

Obsah

ÚVOD.....	8
1. Vymezení pojmu avantgarda.....	10
1.1 Česká avantgarda a kniha.....	12
2. Modernistický klasicismus.....	16
2.1 Ilustrace Jana Zrzavého.....	16
3. Primitivismus, expresionismus a sociální tematika.....	21
3.1 Čapkovy primitivistické a expresionistické ilustrace.....	22
4. Poetická figurace.....	27
4.1 Ilustrace Františka Muziky.....	27
4.2 Ilustrace Františka Tichého.....	30
5. Figura jako znak.....	33
5.1 Figurální zkratka v ilustracích Josefa Čapka.....	33
5.2 Ilustrace Adolfa Hoffmeistersa.....	36
6. Ilustrace dětských knih.....	39
6.1 Ilustrace pro děti Josefa Čapka.....	40
6.2 Dětské ilustrace dalších autorů.....	42
6.3 Toyen a její ilustrace pro děti.....	44
7. Konstruktivistická ilustrace.....	49
7.1 Teigovy konstruktivistické knižní úpravy a ilustrace.....	49
7.2 Abeceda.....	54
8. Artificialismus v ilustracích.....	58
8.1 Artificialistické ilustrace Toyen a Štyrského.....	59
9. Torzo jako významová redukce.....	62
9.1 Ženská torza Josefa Šímy.....	63
9.2 Torza v ilustrační tvorbě Toyen a Štyrského.....	67
10. Surrealistická ilustrace.....	71
10.1 Surrealistické ilustrace Štyrského, Toyen a dalších autorů.....	72
10.2 Společné realizace Toyen a Jindřicha Heislera.....	75
11. Ilustrace a erotika.....	77
11.1 Knihy Edice 69.....	78
11.2 Další erotické ilustrace Toyen.....	82

ZÁVĚR.....	85
Použitá literatura	89
Seznam vyobrazení	92
Obrazová příloha.....	97

ÚVOD

Nástup avantgardy ve dvacátých letech minulého století s sebou přinesl mnohé změny týkající se umění, jeho obsahu i role v nově se utvářející společnosti. Mladí avantgardní umělci usilují nově definovat tradiční umělecké obory, vymanit je z dosavadní zastaralé struktury a dát jim nový smysl a nový význam. Objevují se požadavky likvidace závěsného obrazu, ale také tradičních básnických forem, je ohlašován konec umění, konec éry jedinečného uměleckého díla. Umění v novém pojetí již nemá být pouze elitní záležitostí, určenou úzkému okruhu příjemců z vyšších vrstev, ale naopak má být přístupné a srozumitelné nejširším vrstvám obyčejných lidí. Ve světle těchto vizí se zásadně mění role a postavení knihy, která tak přestává být elitní knihou bibliofilskou, ale má se napříště stát hlavním nositelem a šířitelem umění mezi širokou laickou veřejností. Umění se má z galerií přesunout na stránky knih - uměním již nemají být obrazy, visící na stěnách výstavních síní, ale strojově rozmnožované obrazové básně, vydávané ve velkých nákladech knižně a přístupné tak širokým masám.

Jedním z největších přínosů avantgardy bylo setřetí hranic mezi uměním vysokým a nízkým, uměním volným a užitým. Knižní tvorba se tak stala novou oblastí umělecké činnosti, knize se dostalo nebývalého zájmu a nové péče. Obálky i stránky knih ovládá nový vizuální styl, důraz je kladen na typografii, kniha se má stát syntézou obrazu a básně. Ilustrace je samozřejmou součástí takto celostně pojaté knihy, nakladatelé usilují o co nejvyšší úroveň vydávaných knížek, a proto navazují spolupráci s předními soudobými výtvarníky. Ačkoli mnozí z těchto umělců chápali ilustrování knih spíše jako okrajovou oblast své tvorby, pouze jim zajišťující obživu a odvádějící je od jejich skutečné práce, nakonec se většině z nich stala tvorba ilustrací zcela výjimečným prostorem seberealizace, umožňujícím vést umělecký dialog s literárním dílem, výtvarně se k němu vztahovat, a citlivou interpretací podněcovat fantazii čtenáře, a tím umocňovat a podtrhávat kvality ilustrovaného textu. Mnozí z těchto tvůrců pronikli svými ilustracemi do povědomí široké veřejnosti a dodnes jsou jejich ilustrační práce vyhledávané a vysoce ceněné.

Cílem této práce je zmapovat ilustrační tvorbu avantgardních tvůrců, jež se svým pojetím výrazně zasloužili o vysokou úroveň české meziválečné knihy. Ilustrace v jejich podání se stala autonomní součástí knihy, jež se s textem nepřekrývá, ale vzájemně doplňuje, podněcující představivost čtenáře a ponechávající mu dost prostoru pro jeho vlastní tvořivý vstup. Tato charakteristika je avantgardním ilustracím společná, za ní se ale

skrývá široká škála osobitých ilustračních přístupů jednotlivých autorů, zahrnující jak vlastní umělecký výraz tvůrce, tak specifika použité techniky. Zrzavého kresby jsou produhovnělé a hluboce prožité, Čapkovy kreslené s lehkostí a humorným nadhledem, ilustrace Šimovy se zjevují jako náznak prchavé atmosféry, Štyrského koláže i kresby provokují a zneklidňují, ilustrace Toyen poutají svou jemnou a nehledanou linkou. Každý z umělců vložil do své ilustrační tvorby část sebe samého, svého uměleckého i osobního přístupu. Ilustrace korespondují s autorovou volnou tvorbou, stávají se prostorem její reflexe či zdrojem nových tvůrčích podnětů. Oproti volné tvorbě si ovšem knižní ilustrace uchovávají podstatně intimnější charakter, což představuje jejich specifickou kvalitu. Ačkoli se ilustrování knížek stalo významnou součástí tvorby celé řady avantgardních umělců, dostalo se zatím tomuto oboru jejich činnosti až na výjimky¹ zájmu pouze v podobě samostatných kapitol monografií či zmínek v rámci textu, věnovanému ostatnímu dílu umělce. Celistvě a průřezově však téma české avantgardní knižní ilustrace dosud zpracováno nebylo - a právě o to se pokouší tato práce.

¹ Knihou věnující se výhradně knižní tvorbě avantgardního tvůrce je publikace *Knihy s Toyen Lenky Bydžovské a Karla Srpa*, vydaná v roce 2003 v nakladatelství Akropolis

1. Vymezení pojmu avantgarda

Máme-li se zabývat otázkou vztahu české avantgardy a knižní ilustrace, je v první řadě nezbytné vymezit samotný pojem avantgarda. Ač je tento termín běžně používán, není jeho obsah dosud zcela ustálený a avantgardním uměním tak lze rozumět umělecké projevy v různé šíři, zejména co se týče časového vymezení. Pojem avantgarda můžeme chápat jako „souhrnné označení moderních uměleckých směrů od počátku 20. století, s jejichž výtvarnou novostí jsou spojeny též představy o nových sociálních funkcích umění.“² Ve stejném duchu je také tvrzení, podle něhož pojem avantgarda označuje „evropská hnutí, prosazující v 1. třetině 20. století nové pojetí uměleckého díla a jeho společenských a výtvarných funkcí. Přes různost teoretického zaměření je spojovalo experimentální hledání tvarových, výrazových a technických možností ve všech oborech výtvarného umění a vesměs i pokrokový společenský názor.“³ Z uvedených výkladů můžeme vyvodit, že mezi avantgardní hnutí patří ta, jež vznikla mezi léty 1900 až cca 1930 - 35, přinesla nová výtvarná řešení i nový pohled na umění, a v neposlední řadě si také uvědomovala nové společenské funkce umění. Podle takovéto koncepce by měl být do avantgardního umění zahrnut vedle poetismu, konstruktivismu, funkcionalismu, artificialismu, surrealismu a dalších také již fauvismus, expresionismus, kubismus, futurismus, začátky abstraktního umění a dadaismus, tedy směry, jež vznikají ještě před první světovou válkou, případně v jejím průběhu. V takovém pojetí tedy v podstatě splývá pojem avantgarda s pojmem modernismus a stávají se tak synonymy.

Navzdory těmto vymezením se objevují možná častěji tendence chápat pojem avantgarda úžeji a její nástup posunout až do dvacátých let 20. století, tedy do euforického poválečného období, kdy je celosvětový optimismus v našem prostředí ještě násoben vznikem samostatného Československého státu. Hlavním střediskem české avantgardy se stává Umělecký svaz Devětsil, založený roku 1920 mladou generací nastupujících umělců, kteří touží změnit svět a jeho dosavadní řád, přinášejí nové postupy a myšlenky, dokonce usilují o likvidaci tradičních forem umění, jež mají být nahrazeny tvorbou lépe odpovídající současné pokrokové době. Právě požadavek likvidace umění spolu s otázkami po úloze umělce ve společnosti a po smyslu umění samotného je podle J. Anděla⁴ to, co odlišuje avantgardní umělce od širšího pojmu modernismu. Přitom nutno podotknout, že

² Jan Baleka: Výtvarné umění, výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika). Academia, Praha 2010

³ Oldřich Blažíček, Jiří Kropáček: Slovník pojmů z dějin umění. Odeon, Praha 1991

⁴ Jaroslav Anděl (ed.): Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu. Národní galerie v Praze 1993, s. 9

počáteční negace tradičního výtvarného projevu nastupující umělecké generace neměla za následek skutečný zánik umění, ale spíše jeho uvolnění, propojení a vzájemné obohacení jednotlivých uměleckých oblastí, odpoutání od dosavadních zažitých schémat a přijetí nových, netradičních prostředků uměleckého vyjádření, jako byly zejména koláže a fotomontáže.

J. Vojvodík⁵ uvádí několik základních aspektů, které konstituují avantgardní hnutí. Je to mýtus jednoty umění a života; odpor proti akademismu; vztah skupiny a jednotlivce; uvolnění vztahu producentů a recipientů umění; internacionalizace umění, navazování mezinárodních kontaktů; sekularizace umění, zájem o ezoterismus, okultismus, parareligiozitu; úsilí o propojení jednotlivých uměleckých médií; politizace umění. Není pochyb o tom, že Umělecký svaz Devětsil všem těmto kritériím plně odpovídá. Jeho progresivnost spočívala nejen v oblasti umělecké, neméně důležitý byl počáteční příklon k ideálům proletářského umění a levicová orientace členů spolku, s čímž souvisely i optimistické až utopistické vize ohledně nového života a lepší budoucnosti v nové společnosti. Utopičnost je dalším z důležitých znaků avantgardy, netýká se však pouze politické situace a neobrací se jen k budoucnosti, naopak vyvěrá také z přítomnosti, reaguje na současné dění a podněty současného života. Nadšení je živeno také novými vědeckými objevy a technickým pokrokem, rytmem a světly velkoměsta, moderními dopravními prostředky a exotikou dalekých krajů. Je to čirá radost z možnosti žít v tomto krásném, pulzujícím světě, s tolika přísliby do budoucna.

Podle J. Vojvodíka je ovšem nutné posunout úvahy o českém avantgardním umění až do nultých a desátých let 20. století, kdy vznikají skupiny Osma (1907) a Skupina výtvarných umělců (1911). Obě tato uskupení mají již podle něho charakter avantgardních hnutí, od meziválečné avantgardy je odlišuje pouze absence jakýchkoli politických ambicí, naopak velmi důležité je zde vědomí novátorství, jímž se staví proti akademickému konzervatismu. Prostor v jejich tvorbě nově získává subjektivní prožitek tvůrce, jeho osobitá interpretace, umělecké dílo je osvobozeno od závislosti na přírodě a namísto toho se stává výsledkem umělcova vlastního tvůrčího procesu. Ke slovu se tak již v tomto předválečném období dostávají ryze avantgardní a velmi radikální postupy jako fragmentarizace a geometrizace formy či dekonstrukce předmětnosti a umělecké dílo tak nabývá vůči vnějšímu světu zcela nového postavení.

⁵ Josef Vojvodík, Jan Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908 - 1958*. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, a vydavatelství TOGGA, Praha 2011, s. 25

Ačkoli není pochyb, že již i umělecké skupiny počátku 20. století v sobě nesly značnou míru avantgardnosti, bude v této práci jako avantgardní chápána pouze tvorba progresivních tvůrců dvacátých a třicátých let 20. století, tedy umění meziválečné. Pojem avantgardy bude pojímán v širším slova smyslu jako veškerá pokroková a novátorská tvorba daného období, nebude omezován na pouhý hlavní proud avantgardy, ale zahrne i tvorbu autorů, kteří se vymezovali méně radikálně a nehlásili se k nejnovějším uměleckým programům, jejichž tvorba byla vysoce individuální a osobitá, avšak o nic méně přínosná pro progresivnost české umělecké scény meziválečného období.

1.1 Česká avantgarda a kniha

V českém prostředí hrála kniha a knižní kultura dlouhodobě důležitou roli. V souladu se světovým vývojem, také u nás je koncem 19. a zejména pak začátkem 20. století věnována stále větší pozornost užitému umění a knižnímu designu, objevuje se snaha reformovat knihu, pozvednout ji z roviny masové strojové výroby na úroveň uměleckého díla. Cílem se stává tzv. „krásná kniha“, jež má být jednotným, vyváženým, harmonickým artefaktem, v duchu myšlenek Williama Morrisa. V takovém pojetí ovšem kniha zůstává bibliofilii, určenou jen určitému okruhu příjemců, sběratelů a milovníků knih, a neproniká zatím do běžné produkce, určené široké veřejnosti.

Problematika moderní knihy a požadavků na ní kladených začíná být nově reflektována v odborných časopisech⁶, vychází také řada knih a statí, zabývajících se knižní výrobou, grafikou a knižním designem⁷, v oblasti typografie a knižní úpravy se objevuje nemálo osobností, jež se významně zaslouží o vzestup úrovně a kvality české moderní knihy a knižní tvorby, a jejichž jména se stanou v této oblasti jednou provždy pojmy.⁸ V tvorbě představitelů kubistické Skupiny výtvarných umělců nabývá design nové podoby, důležitou se stává jeho výtvarná stránka, prostor získává kreativita tvůrce a knižní úprava se tak přibližuje volnému umění. Ideálem tvůrců kubismu je celostně pojatá kniha,

⁶ Například v *Moderní revue*, ve *Volných směrech* nebo v *Typografii*

⁷ Preissig: *Barevný lept a barevná akvatinta* (1909), Dyrnka: *Pravidla sazby typografické* (1908), *Krásná kniha* (1909), *Typograf o knihách* (1911), Bradáč: *Úprava sazeb knižních* (1911), Šalda: *esej Kniha jako umělecké dílo* (1905), bratři Čapkové: *Knižní kultura* (1908)

⁸ Vedle Vojtěcha Preissiga a Karla Dyrnky jsou to třeba o něco starší *Method Kaláb* nebo naopak mladší generace, zastoupená V. H. Brunnerem a Františkem Kyselou, členy Skupiny výtvarných umělců, Jaroslavem Bendou nebo Oldřichem Menhartem. Typické pro mnohé z těchto osobností je, že nejsou přísně pouze typografy, ale naopak se pohybují na pomezí mezi volným a užitým uměním

jakási kubistická obměna již překonaného secesního pojetí, jež je však jen málokdy důsledně realizována. Obecně lze říci, že je využívána především lomená linie, ornament založený na geometrizaci a textové bordury, to vše v ideálním případě prostupuje celou knihou a dodává jí tak jednotný vzhled. Jak však upozorňuje J. Toman,⁹ lomený styl, zejména motiv lomeného obdélníku a hvězdicovitého obdélníku, se nevytrácí spolu se zánikem Skupiny výtvarných umělců, ale naopak se znovu objevuje kolem roku 1918, kdy se dokonce uplatňuje mnohem intenzivněji než kdy předtím. Jedná se ale spíše jen o módní masové rozšíření, původní představitelé lomeného stylu se k němu již nevracejí, a ten přestává být chápán jako projev „krásné knihy“.

Nástup Devětsilu s sebou nese opět další posun v pojetí knihy. Zásadní proměna postavení knihy souvisí s avantgardním požadavkem likvidace unikátního uměleckého díla, uměním nové doby se mají stát obrazové básně, mechanicky rozmnožované a vydávané knižně ve velkých nákladech, aby se dostaly k co největšímu počtu příjemců. Ruší se tak elitářství umění, potvrzované myšlenkou „krásné knihy“ jako bibliofilie, umění má být nově přístupné všem bez výjimky, má být součástí života a jeho nositelem a šířitelem se má stát strojově tištěná kniha. Hranice mezi volným a užitým uměním je smazána, kniha získává novou funkci a nové postavení, a dochází nového docenění.

Knihy obrazových básní tak, jak je ohlašoval Karel Teige, nebyly nakonec ve skutečnosti nikdy vydávány. Po několika realizacích knižních úprav v duchu poeticko-konstruktivistické estetiky, jež naplňují myšlenku syntézy obrazu a básně, se zejména na obálkách devětsilských knih zabydlují fotomontáže, které na dědictví obrazových básní navazují. Naopak snaha pozvednout úroveň běžné knižní produkce byla v našem prostředí velmi úspěšně naplněna. Pro všechny knihy avantgardních tvůrců platí, že ačkoli přinášejí mnohdy velmi netradiční vizuální a typografická řešení a dýchá z nich zvláštní výtvarná péče, nejedná se ve většině případů o bibliofilie, ale o běžné nakladatelské knížky, zcela v duchu avantgardní myšlenky demokratizace umění. Na druhou stranu je nutné podotknout, že ani bibliofilie tolik zavrhané nastupující avantgardou nebyly nakonec zcela vymýceny a naopak i řada avantgardních tvůrců se na výtvarné podobě bibliofilii ve značné míře podílela.

Jedním z nejvýznamnějších přínosů Devětsilu v oblasti knižní kultury byla snaha vytvořit novou, moderní typografii a novou knižní formu. Mezi avantgardními tvůrci, kteří se tomuto tématu systematicky věnovali, opět vyniká Karel Teige, jenž byl jak aktivním

⁹ Jindřich Toman: *Knihy v českém kubismu*. Kant 2004

typografem a knižním grafikem, tak zapáleným teoretikem typografie¹⁰. Nejzásadnější v oblasti typografie byla bezpochyby jeho stať *Moderní typo*, otištěná v roce 1927 v časopise *Typografia*¹¹ a záhy poté přeložená do němčiny a přetištěná v mnoha dalších publikacích, což přispělo k její obecné známosti a významu. Teige zde formuloval hlavní zásady moderní typografie, mezi nimiž vyzdvihoval zejména funkčnost, účelnost, čitelnost, geometricky jednoduchou kresbu bez jakéhokoli dekorativismu a harmonické vyvážení plochy, vše s ohledem na proces strojového tisku. Prosazoval zde také myšlenku, že knižní obálka má být plakátem knihy, což se jeho generační kolegové snažili svým pojetím naplňovat, proti čemuž se však naopak ohradil Josef Čapek, podle něhož „plakátem má být moderní plakát a kniha má být moderní knihou.“¹² Tyto rozpory či neshody mezi mladší a starší uměleckou generací pouze vystihují jejich odlišné tvůrčí postupy a cíle, a v tomto konkrétním případě je můžeme také chápat jako rozpor mezi programovým novátorstvím na jedné straně a svébytným individualismem na straně druhé.

Co se týče ilustrační tvorby, nebyla ilustrace jako výtvarný doprovod textu „krásné knihy“ v prvních desetiletích 20. století ničím neobvyklým. V myšlenkách avantgardy hrála vizuální složka knihy velmi důležitou roli, v důsledku boření hranic mezi volným a užitým uměním se navíc stala kniha jedním z hlavních nositelů a zprostředkovatelů umění. Většina progresivních nakladatelů usilovala vydávat knihy vysoké úrovně jak slovesné, tak výtvarné, proto řada z nich navázala často velmi plodné kontakty se současnými výtvarnými umělci, jež povětšinou byli dosud činní pouze v oblasti volné tvorby a s výtvarnou prací pro knihu neměli zpočátku žádné zkušenosti. Právě jejich umělecký přístup, nesvázaný a nezatížený odborným vzděláním či léty řemeslné praxe, byl tím, co vneslo do knižní tvorby životnost a nové podněty a pozvedlo tak její úroveň směrem k nově vyznávaným hodnotám. Knižní ilustrace přestává být doslovným výtvarným přepisem textu, ilustrátor získává prostor pro vlastní invenci, stává se plnohodnotným spolutvůrcem celku knihy. „Moderní ilustrace přizpůsobuje se samozřejmě určení básnického díla, ale přesto existuje jako dílo samostatné,“¹³ odkrývá jeden z důležitých aspektů proměny současné ilustrace Jindřich Štyrský. Ilustrace podle něho „má býti

¹⁰ K typografii se vztahují Teigeovy texty *Moderní typo* (1927), *Vyřadit velká písmena?* (1930), *Moderní typografie* (1931), *Konstruktivistická typografie na cestě k nové formě knihy* (1932), *O fototypografii* (1933), *O moderní typografii* (1935) a *Několik poznámek o moderní typografii* (1947). S tématem knižních úprav souvisí také jeho články *O fotomontáži* (1932) a *Soumrak fotomontáže?* (1934)

¹¹ Karel Teige: *Moderní typo*. In: *Typografia* 34, 1927, č. 7 - 9, s. 189 - 198, přetištěno in: Karel Srp, Karel Teige a typografie, Arbor Vitae a Akropolis, Praha 2009, s. 232-236

¹² Josef Čapek: *Jak se dělají knižní obálky*. *Přítomnost II.*, 1925, s. 748-749, přetištěno in: Alena Pomajzlová: *Vidět knihu/Knižní grafika Josefa Čapka*. Kant 2010, s.196

¹³ Jindřich Štyrský: *Radosti ilustrátora knih*, in: Jindřich Štyrský: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu /texty 1923-1940*, (ed. Karel Srp). Thyrus 1996, s. 97

ozvěnou pocitů čtenářových,¹⁴ přičemž používá pojem „ilustrace inspirované“, jimiž rozumí takové, které „podporují (čtenářovo) vzrušení, které ho rozechvívají, aniž paralyzují jeho tvořivý poměr ke čtenému.“¹⁵

Není bez zajímavosti, že ačkoli dosáhla avantgardní knižní úprava u nás vysoké úrovně, neměli její nejvýznamnější tvůrci¹⁶ typografické vzdělání a výsledků se dobírali vlastním citem a uměleckým vkusem. Možná právě pro toto živelné zapojení samouků bylo Československo jednou z mála zemí, kde nezůstala moderní typografie omezena v podstatě pouze na akcidenční tisky, ale naopak se plně zapojila a výrazně ovlivnila masovou knižní produkci. To by však nebylo možné bez podpory nakladatelství, která byla v našem prostředí velmi brzy schopna docenit moderní pojetí knižní úpravy, a stát se tak edičními základnami avantgardních umělců. Těmi progresivními byl Odeon Jana Fromka, Aventinum Otakara Štorcha-Mariena, dále nakladatelé Václav Petr, František Borový, Alois Srdce, Rudolf Škeřík, Ladislav Kuncíř a další. Ti všichni¹⁷ se v roce 1926 sdružili v novou nakladatelskou organizaci - Klub moderních nakladatelů Kmen, který si vytyčil „krásnou knihu“ jako svůj program, odhodlán „cele sloužit nekompromisnímu umění jak slovesnému, tak výtvarnému“¹⁸. Velmi dobře si uvědomovali důležitost své role pro moderní českou knižní kulturu, stejně tak jako nesnadnost obhájení svého záměru před konzervativními čtenáři a knihkupci. Právě tito progresivní nakladatelé umožnili vydání celé řady děl moderní literatury české i světové, přičemž ke spolupráci na výtvarné stránce přizvali postupně téměř všechny současné české výtvarné umělce. Vytvořili tak nový prostor pro jejich tvorbu, ale především se zasloužili o vznik jedinečných uměleckých artefaktů intimnějšího charakteru, majících své neopakovatelné kouzlo a uměleckou hodnotu.

¹⁴ Jindřich Štyrský: Inspirovaná ilustrátorka, in: tentýž: Každý z nás stopuje svoji ropuchu /texty 1923-1940,(ed. Karel Srp). Thyrus 1996, s. 94

¹⁵ tamtéž, s. 93

¹⁶ Vedle již zmíněného Karla Teigeho to byl zejména Otakar Mrkvička, Jindřich Štyrský, Toyen, František Muzika, Josef Šíma a Vít Obrtel

¹⁷ Kromě uvedených to byli ještě L. Bradáč, Čin, Družstevní práce, A. Dyk, Hyperion K. Janského, B. M. Klika, Kvasnička a Hampl, SVU Mánes, S. Minařík, K. Neumannová, Arthur Novák, F. Obzina, Spolek českých bibliofilů, F. Svoboda, J. Štenc a Výtvarný odbor Umělecké besedy

¹⁸ Otakar Štorch - Marien: Programové prohlášení Klubu moderních nakladatelů Kmen, 1926. Cit. podle: Lenka Bydžovská a kol.: Aventinská mansarda. Otakar Štorch-Marien a výtvarné umění (kat. výst.). Galerie hlavního města Prahy, Praha 1990, s. 7

2. Modernistický klasicismus

Novou celoevropskou tendencí v umění po první světové válce se stává novoklasicismus, směr, hlasící se k antice a jejím humanitním ideálům, a naopak se důrazně rozcházející s předválečnými radikálními uměleckými projevy v podobě kubismu a expresionismu. Tento obrat je jen logickým důsledkem prožitých válečných hrůz a nejistot, znamená touhu po řádu a po stabilizaci dřívějších hodnot, jimiž zkušenost války zásadně otrásla. Ústředním tématem politických úvah i umění se stává člověk, modernistický klasicismus se opět obrací k lidské figuře, jasně čitelné a srozumitelné, a schopné tak promlouvat i k širší veřejnosti. V návaznosti na antickou kulturu se nejčastějším námětem stává žena, představená povětšinou v aktu, či figurální výjevy, nesoucí v sobě prvky mytologie. Důležitým momentem novoklasicistní tvorby je utopičnost a idealizace. V dílech jednotlivých umělců nabýval novoklasicismus různých podob, myšlenka návratu k tradičním uměleckým formám jim však zůstává společná. K nejvýraznějším představitelům novoklasicismu patřil Rudolf Kremlička se svými výrazně smyslovými ženskými akty, jež však nepostrádaly ani sociální dimenzi. Z dalších novoklasicistních tvůrců jmenujme Otakara Kubína či Emanuela Frintu, který se uplatnil i v ilustrační tvorbě; jeho klasicky pojaté kresby doprovázejí například knihu *Marcipánek Charlese Louise Philippa* (1926). Velmi intimního až spirituálního charakteru nabýval novoklasicismus v pojetí Jana Zrzavého. Zrzavý byl typickým představitelem druhé symbolistní generace, jeho tvorba se vyznačuje zvláštní ztišeností, prochnutou tajemnou melancholií a duchovnem. V ilustracích usiloval vystihnout především duševní stav a hnutí zachycených postav, Zrzavého kresby jako by byly výsledkem jeho nejnítěrnějšího vcítění se a ztotožnění, jako by byly jeho vlastním prožitkem smutku, bolesti a utrpení. Ilustrační soubory, které vytvořil, tak bezesporu představují v rámci knižní tvorby jedinečnou hodnotu.

2.1 Ilustrace Jana Zrzavého

Prvním souborem ilustrací, který Zrzavý ve svém životě vytvořil, byly kresby k povídce Francise Jammese *Klára d'Ellébeuse*, jež vznikly v roce 1921 na objednávku berlínského nakladatele Kiepenhauera. „Nedělal jsem nikdy předtím ilustrací, odmítal jsem

všechny žádosti nakladatelů o ně,“ přiznává Zrzavý o pár let později. „Nemiloval jsem tento obor výtvarné činnosti a oblíbený, tehdy skoro výhradně používaný dřevoryt nevyhovoval mé výtvarné formě. Když však jsem byl poctěn velkým a známým berlínským nakladatelstvím žádostí o ilustrace (provázenou nabídkou skvělého honoráře) a ponechána mi volba grafické techniky - svolil jsem.“¹⁹ K realizaci si vybral Zrzavý techniku litografie, svou povahou blízkou uhlové kresbě, jež mu umožnila vytvořit jemné, měkkce odstíněné kresby. Zcela v nich vynechal epický děj příběhu, naopak se soustředil především na psychická hnutí hlavních postav, na jejich niterné prožívání, zračící se v jejich tvářích. Zrzavý vytvořil k povídce celkem šest litografií, na čtyřech z nich zachytil lidskou tvář, typicky stylizovaný podlouhlý obličej, s jemným, dlouhým nosem, klenutým obočím a výraznými, těžkými víčky. Ilustrace Kláry tak jasně souvisejí se Zrzavého volnou tvorbou, ve figurálních ilustracích zde jen dále rozvíjí náměty a postupy, jimiž se zabývá i ve svých malbách. Ztišenost výjevu, pohroužení se do nitra postavy, z něhož jako by přímo vyrůstala i její vnější podoba, skloněné hlavy, oči otevřené, zavřené, či jen přivřené, vše obestřené tajemstvím a jakýmsi záhadným smutkem.

Přesto byla pro Zrzavého práce na ilustracích jiná než práce na obrazech, jak si také sám uvědomoval. „Jimi ocitl jsem se poprvé na poli mně úplně neznámém a bylo mi zápasiti s mnohými obtížemi jak technickými, tak ilustračně-graficky-výtvarnými, o nichž laik-nezasvěcenec nemá ani tušení, neboť knižní ilustrace je něco zcela jiného (a zdá se mi i těžšího) než obvyklá kresba k obrazu tabulovému, ať pojetí a provedení jakéhokoliv.“²⁰ Literární texty mu dosud sloužily pouze jako inspirace jeho volné tvorby, neměl tak k nim žádné závazky. Zřejmě právě obava z přílišné svázanosti ilustrovaným textem a z nedostatku tvůrčího prostoru byla důvodem, proč mnohé dřívější nabídky knižních realizací odmítl. Kniha jej musela oslovit a zcela okouzlit, nebyl ochoten podřizovat se textu, jež mu nebyl blízký, potřeboval příběh sám prožít, niterně procítit jeho smysl, a teprve z tohoto osobního prožitku dokázal vytvořit ilustrace, jimž vdechl tutéž duši, která mu učarovala na textové předloze. Jammesova Klára d'Ellébeuse odpovídala Zrzavého cítění a nadchla jej svou starobylostí, atmosférou ušlechtilé zbožnosti a cudnosti, kontrastující s dychtivou smyslností, svářeující se v mladé, nevinné dívce, jež se tak tragicky stává obětí vlastní nevědomosti, mlčenlivosti a nemilosrdných tlaků církve. Ilustrace povídky vzešly z hlubokého procítění tohoto poetického a dramatického díla, zároveň si však získaly i jistou samostatnost a nezávislost na knižní předloze.

¹⁹ Jan Zrzavý: K mým ilustracím Jammesovy „Klára d'Ellébeuse“. Rozpravy Aventina 1, 1925-1926, č. 1, září 1925, s. 6-7, přetištěno in: Karel Šrp (ed.): Jan Zrzavý/O něm a s ním. Academia, Praha 2003, s. 50-51

²⁰ tamtéž, s. 51

Berlínský nakladatel Kláru d'Ellébeuse nakonec nevydal, a tak ji Zrzavého ilustrace doprovodily až v českém překladu, jenž vychází v roce 1925 v nakladatelství Aventinum. V té době již pojí Zrzavého a Otakara Štorcha-Mariena nejen několikaleté přátelství a pár drobnějších realizací, ale také velmi úspěšné vydání Máchova Máje [1] s ilustracemi Jana Zrzavého, jenž se objevuje na předvánočním trhu roku 1924. Když dostal Zrzavý nabídku ilustrovat pro Aventinum Máj, byly jeho první pocity velmi rozporuplné - cítil se poctěn tak velkolepým úkolem, zároveň se ale obával jeho nesnadnosti a snad se jej ani necítil být hoden. „Toho se nemohu odvážit. Máj je veledílo a nevěřím, že bych se dokázal vyrovnat se s ním výtvarně,“²¹ strachoval se Zrzavý. Aniž by svou výtvarnou účast na adventiském vydání Máje závazně přislíbil, odjel na delší pobyt do Francie, a právě zde, v cizí zemi, zasažen steskem po rodné vlasti, začal skicovat první kresby k Máchově básni.

V pojetí kreseb zde Zrzavý výrazně navázal na ilustrace Jammesovy Kláry. Také v případě Máje se soustředil na obličej, jež zachytil jemnou uhlovou kresbou, tentokrát nikoli zcela vytržené z kontextu, ale umístěné v lehce naznačeném oválu, zachycujícím okolní prostředí, na krajích rozostřeného až do ztracena. Opakujícím se motivem tu je měsíc, zcela překrytý cáry mraků, plujících nekonečným nebem, dále se objevují vegetabilní motivy, siluety letících ptáků, hvězdy, osamělé pevnosti, odrážející se ve vodní hladině. Svůj přístup vysvětloval Zrzavý slovy: „Vše se děje jen v srdci básníkově. Vše okolo je jen kouzelným preludem a snem, před nímž bolestné jeho srdce hlavu odklání a oči zavírá, aby hlouběji se ponořilo v své úzkostné přemítání a pláč. Proto jsem nakreslil jenom hlavy, tváře, na nichž se nejjasněji promítají stavy duše, niterná pohnutí člověka. Obvyklý romantický inventář, květiny, kosti, lebka, měsíc a hvězdy, přejal jsem tradičně z básně, sloužily mi - jako i básníkovi Máje - jen jako radostná, veselá dekorace a protiklad k smutku a bolesti zjevujících se tváří.“²²

Zrzavý vytvořil pro Máj celkem šest ilustrací, každá z nich předcházela jednomu zpěvu či intermezzu. Sugestivní kresby lidských tváří se opět vyznačují Zrzavého typickou stylizací, znovu se zde objevuje motiv skloněné hlavy jako výraz smutku a beznaděje. Polarita otevřených a zavřených očí nabývá v kresbách k Máji nové symboliky, jediná tvář zachycená s široce otevřenýma očima, hledící kamsi v dáli, snad mimo tento svět, do minulých časů, jež nelze navrátit, je imaginární portrét samotného Máchy, určený před čtvrtý zpěv Máje, v němž básník vstupuje do děje. Všechny ostatní postavy, představující minulost, dávný příběh, znovu oživlý jen v mysli poutníka, jsou zachyceny se zavřenými

²¹ Otakar Štorch-Marién: *Sladko je žít*. Československý spisovatel, Praha 1966

²² Jan Zrzavý: *Moje ilustrace k Máchovu Máji*. Literární rozhledy 9, 1924-1925, č. 3, [4.] 12. 1924, s. 59-60, přetištěno in: Karel Srp (ed.): *Jan Zrzavý/O něm a s ním*. Academia, Praha 2003, s. 49-50

víčky. Zrzavý naprosto dokonale vystihl atmosféru Máje, jeho smutek, tajemnou hloubku i melancholii, kresby nejsou jen ilustracemi textu, ale jeho vlastním niterným prožitkem, nejsou jen doprovodem veršů, ale jejich zhmotněním, jakoby odhalovaly i to, co sám básník zatajil. Jak výstižně poznamenal M. Rutte, „náměsíčná, horoucí tesknota Máchova mohla najít stěží přílehavějšího výtvarného interpreta, než je právě Zrzavý: neboť mezi oběma je rodová příbuznost, jež Zrzavému umožnila, aby místo ilustrací k ději kreslil přímo Máchův melancholický lyrismus.“²³

Trojici Zrzavého ilustračních souborů z dvacátých let doplňují kresby ke Kytici Karla Jaromíra Erbena (1928) [2]. Byl to znovu Štorch-Marien, kdo nadšen výslednou podobou a úspěchem Máje požádal Zrzavého o ilustrování dalšího z klíčových děl české literatury. Zpočátku Zrzavý opět odmítal, uvědomujíc si náročnost takového úkolu, Erbena si velice vážil a jeho Kytici považoval za dokonalé básnické dílo, k jehož výtvarné realizaci se necítil dost povolán. Tušil, jak důležitou i svazující roli zde hraje epičnost balad i jejich hluboká národnost, přibližujíc je tak velmi těsně lidovému umění. Přes tento počáteční respekt začaly se mu posléze v mysli vynořovat obrazy, odpovídající básnickému pojetí Kytice a Zrzavý se rozhodl začít na ilustracích k Erbenovým baladám pracovat.

Teprve při jejich realizaci naplno zakusil náročnost tohoto úkolu. „Kytice je těžká, těžší než Máj, mnohem těžší, než jsem se nadál,“²⁴ přiznává v jednom ze svých dopisů Štorchu-Marieni. Stejně tak ještě i o mnoho let později vzpomíná: „Máj byl mojí výtvarné formě problémem lehčeji vyřešitelným, protože je modernější než téměř lidová Kytice, a tedy i bližší a lehčí.“²⁵ Nakonec zvolil Zrzavý formální řešení ilustrací Kytice podobné jako u kreseb Máje - všech třináct výjevů umístil do oválu, jenž ovšem nemá rozostřené okraje, ale naopak je po levé straně orámován květinami, pro každou ilustraci jinými, jež se symbolicky váží k příběhu básně. Zrzavý tak usiloval evokovat atmosféru starých devotních obrázků a památníkových kreseb, tak, jak si je pamatoval z dětství. Vzhledem k narativnosti balad opustil své dosavadní zaměření na tváře hlavních postav a v nich se zračící psychická hnutí a namísto toho se pokusil vystihnout příběh v jeho plynutí. V hlavním výjevu se soustředí na zachycení klíčového okamžiku děje, často však ještě v horní části oválu umísťuje drobnou kresbu, představující konečné důsledky. Jemné,

²³ Miroslav Rutte: Malíř surrealismu. Cesta 8, 1925-1926, č. 10, 18. 12. 1925. s. 156-158, přetištěno in: Karel Srp (ed.): Jan Zrzavý/O něm a s ním. Academia, Praha 2003, s. 240

²⁴ Jan Zrzavý: Dopis Otakaru Štorchu-Marieni, Paříž, 3. 12. 1926. Rozpravy Aventina 2, 1926-1927, č. 7, 16. 12. 1926, s. 74-75, přetištěno in: Karel Srp (ed.): Jan Zrzavý/O něm a s ním. Academia, Praha 2003, s. 53

²⁵ Jan Zrzavý: Jak jsem ilustroval Kytici. Zlatý máj 4, 1960, č.2, únor, s. 69-71, přetištěno in: Karel Srp (ed.): Jan Zrzavý/O něm a s ním. Academia, Praha 2003, s. 55

v celkovém vyznění drobné kresby, se soustředí na vystižení děje, prostoru, situace, zatímco typický autorův rukopis je zde potlačen. Snaha vystihnout povahu básnické sbírky tak přivedla Zrzavého spíše k tradičnějšímu, stále však osobitému pojetí.

Kytice s ilustracemi Jana Zrzavého nakonec vychází na Vánoce 1927 a také ona sklídí úspěch, byť se dokonalosti předchozí realizace Máje nevyrovná. Kritika upozorňuje na přílišnou jemnost a mlhavost Zrzavého kreseb, jež dost neodpovídají pádnosti a plasticitě Erbenových básní. V tomto smyslu ilustracím Kytice asi nejvíce uškodilo přílišné zmenšení, jímž se staly oproti původnímu záměru drobnějšími a pozbyly jakékoli monumentality. Sám Zrzavý se k tomu vyjádřil: „...byl jsem překvapen, ne že by to vypadalo špatně, ale jinak než jsem si u některých představoval. Hlavně to zmenšené měřítko je změnilo, některé hodně ku prospěchu. Ale celkově jsou moc dobré, je to trochu titěrné někde - mělo by to být monumentální jako dech těch balad. Zapomněl jsem při koncepci, že se to tak změní.“²⁶

Podstatně více se Zrzavý věnuje tvorbě ilustrací od konce čtyřicátých, kdy dospívá k novému docenění techniky kresby, kterou dříve chápal jen jako prostředek prvotního zachycení svých představ, jež posléze realizoval v malbě. Ilustrování knih mu přestalo být jen pouhým vyrušením od skutečné tvorby, ale naopak jej začal vnímat jako plnohodnotnou tvůrčí činnost, jenž jej umělecky také obohacuje. Vytvořil tak kresby například k Shakespearovým Sonetům (1955), k Máchově Pouti krkonošské (1959), k Hugovým Dělníkům moře (1960), ke Gogolovým Večerům na Dikaňce (1963), k Dostojevského Bílým nocím (1964) anebo ke knihám svého oblíbeného Julia Zeyera: Světla východu (1958), Olgerd Gejštor (1959) a Dům U tonoucí hvězdy (1957). Ilustrace těchto knih ovšem již neodpovídají zaměření této práce a proto zde nebudou blíže rozebrány.

²⁶ Jan Zrzavý: Dopis Otakaru Štorchu-Marieni, Paříž, 6. 12. 1927. Cit. podle: Lenka Bydžovská a kol.: Aventinská mansarda. Otakar Štorch-Marieni a výtvarné umění (kat. výst.). Galerie hlavního města Prahy, Praha 1990, s. 35

3. Primitivismus, expresionismus a sociální tematika

Další výraznou tendencí dvacátých let minulého století byl zájem o sociální témata, provázený z hlediska formy snahou po primitivismu a expresivitě, jež měly být prostředkem autentického zachycení obyčejného lidského života v jeho elementární prostotě, s důrazem na individualitu člověka, na jeho subjektivní prožívání a skrytý duševní život, často zmítaný bolestmi a smutky. Tato linie výtvarného umění většinou postrádá kritickou vyhrocenost, zaměřuje se spíš na tiché soucítění, nalézajíc v daných tématech jakousi zvláštní poetiku prostoty a utrpení. Výraznou roli v tomto způsobu výtvarného vyjádření hrála inspirace lidovým uměním s veškerou jeho neumělostí a opravdovostí, ale také umění přírodních národů, oceňované pro neuvěřitelnou výrazovou sílu, či stejně autentická dětská tvorba. Inspirující byl ovšem i příklad současných umělců, naivního umění malíře Henriho Rousseaua či drásavého expresionismu Edvarda Muncha.

Sociální tematikou se u nás výrazně zabývali členové pozdější Sociální skupiny, Karel Holan, Miloslav Holý a Pravoslav Kotík. Holan, v jehož díle se nejvíce prosazoval vedle primitivismu také expresionismus, vytvořil velmi výrazové dřevorytové ilustrace ke knize Karla Václava Rase Kalibův trest (1922). Sociální problematikou se zabývala též Milada Marešová, představitelka Nové věčnosti, přičemž její tvorba nejen že přináší nový pohled na postavení ženy ve společnosti, ale je také otevřenou kritikou společenských poměrů a sociální nerovnosti. Tím se výrazně odlišuje od někdy až idealizující polohy některých sociálně motivovaných děl. Marešová působila také jako ilustrátorka, ilustrovala například knihu Dominika Filipa Druhým životem - Román dobrého člověka (1931). Výrazněji se však věnovala ilustrování knih pro děti a mládež, a to zejména po druhé světové válce. Sociální tematikou se zabýval v ilustracích také František Janoušek, který doprovodil svými kresbami knihy Josefa Koptý Jen na chvíli (1929) či soubor fejetonů Cesta do Moskvy (1928), ale také jeho legionářské příběhy Třetí rota (1930), Třetí rota na magistrále (1935) a Třetí rota doma (1935). Vedle městské či periferní linie sociálně zaměřeného umění se vyvíjel i proud venkovského sociálního umění, jehož hlavními představiteli jsou Václav Rabas, Vlastimil Rada či Vojtěch Sedláček. Také tito umělci se v jisté míře věnovali ilustrační tvorbě, Sedláček vytvořil například ilustrace k Písni o vrbě Viktora Dyka (1932), Rada v meziválečném období ilustroval třeba Dickensova Olivera Twista (1930), mnohem více se však zabýval ilustrací v období po druhé světové válce. Sociální tematika představená primitivistickou či expresionistickou výtvarnou formou byla samotnou podstatou tvorby a umělecké osobnosti Josefa Čapka. Čapek se soustavně

zabýval daným tématem i výrazovými možnostmi jeho zpracování, a to jak ve volné tvorbě, tak ve své rozsáhlé činnosti ilustrační. K tématu také výrazně přispěl svou knihou *O nejskromnějším umění* (1920).

3.1 Čapkovy primitivistické a expresionistické ilustrace

Primitivismus a expresionismus v Čapkově ilustrační tvorbě výrazně souvisí s jím využívanou technikou linorytu, jež propůjčila jeho ilustracím, ale i četným knižním obálkám, jistou hrubost a rustikálnost a umožnila mu pracovat s jednoduchou a velmi působivou výtvarnou zkratkou. Tyto specifické znaky se projeví již v úplně první sérii ilustrací Josefa Čapka, kterou vytvořil jako výtvarný doprovod k Apollinairovu *Pásmu* v českém překladu svého bratra Karla (1919). Tato realizace znamenala zásadní počín jak z hlediska literárního, tak v pojetí ilustrací, a taktéž v celistvosti a provázanosti obou těchto složek, a dá se říci, že naplno odstartovala uměleckou kariéru Josefa Čapka na poli knižní grafiky.

Pásmo u nás vyšlo šest let po jeho francouzském vydání, tedy relativně poměrně brzy, přesto mezitím již dochází ke značným proměnám uměleckého názoru. Guillaume Apollinaire ponechal svou báseň bez interpunkce i bez pevného metra, a nabídl tak čtenáři mnohem větší volnost ve způsobu jejího čtení i uchopení. Také obsahově se jedná spíše o jakýsi neuspořádaný tok myšlenek, vzpomínek a představ, zanechávající dojem zlomkovitosti a nahodilosti. Proto snad lze tuto báseň chápat jako kubistickou, či v ní dokonce nalézat prvky futurismu. Čapkovy linoryty velmi přesně a citlivě vystihly atmosféru básně, a to i přesto, že v nich můžeme nacházet spíše znaky expresionismu než kubistické fragmentace, jejíž náznaky v podobě umocněné geometrizace lze spatřit snad jen ve dvou z celkových patnácti linorytů, a to v *Lupiči* a *Nevěstce*, zatímco ostatní pracují spíše s expresivně oblými liniemi. Naopak určitá rozvolněnost a náhodnost *Pásma* přechází i do Čapkova výtvarného doprovodu, jeho linoryty nejsou v pravém slova smyslu ilustracemi, jejich souvislost s textem zůstává velmi volná, spíše jen dokreslují atmosféru básně na základě asociací a působení vnitřní nálady literárního díla. Také tvarem nejsou linoryty pravidelnými geometrickými útvary, ale mají nepřesné, rozvlněné či oříznuté okraje, což pouze posiluje dojem živelnosti, syrovosti a expresivity doprovodných grafik. Tři z nich jsou celostránkové, ostatní, menšího formátu, jsou opět volně a zcela nahodile

umístěny mezi text. Čapek obecně považoval ilustrace spíše za svébytný prvek knihy, jenž celý text citlivě doplňuje, než za výtvarný projev otrocky se držící předlohy, jak bude ještě patrné také z následujícího textu. Často měl Čapek štěstí získat práci na knize, která mu byla blízká a osobně jej oslovovala, potom mohl ve výběru námětů ilustrací sáhnout do repertoáru své volné tvorby, a tak našla v Pásmu uplatnění jeho Nevěstka, v pozdějších knižních realizacích přicházejí ke slovu Vdovy, Truchlíci, Žebráci, ale také Chlapi a Děti v ilustracích dětských knížek.

Svou spontánností a živelností, podpořenými použitou technikou linorytu, stejně jako celkovou koncepcí a vztahem k výchozímu textu, byly Čapkovy ilustrace Pásma čímsi zcela novým, a záhy přinesly Čapkovi možnosti dalších spoluprací a ilustrování dalších knižních titulů. Zásadní pro něho bylo navázání kontaktu s básníkem a grafikem Bohuslavem Reynkem a s nakladatelem a překladatelem Josefem Florianem. Na základě grafík k Pásmu požádal Reynek Čapka o výtvarný doprovod ke svému překladu Baudelairovy básnické sbírky Květy zla, k tomuto vydání ovšem nakonec nedošlo a dnes již není jisté, které z Čapkových grafík byly pro tuto sbírku určeny. Další společná práce Reynka a Čapka byla již úspěšně zrealizována, jednalo se o Reynkův překlad knížky Román zajícův od Francise Jammese (1920). Jammes patřil, podobně jako Apollinaire, k Čapkovým oblíbeným autorům, blízká mu byla jeho pokora, i prostota vztahu k životu i k umění, odrážející se také v primitivizující literární formě. To vše bylo Čapkovi vlastní nejen lidsky, ale i umělecky, proto není divu, že mu tato realizace přinesla osobní potěšení a styl ilustrací byl jen odrazem Čapkova vlastního, nehledaného niterného projevu. Pro obálku použil techniku dvoubarevné zinkografie, již vytvořil jemnou, jednoduchou kresbu, poskládanou z drobných tahů a jakoby ne zcela dokončenou. Text potom doprovodil třiceti osmi linořezy, sumárními a primitivizujícími ilustracemi ornamentální povahy. Ilustrace jsou tu opět umístěny přímo do textu, Čapek znovu usiluje dosáhnout celistvosti a provázanosti textové a výtvarné složky. K tomu měla přispět i nižší intenzita barevnosti tisku grafík, které měly být spíš šedé než černé, jakoby nesprávně vytištěné, působící však měkčeji a důvěrněji. Limitovaný počet výtisků byl, stejně jako u Pásma, kolorován.

Spolupráce Reynka a Čapka pokračuje na Reynkově knize Rybí šupiny (1922), knize básní v próze, vyznačující se subtilností a spiritualitou prodchnutou intimností. Namísto snahy zachytit Reynkovy éterické a produchovnělé vize přísně vázanými ilustracemi, zvolil Čapek opět raději cestu ilustrací jako volného, výrazově svobodného doprovodu textu. Vybíral si drobné detaily, motivy, jevící se spíše okrajově, jež ale jemu samotnému byly blízké, a ty zpracovával do drobných koncovek a záhlaví. Sumárnost a

jednoduchost Čapkových linorytů dotvořila a zvláštním způsobem umocnila snovost a celkové vyznění Reynkova textu. Pro knihu tak vzniklo čtyřicet drobnějších obrázků, volně rozmístěných v textu, s ohledem spíše na výtvarné působení dvojstránky než na souvislost s daným textem. Kromě toho vytvořil Čapek pro knihu tři celostránkové ilustrace, Hodiny, Majáky a Pietu. Obálku k Rybím šupinám s motivem dvou ryb, obklopených stylizovanými vlnami, realizoval Čapek také technikou linorytu, a to jako linoryt dvoubarevný, červeno-modrý, vytištěný na šedomodrém papíře. Podobně již pracoval v případě Románu zajícova, kde však ještě použil techniku zinkografie; techniku dvoubarevné linorytové obálky v kombinaci s barevným podkladovým papírem bude hojně používat i v budoucnu.

Roku 1922 také vychází v Reynkově překladu kniha básní Tristana Corbièra Armor [3], jejichž ilustrátorem se opět stává Josef Čapek. Vytvořil zde obálku, titulní list a sedm ilustrací, vše opět technikou linorytu. Oproti předchozím realizacím jsou ilustrace k Armoru expresivnější, což souvisí především s textovou předlohou. Zároveň se zde projevuje určitý primitivismus, částečně jistě blízký německému expresionismu, ještě spíše v něm ovšem lze spatřovat návaznost na umění přírodních národů a na pravěké počátky umění. „Bretaň se mi zdá prastará, pověřivá, modlářská a exaltovaně zbožná, jak jsem to také cítil z těch epických Corbièrových veršů,“²⁷ píše Čapek v jednom ze svých dopisů Reynkovi, a právě onu hutnou atmosféru Bretaně se snaží vyjádřit svými linoryty, pro něž tentokrát volí celostránkový formát. V souladu s povahou básní mají také Čapkovy linoryty epičtější formu, konkrétněji odkazují k jednotlivým epizodám v textu, nikdy však neskouzávají k pouhé popisnosti.

Jednou z nejvýznamnějších je Čapkova výtvarná práce pro knihu Thomase de Quinceyho Levana a Matky žalu [4], jež vzešla ze spolupráce s Josefem Florianem. Přípravy se datují již rokem 1919, z finančních důvodů však byla kniha vydána až v roce 1927. Quincey byl opět autorem Čapkovi velmi blízkým, jeho literární žalozpěv velmi dobře korespondoval s tématy Čapkovy vlastní tvorby, jimiž byly kolem roku 1920 civilistní náměty městské periferie, žebračky, vdovy a plačky, zubožené, prosící, truchlící postavy. Pro knihu vytvořil Čapek frontispis, titulní list a třináct kolorovaných linorytů. Hlavním, v různých variacích se opakujícím námětem se mu zde stala truchlící ženská postava, představující alegorické bytosti Matek žalu - Matku slz, Matku vzdechů a Matku temnot. Ve většině případů se jedná o stojící, výrazně vertikální postavu, přičemž dojem

²⁷ Glivický, Josef, Kundera, Ludvík (ed.): Josef Čapek - Bohuslav Reynek, Nepřicházejí vhod. Korespondence z let 1917 - 1935. Blok, Brno 1969

vertikality je umocněn především na stránkách, kde je ženská figura umístěna po straně sloupce textu. Nápadná je výrazná tvarová redukce zachycených postav, jež jsou v podstatě omezeny na ovál skloněné hlavy, trojúhelník sepjatých rukou a stylizovanou splývavou drapérii roucha. Čapek se tak oprostil od zbytečných popisných detailů a vytvořil výtvarně čistou, maximálně jednoduchou grafickou zkratku, jež však ve své čistotě o to výmluvněji nese svědectví niterného zoufalství a bolesti, emocí, jimiž si prošel i sám Čapek, zakoušejíc hrůzoplňnou nesmyslnost světové války, jež zpochybnila veškeré ideály humanismu, kterým dosud věřil. Nachýlené, do sebe schoulené postavy, nesoucí svůj vnitřní žal, soustředěný v naléhavé gesto prosby i bolesti lze tak také chápat jako Čapkovo osobní vypořádávání se s pochybami i s vnitřní prázdnotou a zároveň jako jakousi tryznu obětí války.

Poslední linorytové ilustrace vytvořil Josef Čapek v roce 1926, poté tuto techniku používal již jen krátce pro tvorbu knižních obálek, zatímco v oblasti ilustrování knih začal používat techniku kresby. Jednou z těchto posledních linorytem ilustrovaných knih je kniha Konstantina Biebla *Zlatými řetězy* (1926). Čapek pro ni vytvořil dvoubarevnou linorytovou obálku a tři linorytové ilustrace. Přes použitou techniku, již je vlastní spíše určitá expresivita a robustnost, působí obálka velmi jednoduchým, uměřeným dojmem. Hlavní roli zde hraje písmo, decentně umístěné na ploše obálky, každé slovo názvu je ve zlatém poli, podtržené nenápadným motivem řetězu. Ten se také, tentokrát na tmavém podkladu, opakuje kolem okrajů celé obálky jako ozdobná bordura. Ilustrace byly vytištěny světle hnědou barvou, čímž ztratily tvrdost černého tisku a získaly naopak příjemnou jemnost a měkkost. Součástí linorytů jsou i názvy básní, nenásilně začleněné do kompozice. Nápis odrážejí celkovou povahu a náladu linorytu, stejně tak, jako sama ilustrace vychází z obsahu zobrazeného slova. Výsledkem jsou jednoduché, hravé, jemné tisky, vyjadřující nahodilou hravost (*Barvy*), klidnou pravidelnost (*Vlny*) či geometrickou přesnost (*Škály*).

Tak, jako stálo Apollinairovo Pásmo na počátku Čapkovy ilustrační grafické tvorby, je Apollinaire také autorem, jehož knihou Čapek grafické ilustrace opouští. Ve stejném roce jako Bieblova kniha *Zlatými řetězy* vychází také Čapkem ilustrovaný soubor šestnácti povídek Guillaumea Apollinairea Kacíř a spol. (1926) [5], k němuž vytvořil dvoubarevnou linorytovou obálku, titulní list a sedm barevných linorytových ilustrací. Do značné míry zde Čapek opět navazuje na expresionistické pojetí Pásma, expresivity ovšem již dosahuje odlišnými prostředky. Zatímco v Pásmu pracoval hlavně s negativní linií, vystupující na černém pozadí přiznaného otisku linorytové matrice, je v případě ilustrací

Kacíře a spol. zásadním nositelem dynamiky a exprese soutisk dvou barev, v tomto případě černé a světle hnědé, který Čapek dosud použil pouze na linorytových obálkách. Použití škály dvou barev mu přináší nové možnosti, jichž využívá zejména ve vyjádření prostoru, jako je tomu na linorytech k povídkám Mesiáš, Zmizení Honoré Subraca, Kacíř nebo Pražský chodec. Ostatní se vyznačují naopak plošnějším charakterem, ilustrace k povídce Ubrousek básníků s neurčitě se vynořujícími tvářemi je pojata vysloveně malířsky.

4. Poetická figurace

Zejména ve třicátých letech se objevuje v českém výtvarném umění tendence vycházející sice z reality, hledající v ní však intimnější a duchovnější roviny a usilující spíše o jakýsi poetický přepis skutečnosti než o její věrnou nápodobu. Tato tendence úzce souvisí s osobitou tvorbou Jana Zrzavého anebo s imaginativním uměním Josefa Šímy, inklinující k podobné lyrizaci námětu, jeho produchovnění a osobité, niterně zpracované interpretaci. Vznikají tak obrazy zvláštního, magického světa, prodechnutého fantasknem a snovostí. Do tohoto proudu můžeme zařadit především tvorbu dvou umělců - Františka Muziky a Františka Tichého. V díle Františka Muziky je východiskem poetické figurace lyrický a imaginativní kubismus, v němž dochází k vyvázání tvarů z jejich předmětných souvislostí, skutečnost je redukována na výtvarné znaky, které sice odkazují k realitě, zároveň s ní ale přímo nesouvisí. Postupně se objevují imaginární krajiny a záhadné scénérie plné organických novotvarů, připomínající svou ztišeností metafyzické malby a výskytem novotvarů surrealistická díla. U Františka Tichého se poetizace reality spojuje se zájmem o sociální tematiku, z perspektivy smutku a melancholie zachycuje zejména podivně dvojznačný svět klaunů, pierotů a harlekýnů, břichomluvců a provazochodců, ale i motivy života na periferii. Tichého tvorba tematicky navazuje na poetiku dvacátých let, do níž však vstupuje nová, až existenciální poloha. V jistém smyslu zde lze spatřovat i stopy surrealismu. Jak Muzika, tak Tichý chtěli být především malíři, přesto se oba v nemalé míře věnovali také knižní ilustraci, do níž vnesli svůj těžko uchopitelný, snově imaginativní svět.

4.1 Ilustrace Františka Muziky

Knižní tvorba zaujímá v díle Františka Muziky významné místo, nezabýval se jí pouze jako ilustrátor, ale velmi intenzivně také jako typograf a v neposlední řadě i jako autor knih o písmové tvorbě. Krátce byl členem Devětsilu, z něhož si odnesl především konstruktivistický typografický názor, který uplatnil v řadě knižních úprav. Vedle této progresivní oblasti Muzikovy knižní tvorby vyvstávají jeho ilustrace, působící konzervativnějším dojmem, nežidíc se hlásanými avantgardními zásadami, ale jsa

výsledkem osobnějšího autorova prožitku a odrazem jeho vlastní imaginace. V počátku převládají v Muzikových ilustracích výhradně figurální náměty, jemné perovky blízké Šimově tvorbě, mající charakter portrétní ilustrace či narativně koncipovaného výjevu. Takové jsou třeba jeho ilustrace k Diderotově Jeptišce (1928) nebo ke knize Orlando Virginie Woolfové (1929), kde se však již projevuje výraznější výtvarná stylizace a osobitější autorův rukopis. Velmi expresivně pak působí ilustrace k Poeovu Dobrodružství A. G. Pyma (1929), v nichž perokresby stylizovaných postav umocnil a dramatizoval kolorováním akvarelem. Barevné plochy si ponechávají svou autonomii a poukazují tak k Muzikově volné tvorbě, podobně jako motiv nekonečné linie.

Velká míra poetizace se projevuje v několika dalších Muzikových realizacích. K těm méně rozsáhlým patří frontispisy k Tanečnici Jana Reye (1928) či k Bieblu Novému Ikarovi (1929). Kresba k Tanečnici je až téměř abstraktní, s pouhými náznaky reality v podobě vln a útvarů a linií, jež by mohly být evokací podmořského světa či pobřeží. Ilustraci by tak bylo možno chápat jako Muzikovo nejvýraznější přiblížení konstruktivistické či dokonce artificialistické ilustraci. Dominantou kresby je prohnutá, lehce zvlněná linie, jež svým tvarem připomíná ladný taneční pohyb. Muzika byl mimo jiné autorem celé grafické úpravy knihy, a proto je frontispis s kresbou v dokonalém kompozičním souladu s esovitě uspořádanou typografií na titulním listě.

Pro frontispis ke sbírce Nový Ikaros Konstantina Biebla vytvořil Muzika lept, jenž se váže k realitě úžeji, reálné prvky zde však nabývají povahy až jakýchsi symbolů a frontispis získává značně lyrický charakter. Zásadní význam zde opět hrají velké plochy barev, živelně se rozvíjejících po ploše ilustrace, a nekonečná linie, dramaticky křížující prostor, částečně související s obrysy barevných ploch a zčásti vytvářející vztahy mezi jednotlivými prvky kompozice, tedy především snášejícím se listem a jeho negativním otiskem na pozadí tmavé plochy. Právě tato linie představuje symboliku Ikarova letu a pádu, přetvářejíc se s tichou pietou v ne zcela dovyřčený kříž, mizející v mořských vlnách. Muzikův frontispis Ikarova pádu je tak dokonalou ukázkou, nakolik složité významy mnohdy stály na pozadí jeho i poměrně nenápadných prací.

V podobně lyrizujícím duchu jsou vyvedeny i dva lepty k bibliofilskému vydání sbírky Josefa Hory Mít křídla (1928) [6]. Ačkoli zde zobrazuje Muzika i lidské figury, vyhýbá se jakékoli popisnosti a realistickému pojetí. Maximální poetičnosti dosahuje zachycením pouhých obrysů lidských těl, kombinujíc neprůhledné siluety s transparentními figurami, a doplňujíc tyto snové přeludy dalšími prvky kompozice, realisticky a detailně pojednanými.

Pozoruhodné jsou taktéž Muzikovy čtyři lepty doprovázející Pašijový týden Viléma Závady (1930) [7]. V motivu ostře lomených zdí, ale i ve způsobu zobrazení figury jsou jasně patrné ozvuky lyrického kubismu, jenž Muzikovu knižní tvorbu ovlivnil i v řadě dalších realizací. Vysoký horizont spolu s perspektivně ubíhajícími liniemi základny, i jakási zvláštní ztišenost a vyprázdňenost scén výrazně připomíná metafyzickou malbu Giorgia de Chirica. Kromě neživotných, jakoby zkamenělých figur se zde objevují také organické novotvary, vinoucí se prostorem grafiky a jen umocňující její záhadnost a nepochopitelnost. Na pozadí jedné z ilustrací se znovu objevuje na šrafovaném podkladu motiv listu, který již použil Muzika také na frontispisu Bieblovy básnické sbírky.

Motivy lyrického kubismu se objevují také v Muzikových ilustracích k Básním Marca Valeria Martiala (1930), jež vyšly jako bibliofilie v soukromé erotické edici Stanislava Neumanna. Muzika zde vytvořil pět ručně kolorovaných kreseb s náměty různě pojatých propletených mileneckých dvojic. Podobná témata ve spojení se záhadnými, imaginativními krajinami, nesoucími až znaky surrealismu pak zpracoval ještě na frontispisu Horova Nebe nad Slovenskem (1934). Stejný motiv jen s větším důrazem na erotičnost je použit také v Schickelově Vdově ukrutnici (1938); kubisticky pojaté ženské torzo uplatnil Muzika i na frontispisu Holanova Torza (1933). K Sadově Filozofii v boudoiru (1928), vydané v téže erotické edici jako Martialovy Básně, vytvořil Muzika úvodní lept o poznání expresivněji pojatého ženského torza, které jakoby v předzvěsti surrealismu otevíralo pohled do vlastních útrob.

Muzika se po celý svůj život zabýval také scénografií, a právě scénické návrhy ovlivnily podobu některých jeho ilustračních prací. V roce 1938 vychází knižní podoba hry Voskovce a Wericha Pěst na oko, kterou Muzika pro uvedení v Osvobozeném divadle scénicky upravil, a taktéž knihu doprovodil množstvím svých perokreseb scénických návrhů. Inspirace scénickými návrhy je pak patrná také ve třech kolorovaných ilustracích k bibliofilskému vydání Nezvalova překladu libreta ke Gluckovu Orfeovi a Eurydice (1939). V kresbách se objevuje motiv schodiště, neomylně evokující divadelní scénu, a další prvky, mající charakter kulis, jako třeba torza antických sloupů či opět jakési podivné organické novotvary, podobající se však v tomto případě skále. Muzikova ilustrační tvorba se uzavírá nedlouho poté poslední větší knižní realizací v podobě sedmi klasicizujících kreseb k Ovidiovým Listům milostným (1943).

4.2 Ilustrace Františka Tichého

Podobně jako mnozí jiní umělci, také František Tichý chápal ilustrační tvorbu spíš jako cosi okrajového, co ho odvádí od skutečné práce, tedy malování. Přesto tvoří knižní realizace podstatnou část jeho umělecké tvorby, Tichý se věnoval nejen tvorbě ilustrací, ale také knižních obálek. Intenzivněji se začal zabývat ilustrováním knih až ve čtyřicátých letech, kdy pro sebe tuto oblast umění teprve plně objevil a kdy také začal být pro svou ilustrační tvorbu uznávaný a vyhledávaný. První Tichého knižní realizací byly ilustrace ke knize povídek Blahoslavené milování Antonína Mádla (1926). Tichý vytvořil ke knize obálku a tři tušové kresby, v nichž však nepracoval s linií, ale naopak je pojednal velmi malířsky v plochách a dramatickými tahy štětce. Výslednými expresivními kresbami tak zdařile vystihl povídkám dominující atmosféru periferie, ale zároveň tak také předurčil budoucí charakter své ilustrační tvorby, v níž budou vždy malířské hodnoty převažovat nad kresebnými, jak tomu ostatně bylo i v Tichého volných kresbách a grafikách.

V témže roce jako předchozí kniha vychází s Tichého ilustracemi také román Honoré de Balzaca Eugenie Grandetová a Venkovský lékař (1926), kterou vybavil malíř opět mnoha perokresbami včetně Balzacova portrétu. Další knižní realizace Tichého představují dva ilustrační cykly, doprovázející povídkové knihy Lva Nikolajeviče Tolstého. Ke knize Kozáci a jiné povídky (1930) [8] vytvořil Tichý čtyři barevné a sedm černobílých celostránkových ilustrací, na frontispis opět nakreslil podobiznu autora. Zatímco portrét Tolstého je pojat lineárně, černobílé ilustrace se svou expresivitou a malířským charakterem znovu hlásí k dřívějším ilustračním kresbám Tichého. Barevné ilustrace pak představují zcela novou kvalitu Tichého ilustrační tvorby, kresby nejsou podřízeny přísné popisnosti, cílem ilustrací je navodit atmosféru, zprostředkovat pocit, čímž se velmi blíží Tichého plátnům prodchnutých intimitou. Ačkoli obrysová linie zde hraje svou podstatnou roli, je změkčována použitím jemně stínujících ploch od černé přes různé stupně šedi. S barvou zachází Tichý velmi citlivě, nechává ji pouze doplňovat vlastní výjev, ale přitom je zde právě barva hlavním nositelem atmosféry. K druhé Tolstého knize Kreutzerova sonáta a jiné povídky (1930) vytvořil Tichý sedm celostránkových perokreseb, ve stejném stylu jaký použil již v kresbách ke Kozákům.

Za zlomové jsou považovány Tichého ilustrace ke knize Démon Michaila Jurjeviče Lermontova (1939). Kniha byla vydána jako bibliofilie v počtu dvou set výtisků a Tichý k ní vytvořil čtyři celostránkové lepty, tištěné tmavohnědou barvou a ručně kolorované. V motivu jezdce na pádicím koni a v tajemných nočních krajinách představil Tichý opět

novou polohu svého uměleckého projevu, která mu zajistila trvalý zájem nakladatelů i čtenářů, a tím i množství dalších zakázek. K těm pro Tichého jistě nejzajímavějším patřilo ilustrování Cervantesových Příběhů Dona Quijota (1940) v převyprávění Jaromíra Johna. Samotná postava Dona Quijota, rytíře smutné postavy, věčného bojovníka s větrnými mlýny, se svou podstatou velmi podobala tragice Tichého smutných klaunů a musela jej proto hluboce oslovit. Tichý vytvořil ke knize kromě obálky a frontispisu čtyři barevné a sedm černobílých celostránkových kreseb. Perokresby se stále vyznačují expresivitou podání, v porovnání s kresbami z roku 1926 však větší roli hraje klasická linie namísto širších štětcových stop. Barevné ilustrace se svou náladou opět velmi blíží Tichého malbám, oplývají tichou produchovnělostí a zvláštní noblesou, tlumená barevnost, v níž převažuje hněd', šed' a lomená červeň dávají ilustracím tajemné vyznění, jako by byly výjevy z jiného světa. K tématu Dona Quijota se Tichý znovu vrátí i ve své volné tvorbě.

Svémi ilustracemi doprovodil Tichý také Romaneta Jakuba Arbese (1940) [9]. Vytvořil pro ně patnáct celostránkových ilustrací, osm barevných a sedm černobílých, a několik dalších drobnějších kreseb v textu. Na obálku knihy umístil černou, tajemnou siluetu muže v cylindru, a atmosféru napětí a hrůzného očekávání se mu dařilo stejným způsobem zprostředkovávat i v ilustracích. Kresby Romanet navíc svými motivy přímo korespondují s některými klíčovými náměty Tichého volné tvorby, k nimž se setrvale vracel. Cylindr, hrací kostky či karty, kočár, kouzelnické zátiší s lebkou anebo lampou osvětlený stůl - všechny tyto Tichému důvěrně známé motivy jsou zde zpracovány znovu a v nových souvislostech literárního díla, stávajíc se až jakýmsi symboly, posilujícími tajemné a dramatické vyznění příběhů. Podobnou povahu měly také ilustrace ke Stevsově Podivnému případu doktora Jekylla a pana Hyda (1940), které vytvářel Tichý souběžně s kresbami k Arbesovým Romanetům. Téma rozdvojení osobnosti a polarity dobrého a zlého v člověku bylo Tichému opět velmi blízké. Ke knize vytvořil šest černobílých, tmavě lavírovaných kreseb, zachycujících temné uličky nočního velkoměsta a tajemné mužské postavy v pláštích a cylindrech, plně odpovídající jeho osobité poetice.

Jak již bylo naznačeno, těmito realizacemi Tichého knižní tvorba nekončí; během čtyřicátých a padesátých let vytvoří řadu dalších ilustrací, a právě tehdy teprve nadchází vrcholné období jeho ilustrační činnosti. Za všechny další jím ilustrované knihy jmenujme Příběhy Robinsona Crusoa od Daniela Defoea (1941), Cirkus Humberto od Eduarda Basse (1942), Poklad na ostrově od Roberta Louise Stevensona (1948) anebo soubor Stevsových povídek Pavilon na písčinách (1950). Posmrtně byla vydána s ilustracemi Františka Tichého například báseň Havran Allana Edgara Poea (1963) nebo Gogolovy

Mrtvé duše (1968). Tichý ilustroval během svého života také několik knih pro děti; tato jeho tvorba bude rozebrána v příslušné kapitole.

5. Figura jako znak

S primitivismem a do jisté míry též s expresionismem souvisí také snahy po zjednodušení lidské figury až k jakémusi znaku, schopnému nést ve své jednoduchosti velmi výmluvně určitá sdělení či obsahy. Tato tendence se ze své podstaty váže především ke kresbě, a to ke kresbě novinové, časopisecké či ilustrační, pro něž je výmluvnost a sdělnost nezbytnou kvalitou. Snaha po elementarizaci figury na zástupný znak se zaměřuje na vystižení samotné podstaty zobrazovaného. Nejedná se o pasivní přepis reality, ale o její pevné uchopení a zredukování na základní sdělné rysy, jako jsou gesta, pohyby či postoje figur, které určují děj a vzájemné vztahy. Často se v těchto kresbách projevuje laskavý humor a nadhled. Zvláštním typem takové kresby je karikatura, která taktéž vychází ze skutečnosti, tuto skutečnost ovšem deformuje a nadsazuje některé její rysy, což je znak, který se v prostém zjednodušení figurálního motivu neobjevuje. Tématem elementarizace figury se v českém meziválečném umění zabývala řada kreslířů a ilustrátorů, kteří se povětšinou věnovali právě i karikatuře, jako například Antonín Pelc, Otakar Mrkvička nebo František Bidlo, který ve třicátých letech ilustroval třeba Seifertovo Zpívání do rotačky (1936) nebo Ruské lidové erotické povídky (1932). Snaha vytvořit elementární, maximálně srozumitelnou kresbu bez karikaturní nadsázky se v knižní ilustraci nejpatrněji a v největším rozsahu projevuje v kreslířském díle Josefa Čapka. Značné množství knižních ilustrací založených na zjednodušení figury vytvořil také Adolf Hoffmeister, známý především pro svou karikaturní tvorbu.

5.1 Figurální zkratka v ilustracích Josefa Čapka

Kolem poloviny dvacátých let Josef Čapek pomalu opouští techniku linorytu a stále častěji volí pro knižní ilustrace techniku kresby, která u něho ve třicátých letech grafický výtvarný doprovod knih zcela nahradí. Také Čapkovy kresby se vyznačují jednoduchostí a zdánlivou spontánností, svou typickou lineární zkratkou zachycuje okolní svět s dechberoucí přesností a upřímností, takový, jaký jej vidí, plný života, s citem pro krásu prostého, všedního děje. Výmluvná gesta a pohyby, nezatížené zbytečnostmi, dokazují Čapkův jedinečný pozorovatelský talent i jeho smysl pro poezii obyčejného života.

Ilustrace kreslil převážně tuší, což jim dalo jejich švih a svěží charakter, a některé z nich také koloroval.

Prvním titulem, který doprovází Čapek kresebnými ilustracemi, je humoristický román Vladislava Vančury Rozmarné léto (1926) [10]. Ten vychází nejprve v Družstevní práci s Čapkovou obálkou vytvořenou ještě technikou linorytu, a bezprostředně poté v Odeonu, s obálkou již kresebnou, přičemž je zde použita poslední z doprovodných ilustrací knihy. Obě vydání jsou doplněna dvaceti pěti Čapkovými kresbami a kresbou na titulním listu. Výraznou roli zde hraje lidská figura, zjednodušená, nikoli však zcela stylizovaná ve znak, jak tomu často bylo u linorytů a zejména pak u linorytových obálek. Čapkovy kresby se vyznačují spontánní živostí a vtipem, majíc často až karikaturní charakter, což s humoristickým tónem Vančurovy knihy velmi dobře souzní. Kresby jsou částečně kolorovány, barva jen doplňuje tušovou kresbu, rozhodně ale obrázek „nevybarvuje“. Uplatňuje se dvojím způsobem: v ploše, vytvářejíc pozadí a určujíc barevné zatónování a náladu ilustrace, anebo naopak jen v drobných dotycích štětce, kdy akcentuje jednotlivé detaily a jejich barevnost spíš jen napovídá.

Další kniha, pro kterou Čapek kreslí ilustrace, je také humoristická, jedná se o román Emila Vachka Bidýlko, který vychází poprvé roku 1927. Čapek pro něj vytvořil kresby na obálku, na titulní list a třicet ilustrací. Ve druhém, třetím a čtvrtém vydání je román vydán opět s Čapkovými ilustracemi, autorem obálek je ale Ladislav Sutnar. Následuje román Benjamina Kličky Muž který chtěl A B C D E (1928), pro nějž vytvořil Čapek dvoubarevnou linorytovou obálku a dvaceti kresebných ilustrací, techniku linorytu a soutisk dvou barev použil také pro čtvrté vydání knihy Jiřího Kopty Pět hříšníků „U Velryby“ (1930), jejíž text doprovodil devíti kresbami. Knihu českého humoru Kudrlinky (1928) Josefa Štefana Kubína, opatřil Čapek kresebnou obálkou a text doplnil dvaceti ilustracemi. Pro druhé vydání románu Marie Majerové Náměstí republiky z roku 1929 navrhl Josef Čapek jednoduchou obálku s písmem na růžovočerveném pozadí, přecházející od bílé přes jemnou barevnost až po sytý odstín, to vše orámováno černou, jež opět koresponduje s barvou písma. Text knihy doprovodil dvaceti kresebnými ilustracemi.

V témže roce vychází také kniha Zahradníkův rok Karla Čapka (1929), která představuje s šedesáti kresbami Josefův vůbec nejrozsáhlejší ilustrační soubor dvacátých let. Zahradničení bylo společným koníčkem a vášní obou bratrů, proto není divu, že vznikly ilustrace hravé, vtipné a spontánní, z nichž je patrná radost z tvorby a niterné porozumění pro zachycované výjevy. Svou upřímnou naivností a přirozeným výrazem se blíží Čapkovým ilustracím dětských knih. Zejména ve třicátých letech se Josef Čapek

svými ilustracemi podílí na celé řadě bratrových knížek, například Kam se dějí knížky (1928), Minda čili o chovu psů (1930), Jak se co dělá (1938), O lidech (1940), O knihách a čtenářích (1940) nebo Měl jsem psa a kočku (1939), kde se na ilustracích podílejí oba bratři.

Významnou Čapkovu realizaci představují také ilustrace k bibliofilskému vydání knihy Heinricha Heina Písně o tvoření (1932) v překladu Eduarda Basse, vydané sběratelem a knihtiskařem Josefem Portmanem. Čapek vytvořil pro knihu sedm ilustrací a vinětu v titulu. Kresby se vyznačují jednoduchostí a naivismem, u každé z básní se opět setkáváme spíše s jednotlivými, vytrženými motivy, jako tomu bylo třeba u Reynkových Rybích šupin, než s celistvou ilustrací epického charakteru. Čapek se zde také znovu vrací ke kolorování, ke kterému přistupoval ve třicátých letech již jen ojediněle. V motivech doprovázejících básně volí opět kolorování pouze částečné, podobně jako v některých z ilustrací Rozmarného léta, ve vinětě a ilustraci na frontispisu jemně koloruje téměř celý výjev, čímž barva ztrácí svou roli pouhé nápovědy, nabývá mnohem většího významu a naopak tak odsouvá do pozadí úlohu a vyznění tušové linie, a tím značně mění výsledný charakter ilustrace.

Jednou z posledních Čapkem ilustrovaných knih je kniha básní Jaroslava Seiferta Osm dní (1937) [11], k níž vytvořil tři tušové ilustrace a jednu kresbu určenou na frontispis. Výtvarný doprovod Seifertovy sbírky se od ostatních Čapkových kresebných ilustrací značně liší. Spontánní a výstižnou lineární kresbu zde vystřídal štětcem načrtnuté ilustrace, získávající cosi z plnosti a pádnosti dřívějších linorytů. Linka zesiluje, zmohutňuje, kde je třeba, pracuje Čapek opět s plochou, ať už s černou barvou základní kresby, nebo s šedou, která figurální výjev dobarvuje a doplňuje, dává mu hloubku i závažnost. Na čtyřech ilustracích jsou zde zachyceny čtyři ženské figury, každá v dlouhém, splývavém rouchu, se skloněným oválem hlavy, bez znázorněných detailů obličeje. Opět se jedná o typ truchlících žen, Čapkovo téma počátku dvacátých let, jež v knižní tvorbě již zpracoval v žalozpěvu Thomase de Quinceyho Levana a Matky žalu. V básnické sbírce jsou truchlící ženské postavy výrazem smutku nad smrtí T. G. Masaryka, jenž vyjadřují se stejnou silou jako Seifertovy verše. Možná ještě více než Matkám žalu se Čapkovy ženy z Osmi dnů podobají jeho budoucím nešťastným a bezmocným ženským figurám z cyklů Oheň a Touha, a tak, plné bolesti nad odchodem jedinečné osobnosti prvního prezidenta, jako by zároveň byly i předzvěstí blížícího se utrpení naší země.

5.2 Ilustrace Adolfa Hoffmeistera

Knižní ilustrace Adolfa Hoffmeistera úzce souvisí s jeho karikaturní tvorbou. „Každý kreslíř musí být střídavý,“²⁸ tvrdil Hoffmeister, oceňujíc na kresbě vždy nejvíce právě její čistotu a střídmost, jež ji činí nanejvýš srozumitelnou. Tyto kvality byly podstatné nejen pro karikaturní kresby, ale stejně tak i pro knižní ilustrace, jež si v Hoffmeisterově případě podržely úsměvnost a jemný humor jeho karikatur.

K prvním Hoffmeisterovým knižním realizacím patřila práce na Romainsově *Obrozeném městečku* (1928) [12], k němuž vytvořil obálku a dvanáct ilustrací. Obálka je zaplněna zjednodušenými, lineárně zachycenými postavami, s tečkami očí či bez nich, s otevřenými křičícími ústy, s jednoduchým oválem hlavy bez vlasů, mnohé jako by byly nakresleny téměř jediným tahem. Kromě základní černé barvy je zde použita barva červená, jež se uplatňuje především v písmenech názvu knihy a jménu autora a ve dvou praporech, nesených figurami v popředí. Dále je červená uplatněna v otevřených ústech většiny postav, a v podobě zjemněné rastrem též na zbývajících vlajkách ostatních figur. Kresba a nápisy spolu živelně koexistují na společném prostoru a obálka působí velmi dynamickým dojmem. Ilustrace se také vyznačují výrazným zjednodušením, autor se vždy soustřeďuje na vyjádření toho podstatného a tomu podřizuje svou kresbu, převážně lineární, jen občas doplněnou o černé plochy. Pokud nejsou u postavy důležité detaily obličeje, nekreslí je, popřípadě je redukuje právě pouze na ty nejnáměnitelnější, například na knír či ovál dokořán otevřených úst. Kresby nejsou stereotypní, každá figura je zachycena jinak, některé vypadají částečně opět jako nakreslené jediným tahem, jiné jako by byly poskládané z několika redukováných tvarů, jež se navzájem i překrývají či prostupují, některé linie zas zůstávají nedokončené a tvary se tak neuzavírají. Ve stejném stylu zpracoval Hoffmeister i další ilustrace, které doprovázely knihy Gilberta Keitha Chestertona: *Povídky o dlouhém lánu* (1927), *Nedůvěra otce Browna* (1927), *Klub podivných živností* (1928) a *Anarchista Čtvrtek* (1928). U poslední jmenované je patrné větší přiblížení postavám a vzrůstající zájem o vykreslení okolního prostředí, zároveň zde dochází k ještě větší formové uvolněnosti. Na obálkách všech tří knih zachytil Hoffmeister Chestertonovu karikaturu v různých situacích, doplněnou barevnou plochou či barevnými akcenty v pozadí. Stejně postupoval i při tvorbě obálek dalších Chestertonových knih: *Nedůvěra otce Browna* (1927) a *Eugenika a jiná zla* (1928). Za zmínku stojí též ilustrace

²⁸ Adolf Hoffmeister: *Technika nové kresby* (1930), in: tentýž: *Poezie a karikatura*, Československý spisovatel, Praha 1961. s. 70-71

k Mařánkově Ještěrce v červeném bludišti (1928), kde dosáhl Hoffmeister ještě většího zjednodušení lidské figury.

Ojedinělou realizací v Hoffmeisterově ilustrační tvorbě zůstal jeho výtvarný doprovod knihy Gulliverovy cesty Jonathana Swifta (1929). Hoffmeister se tentokrát nespolehl pouze na své kresby, a zřejmě především z komerčních důvodů zvýšení prodeje knihy byl k projektu přizván také Vlasta Burian, jehož kostýmované fotografie v potřebném zmenšení či zvětšení se pak staly základem ilustrace. Hoffmeister k vystřižené postavě již jen dokresloval okolní krajinu a prostředí, zvířata a lidské figury, lilipyty i obry. Výsledné ilustrace mají v Hoffmeisterově tvorbě hodnotu pouhé kuriozity.

Ve stejné době získává Hoffmeister zakázku na ilustrování jedinečného díla české satiry, Křtu svatého Vladimíra od Karla Havlíčka Borovského (1930) [13]. Jak později Hoffmeister uvedl, „téměř všichni čeští karikaturisté v průběhu minulých sto let pokládali za národní zkoušku svého kreslířského vtípu vyrovnat se s havlíčkovskou satirou“,²⁹ přičemž stejnou výzvu představoval tento úkol bezpochyby i pro samotného Hoffmeistera. Knihu vybavil třiceti jednoduchými, lineárními kresbami, navrhl pro ni vazbu a typograficky ji upravil. Zvláštností Hoffmeisterova zpracování bylo především propojení typografie a výtvarného doprovodu, typografická složka získala na významu a stala se rovnocenným aktérem výsledné vizuální podoby knihy. Ilustrace zde nebyly omezeny statickými bloky textu a svým přirozeně živelným a dynamickým prolnutím s verši pro sebe získaly neomezený prostor celé stránky či dvoustrany. Typografická sazba aktivně sledovala tvary kreseb, někdy se dokonce stala přímo jejich součástí, když byly verše umístěny do rozevřených úst a prostoru těla jedné z postav. Hoffmeister dosáhl v této své ilustrační práci neobyčejné jednoty a provázanosti celku a dokonale vystihl hravou ironii a satiru Havlíčkova díla.

Dále se Hoffmeister výtvarně, ale také redakcí a úpravou podílel na sborníku textů Víno (1930), který vydala vinařská firma Jos. Oppelt synovec. Do sborníku přispěla svými texty celá řada autorů a Hoffmeister v celkem padesáti kresbách vytvořil jejich karikatury. Pokračováním projektu bylo vydání knihy Wein (1933), do níž přispěli německy píšící autoři, a kterou opět vybavil svými kresbami Adolf Hoffmeister. Rok 1930 přinesl Hoffmeisterovi ještě jednu výtvarnou realizaci, a to ilustrování knihy esejí a povídek o automobilismu Ilji Erenburga, nesoucí název 10 HP (1930). Kresby se v porovnání s ilustracemi z roku 1928 vyznačují větší detailností, uzavřeností kresebného celku oproti

²⁹ Adolf Hoffmeister: doslov, in: Karel Havlíček Borovský: Kniha veršů, 1953, cit. podle: Karel Srp (ed.): Adolf Hoffmeister. Gallery, Praha 2004, s. 102

dřívější rozvolněnosti a nedokončenosti a tvrdší linií. Na obálku použil Hoffmeister motiv letících hodin, jak naznačují drobné bílé čárky značící pohyb, neuplatnil zde svou kresebnou linku, ale pracoval s plochami nestínovaných barev.

V roce 1936 vychází Hoffmeisterova vlastní kniha Americké houpačky, kterou napsal na základě svých cest po Spojených státech a již také doprovodil vlastními ilustracemi. Kresby odrážejí jak jeho okouzlení, tak méně příjemné zážitky, v žádném případě ovšem nejsou pouhými cestovatelskými záznamy reality, ale spíše zachycením dojmů a asociací z prožitého. Podobné téma cestování pak zpracoval ještě v ilustracích ke knize Křížovka světa (1938) autorky MA-FA, vlastním jménem Marie Breinlové. Po nacistické okupaci Československa se stal Hoffmeister nedobrovolným uprchlíkem, znovu odjíždí do Spojených států a také na základě této nucené cesty sepisuje knihu, která je v českém překladu vydána až roku 1946 pod názvem Turistou proti své vůli, opět doplněná autorovými ilustracemi. Ilustrační tvorbě se Hoffmeister věnuje i nadále, v podstatě až do konce svého života.

6. Ilustrace dětských knih

Ačkoli dnes chápeme knižní ilustraci především jako ilustraci knih pro děti, je nutné upozornit, že ilustrace avantgardních tvůrců byla až na výjimky ilustrací knih pro dospělé. Tento nepoměr zájmu o dětskou a dospělou ilustraci a potažmo tvorbu vůbec byl dán zejména obecným vztahem k dítěti a dětství. Teprve začátek 20. století přináší nový pohled na dítě a jeho individualitu, dětský věk je poprvé nahlížen jako autentické, svébytné období života a dítě tak přestává být chápáno jako pouhý „nehotový“ dospělý. Objevuje se zájem o psychické procesy dětské duše, i o dětskou kresbu jako jakýsi záznam dětského prožívání. Dětský výtvarný projev se stává předmětem zkoumání psychologie, zároveň je ale s nadšením oceňován i napodobován moderními umělci, jež v něm nacházejí čistotu a původnost, podobně jako v umění primitivních kmenů či v tvorbě lidí duševně nemocných. Dětsví se stává výrazným inspiračním zdrojem zejména pro tvůrce poetismu a surrealismu.

V období avantgardy je také završen proces, směřující k chápání tvorby pro děti jako plnohodnotné a co se týče kvality rovnocenné tvorbě určené dospělým. V oblasti knižní tvorby tomu předcházely již od konce 19. století rozsáhlé snahy o zkvalitnění dětské literatury, jež do té doby stála na okraji zájmu, plnila výhradně utilitární funkce výchovného prostředku a tak zcela nemohla vyhovět požadavkům kultivace dětské duše, rozvoje fantazie a vnímavosti dítěte, pěstování citlivosti k uměleckým i společenským hodnotám. Ani k proměně, jež usilovala přiblížit tvorbu pro děti oblasti umění, nedošlo ovšem okamžitě a v plné šíři. Dokonce ještě roku 1938 chválí Vítězslav Nezval knížku bulharské spisovatelky Dory Gabe Dávno (Nekoga) slovy: „Nekoga není takzvanou literaturou pro děti, jak se jí vulgárně rozumí, je knihou poezie dětství...“³⁰ Z toho je patrné, že ani koncem třicátých let ještě není pojem „literatura pro děti“ synonymem kvality a vysoké umělecké úrovně, ale spíše právě naopak a kvalitní dětská kniha je stále jevem dosti výjimečným.

O všeobecné docenění dětství jako svébytného období života se významně zasloužili poetismus a surrealismus se svým zájmem o fenomén dětství jako zdroj inspirace a básnické imaginace, a tím předurčili další zájem o ně, včetně chápání dítěte jako rovnocenného, byť specifického příjemce uměleckých hodnot. Zejména surrealismus se svou osobitou poetikou, slovesnou i výtvarnou, měl ty nejlepší předpoklady pro sblížení tvorby pro děti a tvorby pro dospělé. Mnozí avantgardní literáti přispěli k tvorbě pro děti,

³⁰ Vítězslav Nezval: Několik slov ke knize Dory Gabe, 1938, in: Vítězslav Nezval: Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931 - 1941. (ed. Milan Blahynka). Československý nakladatel, Praha 1974, s. 600

dětská próza ale často zůstala v jejich tvorbě ojedinělým počinem.³¹ Přesto se zde otevíral alespoň omezený prostor pro spolupráci literátů s podobně smýšlejícími výtvarnými umělci. Dílo jedinečného rozsahu v oblasti dětské ilustrace vytvořil Josef Čapek, a to jak množstvím ilustrovaných dětských knih, tak mnohdy také počtem kreseb, doprovázejících knížku. Autoři, hlásící se k poetismu a posléze k surrealismu, kteří se zabývali ilustrováním knih, tedy představitelé té nejčistší avantgardy, se povětšinou věnovali pouze ilustrování knih pro dospělé. V oblasti ilustrování dětských knih se tak z devětsilských tvůrců jednoznačně nejvýrazněji zapsala Toyen.

6.1 Ilustrace pro děti Josefa Čapka

Ilustrace knížek pro děti představují svébytnou oblast Čapkovy tvorby. Dětská tematika se v Čapkových ilustračních kresbách začíná objevovat na konci dvacátých let a začátkem třicátých již tvoří významnou část celé jeho ilustrační tvorby. Nové zaměření na dětského diváka bezesporu souvisí s Čapkovou otcovskou rolí, jeho vstup na pole dětské literatury představovala knížka Povídání o pejskovi a kočičce (1929) [14], kterou napsal a nakreslil pro svou dceru Alenku. „Bylo to něco jiného, když jsem dělal obrázky k Pejskovi a kočičce,“ vzpomíná později Čapek, nakolik se tvorba pro děti lišila od veškeré jeho dosavadní ilustrátorské práce, kterou mnohdy dělal hlavně pro výdělek. „Tehdy mně sedělo na klíně děcko, které chtělo, abych mu maloval pány a dětičky a kočičky a pejsky, dívalo se do toho a poroučelo si, aby to bylo takové, jak to dětské oči a mysl potřebují...“³² Tak Čapek pochopil, že ilustrace pro děti mají být především „trefné a srozumitelné“,³³ spontánní a vtipné, blízké dětskému srdci a vnímání, podobné spíš jeho novinovým kresbám než obsahově hlubší a temnější volné tvorbě. Pro Povídání o pejskovi a kočičce vytvořil Čapek čtyřicet čtyři kreseb, z toho deset barevných. Všechny se vyznačují suverénní lineární kresbou, přirozeným, nenuceným výrazem a v jedinečné zkratce zachyceným dějem. Obyčejný svět kolem nás se přenáší na stránky knihy, kde se stává

³¹ Například Vítězslav Nezval: Anička skřítěk a Slaměný Hubert (1936), Vladislav Vančura: Kubula a Kuba Kubikula (1932), Eduard Bass: Klapzubova jedenáctka (1932), Karel Poláček: Edudant a Francimor (1933), Karel Čapek: Devatero pohádek (1932). Nezval ve své knize pro děti pracuje se surrealistickou poetikou, ostatní uvedené knihy lze řadit k žánru tzv. moderní pohádky, rozvíjející se v třicátých letech 20. století.

³² Josef Čapek: O ilustrování dětských knížek (1933), přetištěno in: Josef Čapek: O sobě. (ed. Miroslav Halík). Československý spisovatel, Praha 1958, s. 82

³³ tamtéž, s. 84

důvěrnější a známější než kdy dřív. Není divu, že Čapkovy jednoduché, výstižné kresby se mnohým čtenářům staly jednou provždy neodmyslitelnou součástí dětství.

Další možnost uplatnění v dětské knize nachází Josef Čapek v knížce Pavla Suly Letňáskové (1931). Vytváří pro ni třicet jedna tušových ilustrací a dvoubarevnou kresbu na obálku. Opět zde v dokonalé kresebné zkratce zachycuje dětské postavičky v živém pohybu, zároveň tu ale velký prostor dostávají také krajinné motivy, jež se stávají až samostatnými výjevy, jakoby nezávislými na knižní předloze. Dětsví se Čapkovi ostatně vždy spojovalo s přírodou, s venkovem, a tak konečně přes dětské náměty objevuje také svůj zájem o krajinu, který bude rozvíjet i ve volné tvorbě. Krátce poté vychází kniha Karla Čapka Devatero pohádek (1932), k níž vytvořil Josef Čapek padesát sedm kreseb, z toho osm barevných, a kresbu na titulní list, na obálku pak byla použita jedna z doprovodných ilustrací. Kresby, provedené živou linkou, vtipně a citlivě reagují na výchozí text, s nímž vytvářejí konzistentní celek, což je jistě především důsledek shodného smýšlení a cítění obou bratrů, kteří byli schopni tvořit v dokonalé symbióze.

V téže době ilustruje Čapek i páté vydání knížky Klapzubova jedenáctka Eduarda Basse (1932), pro niž nakreslil dvacet šest ilustrací a kresbu na titulní list. Hlavním námětem jsou zde opět chlapecké postavy, zachycené v pohybu, s přirozeností a lehkostí Čapkovi vlastní, tentokrát snad ještě uvolněnějším a živějším rukopisem, jenž lépe vystihuje sportovního ducha povídky. V sedmém vydání Klapzubovy jedenáctky (1936) je již pět z dvaceti šesti Čapkových ilustrací barevných a jedna z ilustrací je rovněž použita na obálce knihy.

Úspěch zejména Povídání o pejskovi a kočičce a Devatera pohádek přinesl Josefu Čapkovi záhy další zakázky na vytvoření ilustrací dětských knih. Hned roku 1933 následuje několik realizací, z nichž první jsou ilustrace ke knize Kennetha Grahama Žabákova dobrodružství [15]. S jistou nadsázkou, ale také s pokorou a upřímností sobě vlastní, popsal Čapek práci na námětu, jenž byl v jeho tvorbě zcela novým: „Nikdy jsem taková zvířátka nekreslil a není to maličkost pustit se do něčeho, na co člověk není nacvičen... Nezbyvalo než vzít do ruky starého Brehma a podívat se do něho, jak taková myš, jezevec a vydra vlastně vypadají,³⁴ popisuje Čapek. „Nuže, už to je značná úloha pro někoho, kdo to nikdy nedělal, vykreslit jakž takž k poznání to či ono zvíře. Ale pan autor si je žádá v akci ... bylo třeba opřít se až o jistou tělesnou představu - to jest, vžít se do toho tak, jako kdybych sám byl krtkem, který se bojí, králíkem, který nadává, myší, která se

³⁴ Josef Čapek: O ilustrování dětských knížek (1933), přetištěno in: Josef Čapek: O sobě. (ed. Miroslav Halík). Československý spisovatel, Praha 1958, s. 83-84

upejpá a má prostydlý nos - a vycházejí z této představy, dát zvířátkům o to trochu více než jen přírodopisné nakreslení, totiž pohyb a děj.“ To vše se Čapkovi podařilo a Grahamovu knihu vybavil šestnácti milými ilustracemi, osm z nich jemně koloroval. Jedna z kreseb byla použita také na obálce knihy.

Téhož roku následovaly ilustrace ke knížce Karla Poláčka *Edudant a Francimor* (1933), ke které nakreslil Čapek šedesát jedna kreseb, z toho čtyři barevné, a také kresbu na titulní list. Čapek se zde vrací k hlavnímu tématu lidských postav a jeho rukopis se oproti pečlivěji vykresleným zvířátkům z Žabákových dobrodružství opět uvolňuje. V oblasti ilustrování dětských knih realizuje Čapek výtvarný doprovod ještě ke dvěma knihám Václava Řezáče. Roku 1933 vychází knížka *Kluci, hurá za ním*, ke které vytvořil Čapek třicet tušových kreseb, z nichž jedna byla v barevné podobě použita na obálku. Zejména tyto ilustrace výrazně připomínají dětské náměty z Čapkovy volné tvorby. O rok později vychází Řezáčova knížka *Poplach v Kovářské uličce* (1934), pro niž nakreslil Čapek dvacet jedna ilustrací, vyznačujících se větší realističností a popisností, jedna z nich se opět jako barevná uplatnila i na knižní obálce. Ilustracemi k Řezáčovým titulům se Čapkova knižní tvorba pro děti uzavírá.

6.2 Dětské ilustrace dalších autorů

Dětskými ilustracemi se ve své tvorbě zabývala také Milada Marešová, ilustrace ke knížkám pro děti vytvářela již v meziválečném období, ve větší míře se této činnosti věnovala ale až po válce. K prvním realizacím Marešové v oblasti dětské knižní tvorby patří ilustrace k *Indickým pohádkám* (1927) [16] v překladu Vincenta Lesného. Marešová vytvořila pro knihu obálku a celostránkové barevné ilustrace, které se svým pojetím, jemnou barevností, i typikou postav, vysokých, jemných, noblesních figur, zasazených do jakoby zastaveného, ztišeného prostředí, prodchnutého tajemstvím, velmi podobají její tvorbě volné. Samotný námět indických pohádek byl pro Marešovou velmi inspirativní svou atmosférou exotična a tajemných, vzdálených světů, kterou se jí povedlo v citlivých, poetických ilustracích jedinečným způsobem zachytit.

Z roku 1928 jsou Marešové ilustrace veršovaného příběhu pro mládež Josefa Koptý *O rytíři s plnovousem*. Marešová knihu doprovodila čtyřmi celostránkovými kresbami, v nichž pokaždé umístila do rámečku dva různé výjevy v samostatných pásech nad sebou.

Kresby jsou pouze lineární, pracující se šrafurou a černými plochami, doplněné akcenty červené barvy na pozadí výjevů či v detailech kresby. Toto barevné řešení koresponduje s řešením obálky, kde je taktéž na červeném pozadí umístěna černobílá kresba muže s plnovousem. Stejnou techniku i barevnou kombinaci použila Marešová také při ilustrování knihy *Zvířátka Václava Říhy* (1929) [17], obálka je opět vytvořena spojením červeného pozadí a černobílé kresby zvířat. Samotné ilustrace Marešová v tomto případě ponechává bez vymezujícího rámce a pojednává je buď jako klasický celostránkový výjev, anebo na prostoru jedné stránky rozvíjí celou dějovou linii příběhu a zachycuje v časové posloupnosti více podstatných momentů děje. I v těchto ilustracích je základem černobílá kresba, doplněná o červené detaily. Na knihách Václava Říhy spolupracovala Marešová i nadále, v roce 1930 ilustrovala jeho *Selské pohádky* a v roce 1938 vycházejí *Pohádky*, jež byly souhrnným vydáním *Selských pohádek*, *Pohádek zimního času* a *Říhových pohádek*.

V ilustrační tvorbě pro děti se uplatnil také František Tichý. Jako první dětskou knihu ilustroval *Země tisíce splněných přání* André Mauroise (1929), kterou doprovodil třemi celostránkovými kresbami, osmnácti drobnými kresbami v textu a kresbou na frontispisu. Nejpozoruhodnější na této realizaci byla Tichého barevná obálka, kde zachytil na pozadí černě se rozlévající skvrny na břicho ležící hlavní hrdinku příběhu. Výjev namaloval Tichý přes celou plochu obálky, tedy i přes zadní stranu, na níž se tak po zavření knihy objevuje pouze část dívčina těla s klátícíma nohama. Světlé tělo dívky i bílé písmo názvu knihy kontrastují s černým pozadím, jež se zejména na zadní straně obálky odráží od žlutých, organicky nepravidelných okrajů. Tato obálka je jednou z ukázek uplatnění Tichého malířského přístupu v knižní tvorbě, jenž se v jeho pracech pro děti projevoval častěji právě na obálkách knih, zatímco v samotných ilustracích pracoval Tichý spíše s kresbou lineárního charakteru.

Přísně lineárně pojal Tichý svůj výtvarný doprovod ke knize Vitalije Biankiho *Lesní domky aneb Příhody zbloudilé Běhulky* (1936). Knížku vybavil dvanácti tušovými kresbami v textu, které koloroval sám nakladatel F. J. Müller, a stejným způsobem byla pojata také obálka. Kresby lesních tvorů a přírody působily expresivněji a spontánněji než ilustrace k Mauroisově knize, následné kolorování ale mnohé z těchto rysů spíše potlačilo. Přesto působí ilustrace uvolněným a nenuceným dojmem. V roce 1939 vytvořil Tichý ilustrace ke knize *Co vyprávěla kočka na jabloňové větvi* od Marcela Aymého [18]. Pohádkový příběh ilustroval devíti barevnými celostránkovými kresbami a šesti kresbami s barevným podtiskem v textu. Jemně barevné a citlivě modelované kresby se zde u Tichého zatím nejnapadněji vyvazují ze sevřenosti obrysovou linií, a ačkoli respektují

pevné tvary, spíše než linkou jsou určovány barevně odstínovanými plochami. Ještě malířtější je pojata obálka knihy, jež svým dynamickým pojetím opět připomene obálku Země tisíce splněných přání, kterou však uvolněností svého rukopisu ještě předčí. Na černém pozadí se zde vyjevuje bílá kočka, jemně a měkce stínovaná, jakoby modelovaná pouze hmotou barvy. Zvířecí tělo v Tichého podání se stalo dokonalým vystižením kočičí hravosti i nestálosti, elegance i tajemství, a silným podnětem pro dětskou fantazii.

Ilustracemi knih pro děti se zabýval i František Janoušek, přičemž jeho jednoduchý, lineární styl kreseb určených dětem úzce souvisí s ilustracemi, které vytvářel pro knihy se sociální či legionářskou tematikou. V roce 1932 ilustroval knihu O vychytralém králíčkovi Miloslava Skořepy [19], pro níž vytvořil černobílé celostránkové kresby, vymezené rámcem, který je však zvířecími postavami v některých místech překračován, což vnáší do výjevů dynamizující prvek. Janoušek zde navíc nepracuje pouze s jednoduchou linkou, ale velmi často ji výrazně zesiluje nebo používá větší plochy černé barvy a tím přispívá k drammatizaci kompozice. Obrázky tak působí veselým, dějovým dojmem. Stejný styl ilustrací použil Janoušek také pro knihu Bohumila Tožičky Malé pohádky pro malé čtenáře (1936). V celostránkových i menších kresbách v textu opět použil výraznou černou linku i plochy černé barvy. V kompozici pracoval ještě důrazněji s motivem narušení rámce kresby, když ilustrace částečně uzavřel orámováním, zčásti je však ponechal bez rámečku a naopak tyto partie otevřel prostoru stránky. V roce 1940 ilustroval Janoušek povídku pro mládež Bohuš z Terebky od Marie Holkové.

6.3 Toyen a její ilustrace pro děti

Ilustrování dětských knížek se Toyen začala věnovat začátkem třicátých let. Její první realizace v této oblasti byly spojeny s nakladatelstvím Odeon Jana Fromka, s nímž již předtím spolupracovala, nejprve v autorské dvojici s Jindřichem Štyrským, kdy se jednalo převážně o tvorbu knižních obálek, a poté samostatně, přičemž velmi záhy dostala příležitost vytvořit soubor ilustrací, a to pro knihu Vladislava Vančury Pekař Jan Marhoul (1929). Právě úspěch jemných, křehkých kreseb, jimiž Toyen doprovodila Vančurovu prózu, jí zajistila v Odeonu další zakázky, mezi nimi také ilustrace knih pro děti.

Ilustrace Toyen nechápala jako hlavní oblast své umělecké tvorby, k ilustrování knih přistupovala jako ke specifickému oboru, který není přímo vázán na její tvorbu

volnou, ačkoli s ní samozřejmě z hlediska námětů často souvisí. Pro Toyen bylo vždy důležité jakému okruhu čtenářů je kniha určena, při tvorbě ilustrací zohledňovala věk, pohlaví i zaměření cílové skupiny, a proto se také její ilustrace navzájem liší. Tento proces ztotožňování se je zvláště patrný v kresbách určených dětem, kde se Toyen bez problému přizpůsobovala dětskému vnímání. Dětství a dětské náměty ostatně prostupují celou její tvorbu, ať již v podobě primitivistického období její rané tvorby, anebo pozdějších motivů školaček, děvčátek se švihadly či rozbitých hraček, které se stávají vyjádřením a evokací úzkosti, objevující se například v cyklu kreseb *Střelnice* (1939).

V ilustracích určených dětem byla pro Toyen nejdůležitější jejich srozumitelnost, proto se soustředila na figurální výjevy, zachycující klíčové okamžiky děje. První knihou pro děti, kterou v Odeonu Toyen ilustrovala, byly *Veselé pohádky z celého světa Marie Majerové* (1930) [20]. Toyen pro knížku vytvořila čtyři barevné celostránkové ilustrace a šestnáct černobílých kreseb, na barevnou obálku s výrazným červeným rámcem použila motiv klaunů, tolik oblíbený u devětsilských autorů. V ilustracích dominují náměty moře, podmořského světa nebo divoké přírody, přičemž barevné ilustrace zachycující pláž a krajinu pod mořskou hladinou mohou snadno připomínat artificialistické malby Toyen, jež se v tomto případě jen stávají pozadím, zaplněným lidskými figurkami. Na černobílých ilustracích vyniká jemná, přesně vedená linka, již Toyen zachycuje venkovskou krajinu či exotické výjevy, objevují se zde obrázky připomínající poetismus či naivní období tvorby Toyen, i kresby-zátiší, poukazující k ilustracím Pekaře Jana Marhoul. Toyen ve svých záběrech střídá pohledy detailní a celkové, zachycuje tak postavy jako hlavní motiv, mnohdy přesahující až za hranice kresby, nebo naopak jen jako drobnou figurální stafáž, někdy volí výrazný nadhled, jindy zas horizont snižuje a zachycuje výjev frontálně, téměř bez použití perspektivy. Kresby se snaží citlivě zachytit atmosféru každé pohádky, a zároveň otevřít prostor pro fantazii dětské duše. František Halas o nich prohlásil: „Kresby Toyen jsou čiré jak dětská představa. Její zvířata, holčičky, princezny a krajiny jsou jakoby ukradeny ze snů dětí. Bylo třeba mnoho umění, mnoho úcty k dětem a mnoho lásky k věcem, aby takto dopadly.“³⁵

Druhou dětskou knihou s ilustracemi Toyen vydanou v Odeonu je *Růžový ostrov Charlese Vildraca* (1930). Toyen pro ni vytvořila dvaadvacet černobílých celostránkových ilustrací, opět vedených precizní kreslířskou linkou. Kompozice kreseb se v některých případech podobají řešení použitých ve *Veselých pohádkách*, třeba ve využití diagonály či

³⁵ František Halas: *Pohádky* (1929), in: František Halas: *Obrazy*. (ed. Ludvík Kundera). Československý spisovatel, Praha 1968, s. 290

nadhledu. Linie příběhu umožnila Toyen znovu se navrátit k devětsilské poetice obdivu exotických krajin, dalek a dobrodružství, automobilů, lodí i letadel. Obě zmíněné knihy patřily k prvním, které Toyen ilustrovala, a lze říci, že si v průběhu jejich realizace našla a upevnila vlastní ilustrátorský styl, jemnou, přesnou lineární kresbu, kterou pak používala i nadále. Vedle Odeonu brzy navázala spolupráci také s několika dalšími nakladateli, pro které začala rovněž ilustrovat dětské knihy.

Další významnou ilustrační prací Toyen pro děti bylo osmnáct kreseb pro knihu Zdenky Marčanové *Náš svět*. Kniha vyšla roku 1934 ve funkcionalistické úpravě Ladislava Sutnara, jež byla zvolena jako adekvátní doplněk dětské „civilizační“ poezie. Jednalo se o knihu básniček, které měly v koexistenci s obrázky seznámit děti s předměty současné moderní civilizace. Toyen se zde proto soustředila na technickou přesnost kreseb, ilustrace měly být na první pohled jasné a srozumitelné, nezbýval prostor pro poetiku či výrazně vlastní umělecké zpracování. Podstatné bylo zdůraznění funkčnosti jednotlivých předmětů, proto se Toyen snažila zachytit každý z nich v chodu, vprostřed akce, jež způsob jeho užití nejlépe vystihuje. Tímto zaměřením na techničnost a potlačením vlastního specifického rukopisu, ale také výraznou „plakátovou“ barevností, se tyto ilustrace Toyen výrazně liší od její ostatní ilustrační tvorby, ale i od soudobé ilustrační tvorby jako takové. K. Srp a L. Bydžovská³⁶ upozorňují na souvislost mezi těmito ilustracemi a postupy pozdějšího pop-artu, zejména ve způsobu lineární stylizace, použití velkých ploch nelomených barev a užití rastru. Paradoxně vychází kniha *Náš svět* v roce založení Skupiny surrealistů v ČSR, ač sama je pravým opakem iracionálna či nevědomých procesů, a nejlépe tak dokládá, nakolik Toyen odlišovala svou volnou tvorbu od ilustrační, v níž byla ochotna se do značné míry podřizovat požadavkům a potřebám knihy. *Náš svět* je tak daleko více než projevem současných proudů českého moderního umění výsledkem inspirace sovětskou kulturou a jejími obdobnými projekty. Přesto byla knížka ve své době velmi populární a mnozí její čtenáři si pak i v dospělosti spojovali jméno Toyen právě jen s těmito, pro ni tolik netypickými ilustracemi.

Naopak ilustrace ke knížce Vítězslava Nezvala *Anička skřítek a Slaměný Hubert* (1936) [21] souvisí s volnou tvorbou Toyen velice úzce, což je dáno především shodným zaměřením obou tvůrců, jež se v této době oba hlásili k surrealismu. Nezval jako již zavedený a uznávaný básník, ale také autor několika próz, byl požádán, aby vytvořil knihu pro děti. „Uvědomil jsem si, že v mnoha svých knihách, téměř ve všech, bloudím kolem

³⁶ Karel Srp: *Toyen*. Argo a Galerie hlavního města Prahy, Praha 2000; Lenka Bydžovská, Karel Srp: *Knihy s Toyen*. Akropolis, Praha 2003

dětství, abych pod jeho paprsky uviděl na pozadí skutečnosti báseň,³⁷ popsal následně Nezval své úvahy nad touto nabídkou. „Má dosavadní snaha nebyla než touhou učinit dětství a sen vnímatelný člověku našeho století.“³⁸ Proto se rozhodl zakázku přijmout a napsat příběh pro dětské čtenáře, ačkoli se jednalo o úkol pro něho dosti nevšední, jenž v jeho tvorbě také zůstal zcela ojedinělý. Nezval se snažil co nejvíce přiblížit světu dětské imaginace, dětskému vnímání a logice, a vytvořil tak text plný fantazie, který v sobě nezapře surrealistické kořeny. Toyen pro knížku vytvořila osm celostránkových ilustrací, frontispis a obálku. Kresby jsou opět černobílé, vedené jemnou linkou, jež je zde ovšem doplněna šrafovanými plochami různé intenzity, kontrastujícími s výtvarně nepojednanými partiemi stránky, dodávající tak kresbám plnost a dramatičnost. Pouze obálka knihy je barevná, na žlutozelený podklad umístila Toyen jednotlivé, izolované kresby, zachycující oba hlavní hrdiny, klíčové předměty a zvířecí postavy děje, to vše bez vzájemné souvislosti. Tyto kresby jsou opět pouze černobílé, což na pozadí barevné obálky jen umocňuje dojem jejich vytrženosti. Toyen tak využila kompoziční princip evokující psychoanalytické postupy, který již také použil Jindřich Štyrský na obálce *Psychanalýzy Bohuslava Brouka* (1932).

V ilustracích knížky se Toyen přísně drží Nezvalova textu, popsané situace věrně převádí do vizuální podoby, prostředí děje zachycuje jen v náznaku a jen tehdy, hraje-li v daném výjevu podstatnou roli. Kresby působí dojmem dynamiky, dějovosti a otevřenosti fantazii čtenáře, Toyen se v nich jedinečně podařilo vystihnout atmosféru Nezvalova příběhu, jenž se nevyznačuje výraznou dějovou linií, ale spíše snovostí a imaginací, jsa jakýmsi neustálým balancováním na křehké hranice mezi světem „zde“ a světem „jinde“, mezi skutečností a snem či fantazií. Dynamiku a živost ilustracím dává zejména zachycení rozpořbovaných útvarů, živelně se rozlévajících na pozadí vlastního výjevu - ve dvou případech je to klíčový motiv dlažebních kostek, dvakrát Toyen použila jemnou šrafuru tohoto tvaru, neurčitě vymežující prostor kresby a jeho hloubku, a stejnou povahu má také strašidlo-mrak-vzdouvající se draperie, jejíhož cípu se drží Slaměný Hubert. Dalším důležitým prvkem je častý přesah kresby mimo prostor vymezený ilustrací, až za hranice stránky, kam již čtenář nevidí a zachycený motiv mu tak částečně stále uniká, přičemž zároveň neustále provokuje jeho fantazii. Postoje postav či jejich vzájemné prostorové vztahy, ale mnohem častěji právě zmíněné útvary na pozadí kreseb, dávají kompozicím

³⁷ Vítězslav Nezval: *Jak vznikla kniha Anička skřítek a Slaměný Hubert* (1936), in: Vítězslav Nezval: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931 - 1941*. (ed. Milan Blahynka). Československý spisovatel, Praha 1974, s. 546

³⁸ tamtéž

diagonální vyznění, což je také podstatný prvek dramatizace kreseb. Na místě je zde také znovu zdůraznit, nakolik efektivně využila Toyen v ilustracích Aničky skřítky a Slaměného Huberta práci se šrafovou. Nosnou zde již není výhradně lineární kresba, jako tomu bylo u tušových kreseb Veselých pohádek nebo u Růžového ostrova, Toyen zde různou intenzitou šrafování plně využila možnosti jemného odstínění na škále černá-bílá. Ačkoli stále pracuje s linií, ve výsledku pojednává celé plochy, a její kresby, ač černobílé, nabývají tak svým způsobem barevnosti.

Další dětskou knihou, spojenou s Vítězslavem Nezvalem, kterou Toyen doprovodila svými ilustracemi, byla knížka bulharské spisovatelky a básnířky Dory Gabe Dávno (1938), jež u nás vyšla právě v Nezvalově překladu. Jednalo se o lyrickou prózu, v níž autorka citlivě rekonstruovala vlastní dětské prožitky a nejranější dojmy a vytvořila tak výjimečný text, pohybující se na pomezí skutečnosti a snu a evokující dětské vnímání světa. Toyen ke knížce vytvořila tři celostránkové ilustrace a kresbu na obálku, opět zůstala věrná své čisté, lineární kresbě. Na každé z kreseb včetně obálky zachytila dívčí hlavu, skloněnou, s přivřenými víčky, odvrácenou, a nebo hledící rozevřenýma očima přímo na diváka. Hlavu na ilustracích umístila vždy do levého dolního rohu, na pozadí motivu lesní scenérie. V kresbách je tak patrná určitá souvislost se současnými surrealistickými malbami Toyen, s plátnem Hlas lesa (1934) nebo Poselství lesa (1936), kde se dokonce kromě přírodního námětu objevuje právě i dívčí hlava, v tomto případě ovšem se zaťatými dravčími drápy, unášena do neznáma. V této souvislosti je nutné připomenout jednu z ilustrací knihy Anička skřítek a Slaměný Hubert, kde se také již objevil motiv ptačího pařátu, tehdy ještě jen volně poletující nad Hubertovou hlavou, představující zde kuřecí nožičku z Nezvalova textu. Podobně také hlava papouška, rozmlouvajícího s Aničkou skřítkem, jež se objevuje na jiné ilustraci, připomíná jednu z kreseb cyklu Přízraky pouště (1935-36), jenž některými náměty zcela evidentně tvořil předstupeň zmíněných surrealistických pláten Toyen a následně tak i ilustracím ke knize Dávno.

Vedle uvedených dětských knih zásadnějšího významu ilustrovala Toyen v průběhu třicátých let ještě několik dalších, jež opět doprovodila svými křehkými, lineárními kresbami. Mezi nimi byla například knížka Army Jarmily Fischerové Když jsem byla malá (1932), knížka Včera a dnes - Všelíjaké příběhy pro děti Karla Michla (1934) nebo Rybařící na Modré zátocce Karla Nového (1936). Později se již Toyen ilustrování dětských knih nevěnuje.

7. Konstruktivistická ilustrace

Konstruktivismus představuje v rámci české avantgardy jeden z jejích hlavních principů, a to princip objektivní, v programu Devětsilu trvale konfrontovaný a vyvažovaný subjektivitou poetismu. Karel Teige jako hlavní teoretik a mluvčí Devětsilu byl také hlavním původcem, podporovatelem a aktivním udržovatelem této duality české avantgardní scény. Konstruktivismus chápal jako směr uplatňující se v architektuře a v průmyslovém designu, v typografii, plakátové tvorbě a fotografii, zatímco poetismus mu byl životní filozofií a atmosférou, „uměním žít“. Jako významný typograf a knižní úpravce Teige zásadně přispěl k tomu, aby teoretické úvahy o moderní typografii a podobě moderní knihy nezůstaly pouze nezrealizovanými vizemi. Naopak právě jeho zásluhou získala česká meziválečná avantgardní kniha ve světovém měřítku zaslouženě své čestné místo. Byl to právě Teige, kdo vyslovil požadavek „zoptičtění poezie“, usiloval propojit slovo a obraz a v souvislosti s tím žádal úzkou spolupráci básníka a grafika. Důsledkem těchto snah byly obrazové básně, zvláštní druh a zároveň předstupeň následujících fotomontáží. Dále se Teigem vyslovené požadavky i jeho vlastní realizace výrazně zasloužily o proměnu podoby typografických úprav a tím i o proměnu celkové podoby knihy, jež se nově stává syntézou obrazu a básně, prostorem komunikace a interakce mezi vizuálními a verbálními složkami. Teige svými typografickými požadavky a zásadami ovlivnil celou řadu tvůrců, na knižních obálkách často spolupracoval v autorské dvojici s Otakarem Mrkvičkou. Nejzásadnější konstruktivistické knižní práce pocházejí ovšem právě od samotného Karla Teiga.

7.1 Teigovy konstruktivistické knižní úpravy a ilustrace

Prvním uplatněním konstruktivistických zásad v praxi byly obálky Revolučního sborníku Devětsil a Sborníku nové krásy Život. Oba sborníky vyšly roku 1922 a oba vydala avantgardní skupina Devětsil, autorem, v případě sborníku Život spoluautorem³⁹ obálek byl Karel Teige. Tyto dvě publikace znamenaly v české typografické praxi zásadní zlom, představily zcela nový vizuální styl, jež byl posléze následován dalšími knižními

³⁹ Fotomontážní obálka sborníku byla kolektivním dílem Karla Teiga, Bedřicha Feursteina, Jaromíra Krejčara a Josefa Šímy

úpravci. Novátorské typografické a vizuální pojetí vzbudilo zájem také v zahraničí a tato mezinárodní pozornost byla jen předzvěstí dalších úspěchů české knižní úpravy, jež v následujících letech bude dosahovat světové úrovně. Rovněž Karel Teige předurčil svou budoucí úlohu na české avantgardní scéně, když nastoupil těmito realizacemi zásadní dráhu průkopníka nové typografie.

Na obálce sborníku *Devětsilu* umístil Teige kruh, základní geometrický tvar, mající navíc i svou symbolickou hodnotu a schopnost stát se vizuálně čitelným znakem, nesoucí však v sobě stále i složku iracionálna. Sborník *Život* byl již vybaven dokonce fotomontážní obálkou, a jasně tak naznačil směr budoucího vývoje české avantgardní typografie. Jako vyhrocený symbol střetu starého s novým se zde objevují ve vzájemné konfrontaci motivy dórského sloupu a kola automobilu. Do vnitřní úpravy sborníku konstruktivismus zatím výrazněji nezasáhl, samotný obsah publikace je ale podobně zlomový jako její obálka, neboť je zde víceméně poprvé představena mezinárodní avantgarda, její tvorba i teoretické zásady. Bezprostředně po těchto prvních projevech nového vizuálního stylu přichází Teige s obrazovými básněmi, novou uměleckou formou, jež má v souladu s devětsilským poetisticko - konstruktivistickým programem propojit obraz a báseň v jeden celek a vyhovět tak požadavkům současné vizuálně orientované doby. Ačkoli původně plánuje vydávání celých knih vizuálních básní, odezní tato nová forma uměleckého vyjádření poměrně rychle a je nahrazena fotomontážemi, jimž sice chybí poetika a příběhovost obrazových básní, zato jsou údernější a divákovi srozumitelnější. Známý jsou tak pouze dvě výhradně Teigeho obrazové básně: *Odjezd na Kythéru* (1923-24) a *Pozdrav z cesty* (1924). Přesto měly obrazové básně zásadní vliv na podobu knižních úprav a typografie a je nutné je chápat jako důležitý předstupeň dalšího vývoje.

Přestože knihy obrazových básní v čisté podobě vydávány nebyly, myšlenka zoptičtění slova a provázanosti výtvarné a textové složky knihy zůstala. „Kniha, dříve než je čtena, je prohlížena, a má vyvolat určitý dojem,“⁴⁰ tvrdil Teige, zdůrazňujíc vizuální sféru působení moderní knihy na současného čtenáře. „Konstruktivistická typo nespokojí se vnějším ozdobováním a upravováním knihy, nýbrž jde jí o typografickou a grafickou organizaci knihy jako celku,“ hlásal v tomtéž článku. „Nespokojí se tedy toliko vkusným řešením obálky, titulu a záhlaví. Bude formovat knihu jako celek.“⁴¹ Tyto své požadavky Teige sám naplnil v několika knihách, na nichž se typograficky podílel a uvedl tak v realitu

⁴⁰ Karel Teige: Konstruktivistická typografie na cestě k nové formě knihy. *Typografia* 39, 1932, č.3, březen, s. 41-44, duben, s. 57-61, přetištěno in: Karel Srp: Karel Teige a typografie. *Arbor Vitae a Akropolis*, Praha 2009, s. 249

⁴¹ tamtéž, s. 247

své vize o knize jako celistvém díle, vzešlém ze spolupráce básníka a grafika. První takovou knihou byla sbírka básní Vítězslava Nezvala *Pantomima* (1924) [22], na níž spolupracoval také Jindřich Štyrský, který pro *Pantomimu* vytvořil jedinečnou obálku, jednu z nejlepších obrazových básní *Devětsilu*, jež dokonale koresponduje s Nezvalovými poetistickými básněmi. Poetismus Štyrského obálky, zachycující oblíbená devětsilská témata, jakými byli pierot, plachetnice, mapy či palmy, je zároveň vyvážen přísnou geometrií konstruktivismu. Vnitřní úprava knihy je velmi netradiční, připomíná spíš řešení sborníků než básnickou sbírku. Vedle Štyrského čtyř perokreseb k básni *Podivuhodný kouzelník*, jedné k básni *Pierot cyklista* a jedné s názvem *Cocktailly*, doprovází sbírku také reprodukce několika uměleckých děl a fotografie slavných komiků a filmových hvězd, nebo snímky zachycující noční atmosféru velkoměsta či fotografie artefaktů mimoevropského umění. Na závěr je pak umístěna obrazová báseň vytvořená ve spolupráci Teiga a Nezvala. Ilustrační doprovod knihy může působit dosti nejednotně, ve skutečnosti ale jen zachycuje veškeré inspirační zdroje devětsilské tvorby, a jeho různorodost je jen dokladem otevřenosti mladé generace a její schopnosti nadšeného obdivu pro vše, co spoluvytváří současný moderní a krásný civilizovaný svět.

Nesourodost výtvarného doprovodu byla ostatně dána i koncepcí samotné Nezvalovy sbírky, jež nebyla klasickou básnickou sbírkou, ale shromažďovala v sobě texty nejrůznější povahy. Této různorodosti proto odpovídala i typografická úprava Karla Teiga, jež byl taktéž autorem výtvarné koncepce *Pantomimy*, a dal tak celému dílu jednotný specifický ráz. V hravé a nekonvenční typografii je patrný vliv Marinettiho *Osvobozených slov* i Apollinairových *Kaligramů*. Pro nadpis každého oddílu knihy zvolil Teige jiné písmo, čímž vykročil proti jakýmkoli typografickým zásadám a vytvořil tak téměř jakýsi vzorník písem - jednotlivé typy písem však volil s citem a vkusem a proto výsledek jen podtrhuje a dotváří právě onu již zmíněnou avantgardní různorodost sbírky. V některých případech Teige zasáhl i do typografické úpravy jednotlivých textů, jako v básni *Srdce hracích hodin*, kde závěrečné verše umístil do dvou vzájemně kolmých diagonál, anebo ještě výrazněji v závěrečné básni *Adé*, jež je pojata jako typografická báseň, umístěná v černém rámu jako parte, s písmi různých velikostí i síly řezu; některé verše navozují atmosféru, jiné se rozléhají jako výkřik; vlnící se řádky jsou zčeřeným vzduchem po úderech křídel odlétajících ptáků.

Podobně zásadní knihou poetismu, kterou také upravil Karel Teige, byla básnická sbírka Jaroslava Seiferta *Na vlnách TSF* (1925). Na rozdíl od Nezvalovy *Pantomimy* byla Seifertova sbírka obsahově celistvější, Teige do ní také nezařadil žádné doprovodné

ilustrace či fotografie, přesto její úprava nepostrádá vizuální a výtvarnou rovinu. Naopak zde o to více dochází k využití optického potenciálu písma, jež se stává vizuálním znakem, a báseň tak sama jako by byla obrazem. Teige zde opět využil nejrůznější typy, velikosti a řezy písma, některé básně jsou vytištěny pouze verzálkami, v jiných je zas použit výhradně malopis, některé básně jsou umístěny na výšku, jiné na šířku, což často Teigovi slouží k rozehrání typografické dynamiky dvoustrany. Kromě toho pracuje i s dalšími vizuálními hříčkami - báseň Počítadlo je vepsána do linek zjednodušeného obrazce dětského počítadla, součástí básně Objevy se stává mapa, poslední slova básně Cirkus „dnes naposled“ jsou umístěny do černého kruhu, evokující ve verších zmíněný balón a zároveň i připomínající kruh z obálky sborníku Devětsilu, zopakovaném poté i na mnohých dalších avantgardních publikacích.

TSF v názvu Seifertovy sbírky znamená zkratku pro bezdrátovou telegrafii (télégraphie sans fil) a odráží tak nadšení devětsilských autorů pro technický pokrok; zároveň ale, jak upozorňuje J. Vojvodík⁴², evokuje pojem „bezdrátové obrazotvornosti“, formulovaný Filippem Marinettim v jeho manifestech z roku 1913, tedy jakési nezávislé imaginace, jež vytváří nové, nečekané básnické metafory na základě nejvzdálenějších podnětů, což zaručuje jejich překvapivost a neotřelost, přičemž v sobě nese částečně skrytý prvek rychlosti jako uctívaného znaku modernity, bez níž by tyto netradiční obrazy a nekonvenční spojení nemohly vzniknout. Jedná se tedy o princip asociace, který ve svých básních Seifert hojně užíval. Písmena TSF jsou také hlavním motivem obálky, řešené Teigem opět především typograficky. Zkratku umístil pod jméno autora v plné podobě a v hnědé barvě, a znovu jej zopakovala s mírným posunem a pouze v obrysu, nad tento druhý nápis umístil také slova „na vlnách“. Tímto zdvojením i kombinací kontrastů mezi barevností a plošností či obrysovostí písma dosáhl Teige pozoruhodné dynamizace plochy obálky. Typografické řešení doplňuje motiv amplicionu jako poukaz na šíření rozhlasových vln, u letopočtu jsou pak z obou stran umístěny ukazující ručičky, často používané na akcidenčních tiskovinách, jež tak jen potvrzují do jisté míry plakátové vyznění obálky. K úpravě Seifertovy sbírky se možná více než ke kterékoli jiné Teigově realizaci hodí jeho vlastní slova: „Moderní konstruktivistická typografie nebude jen pasivním tlumočením a zrcadlením obsahu: je existenční formou obsahu, jenž by bez této formy vlastně

⁴² Josef Vojvodík: Stavba a báseň, in: Josef Vojvodík, Jan Wiendl (eds.): Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908 - 1958. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, a vydavatelství TOGGA, Praha 2011, s. 331 - 348

neexistoval. Není reprodukcí - nýbrž produkcí, skutečnou tvorbou. Je aktivní realizací obsahu, nejen interpretací.⁴³

V obou uvedených klíčových knihách poetismu se Teige řídil především Marinettiho vizemi typografické revoluce. Sám ve své stati *Moderní typografie* vypočítává: „(Marinetti) žádá, aby kniha jako výraz moderního ducha rozrušila tradiční typografickou harmonii, tj. jednotvárnost a souměrnost, která se přičítá přílivu a odlivu rytmu básnického textu, jenž se vlní na stránce. Žádá užívání rozmanitých barev a typů, jejichž výběr, jako u plakátu, má být diktován přehledností a souvislostí čtení a simultánního vnímání, tedy podle účelnosti zamýšlené básníkem.“⁴⁴ Oproti tomu v typografickém řešení dvou básnických sbírek Konstantina Biebla, *S lodí jež dováží čaj a kávu* [23] a *Zlom* (obě 1928), vytváří Teige spíše obrazovou poezii, jež „chce mluvit ke všem smyslům“, jak ji popisuje ve své stati *Poezie pro pět smyslů*,⁴⁵ a paradoxně se těmito experimentálními realizacemi dostává do střetu s vlastními typografickými zásadami. Pro obě sbírky vytvořil Teige jako ilustrace geometrické kompozice, určené souvztažností vertikál a horizontál a kontrastními linií a plnými plochami. V obou případech použil výraznou barevnost, v ilustracích sbírky *S lodí jež dováží čaj a kávu* to byla kombinace černé a růžové, u *Zlomu* použil červenou a černou na jasně žlutém podkladu. Součástí kompozic jsou také nápisy, písmena, symboly, či jen tvary, vyvolávající určité asociace. Proto tyto kompozice rozhodně nelze chápat jako abstraktní, naopak se zde objevuje onen nezbytný dotek reality, o němž mluvil Teige v souvislosti s obrazovými básněmi. Svým zpracováním připomínají ilustrace estetiku skupiny *De Stijl* a podle mnohých dobových kritiků i tvůrců v nich Teige dospěl na hranici dekorativismu a formalismu, proti nimž se sám stavěl. První vydání sbírky *S lodí jež dováží čaj a kávu* navíc vyšlo jako bibliofilie v omezeném nákladu s ručně kolorovanými ilustracemi, což bylo opět protichůdné s Teigovými požadavky knihy dostupné všem. Přes tyto rozpory byly Teigovy úpravy a ilustrace Bieblových sbírek zejména představiteli zahraničních avantgard přijaty se zájmem.

⁴³ Karel Teige: *Konstruktivistická typografie na cestě k nové formě knihy*. *Typografia* 39, 1932, č.3, březen, s. 41-44, duben, s. 57-61, přetištěno in: Karel Srp: *Karel Teige a typografie*. Arbor Vitae a Akropolis, Praha 2009, s. 249

⁴⁴ Karel Teige: *Moderní typografie*, 1927, přetištěno in: Karel Srp: *Karel Teige a typografie*. Arbor Vitae a Akropolis, Praha 2009, s. 235

⁴⁵ Karel Teige: *Poezie pro pět smyslů*, 1925, přetištěno in: Štěpán Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925 - 1928*. Nakladatelství Svoboda, Praha 1972

7.2 Abeceda

Zcela výjimečnou realizací je Teigova typografická úprava Nezvalovy básně Abeceda [24], jež byla vydána také již jako součást Pantomimy, a poté znovu v nové úpravě samostatně v roce 1926, kdy ji Teige zpracoval jako komplexní dílo, dokonale propojující text a obraz. Vytvořil zde nový typ konstruktivistické ilustrace, jež je svou podstatou tyfotomontáží, kombinující fotografie tanečních figur Milčy Mayerové s abstraktními a písmovými kompozicemi. Takto upravená Abeceda se stala klíčovým dílem české meziválečné avantgardy, dodnes mezinárodně uznávaným.

To, co činí z Abecedy z roku 1926 jedinečné dílo, je mimo jiné propojení několika různých uměleckých oborů a médií, zcela v duchu avantgardních požadavků nového definování tradičních uměleckých oblastí, jejich vzájemného prostupování a rušení hranic mezi nimi, a velmi dobře tak také odpovídá Teigeho teoriím o možnostech poezie, respektive umění, působit komplexně na emocionální sféru člověka prostřednictvím všech smyslů. S multidisciplinaritou Abecedy je spojeno také kolektivní autorství, tolik oblíbené avantgardními umělci, a to přesto, že vizuální podoba Abecedy je spojována téměř výhradně s osobou Karla Teiga. Ten byl ovšem ve skutečnosti až posledním tvůrcem, jež typograficky zpracoval výchozí materiál a dal Abecedě její konečnou výtvarnou podobu. Význam role Vítězslava Nezvala jako autora drobných básnických útvarů, inspirovaných dvaceti pěti písmeny mezinárodní abecedy, je nezpochybnitelný. Otázkou ale zůstává, nakolik je třeba chápat jako spoluautory také tanečnici, choreografku a iniciátorku vzniku tohoto nového vydání Abecedy Milču Mayerovou a fotografa Karla Paspu, kteří zůstávají ne zcela spravedlivě zastíněni autorstvím Nezvala a Teiga.

Specifické je u Abecedy postupné vrstvení autorství, nejedná se tedy o spolupráci v pravém slova smyslu, ale spíš o jakýsi postupný vývoj, kde jeden tvůrce reaguje na podněty tvůrce předchozího. Své verše ke každému z písmen abecedy napsal Nezval již roku 1922, otištěny byly nejprve následujícího roku v časopise Disk, a o další rok později s drobnými úpravami zejména v interpunkci v již zmíněné Pantomimě. V dubnu 1926 uspořádalo Osvobozené divadlo večer věnovaný poezii Vítězslava Nezvala, kde recitaci Abecedy v podání herečky Jarmily Horákové doprovodila tancem Milča Mayerová. Její taneční vyjádření se odehrávalo na velmi malém prostoru, ke každé básni Abecedy vytvořila tři až čtyři taneční figury, které velmi přesně sledovaly Nezvalův text, a během recitace plynule přecházela z jedné do druhé. Právě Mayerová se rozhodla tento jedinečný projekt zaznamenat a požádala fotografa Karla Paspu, s nímž spolupracovala již dříve, aby

vytvořil snímky jednotlivých tanečních póz. Roli Pasy zde tak může být po právu chápána především jako dokumentační, a v této podobě čistě informačního záznamu měly být fotografie použity jako ilustrace k novému vydání Abecedy v nakladatelství J. Otty, kterého s Mayerovou vázal příbuzenský vztah, což mělo v celé realizaci jistě zásadní význam.

Typografickou úpravou publikace byl pověřen Karel Teige, přičemž se ovšem původně nepočítalo s jeho zásahem do podoby fotografií. Teige ale nakonec pojal snímky pouze jako výchozí materiál ke své další práci a ke každé Nezvalově básni vytvořil fotomontáž z kombinace snímku příslušné taneční kreace a ústředního písmena, případně jeho torza, a dalších geometrických útvarů. Takto zpracovaný výtvarný doprovod je jasným příkladem typofota, termínu, který poprvé použil Moholy-Nagy a jež prosazuje také Teige ve svém článku *Moderní typó*, označujíc typofoto za vizuálně nejexaktnější a nejuplněnější sdělení.⁴⁶ Stejně tak, jako se Nezvalovy básně neváží k písmenům příliš úzce na základě jejich zvukové či vizuální podoby, ale jsou jen volnými asociacemi na obojí, tak také taneční figury Milči Mayerové nejsou pouhou vizualizací podoby písmene. Jak již bylo uvedeno, Mayerová ke každé básni vytvořila sestavu tanečních figur, jež se vázaly k Nezvalově textu, inspirovaným písmenem, nikoli tedy k samotnému písmenu. Z každé této taneční sestavy byla však pro účely knižního vydání Abecedy zaznamenána pouze jedna póza, čímž je zde zprostředkován pouze zlomek pohybového ztvárnění veršů, jen jeden obraz ze sledu tvořící příběh. Nejčastěji byla vybrána ta taneční figura, která vizuálně nejvíce připomíná dané písmeno, což sice nebylo pravidlem, ale přesto takový výběr potlačil původní záměr choreografie, jímž rozhodně nebylo pouze vizualizovat písmena. Navíc nejsou snímky záznamem reálného představení, ale byly pořízeny v ateliéru, nemohou tedy postihnout živelnost a atmosféru vystoupení, což ale ani nebylo jejich cílem. Fotografický záznam Mayerové tanečních póz a publikování Abecedy bylo již dalším projektem, vyrůstajícím z choreografického zpracování Abecedy, žijícím si ovšem již svým vlastním životem.

Karel Teige vytvořil pro fototypomontáže Abecedy své vlastní jednoduché konstruktivistické písmo, založené na kontrastu černé a bílé a hojně pracující s negativními liniemi a plochami, s vzájemným překrýváním a prostupováním jednotlivých prvků obrazové plochy. S tímto pojetím je v dokonalém souladu úbor tanečnice, plně funkční, přesně sledující obrys těla, tmavý se světlými pruhy po stranách, jež korespondují

⁴⁶ Karel Teige: *Moderní typó*, 1927, přetištěno in: Karel Srp: *Karel Teige a typografie*. Arbor Vitae a Akropolis, Praha 2009, s. 234

s negativními liniemi v černých plochách Teigových úprav. Součástí kostýmu je také čepička se stejným světlým pruhem, jež zbavuje tanečnici jejích individuálních rysů, činí z ní neutrální lidskou postavu či dokonce jen jakýsi vizuální znak, tvořící protiklad znaku písmene a zároveň s ním koexistující v provázaném celku. Kontrast černé a bílé je zde tak doplněn dalším kontrastem, a to kontrastem životné figury a přísné geometrie. Teige ve svých fotomontážích vycházel vždy z fotografie, jež jej inspirovala k různým způsobům propojení s vizuální podobou písmene i k různým způsobům pojednání či rozvinutí tohoto znaku. Některé fotografie ponechal v původním stavu takřka bez zásahu, formát jiných upravil, aby umocnil gesto či postoj figury, jež byli podstatným stavebním prvkem kompozice, jak je tomu například u písmene E, L, P, T, V nebo Z. V některých případech zasáhl do původního snímku mnohem radikálněji, když figuru tanečnice částečně vystříhl z jejího původního prostředí a výrazněji ji tak začlenil do nového kontextu. Takto postupoval u montáží k písmenu H a W, kde se Mayerová dotýká nohama plochy stránky, a nejradikálněji pak u písmene M, kde postavu vytrhává z jejího původního prostředí téměř úplně a umisťuje ji na zvětšenou lidskou dlaň. Nutné je ovšem podotknout, že žádný z těchto zásahů se ani zdaleka nepřibližuje pozdějším Teigeho způsobům manipulace s ženskou figurou v jeho vlastních fotomontážích, jichž může být Abeceda jen velmi vzdálenou předzvěstí. Se vzájemnými poměry figury a typografie nakládal Teige zcela volně, někdy písmeno ovládá celou stránku a taneční póza jej pouze doplňuje, jindy je dominantní naopak ženská postava anebo jsou obě složky v rovnováze. Liší se tak také způsoby vzájemného vztahování obou složek typofotomontáží - někdy si ponechává fotografie svou samostatnost, jindy je postava tanečnice nedílnou součástí písmena, či dokonce jako by v něm byla uvězněna, což je nejvýrazněji patrné u písmena T, na němž je Mayerová nemilosrdně ukřižována.

M. Bohatec ve své knize věnované Teigovým knižním pracem upozornil, že v Abecedě Teige „dosáhl strnulosti až otřesné místo zamýšleného movens typofilského baletu.“⁴⁷ Jak ale již bylo naznačeno, Abeceda sledovala jiné cíle než být záznamem tanečního vystoupení Mayerové, byla dalším stupněm práce s prvotními podněty v podobě Nezvalových básní, ale již také s výsledky těchto podnětů či s jejich interpretací v podobě choreografie Milči Mayerové. Budeme-li v kolážích Abecedy hledat živost a plynulou ladnost tance, nezbyde než souhlasit, že jednotlivé pózy působí strnulým, až neživotným dojmem, jež je velmi často umocněn právě následným zásahem do snímku a jeho začleněním do obrazové kompozice, tedy právě oním Bohatcem uváděným „spojením

⁴⁷ Miloslav Bohatec: Teige a kniha. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1965, s. 20

realistického zachycení skutečnosti fotografií se světem abstrakt.⁴⁸ Teigovým cílem ovšem nebylo vystihnout atmosféru tance. Abeceda pro něho byla výzvou, prostorem pro další experimentální typografické zpracování, kde se mu naskytla z povahy zakázky jedinečná možnost uvést v praxi avantgardní ideál typofota. Teige zde chtěl vytvořit dokonale moderní výtvarný doprovod, jež by plně souzněl s Nezvalovými verši, zachovávajíc si však i svou svébytnost moderní ilustrace. Chtěl vytvořit publikaci, jež by byla zrealizováním veškerých avantgardních požadavků a zásad, a to se mu bezesporu podařilo. Sám Teige o svých záměrech napsal: „V Nezvalově Abecedě, jež je cyklem básní na tvary písmen, pokusil jsem se o typofoto povahy ryze abstraktní a básnické, která by byla grafickým zbasněním toho, čeho jsou Nezvalovy verše zbasněním slovesným: obé bylo básní, evokující magii znamének abecedy.“⁴⁹

⁴⁸ Miloslav Bohatec: Teige a kniha. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1965, s. 20

⁴⁹ Karel Teige: Moderní typ, 1927, přetištěno in: Karel Srp: Karel Teige a typografie. Arbor Vitae a Akropolis, Praha 2009, s. 236

8. Artificialismus v ilustracích

Vedle poetismu a obrazových básní představuje artificialismus další původní český příspěvek k vývoji meziválečné avantgardy. Artificialismus vytvořili Jindřich Štyrský a Toyen v roce 1926 během svého pobytu v Paříži jako jakousi osobitou variantu soudobých uměleckých proudů, surrealismu a abstrakce. Artificialismus vyrůstal z poetiky raného Devětsilu, jako směr zdůrazňující výtvarné hodnoty byl často považován za výtvarný protějšek poetismu, směru literárního. K nejdůležitějším přínosům artificialismu patří zejména důraz kladený na imaginaci ve spojení se vzpomínkou jakožto tvůrčím prvkem a vymanění se ze závislosti na empirické realitě. Zásadní je také ztotožnění malíře a básníka, což je motiv, prostupující české umění od dob Devětsilu a vrcholící pak v období surrealismu. „Obraz, toť poezie zraku. Nemá jiného účelu než být poezií,“⁵⁰ tvrdil Štyrský již roku 1924. Artificialismus byl směrem velmi specifickým a úzce korespondujícím s potřebami svých tvůrců, neměl žádné ambice ovlivnit širší uměleckou sféru a pěstovat si své následovníky. Štyrský a Toyen tak zůstali jeho jedinými představiteli.

Ačkoli byl artificialismus výrazně propojen s poezií a s básnictvím, nacházíme na poli knižní tvorby nakonec jen velmi málo ilustrací či ilustračních souborů, jež můžeme označit jako artificialistické. Jedním z důvodů je krátká doba trvání směru, jenž ve své původní podobě doznívá již roku 1928, přestože i nadále ovlivňuje tvorbu Jindřicha Štyrského až do roku 1933, kdy jej teprve plně nahradí surrealistický výtvarný názor. Důležitou roli hraje také omezení artificialismu na pouhé dva protagonisty, jenž oba navíc chápali jako těžiště své činnosti tvorbu volnou a nikoli ilustrace. Navíc, ačkoli se zdá být artificialismus svou povahou dokonalým prostředkem ilustrací zejména básnických sbírek či poeticky laděných próz, upřednostňovala Toyen v této době ve svých ilustracích figurální kresbu, zcela protikladnou její volné tvorbě, a artificialismus tak do jejích ilustrací výrazněji nepronikl. Jindřich Štyrský se zase na rozdíl od Toyen obecně věnoval ilustrování knih spíše jen výjimečně, a proto ani on nepřispěl k artificialistické ilustraci větším množstvím ilustračních souborů.

⁵⁰ Věra Linhartová, František Šmejkal: Štyrský a Toyen (kat. výst.), Moravská galerie, Brno 1966, s. 20

8.1 Artificialistické ilustrace Toyen a Štyrského

Toyen vytvořila v duchu artificialismu pouze několik jednotlivých kreseb: jedna její volná kresba doprovází Halasovu sbírku *Kohout plaší smrt* (1930) [25], další dvě jsou frontispisy knížek *Dvojí stín* Karla Konráda (1930) a *Romboid* Laca Novomeského (1932). První dvě kresby se vyznačují jemnou lineární perokresbou, známou také z figurálních ilustrací Toyen, vznikajících po roce 1929; frontispis ke sbírce *Romboid* je ještě doplněn akcentující plochou červené barvy, jež koresponduje s červeným páskem a linkou použitými v názvu. Útvary se vznášejí v prostoru, vzájemně se prostupují, autorka pracuje s různou intenzitou tušové šrafury či linky. Tyto kresby plně odpovídají definici artificialismu, nezobrazují reálný svět, jenž nás obklopuje, ale zároveň nejsou ani abstrakcí, představují tvary nám neznámé, odkazující k existenci jiných světů, ať už vnějších, či vnitřních.

Vedle těchto čistě artificialistických kreseb vytvořila Toyen také množství ilustrací, v nichž se prolíná artificialismus s reálnými prvky, jako například ve třech ilustracích doprovázejících *Sylvestrovskou noc* Vítězslava Nezvala (1929), kde opět pracuje s transparentností a vzájemným prostupováním zachycených prvků, jimiž jsou jak artificialistické útvary, tak již také zcela konkrétní předměty jako hořící svíčka či tápající dívčí ruka. Postupně se začínají na artificialistickém pozadí objevovat fragmenty ženských těl či tváří, omezených mnohdy pouze na oko či rty. Frontispis k *Deníku J. W. Goetha* (1932) ještě velmi úzce souvisí s kresbami Toyen k Halasově básnické sbírce nebo ke knize Karla Konráda, zachycující vzájemně se prolínající nepravidelné útvary, vyvedené jemnou kresbou perem, a doplněné barevnými skvrnami jemně zelené a oranžové barvy, tak jako doplňovala červen frontispis knihy Laca Novomeského. Na pozadí neurčitelných tvarů se zde ovšem nově objevují fragmenty ženské postavy, precizně vykreslené, avšak zároveň v sobě nesoucí aspekt letmosti pohledu a výběrovosti vnímání - vykreslená je křivka ramen i ruka odhalující ňadra, obličej ale zůstává anonymním, prázdným oválem, či je dokonce zcela opomenut. Ve stejném duchu pojala Toyen také ilustrace k básnické sbírce *Žal* Stanislava Kostky Neumanna (1931) [26], jež vyšla v omezeném počtu výtisků jako bibliofilie a také získala ve své kategorii ocenění za nejkrásnější knihu. Pro frontispis vytvořila Toyen jemnou kresbu v modrém tónu, bez pro ni typické černé perové linky. Ženské torzo zahalené průhlednou draperií tvoří harmonický celek s dalšími torzálními útvary artificialistického charakteru, a samotný fragment ženského těla nutně evokuje pozdější surrealistické náměty Toyen. Dále *Žal* doprovází tři samostatné ilustrace, kde již

Toyen opět použila techniku perokresby, tu však navíc dokolorovala a kresby tak dostaly oproti černobílým ilustracím zcela odlišný charakter. V každé z kreseb se objevil jeden z motivů, jímž Toyen v tomto období své tvorby zpřítomňuje ženu: jedna z kreseb zopakovala motiv ženského torza z frontispisu, opět se splývavou průhlednou draperií, nyní však životně růžového; na další z kreseb zachytila Toyen jemnou linkou ženský profil; na jiné jí ženu zastupuje pouze její oko. Všechny tyto zlomky ženských těl či tváří se prolínají s motivy záhadných artificialistických krajin, citlivě dokreslujících atmosféru Neumannových veršů.

Pro S. K. Neumanna vytvořila Toyen také frontispis k jeho sbírce *Srdcová dáma* (1932), jež vyšla stejně jako předchozí sbírka jako bibliofilie a taktéž v úpravě Karla Teiga, a také ona získala stejné ocenění. Kresbu pojednala Toyen tentokrát jako černou pérovku a vycházejíc z názvu sbírky, volně se inspirovala podobou karty, přičemž ji zaujal především motiv srdce, který pak zopakovala i v jiných realizacích. Obdélník na pozadí připomíná plochu karty, stejně tak dívčí tvář, odrážející se znovu ve spodní části pravidelného útvaru, jasně odkazuje k vizuálnímu zpracování dvouhlavých karet. V popředí se objevuje nedefinovatelný vegetabilní útvar. Oproti výhradně artificialistickým perokresbám v tomto případě zvolna mizí vzájemné prostupování a transparentnost zachycených motivů. Téma zrcadlení pak znovu Toyen použila také na frontispisu knihy *Odlesky Camilla Mayrana* (1934), kde se v sousedství vegetabilních útvarů odrážejí v jakýchsi střepích ženská ňadra.

Z dalších realizací Toyen, kde se taktéž uplatňuje ženská tvář spolu s artificialisticky pojatým prostorem, zmiňme ještě frontispis knihy *Rozervanec Josefa Kajetána Tyla* (1932), nebo frontispisy k *Alkoholům Guillaume Apollinaira* (1933) a ke sbírce veršů ze *Staré Číny Čajové květy* (1934). V zelené litografii k *Alkoholům* evokují přítomnost lidské tváře pouze oči, prostupující a prostupované dalšími plány kresby, v litografii k čínské poezii, pojednané v rezavé barvě, je dívčí tvář omezena na oko a rty, umístěné na jakémsi úlomku či střepu. S podobným narušováním celistvosti tváře a její fragmentalizací se setkáváme také na frontispisu k *Halasovu Hořci* (1933), motiv očí pak použila Toyen také na frontispisu knihy *Prostřáček boží Felixe Timmermanse* (1933), jejíž ilustrace, čtyři celostránkové dvoubarevné litografie, již s artificialismem ovšem nijak nesouvisejí.

Do přechodného období mezi artificialismem a surrealismem bychom mohli zařadit ilustrace, jimiž doprovodila Toyen báseň *Opilý koráb Jeana Arthura Rimbauda* (1930). Toyen zde vytvořila jemné lineární perokresby, dynamizované použitím linií různé síly. Kresby jsou citlivou evokací mořského a podmořského světa, aniž by zachycovaly reálnou

krajinu či konkrétní předměty. Vzájemně se prostupující plochy, linie a křivky vzbuzují dojmy plynutí a plutí, cítíme hladivý dotyk proudící mořské vody i závan svěžího, solí prosyceného vzduchu. Písek, chaluhy, mořští šneci i vzdouvající se plachty - to vše zde zachyceno je i není, namísto doslovnosti, která jen destruuje literární předlohu i možnosti čtenářovy imaginace, zachytila Toyen prchavé dojmy vyvolané Rimbaudovou básní, tolik se podobající záchvěvům vzpomínek, a poskytla tak čtenářům další podnět k procítění a tvořivému uchopení básně.

Za nejobsáhlejší, nejucelenější a stylově nejčistší artificialistický ilustrační soubor lze považovat šest litografií, jimiž doprovodil Jindřich Štyrský báseň Židovský hřbitov Vítězslava Nezvala (1928) [27]. Téma provázanosti erotiky a smrti, jež prostupuje celou Nezvalovou básní, bylo tématem niterně blízkým také Štyrskému. Přesto nezvolil pro ilustrace explicitnější figurální motivy, naopak se zaměřil na jemnou pocitovost artificialistických grafik, jen volně souvisejících s výchozími verši, jež ve dvaceti výtiscích ručně koloroval. Ilustrace svou temností vystihují atmosféru noci, v níž se celý příběh odehrává, na zšeřelém pozadí vystupují měkce vymezené světelné útvary, jejichž plošnost kontrastuje s nejrůznějšími lineárně určenými tvary či se samotnými liniemi, vinoucími se nejen prostorem grafiky, ale přesahující až za její hranice. Tento motiv „nekonečné linie“ se ostatně u Štyrského objevuje i v jeho volné tvorbě. Litografie odrážejí spádovost a napětí Nezvalovy básně, pracují zejména s protiklady plochy a linie a černé a bílé, jež jsou uváděny do vzájemných vztahů a vytvářejí tak dynamiku ilustrací, jež lze chápat jako zobrazení niterného světa lidské duše, protkaného náhlými myšlenkami a záblesky vzpomínek.

9. Torzo jako významová redukce

Samostatnou oblast avantgardní ilustrační tvorby tvoří torzální zobrazení lidských postav, přičemž ve většině případů je takto fragmentárně zachycena postava ženy. Takové ilustrace samozřejmě vycházejí z figurální kresby, přičemž se ovšem více či méně zbavují její nadbytečné popisnosti či doslovnosti a namísto toho redukuje lidskou postavu pouze na významově sdělné prvky. Škála této redukce je přitom velmi široká - může se jednat o zobrazení hlavy, tváře, vytržené z kontextu své přináležitosti k tělu anebo o potlačení určitých částí lidského obličeje či postavy za účelem zdůraznění jiných; v případě ženského obličeje není zobrazen nos, případně ani uši či vlasy, a veškerou pozornost si tak získávají oči a rty; stejně tak u lidské figury je podstatné gesto, postoj, zatímco části těla, jež by v danou chvíli nepřitáhly divákovu pozornost, mohou být vynechány. Jindy jde redukce ještě dál, obrysová linka obličeje je minimalizována a tvář zastupují jen obličejové prvky či dokonce pouze oči; lidská postava naopak bývá redukována až pouze na obrysovou linii, s potlačením veškerých detailů. Redukce lidské postavy může být provázena až její částečnou destrukcí. Ilustrace zobrazující figurální torza tedy zachycují realitu, zároveň jsou jí ale svazovány podstatně méně než čistě figurální ilustrace. Stávají se pouhým náznakem, záznamem atmosféry, pocitu. Vyznačují se velkou mírou lyričnosti a citovosti, čímž se snáze přibližují emocionální sféře diváka, působíc bezprostředně na jeho vlastní nitro a evokují mu jeho osobní prožitky a vzpomínky, pro jejichž znovuvybavení ponechávají dostatečný prostor. Velmi úzce proto souvisí ilustrace figurálních torz také s artificialistickými ilustracemi, s nimiž je v některých případech může dělit jen velmi křehká hranice, jak je patrné u ilustrací Toyen, která také ve své artificialistické tvorbě velmi často zapojovala zejména do frontispisů knih motivy očí či fragmentů ženské tváře. Nabízí se také jistá souvislost mezi motivy figurálních torz a surrealismem, kde nabývá freagmentarizace a zejména pak fragmentarizace lidského těla zvláštního významu. Ilustrace zachycující lidská torza tak můžeme chápat rovněž jako určitý předstupeň surrealistického nakládání s lidským tělem.

9.1 Ženská torza Josefa Šímy

Tvorbu Josefa Šímy výrazně určoval jeho vztah k přírodě, úcta k její skryté síle i schopnost vnímat její duchovní rozměr. Zásadní roli v utváření tohoto silného vztahu hrála krajina Šíмова dětství, rodný kraj Jaroměř, kde se malíř od svých raných let setkával s menhiry, dolmeny a obětními stoly, dávnými pozůstatky lidské činnosti i svědectvím prastarého lidského náboženství. Tyto prvotní zásahy lidských rukou, jdoucí proti řádu přírody a zároveň zůstávající s ní v souladu, Šímu nutně hluboce ovlivnily a předurčily také povahu jeho tvorby. Pokoru a obdiv k přírodě později umocnilo dvojí Šímovo setkání s kulovým bleskem, k němuž dochází v době po jeho přesídlení do Francie. Tento silný zážitek také několikrát reflektoval ve své tvorbě. Podobně, jako jej přitahovaly pravěké megality, obdivoval Šíma po celý svůj život antickou kulturu, která se taktéž stala podstatným tématem jeho tvůrčí činnosti.

Ačkoli žil Šíma od roku 1921 ve Francii, neztrácel kontakt s českým uměleckým prostředím. Počátkem dvacátých let mu byl blízký poetismus, v roce 1922 se stal členem Devětsilu a účastnil se jeho výstav, které obesílal z Paříže. Jistou souvislost jistě lze nacházet mezi imaginativní malbou Josefa Šímy a artificialistickými díly Toyen a Štyrského, později se Šíma výrazně přiblížil k surrealismu, ale nikdy se s ním ve své tvorbě úplně neztotožnil. Ve Francii vstoupil roku 1927 do skupiny Le Grand Jeu, která mu vyhovovala zejména svým hlubokým zájmem o filozofii a psychologii, kritikou západní civilizace a záměrem člověka od této civilizace osvobodit, aby dosáhl souznění s přírodou a vesmírem. V této době se Šíma ve své tvorbě stále intenzivněji zabývá praty, tedy základními, archetypálními tvary, jež jsou nositeli symbolických významů a odkazují k samotným prvopočátkům bytí a k původní jednotě člověka a přírody. Takovými archetypy je například ovál - vejce či hranol - krystal, které se začínou v jeho tvorbě hojně objevovat; záhy ale přibývají také ženská torza, mající tutéž symbolickou hodnotu a archetypální povahu.

Ženská torza se nejprve objevila v Šímově ilustrační tvorbě, a teprve poté se začala uplatňovat také na jeho obrazech. První kresby, související s touto linií Šíмова díla, nejsou ještě v pravém slova smyslu torzy, nesou ovšem již znaky jisté míry redukce, jež bude dále stupňována, a proto je nutné chápat je jako předznamenání dalšího vývoje směrem k torzálnímu zachycení lidského těla. K těmto prvním souborům kreseb patří ilustrace pro český překlad povídek Lidé z baru Louise Delluca (1925), k nimž vytvořil Šíma třicet čtyři perokreseb, jež nejsou přímo svázány s textem, ale jsou spíš výsledkem všímavého

pozorování a citlivých postřehů kreslíře, jenž sám prostředí pařížských barů a kaváren velmi dobře znal. Kresby se vyznačují výraznou subtilností, křehkostí a jakousi nahodilostí záběru, jsou momentkami, zachycením nálady pomíjivého okamžiku. Jemnou, úspornou obrysovou linkou zachycuje ženské i mužské figury, výrazy tváří, gesta, linie šíjí i zad, to vše bez zbytečné popisnosti a lpění na detailech, ale s obdivuhodným smyslem pro psychologii postav. Mnohdy je kresba spíše náznakem, linka mizí do ztracena, v obličejí zobrazeném en face často chybí nos, jež by zde byl jen nadbytečným, rušivým prvkem. Prostředí je pouze lehce naznačeno, oválem stolu, opěradlem židle, vymezením stěny či přímořskou scenérií v pozadí, na některých kresbách je zachycena pouze postava a jakýkoliv odkaz na místo dění chybí.

V tomtéž roce vychází v nakladatelství Aventinum také básnická sbírka jeho nakladatele Otakara Štorcha-Mariena, nazvaná Venuše s červenou parukou, a doprovázená opět Šimovými jemnými perokresbami. Ke každé ze čtrnácti básní načrtl Šíma ženskou postavu, několika tahy zachytil celou figuru, či pouze polopostavu, v některých kresbách opět doplněnou náznakem prvků interiéru. Kresby jsou velmi blízké ilustracím k Lidem z baru, také zde obličej určují pouze oči a rty žen, nos zůstává opomenut. Častým motivem jsou paže vztyčené za hlavou, přičemž je zachycen právě jen ostrý úhel zalomených paží, zatímco detaily rukou jsou zakryty hlavou. Stejně tak, zejména v případě polopostav, zachycuje Šíma jen nosné, důležité linie, aniž by se zabýval dalším vyústěním obrysů těla, jež je tak pouze volně nahozeno v prostoru, bez pevnějšího zakotvení. Jeho ilustrace jsou zde znovu, jako již v Lidech z baru, emocionální zkratkou, zachycením momentálního pomíjivého dojmu. S textem Štorch-Marienových veršů Šimovy ilustrace souvisí opět jen velmi volně, pouze v několika kresbách je v souladu s básněmi posílen jejich erotický akcent. Prvních třicet výtisků Venuše s červenou parukou bylo ručně kolorováno, shodně tomu bylo i a aventinského vydání Dellucových Lidí z baru. Šíma své kresby akvarelem nevybarvuje, do plochy ilustrace umísťuje velké skvrny barev, jež nerespektují obrysovou linku a tvary a plní zde tak čistě emotivní funkci, posilující lyrické vyznění jemných, lineárních kreseb. Ačkoli samotné Štorch-Marienovi verše neoplývají žádnou větší literární hodnotou, Šimovy ilustrace z nich vytvořily vyhledávanou bibliofilii.

Nahodilost a bezprostřednost Šimových ilustračních souborů z roku 1925 je záhy vystřídána větší záměrností autora, kompozice se stává složitější, již není pouhým záznamem viděného, ale aspiruje být také nositelem hlubšího sdělení. Jedná se o období, kdy se Šíma nejvíce přiblížil poetismu a jeho specifické estetice. Tento nový příklon se nejlépe projevil v ilustracích k Seifertově sbírce Slavík zpívá špatně (1926) [28], k níž

vytvořil Šíma tři jemné perokresby, a ačkoli jsou i tyto ilustrace nezávislým výtvarným doprovodem, prokazují podivuhodnou provázanost s výchozími verši. Šíma zde, stejně jako Seifert ve svých básních, použil metodu volné asociace, čímž dosáhl obsahově souznějícího celku, ačkoli každý z umělců postupoval svou cestou. Šímovy ilustrace tak nejsou pouhým výtvarným přepisem Seifertových veršů, ale vlastním, svébytným prožitkem poetiky, jež byla společným základem oboum tvůrcům. Ilustrace, stejně jako básně, usilovaly vytvořit nový, básnický prostor, nepodléhající racionálním zákonům. Na žádné z kreseb nechybí parník, jemuž v jednom případě slouží za vodní hladinu hladká, kruhová plocha kavárenského stolku. Všem třem ilustracím dominuje postava ženy, jež je více či méně torzem, básnickým přeludem, vznášejícím se v prostoru, prostupující se s dalšími prvky kompozice. Motiv transparentnosti se velmi výrazně objevuje také v tvorbě Toyen. Na jedné Šímově kresbě je zachyceno ženské torzo bez hlavy a paží, linie nohou je rozvolněna a mizí do ztracena. Na jiné ilustraci jako by byla žena spíše negativním vymezením v prostoru, jakousi volně tekoucí řekou, dvěma souběžnými liniemi, jež svým tvarem snad připomenou obrys ženského těla, a proto do nich autor vepsal oči a ústa; toto torzo ale nekončí, tak jako ani nezačíná, linie spolu nevytvářejí ani nenaznačují obrysy ženských nohou, ale dokonce se ani nespojují, aby vymezily obrys hlavy. Předchozí náznaky torzálního zachycení ženské postavy se v této Šímově realizaci výrazně vystupňovaly.

Podobně ovlivněné poetismem jsou také Šímovy ilustrace románu Jeana Giraudoux *Zuzanka a Tichý oceán* (1927). Šíma zde pracoval se stejnou tvůrčí metodou jako u Seifertova *Slavíka*, navíc samotný námět knížky velmi dobře koresponduje s tématy oblíbenými u devětsilských autorů, evokuje obrazy exotických dálek, dobrodružství zámořských cest i velkoměstskou atmosféru Paříže. Na jedenácti jemných kresbách Šíma poeticky prolнул motivy exotiky s pařížskými náměty, jež se vzájemně prostupují a prolínají v jakési snové jednotě, a tyto obrazy povětšinou doplnil podlouhlou dívčí tváří s dlouho šíjí, se zasněným, trochu nepřítomným pohledem a smutnými ústy. Tyto dívčí busty jako by nebyly zcela součástí výjevu, jsou umístěny v popředí, jako by spíš pouze přihlížely a přitom zůstávaly vně. Druhým způsobem zakomponování lidské postavy do ilustrací Giraudouxova románu je zachycení celé ženské figury v aktu, otočené k divákovi zády, a nebo čelem, zbavené však zbytečných popisných detailů, a tak si ponechávající značnou míru anonymity a působící jakoby přízračným dojmem.

Anonymita zachycených postav je ještě více patrná v Šímových ilustracích Neumannovy sbírky *Písně o jediné věci* (1927). Na čtyřech perokresbách zde kreslíř

zachytil maximálně zjednodušené lidské tváře, které v sobě nemají nic z portrétního individualismu kreseb Lidí z baru, naopak jsou jakýchkoli rysů jedinečnosti striktně zbaveny a stávají se tak až jakýmsi odosobněnými maskami. Odlišit mužskou tvář od ženské je možné pouze podle spleti čar vousů, vlasy na ženské hlavě se objevují jen v některých případech, a i tak jsou spíše pouhým náznakem. Tváře jsou nepravidelné ovály, vznášející se vzduchem a vzájemně se prostupující, jsou pouze duchovní podstatou lidské podoby, nikoli skutečným fyzickým objektem. Čisté obrysy tváří neruší žádné detaily, Šíma nezachytil uši či nos, tak jako je nezachycoval ani u dřívějších kreseb, změny doznal ale i způsob zobrazení očí a úst, jež se nově stávají pouhými černými štěrbinami, umocňující anonymitu tváří, jejich „maskovitost“, a přispívající k nadčasovému a tajemnému vyznění kreseb.

Stejný typ odhmotněné, izolované se vznášející tváře, s temně vymezenou plochou očí a úst, bez jakýchkoli detailů, s jemným náznakem vlasů a linkou obočí, použil Šíma také v ilustracích k básnické sbírce Jaroslava Durycha Panenky (1927) [29]. Ve čtrnácti kresbách zachytil Šíma tyto produchovnělé, zjednodušené dívčí obličejy, které však doplnil ještě druhým typem kreseb, zachycujících torza dívčích těl, křivky jejich trupů, bez hlav, bez tváří i bez paží, doplněných květinami. Dvojjakost ilustrací připomene kresby k Zuzance a Tichému oceánu, kde se taktéž doplňovaly ilustrace zachycující dívčí tvář na pozadí cizokrajné či přímořské scenérie s kresbami s motivem ženských aktů, kde však ještě nešlo o skutečnou separaci hlavy od ostatního těla. V případě Panenek můžeme Šímovo oddělené zobrazení tváří a těl chápat v souladu s Durychovou myšlenkou duality duše a těla, jež celou sbírku prostupuje. Tento kontrast smyslového a duchovního světa byl velmi blízký i samotnému Šímovi, jeho pojetí ilustrací k Panenkám je tak jen vyústěním jeho vlastní ilustrační tvorby, zároveň ale představuje určitý zlom. Významná je v tomto ohledu zejména změna techniky, Šíma opustil pro své práce tolik typickou perokresbu a nahradil ji křídou, jež mu svou povahou přinesla nové možnosti práce. Na kresbách dívčích torz Šíma plně využil křidu pro práci v ploše, křivky těl se odrážejí na pozadí tmavých ploch, naplno je zde rozehrán kontrast pozitivu a negativu, znovu se uplatňuje i motiv transparentnosti, měkkost pastelů umožňuje využít i jemných přechodů či vymizení barvy do ztracena. Zde použitá technika i celkový způsob zachycení ženských torz navíc zásadně souvisí s ženskými torzy, objevujícími se v této době v Šímových malbách.

Za jedinečné, reprezentativní dílo je považováno album Paříž, jež bylo vydáno jako bibliofilie na Vánoce 1927. Šíma vytvořil pro tuto publikaci osmnáct leptů, které pro všech sto dvacet vydaných exemplářů ručně koloroval. Zároveň byl také autorem výběru citací

z děl francouzských moderních básníků a spisovatelů, které přeložil Jaroslav Seifert, a jež měly být spolu s Šimovými lepty dokonalou evokací atmosféry Paříže. Z hlediska tvůrčí metody Šíma pokračoval v poetistickém spojování různých nesourodých motivů, tak jako již ve Slavíkovi či Zuzance, oproti nim však dosáhl v Paříži větší lyričnosti a mystičnosti, což souvisí především s jeho novým chápáním obrazového prostoru, jež znamenalo oprostění se od svazujících souvztažností jevového světa a významný posun směrem k imaginativnímu ztvárnění. Jednotlivé lepty zůstaly opět samostatnými výtvarnými díly, jen volně související s úryvky textu, či na nich dokonce zcela nezávislémi. Nejčastěji zobrazovanými náměty jsou vznášející se ženská torza, tváře a profily, zachycené na pozadí fragmentů pařížské architektury. U ženských torz dosáhl Šíma pozoruhodné svébytnosti, učinil z nich samostatné, uzavřené objekty, existující ve zvláštním, snovém světě samy o sobě a mající vlastní význam, aniž by potřebovaly být pouhou evokací ženské nahoty. Mezi profily se několikrát objevuje nový typ mužské tváře s jemným knírkem a přivřenými očima. V ilustracích se objevují také další prvky, jako amorfní plochy tajemných stínů, známých již z Panenek, anebo motiv vejce či balonu, jež pronikají i do Šimovy malířské tvorby. Zvláštní výtvarná hodnota alba Paříž spočívá právě zejména v jeho výjimečném vztahu k ostatnímu Šimovu dílu; představuje jakousi syntézu námětů dosavadní Šimovy tvorby, a zároveň se dostává do velmi aktivního dialogu s Šimovým malířským dílem, když mnohé náměty z Paříže zpracovává Šíma také na plátně, přičemž malba se kolikrát stala téměř doslovným prepisem grafické podoby.⁵¹

9.2 Torza v ilustrační tvorbě Toyen a Štyrského

Zatímco Josef Šíma dospěl k zobrazení ženského torza prostřednictvím postupné redukce momentálního záznamu reality, a takto očištěná torzální podoba těla se mu stala archetypálním symbolem, v tvorbě Toyen či Jindřicha Štyrského je nutné chápat ženská torza v souvislosti s odeznívajícím artificialismem a nastupujícím surrealismem. Jak již bylo rozebráno v kapitole věnované artificialismu, vytvořila Toyen jen velmi málo čistě artificialistických knižních prací, často však zapojovala do artificialisticky pojatých kreseb reálné prvky, jimiž mnohdy bývaly lidské oči či tváře, a právě zde můžeme nacházet kořeny následujících torzálních zobrazení lidských postav, jejichž prvním projevem je již

⁵¹ S Šimovými ilustracemi k albu Paříž velmi úzce souvisejí některé z jeho obrazů: Evropa (1927), ML (1927), Neskutečná těla (1927) nebo Ve čtyři hodiny odpoledne (1929)

uváděný frontispis k Neumannovu Žalu. Na druhou stranu, Toyen se ve své ilustrační činnosti věnovala především figurálním kresbám, a proto lze chápat zobrazení ženských torz také jako vyústění či další stupeň právě jejích figurálních kreseb. Koncem dvacátých let se u Toyen objevuje ustálený, různě obměňovaný typ dívčí tváře s rozevřenými očima a plnými rty, a ten se stává jedním z hlavních motivů ilustrační tvorby Toyen, objevující se na jejích pracech pro knihu v průběhu třicátých i čtyřicátých let, nezávisle na jakýchkoli proměnách výtvarné scény či její tvorby volné. Podobně Toyen neopustila ani motivy svých artificialistických knižních realizací, v jejích kresbách se i nadále objevují nepravidelné transparentní útvary, v prostoru se prostupující a vzájemně prolínající, a vytvářející tak jakási podivuhodná zátiší.

Významným ilustračním souborem Toyen, v němž hraje podstatnou roli torzální zobrazení lidské postavy, jsou kresby ke knize Josepha Delteile *Don Juan* (1931). Toyen pro ni vytvořila technikou perokresby sedm celostránkových ilustrací, které uvádějí každou kapitolu, a jsou tak jakýmsi shrnutím a vizualizací pocitů a nálad, jež vyvolává následující text. Toyen navrhla také ražbu na vazbu knihy, kde již uplatnila torzo ženského aktu, umístěné v organickém tvaru artificialistické povahy, ostře kontrastující s přísnou geometrií kříže a dalších podélných geometrických těles. V samotných ilustracích se objevuje ženské torzo ještě dvakrát, jedno je ve způsobu zobrazení téměř totožné s torzem na vazbě knihy, oblé ženské boky jsou zachyceny do půli stehem, v horní partii torzo končí křivkami ňader, bez náznaku ramenou, šije či paží. Podruhé je torzo částečně zahaleno draperií, jež kopíruje obrysy těla, a opět tak více připomíná antickou sochu. Na třech ilustracích pracuje Toyen s lidskou tváří, jež je však více či méně fragmentarizována překrýváním transparentními organickými útvary, mimo něž zůstává tvář nedokreslena, jakoby právě jen tyto útvary ji činily viditelnou nebo jako by obličej byl na nich pouze zachycen a plul takto prostorem, bez vlastní samostatné existence. Na ilustraci k poslední kapitole zachytila Toyen zuboženou, zmučenou tvář Dona Juana, jejíž lidská podoba již mizí postupným rozkladem živé tkáně; zatímco nad nosním otvorem lebky a odkrývajícími se zuby na diváka ještě upřeně hledí jedno oko, namísto druhého již jen zeje černající se otvor. Konkrétně v této ilustraci můžeme nacházet jisté surrealistické rysy a není divu, že právě tato kresba nadchla Jindřicha Štyrského, trvale inklinujícího k záhrobí a posmrtnému stavu. Torza i tváře jsou v ilustracích Toyen propojovány s dalšími motivy, v podobě jakýchsi vznášejících se draperií, vegetabilních prvků, krajin, výseků architektury, artificialistických obrazců i mlhavých útvarů, a vstupujících do nových, nereálných souvislostí.

Roku 1932 ilustrovala Toyen knihu Jeana Giraudoux *Zuzanka a Tichý oceán* [30], jejíž první vydání výtvarně doprovodil Josef Šíma. Toyen vytvořila pro knížku čtyři celostránkové ilustrace, pro své jemné lineární kresby tentokrát zvolila dvoubarevné zpracování v červené a černé barvě. Na frontispis nakreslila dívčin obličej s kompasem na čele, umístěný v nepravidelném rámci, jenž zajišťuje propojení s dalšími prvky kompozice, jimiž jsou červeně vykreslené obrysy světadílů. Obličej hlavní hrdinky se stal součástí ještě jedné ilustrace, naopak ve dvou zbývajících zachytila Toyen linie ženina těla, bez jakýchkoliv detailů, pouhé křivky postupně se přizpůsobující exotické krajině ostrova, až téměř k vzájemnému splynutí. Torza ženské figury jsou zde redukovány na zvlněné linie, jež opisují křivky přírodního prostředí, a dostávají se tak až na pokraj možnosti rozpoznání a odlišení od krajinných prvků či dokonce abstraktních linií.

Pozdější knižní práce Toyen ztrácejí své dosavadní poetické naladění, navazující ještě na artificialistické rozpoložení, a naopak se v nich vynořuje temnější spodní proud, jakoby vyvěrající z morbidity poslední ilustrace *Delteilova Dona Juana*. Pro knihu Leonharda Franka *Milenci ve snách* (1937) vytvořila Toyen tři celostránkové ilustrace, a to technikou hlubotisku, čímž se jejich podoba od dřívějších kreseb Toyen, stylizovaných jednoduchou tušovou linkou, výrazně liší. Překvapuje zejména měkkostí linie a větší realističností kresby. Námětem ilustrací je ženský obličej, zachycený velmi detailně, až se ilustrace stává pouhým výsekem tváře. Toyen zde postupně zachytila ženský obličej s rozevřenými očima, ženin umdlévající pohled, a na závěr smrtelnou podobu s přivřenými víčky a pramínkem krve, vytékajícím z úst. Motiv poslední ilustrace zopakovala i na frontispisu a obálce knihy. V podobném duchu pokračovala také v ilustracích k detektivnímu románu *Zločin Georga Bernanose* (1937), kde znovu zopakovala motiv krve, vytékající z úst, a na frontispise zachytila tvář starce, jež opět velmi výrazně připomíná rozkládající se tvář *Dona Juana*. V souvislosti s těmito ilustračními náměty Toyen je nezbytné zmínit také její kresby k *Mučenkám Marie Majerové* (1934), kde byl hlavním námětem šesti celostránkových ilustrací opět fragmentárně zachycený ženský obličej, podobně jako ve Frankových *Milencích*, často redukováný pouze na oči, jako již v artificialistických ilustracích Toyen. Na kresbách se znovu objevují artificialistické transparentní útvary, plochy kreseb vyplňují úseky jemného šrafování, součástí kompozic jsou ale i konkrétní prvky jako stromy a rostliny, či ostnatý drát. Na jedné z ilustrací se zde rovněž objevuje motiv pramínku krve vytékajícího z bezvládných úst, téma, které ovšem zpracovala Toyen také již dříve v erotických ilustracích *Justiny Markýze de Sade* (1932).

Motivu ženského torza a rozpadu tváře se ve své knižní tvorbě věnoval i Štyrský, byť jen na velmi malém prostoru. Pro básnickou sbírku Františka Halase *Tiše* (1932) [31] vytvořil dvě ilustrace, na jedné z nich zachytil ženské torzo bez hlavy a bez paží, rozpadající se na dvě samostatné části, jež jako by bylo součástí dalšího organického tvaru, v němž přechází jeho nohy. Ženské torzo tak balancuje na jakémsi útesu, na špičatém hrotu, jež nahrazuje spodní část nohou, na pozadí kruhů či planet, protkaných nekonečně se vinoucí linií. Na druhé z kreseb zachytil na stejném organickém útvaru, připomínajícím kůru stromu, ženskou tvář, v místě úst však rozrušenou prasklinou, stávající se tak pouhým fragmentem. Jedno z očí hledí na diváka, druhé však je pouhým prázdným důlkem, z něhož již vyprchal život, stejně tak jako z okolní popraskané tváře, jež se také již proměnila v neživou hmotu. Téma zániku a zmarnění zde zpracoval Štyrský velmi intenzivně, přičemž zejména v zobrazení rozpadající se tváře si nelze nevšimnout souvislosti této kresby s již zmiňovanou kresbou rozkladu Don Juanovi tváře od Toyen.

10. Surrealistická ilustrace

Surrealismus byl uměleckým směrem českými umělci dlouho odmítaným. Štyrský a Toyen, pozdější hlavní představitelé surrealismu, k němu zpočátku zaujímali velmi negativní stanovisko, chápajíc jej jako návrat ke způsobu zobrazování, jenž byl překonán již kubismem. Posléze se však začaly i v jejich artificialistických obrazech znovu vynořovat reálné motivy, osamocené a vytržené z kontextu. Oba tvůrci tak k surrealismu dospěli postupně, prostřednictvím přirozeného vývoje své tvorby, a ani poté, co surrealismus oficiálně přijali, nepodléhali zahraničním vzorům, ale šli svou vlastní cestou. Zásadní pro přijetí surrealismu byla výstava Poesie 1932, uspořádaná v Praze Spolkem výtvarných umělců Mánes, která byla první mezinárodní přehlídkou surrealismu v Československu. Čeští umělci zde byli zastoupeni díly ještě artificialistickými či v duchu lyrického kubismu, budoucí směr vývoje české výtvarné scény tak byl ale jasně předurčen. Skupina surrealistů v ČSR byla založena roku 1934.

Surrealismus představoval v českém prostředí jakousi ideovou náhradu za program zaniklého Devětsilu, s nímž ho pojila myšlenka propojení malířství a poezie, navazující na ideje poetismu. Významným zdrojem surrealistické inspirace se stal sen a nevědomí, v tvorbě je využíván psychický automatismus, zájem se soustřeďuje na nejhlubší vrstvy lidské psychiky. V souvislosti s uvolněním psychických obsahů se do centra zájmu dostává téma sexuality, Štyrský a Toyen, Nezval, Seifert a další si kladou za cíl rozvrátit současnou pokryteckou měšťanskou morálku útokem na její tabu. Podstatným tématem surrealismu se tak stává pornografie, reflektovaná zcela explicitně anebo prostupující díla ve skrytější podobě. Jako důležité médium vyjádření surrealistických obsahů se uplatňuje koláž a fotomontáž, založené na principu „náhodných setkání“ a obsahující moment překvapení, nejlépe tak odpovídající asociativnosti surrealismu. Štyrský s Toyen pokládali ernstovskou xylografickou koláž za poznávací znamení surrealistické knihy. Surrealistické ilustrace se uplatňovaly ponejvíce v knihách surrealisticky orientovaných tvůrců, ovšem také v dílech autorů, které surrealisté chápali jako své předchůdce, což byl případ Karla Hynka Máchy.

10.1 Surrealistické ilustrace Štyrského, Toyen a dalších autorů

Za vůbec první surrealistické ilustrace v českém prostředí lze označit výtvarný doprovod hry Guillaumea Apollinaire Prsy Tiresiovy (1926) Josefa Šímy. Šíma byl především kreslířem a avantgardním technikám se ve svých knižních realizacích vyhýbal, v ilustracích Apollinaireovy hry však učinil výjimku a knihu doprovodil čtyřmi kresbami, propojenými s kolážemi z novinových výstřižků, jež lépe vystihovaly povahu dramatu.

K nejranějším surrealistickým ilustračním souborům patří také Štyrského ilustrace Lautréamontova Maldorora (1929) [32], které bývají chápány jako přechodné práce na pomezí artificialismu a surrealismu. Štyrský vytvořil pro tuto základní knihu surrealismu dvanáct kolorovaných perokreseb. Ilustrace se pojí k textu jen velmi volně, což odpovídá Štyrského pojetí „inspirovaného ilustrátora“, jenž se literárnímu dílu nepodřizuje, ale zůstává jeho rovnocenným spoluaktérem. Artificialistické východisko se zde ozývá zejména v jemně stříkaném pozadí, vytvářejícím jakýsi neurčitý, abstraktní prostor. Na tomto mlhavém, snovém základě se však vyjevují nejrůznější útvary, mající v některých případech velmi konkrétní charakter: vyrvané srdce, kostra hrudního koše, či lidská ruka, jakoby prosvícená rentgenem, s jedním prstem však zkráceným a se zvířecím drápem na malíčku. Jiné ilustrace uvádějí diváka do světa podivných mikroorganismů, zachycujíc jakési článkovité organismy, organické tkáně, podivné otvory, kukly, různé výrůstky, rostlinné útvary i kořínky, či větvičky se jemné linie připomínající vlasečnice. Tyto kresby bezesporu vycházely z mikrofotografií z odborných časopisů, které odkrytím tajemných a netušených světů jistě Štyrského fascinovaly. Štyrského ilustrace v sobě obsahují krutost i destruktivnost Lautréamontova díla, vypreparované však na jemné detaily, divák se dostává tak blízko samotného zla, až do jeho podstaty, že není již schopen jeho jednotlivosti plně dešifrovat. Štyrský propojením motivů poukazujícím ke krutosti, vytrženým však ze souvislostí, a jemným, téměř dekorativním prostředím neurčitého vakua pojmy krutosti a jemnosti značně relativizuje.

Po kolážích Nezvalova Sexuálního nokturna (1931) a fotomontážních ilustracích vlastního textu Emilie přichází ke mne ve snu (1933) vytvořil Štyrský koláže také k básnické sbírce Paula Eluarda Veřejná růže (1935). Pro čtyři ilustrace a obálku použil opět xylografické předlohy, do přírodních scénérií umisťoval různé organické či anorganické prvky, části lidských či zvířecích těl a to vše spojoval v nové souvislosti. Toyen v této době realizovala v duchu surrealismu spíše drobnější knižní práce. V roce 1934 použila techniku koláže z xylografických předloh pro obálku knihy André Bretona

Spojité nádoby, v roce 1936 toutéž technikou vytvořila obálku k Nezvalovu Řetězu štěstí, přičemž pro frontispis zvolila perokresbu. Z roku 1937 jsou pak její dvě surrealistické kresby ke knize První sloupy Antonína Vošalíka. Realizovala také několik dalších frontispisů. Všechny tyto práce Toyen vykazují pouze volnou souvislost s textem, ilustrátorka zde nevychází z literární předlohy, ale spíš ze svých vlastních asociací a představ, čímž dokonale podtrhuje povahu a surrealistické obsahy těchto děl.

Zvláštního zájmu se u českých surrealistů těšil Karel Hynek Mácha, kterého prohlásili za svého předchůdce, chápající jej jako revolučního romantika a nacházejíce v jeho díle souvislosti s vlastní ideologií, byť se posléze tento jejich výklad ukázal být značně subjektivní a zmanipulovaný.⁵² K Máchovu stému výročí narození v červnu 1936 vydala Skupina surrealistů v ČSR sborník textů, nazvaný podle jedné Máchovy básně Ani labuť ani Lúna. Z výtvarníků přispěli do sborníku Jindřich Štyrský [33] a Toyen, každý z nich čtyřmi xylografickými kolážemi. Nejednalo se v tomto případě o klasické ilustrování literárního díla, koláže se vztahovaly vždy ke konkrétní části textu některého z Máchových děl či dokonce k úryvku z jeho deníku. Ke každé koláži byla pak připojena namísto názvu přímá citace, která dané obrazové vyjádření inspirovala.

První Štyrského koláž se váže k Máchově povídce Pouť krkonošská, kde hlavní hrdina musí dávat své otázky mrtvým mnichům v běhu. Tento motiv Štyrského zaujal, ve své koláži navíc zaměnil mladého běžícího muže za dívku, čímž dal vyobrazení nový význam. Další z koláží zachycuje mrtvou dívku, se skalpelem, jenž jí odřezává ňadro, a dvojici mužských postav s meči, jež se tyčí nad ní. Zbývající dva výjevy se naopak váží k tématu zrození; jednou zde umístil Štyrský do společnosti žen nepoměrně velké embryo, podruhé spojil modlího se mnicha pupeční šňůrou s přerostlým, snad mrtvým dítětem s odkrytými vnitřnostmi. U Štyrského byla hlavním námětem máchovských koláží lidská figura; naopak Toyen zde lidskou postavu nezobrazila ani jednou. Namísto toho použila ve třech kolážích motiv prázdných šatů, který se poprvé objevil v raných pracech Maxe Ernsta, a jež u Toyen vyvrcholil v jejím obraze Opuštěné doupě (1937). Jediná koláž Toyen, která se ústředním námětem liší, zobrazuje pustou, hornatou krajinu, na jejímž pozadí se vznáší rám, nesoucí v sobě obraz s květinami a motýli, ostře kontrastující s okolní neutěšenou krajinou. Z jednoho ze spodních rohů rámu pasivně visí ptačí pařát, který se souběžně objevil i v další tvorbě Toyen.⁵³ V ostatních kolážích sborníku zobrazila

⁵² Více k tomu Josef Vojvodík: Četba jako deformování a permanentní zraňování textu, in: Lenka Bydžovská, Karel Srp (eds.): Český surrealismus 1929-1953, Argo-Galerie hlavního města Prahy, Praha 1996, s. 220-235

⁵³ Na malbě Poselství lesa (1936) nebo v jedné z ilustrací Nezvalovy dětské knihy Anička skřítek a Slaměný Hubert (1936)

Toyen vždy na pozadí krajinné scenérie část prázdného oděvu: ženský korzet, topící se v lesní tůni, mužský kabát vznášející se nad propastí, upřeně sledován liškou, nebo část mužského úboru v krajině s úplňkem.

Zájem o Máchu v souvislosti stoletého výročí jeho úmrtí podnítil také opětovné vydávání jeho nejslavnější básně Máj, jehož ilustrování se postupně ujalo hned několik surrealistických tvůrců. V roce 1936 vyšla dvě vydání Máje - první z nich ilustrovala Toyen, druhé dvojice z řad mladší surrealistické generace, Václav Zykmond a Bohdan Lacina. Máj s ilustracemi Toyen byl vydáván v běžném nákladu, určený pro nejširší veřejnost, a proto si zde nemohla Toyen dovolit příliš odvážné pojetí. Ve čtyřech celostránkových kresbách spíše lyrického charakteru zachytila přírodní motivy s úlomky lidských tváří, jež v poslední ilustraci nahradil fragment s detailním záběrem sovy. Tato poslední kresba se přiblížila surrealismu nejvíce. Naopak bibliofilské vydání Máje z téhož roku s Lacinovými suchými jehlami a Zykmondovými xylografickými kolážemi projevilo již vzhledem ke svému užšímu zacílení větší míru surrealističnosti.

Vyvrcholením surrealistické reflexe Máchova Máje je soubor čtyř kolorovaných kreseb Jindřicha Štyrského (1937) [34]. Na první pohled subtilní, jemné kresby, kolorované světlými, jasnými, až něžnými barvami, odhalí při bližším prozkoumání dosti brutální výjevy. Jak upozorňují L. Bydžovská a K. Srp,⁵⁴ Štyrský jako by zde zvolil zcela opačný přístup než Jan Zrzavý, který ilustroval Máj velmi úspěšně v roce 1924. Zatímco Zrzavý usiloval zachytit psychiku a citová hnutí postav prostřednictvím jejich tváří, Štyrský se naopak tvářím vyhýbá - zachycuje pouhá lidská torza, zmučená těla bez hlav či s hlavou omotanou hadry. V jedné z ilustrací se namísto torzálního těla zaměřuje na motiv zmnožených očí, který se v jiné podobě objevil například také v jedné z jeho fotomontáží vlastního erotického svazku Emilie přichází ke mně ve snu (1933). Ačkoli se zdá souvislost ilustrací a textu Máchovy básně velmi volná, ve skutečnosti se k jednotlivým zpěvům vztahuje Štyrský ve svých kresbách poměrně těsně. Zachycuje tak motiv očí v souvislosti s důrazem na zrakové vjemy, postavu poutníka přímo zmíněného v textu anebo nejdrastičtější kresbu torza brutálně napíchnutého na jakýchsi stvolech, korespondující s motivem popravky v básni. Živočišné a rostlinné motivy zde navíc jednoznačně nabývají charakter erotických symbolů.

⁵⁴ Lenka Bydžovská, Karel Srp: Jindřich Štyrský. Argo, Praha 2007

10.2 Společné realizace Toyen a Jindřicha Heislera

Avantgardní představy knihy jako komplexního díla, vzešlého z tvůrčího dialogu mezi autorem textu a výtvarníkem, byly nejdokonaleji naplněny ve spolupráci Toyen s mladým básníkem Jindřichem Heislerem. Heisler se stal členem Surrealistické skupiny v roce 1938 a nahradil tak Vítězslava Nezvala, kterého svým způsobem zastoupil právě i ve vzájemném inspirování a svobodném tvůrčím dialogu se surrealistickými výtvarníky. První společnou realizací Heislera a Toyen bylo vydání knížky Přízraky pouště (1939), jež byla ve skutečnosti knižním vydáním dvanácti kreseb Toyen z jejího volného cyklu Fantomy, doplněných o Heislerovy básně, těmito kresbami inspirované. Vzhledem k surrealistické povaze sbírky a k protektorátní cenzurní praxi musela být kniha, stejně jako i následující společné realizace Heislera a Toyen, vydána ilegálně, a to ve francouzském překladu a pod hlavičkou pařížského nakladatelství. Hlavním námětem kreseb Toyen je zde přerod živého v neživé, postupné zvětrání, rozpad a zánik. Již tyto kresby vyjadřují atmosféru strachu a úzkosti, děsivou prázdnotu a všudypřítomný pocit ohrožení, motivy, které bude Toyen rozvíjet i nadále, zejména ve svých válečných cyklech Střelnice (1939-1940) a Schovej se, válko (1944).⁵⁵

Pokračováním spolupráce Toyen a Heislera byla básnická sbírka Jen poštolky chčí klidně na desatero (1939) [35], kde se pouze role inspirovaného a inspirujícího prohodily - Heisler vytvořil básně, které následně Toyen doprovodila pěti kresbami. Ilustrace, volně se vztahující k Heislerovým veršům, velmi úzce navazují na kresby Přízraků pouště. Opět se jedná o jemné perokresby, povětšinou s linií horizontu na pozadí, umocňující dojem rozprostřenosti a prázdnoty. Zatímco v Přízracích čerpala Toyen především ze zvířecí či rostlinné říše, zachycujíc mimo jiné zvětralé, rozpadající se tělo lva s černým otvorem místo tváře nebo detaily a proměny ptačích těl, v Poštolkách uplatňuje výhradně antropomorfní motivy. Znovu se zde objevuje zející černý otvor namísto obličeje, černotu však tentokrát nerámuje lví hřívá, ale dlouhé ženské vlasy, splývající a přecházející v okolní pustinu, v níž je neexistující hlava po krk zasazena. V jiné z kreseb je temný otvor v lidské tváři nahrazen průzorem, obličej je průhledný nebo úplně zmizel a jediné, co napovídá jeho existenci, je rámec tvořený dlouhými vlasy a vousy, zasazený v pustině mezi hlávkami zelí. Nejpřítomnější je obličej na kresbě, zachycující skalnaté útvary, z nichž vyrůstá ženská hlava - oči má zavázané šátkem, který zakrývá podstatnou část

⁵⁵ Oba cykly byly vydány knižně v roce 1946.

tváře a z úst jí trčí nepoměrně velký, masitý, vyplazený jazyk. Poukazem k lidskému není Toyen pokaždé pouze tvář či její náznak, zachycuje také motiv lidské ruky a jednotlivých prstů, popraskaných a podléhajících pomalému zániku, částečně pohřbené v zemi, vyrůstající z ní jako mrtvé kmeny stromů či zapomenuté, zvětralé menhiry. Obraz zkázy dotvářejí ze země trčící hlavy mrtvých ptáků, pohřbených po krk v hlíně, s bezmocně rozevřenými zobáky.

Nejvýznamnějším společným dílem Toyen a Heislera je knížka „realizovaných básní“ *Z kasemat spánku* (1941) [36], která vznikla ve vzájemné rovnocenné součinnosti obou autorů a jež představuje jedno z nejdokonalejších prolnutí slova a obrazu. Sbírkou tvoří sedm Heislerových básní, jejichž texty, nalepené na velkých papírech, obklopila Toyen nejrůznějšími drobnými předměty - kuličkami, kousky vaty, práškovým cukrem, hrdly od lahví či malými hračkami - a vytvořila tak jakési miniinstalace, určené pro zachycení fotoaparátem. Snímky instalací vytvořili fotografové Miro Bernat a Viktor Radnitzer. Zatímco v předcházejících kresebných cyklech Toyen měla zásadní význam linie horizontu, jsou miniinstalace naopak snímány z vysokého nadhledu a omezení horizontem tak mizí. Stránka se otevírá jako snový prostor, bez konkrétního vymezení, je záhadnou krajinou, kde slovo a obraz souzní, kde se text stává též vizuální hodnotou. Instalace jsou vždy umístěny nad text básně a celý prostor instalace je snímán buď frontálněji, akcentujíc spíše plošné vyznění výsledného záběru, anebo od posledního, tedy fotografovi nejbližšího řádku básně, čímž je posílena hloubkovost kompozice. Jednotlivé instalace se také vzájemně liší mírou nasvícení, u některých je pro zvýšení dramatičnosti použito silné zadní světlo, vrhající směrem k divákovi dlouhé stíny. Obsahově miniinstalace s texty básní opět volně souzní, využívajíc asociací a optických podobností, zachycujíc však i motivy doslova ilustrující text. Názvy básní jsou vždy umístěny na protilehlé straně, přičemž jednotlivá písmena jsou uspořádána tak, aby vizuálně vyjádřila obsah názvu či pocit, jenž vyvolává. Písmena tak vyjadřují klid anebo pohyb, klesají do hloubky, upadají do spánku, chvějí se ve větru, jsou dolíkem v posteli nebo zběsilým tlukotem srdce. Toyen a Heisler zde usilovali především zrušit klasickou koncepci knihy, kde text a výtvarný doprovod stále zůstávají odděleny. V *Kasematech spánku* nešlo o vytvoření ilustrací, ale o ztotožnění vizuální a textové složky knihy, nešlo o doprovod textu, ale o zrušení hranic mezi textem a obrazem.

11. Ilustrace a erotika

S postupným nástupem surrealismu, se vzrůstajícím významem psychoanalýzy a měnícím se pohledem na sexualitu konce dvacátých a třicátých let dvacátého století dochází také ke všeobecnému zvýšení zájmu o erotiku a erotická témata. Těmto novým tendencím se snaží svou publikační činností vyhovět některá knižní nakladatelství, vydávající edice zaměřené výhradně a nebo částečně na erotickou tematiku, přičemž k neznámějším patřily Lotos, Olisbos, Mys Dobré naděje či Lis knihomilův. Zásadním, a ze strany avantgardních tvůrců také ojedinělým počinem v této oblasti bylo Štyrského založení dvou vzájemně se doplňujících edicí, časopisu Erotická revue a bibliofilské Edice 69. První sešit Erotické revue vyšel v říjnu 1930 a do května následujícího roku byla vydána celkem čtyři čísla, ve dvou dalších letech vyšla již pouze jako ročenka. Svým zaměřením představovala Erotická revue tu otevřenější z obou polarit Štyrského eroticky zaměřené nakladatelské činnosti, byla určena širšímu publiku a nabízela také svým tvůrcům volnější prostor k jejich uměleckému projevu. V Erotické revue publikovala celá řada soudobých umělců, většinou ovšem pouze pod pseudonymy či iniciálami. Oproti Erotické revue byla Edice 69 daleko výlučnější a uzavřenější, určená pro náročné a vyhraněné příjemce.

Během krátké existence⁵⁶ Edice 69 v ní bylo vydáno celkem šest knih, přičemž tři z nich Štyrský sám výtvarně doprovodil. Dalším výtvarníkem této bibliofilské edice byla Toyen, jež se ostatně erotickými náměty zabývala již v období své rané naivizující tvorby.⁵⁷ Na rozdíl od ní se Štyrský k uměleckému zpracování erotických témat dostává až koncem dvacátých let, a to pod vlivem nastupujícího surrealismu, jenž s otevřením erotické tematiky velmi úzce souvisí. Stejně jako surrealismus, již i obě tyto Štyrského edice měly za hlavní cíl zaútočit na pokryteckou morálku měšťanstva a zrušit dosavadní sexuální tabu. Na druhou stranu byla možnost působení těchto erotických tisků na širokou veřejnost v důsledku cenzurních opatření velmi omezená, vydané výtisky měly svůj uzavřený okruh odběratelů, jinak ale bylo výslovně zakázáno veřejně tyto publikace prodávat, půjčovat anebo jakýmkoli jiným způsobem rozšiřovat.

⁵⁶ První kniha v Edici 69 vychází v roce 1931, poslední roku 1933

⁵⁷ Například obrazy Polštář (1922), který představuje scénu z nevěstince, nebo Ráj černochů (1925) s tématem skupinového sexu

11.1 Knihy Edice 69

Jako první publikace v rámci Edice 69 vyšlo *Sexuální nokturno* Vítězslava Nezvala (1931) [37], které doprovodil Jindřich Štyrský svými xylografickými kolážemi, záměrně připomínající tvorbu Maxe Ernsta. Atmosféru Ernstových koláží sám Nezval ve svém textu zmiňuje, a proto byla volba techniky ilustrací jistě výsledkem vzájemné domluvy obou tvůrců. Nezvalova výrazně eroticky laděná knížka vyšla v nákladu pouhých sto třiceti osmi výtisků, v přednostních vydáních byly koláže Štyrským kolorovány. Hlavním námětem *Sexuálního nokturna* jsou pocity a prožitky dospívajícího chlapce, zakoušejícího stavy spojené s probouzením vlastní sexuality, přičemž celý text, snově a poeticky načrtnutý, má výrazně autobiografický charakter, jak je patrné zejména z vlastních Nezvalových vzpomínek.⁵⁸ Štyrský ve svých ilustracích velmi často propojuje lidskou postavu s anatomickými detaily pohlavních orgánů či nákrešů pohlavního ústrojí, v jednom případě dokonce připojuje detail ženských genitálií k postavě ženy, jejíž paže a nohy včetně pánve nahradil kostrou, což lze chápat jako jasný poukaz na pomíjivost lidského bytí. Při vědomí Štyrského ztotožňování smrti a erotiky nabývá tato ilustrace ještě intenzivnějšího obsahu. Stejně téma spojení lidské kostry a pohlavního orgánu zopakoval Štyrský v koláži ke své knížce *Emilie přichází ke mně ve snu* (1933), kde jen ženské genitálie nahradily mužské. Explicitní vyobrazení pohlavních orgánů jsou jindy nahrazena symboly, natolik čitelnými, jako je kosočtverec představující ženské pohlaví, anebo skrytějšími, v podobě nejrůznějších vztyčených sloupů, zastupující mužský falos, či pootvřených úst useknuté ženské hlavy, orámovaných však ochlupením a proměňujíc se tak rázem v evokaci ženských genitálií. Štyrský se ve svých kolážích dotýká témat masturbace, orálního sexu, i mužské kastrace, jeho koláže se stávají rovnocenným ekvivalentem Nezvalova verbálního vyjádření, osamostatňujíc se od textové předlohy a získávajíc vůči ní vlastní autonomii. Jak upozorňují L. Bydžovská a K. Srp,⁵⁹ lze na Štyrského kolážích sledovat jednotlivé stavy rozvíjející se dětské sexuality, jak je popsala dobová psychoanalýza.

Dalším titulem vydaným v bibliofilské Edici 69 byla *Justina markýze de Sade* (1932) [38] ilustrovaná Toyen. V šesti kresbách, v prvních třiceti výtiscích kolorovaných, nezachytila Toyen ani jednou samotný pohlavní akt, jak tomu bylo na mnohých jiných jejích ilustracích, fascinujících svou otevřeností a jednoduchou doslovností. V Justině byl

⁵⁸ Vzpomínky Vítězslava Nezvala byly vydány pod názvem *Z mého života* v nakladatelství Československý spisovatel v roce 1959

⁵⁹ Lenka Bydžovská, Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, Argo 2007

hlavním námětem strach ze sexuálního násilí, nejlépe vystižen na kresbě dívky zakrývající si v hrůze oči před blížícím se falem. Zvětšené pohlavní orgány, zabírající mnohdy celou stránku, zde zopakovala Toyen hned několikrát, vždy doplněné nebo se prostupující s kresbou dívčí figury či tváře. Několikrát se v souboru objevuje motiv krváčení, jež se zde stává vizualizací násilí - Toyen zachycuje krvácející rány či krvavé šrámy na nahém ženském těle, ale i velmi neobvyklý motiv krvácející vaginy, doplněný v téže ilustraci ženskou tváří s mdlobně přivřenými očima a s pramínkem krve vytékajícím jí z koutku úst. Krvácející tvář tak tvoří jasnou analogii krvácející vagině, zároveň je ale také prvním uplatněním motivu ženské tváře s krvácejícími ústy, jež ve svých knižních pracích použije Toyen ještě několikrát.⁶⁰ Ozvláštňením těchto kreseb, jež jim dává další rozměr a ještě více je tak vyčleňuje z průměrnosti, bylo zakomponování transparentních abstraktních útvarů, navazujících na obrazce artificialistického období. Jednou se jedná o pravidelný lichoběžník, připomínající zrcadlo či obraz, jindy je to jen vnější obrys ženských genitálií, nejčastěji ovšem zůstává nahodilým organickým polem. Tyto obrazce se navíc objevují ve většině erotických ilustračních souborů Toyen.

Po Justině přispívá Toyen do Edice 69 kresbami ke knize Život kajícnic Pietra Aretina (1932), které vybral Štyrský pro svou erotickou edici jako jedno z nejstarších děl novodobé erotické literatury. Toyen doprovodila knihu opět svými jemnými perokresbami, v nichž spojovola v jednom vyobrazení více výjevů, představujících nejčastěji nahá ženská těla, lesbické scény či orální sex. Často se Toyen zaměřila pouze na detailní záběry bez jakéhokoliv okolního kontextu, mající až voyeuristický charakter. I zde použila Toyen sjednocující transparentní obrazce artificialistické povahy, prolínající se s vlastním figurálním výjevem a zároveň jej narušující, dávající tak nové podněty divákovi optickému vnímání. Namísto rozvolněných útvarů tentokrát ovšem použila přísně dané tvary kruhu a kříže. Jejich zakomponováním jen umocnila všudypřítomnost napětí mezi náboženstvím a erotikou, podpořeného též kontrastem nahého ženského těla s jeptišskou pokrývkou hlavy.

Pro svou tvorbu dosti netypickými ilustracemi vybavil Štyrský básnickou sbírku Františka Halase Thyrsos (1932), jež vyšla v Edici 69 téhož roku jako Toyen ilustrovaná Justina a Život kajícnic. Také tentokrát, stejně jako v případě Nezvalova Sexuálního nocturna, usiloval Štyrský co nejvíce se přiblížit literární předloze, což vedlo ke značné odlišnosti ilustračního stylu jeho jednotlivých výtvarných souborů. Halasovy básně

⁶⁰ Motiv krvácejících úst u Toyen byl rozebrán v kapitole Ženská torza. Toyen jej znovu uplatnila na obálce k Mučenkám Marie Majerové (1934), na ilustraci v knize Zločin Georga Bernanose (1937) nebo v ilustracích knihy Milenci ve snách Leonharda Franka (1937), kde jej použila dokonce několikrát

vybavil Štyrský čtyřmi celostránkovými kresbami, jež vytvořil červenou a černou tuší. Hlavním námětem je vždy figurální výjev, vážící se k textu básně, který Štyrský doplnil motivy z rostlinné říše. Figury jsou zachyceny černou tuší, rostliny červenou, jakoby se zde prolínaly dva odlišné světy. Toto vyznění umocňuje také nedodržení vzájemných měřítek. Svou lineárností připomenou kresby styl Toyen, nemají ale její čistou úspornost a oblost linií, naopak působí hranatějším a v detailech realističtější dojem. Lze v nich cítit jakousi nadsázku či hravost, ale i nevybroušenost, oproti jemné rafinovanosti a popisnosti Toyen. Ačkoli zde Štyrský vytvořil ilustrace k eroticky zaměřenému dílu, není tato specifikace příliš znatelná, zvláště porovnáme-li je s odvážnými erotickými kresbami Toyen. Štyrský se zde v podstatě omezil pouze na zvýraznění genitálií obou pohlaví.

Poslední svazek vydaný v rámci Edice 69 je po stránce textové i výtvarné vlastním dílem Jindřicha Štyrského, a v jeho tvorbě patří k jedné z nejdůležitějších realizací vůbec. Útlá knížka Emilie přichází ke mně ve snu (1933) [39] obsahovala poměrně krátký autorův text, doslov psychoanalytika Bohuslava Brouka a deset Štyrského koláží, v rozšířené řadě doplněných o další dvě. Fotomontáže si tentokrát ponechaly vůči textu svou samostatnost, neusilovaly o to být výstižným doprovodem daného textu, jako tomu bylo u koláží Nezvalova Sexuálního nokturna, nebo i u kreseb Halasovy sbírky Thyrsos. Přesto zde dosáhl Štyrský jedinečné provázanosti a obsahové jednoty obou složek knihy, jistě proto, že se výtvarná i textová podoba rodila zřejmě téměř naráz, rozhodně ale na poli mysli či emocionální sféry jediného umělce. Emilie se tak stala jakousi niternou zповědí autora, temným odhalením netušených vrstev jeho osobnosti, včetně specifického chápání provázanosti erotiky či sexuální slasti a smrti. Tato podoba Štyrského tvorby zůstávala širší veřejnosti a znalcům pouze jeho malířského díla i nadále utajena, neboť i tento svazek erotické edice byl vydán v omezeném nákladu pouhých šedesáti devíti výtisků a určen jen úzkému okruhu předplatitelů.

Štyrského text Emilie přichází ke mně ve snu se vyznačuje volným tokem představ, nahodilým vybavováním vzpomínek a plynulým přecházením mezi skutečností a zdáním. Těžko posoudit, co je obraz reálného autorova života, a co již pouhou fikcí, záblesky prožitků se střídají se surrealistickými výjevy, jež však jako by v jejich světle nabývaly na reálnosti, a naopak zdánlivě skutečné vize se zahalují mlhavým oparem snu. Stejný postup použil Štyrský i při tvorbě fotomontáží, otevřeně erotických až pornografických, akcentujících motiv zmaru a pomíjivosti lidského bytí, tak úzce souvisejících se sexualitou, nejen v citění Štyrského, ale také z psychoanalytického hlediska, jak osvětluje v doslovu knihy Bohuslav Brouk. Štyrský ve své Emilii jako vůbec první český tvůrce použil pro

tvorbu fotomontáží erotické předlohy, jimž navíc ponechal jejich pornografický obsah, který pouze umocnil či významově posunul zakomponováním do různých pozadí a doplněním o další motivy. Vřazením do nových souvislostí tak plně využil jejich potenciál a poukázal na hlubší významové roviny a přesahy prvoplánově erotického námětu, jež vystupují právě až začleněním a konfrontací s novými kontexty. Oproti kolážím Sexuálního nokturna, kde si vystačil s pouhými kresbami pohlavních orgánů či anatomickými řezy pohlavního ústrojí, se jedná o zásadní posun. Jako jedinou obdobu těchto Štyrského fotomontáží tak můžeme uvést koláže Karla Teiga, jistě výrazně ovlivněné tvorbou Štyrského, jež však nebyly primárně určeny ke zveřejňování, a které, ačkoli taktéž využívaly erotické předlohy, nikdy nezobrazovaly ženské ani mužské genitálie či dokonce pohlavní akt, jak běžně činily koláže Štyrského.

Téma smrti a erotiky prostupuje celou Štyrského knihu v rovině vlastního textu i výtvarného doprovodu. Štyrského fascinace smrtí, hnilobou a rozkladem, projevující se i v Emilii, je chápána jako důsledek ztráty nevlastní sestry Marie, jež zemřela ve svých jednadvaceti letech zřejmě na srdeční vadu. Štyrskému bylo v té době šest let, ke své sestře měl velmi silný citový vztah, v němž se bratrská láska mísila s obdivem prostoupeným latentním erotismem, sestra se stala předmětem jeho infantilní touhy dosud neprobuzené sexuality. Zde lze nacházet kořeny Štyrského trvalé inklinace k tématu smrti, jež se mu znovu a znovu asociuje s erotickými podněty a s principy sexuální slasti. Zemřelá sestra Marie měla zásadní vliv na budoucí Štyrského tvorbu, většina jeho prací se odvíjela právě od traumatizujícího zážitku její smrti, jež se stal v jeho životě klíčovým. Emilie ze Štyrského textu byla podle několika náznaků také již mrtvá, a proto se přímo nabízí možnost ztotožnění Štyrského sestry s Emilií.⁶¹ Autor zde ovšem zmiňuje i svou sestru, z čehož vyplývá, že se jedná o dvě různé osoby, nicméně toto rozlišení není nikde v textu explicitně vyjádřeno. Povaha živelně se valícího asociativního textu neumožňuje obě dívky jednoznačně ztotožnit, ale zároveň nelze tuto možnost ani vysloveně popřít. Pravda tak zůstává zahalená mlhou, text si ponechává své tajemství, jehož rozluštění není koneckonců pro pochopení jeho obsahu podstatné. Ať je Emilie kýmkoli, stává se v tomto textu Štyrského pojítkem se záhrobím.

Tematiku erotiky a smrti jakožto doplňující se dualitu sexuální slasti v konfrontaci s nicotou a zmarem nejlépe vystihl Štyrský ve dvou fotomontážích. První z nich zachycuje

⁶¹ Této variantě výkladu by nasvědčovaly i Štyrského záznamy raných snů o Emilii, situovaných do autorova dětství a dospívání, v nichž je Emilie ztotožňována s nevlastní sestrou Marií a jež mají navíc vždy erotický podtext. Sen o Emilii (z 5. na 6. července 1926) a Druhý sen o Emilii (2. října 1926). Jméno Emilie se pak objevilo ještě ve Snu o alabastrové ručičce (25. května 1928) a později ve Snu a Emilii a Martě (1931)

skupinu nahých lidských těl souložících na otevřené rakvi, druhá ležící práchnivějící kostru s připojeným mužským pohlavím, vedle níž leží spoře oblečená žena, zakrývající si tvář vějířem a spočívající na detailním záběru ženských genitálií. Na poslední z fotomontáží zachytil Štyrský motiv kosmické osamělosti, když ztvárnil dvě postavy, mužskou a ženskou, na pozadí hvězdného nebe, jakoby vznášející se vesmírem, vzájemně propojené jakousi mezihvězdnou hmotou ejakulátního charakteru, spojující jejich pohlaví. Zajímavou je též koláž s motivem zmnožených očí, sledujících souložící dvojici v popředí. Štyrský zde zopakoval námět oka, který použil již v jedné z ilustrací *Sexuálního nokturna*, a k němuž se bude ve své tvorbě i nadále vracet.⁶² Ani v *Emilii* se Štyrský nevyhnul symbolickým vyobrazením, ženské rty evokují vaginu, mnohonásobně zvětšená přeslička zastupuje mužský falos, motiv žárovky zanořené v rozvírající se kalich vegetabilního útvaru poukazuje k aktu pohlavního styku. Přes výraznou erotičnost či dokonce pornografický charakter si udržely Štyrského koláže vysokou uměleckou úroveň a nikdy nesklouzly na úroveň erotického kýče, o nějž v soudobé produkci nebyla nouze. Rozdíl mezi kýčem a kvalitním zpracováním erotického námětu spatřoval Bohuslav Brouk ve svém doslovu k *Emilii*⁶³ v sadismu - umělecké dílo pornofilního rázu je podle něho vždy ve své postatě sadistické, byť je tento sadismus jen „latentní, skrytý v nevědomí tvůrcově,⁶⁴ zatímco u erotického kýče se sadistický element zcela vytrácí. Kýčářské práce pak slouží pouze k podráždění sexuální fantazie nejširších mas konzumentů, nenabízejíc žádné hlubší umělecké hodnoty či přesahy.

11.2 Další erotické ilustrace Toyen

Spoluprací na Edici 69 získala Toyen možnost hlouběji se zabývat náměty erotických ilustrací, navíc v kontextu zásadních děl erotické literatury. Rozhodně ale nebyly tyto její kresby pro Štyrského edici jedinými erotickými ilustracemi, které vytvořila, a dokonce ani prvními. Toyen naopak přispívala na přelomu dvacátých a třicátých let jako ilustrátorka do většiny edic zabývajících se erotikou. V této době si vytvořila dvojí přístup k ilustrování dané tematiky, pro knihy určené široké veřejnosti,

⁶² Nejvýrazněji ve svém obsáhlém souboru kreseb *Všudypřítomné oko* (1937)

⁶³ Bohuslav Brouk: doslov, in: Jindřich Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*, Edice 69, Praha 1933, reprint Torst, Praha 2001

⁶⁴ tamtéž, s. 30

vydávané ve velkých nákladech, volila idealizovanější polohu, zatímco ilustrace k soukromým bibliofilským tiskům měly někdy velmi odvážný charakter.

Jako soukromý tisk byla roku 1930 vydána v edici Mys dobré naděje erotická novela Venuše a Tannhäuser Aubrey Berdsleyho [40], k níž vytvořila Toyen tři celostránkové ilustrace a dvě viněty na obálce a titulním listu, zachycující různé způsoby sexuálního ukájení včetně masturbace či orálního sexu. Hlavním námětem kreseb byly figurální scény, odehrávající se ve dvou případech na krajinném pozadí, jemuž jednou dominuje zřícenina antického chrámu a podruhé obří falos. Třetí ilustrace je umístěna do interiéru, v němž leží nahá žena před ohromným zrcadlem, v němž se odráží její pohlaví. Zejména tato ilustrace je kompozičně velmi zajímavě řešena, pracujíc s křížicemi se diagonálami okraje lůžka a ženského těla, které je vůči divákovi umístěno jakoby hlavou dolů, a jehož linie je prodloužena nakoso nastaveným oválem zrcadla. Diagonály ve spojení s oblými tvary vnášejí do kresby výraznou dynamiku, přičemž celkové uspořádání působí velmi harmonickým dojmem. Ilustrace Berdsleyho novely jsou vykresleny neobyčejně pečlivě a čistě, čímž se na první pohled liší od spontánnější či uvolněnější linie jiných erotických kreseb Toyen.

V témže roce jako Venuše a Tannhäuser vychází s ilustracemi Toyen také kniha Josefína Mutzenbacherová neboli Paměti vídeňské holky jak je sama vypravuje (1930), jejímž autorem byl ve skutečnosti zřejmě vídeňský divadelní kritik a fejetonista Felix Salten. Toyen nakreslila pro knihu deset ilustrací, vyznačujících se uvolněným, až jaksi neumělým rukopisem; pečlivou kresbu předchozí realizace zde nahradila zdánlivě spontánními okamžitými záznamy, zachycujícími s jistou syrovostí a důslednou popisností nejrůznější sexuální praktiky. Ústředním tématem jsou zde opět figurální výjevy, zabírající téměř celou plochu ilustrací, mnohdy dokonce přesahují jejich hranice, vymezené rámečkem. Postavy Toyen volně umístila na stránku a jediným jejich prostorovým zakotvením se stávají předměty, zakreslené a také jakoby se spíše vznášející v druhém plánu. Šňůra s prádlem, křesla, kamna či zmenšené figurky tak vytvářejí hlavnímu výjevu jeho kontext, jenž se však zdá být pouze nahodilým a v podstatě nedůležitým. V těchto erotických ilustracích Toyen zřejmě vůbec nejotevřeněji a nejexplicitněji zachytila lidskou tělesnost a pohlavní akt, obnažené až na samou fyziologickou podstatu a zbavené veškerých emocí a tajemství.

V ilustracích ke knize Pybrac Pierra Louÿse (1932) se Toyen osvobodila od přísné popisnosti a namísto ní zapojila při práci s erotickými motivy hravost a spontánnost. Dochází tak k zásadnímu uvolnění její erotické obrazivosti, již se neomezuje na pouhý

záznam sexuálního aktu, ale svůj prostor získává také snění a erotické představy. Ženské i mužské genitálie se Toyen stávají svébytnými motivy, s nimiž dále pracuje, začleňuje je do nových kontextů, nejčastěji je konfrontující s lidskými postavami, přičemž nedodrhuje vzájemná měřítká a pohlavní orgány jsou tak zobrazeny jako předměty manipulace, podrobení či sexuální touhy a zbožnění. Jako podstatný kompoziční prvek opět vstupuje do ilustrací geometrický obrazec nepravidelného tvaru, jenž uplatnila Toyen také v de Sadově Justině nebo v Aretinově Životě kajícnic, přičemž v Pybracovi má tento útvar částečně funkci vymezení kresby, respektive zakrytí toho, co má zůstat utajeno - a částečně je transparentním obrysem, neomezující viditelnost figurální kresby. Toyen svým výtvarným doprovodem přesně neilustrovala text, její kresby k básni si ponechaly svou samostatnost a nezávislost na literární předloze. Zřejmě proto se k některým motivům z Pybraca Toyen o několik let později znovu vrátila, když pracovala na kresbách pro erotickou knížku Jednadvacet (1938), souboru jednadvaceti kolorovaných perokreseb, který si u ní objednal Bohuslav Brouk jako svatební dar pro svého bratra.

Příkladem nikoli bibliofilie, ale veřejně rozšiřované knihy s erotickou tematikou je Heptameron novel převznesené a přeslavné princezny Markéty d'Angoulême, královny Navarské (1932), jenž doprovodila Toyen sedmdesáti šesti ilustracemi, čímž z něho učinila své nejrozsáhlejší ilustrační dílo. Vzhledem k tomu, že se jednalo o publikaci určenou široké veřejnosti, vyjádřila zde Toyen erotický námět umírněnější formou než v případě soukromých tisků. Hlavním motivem kreseb Heptameronu je žena - Toyen v nesčetných obměnách zachycuje krásné dívčí tváře a idealizovaná těla, v nichž vrcholným projevem erotismu jsou odhalena řadra. Toyen tak opět dokazuje, nakolik je schopna přizpůsobit se požadavkům díla a vyjádřit erotický náboj i náznakovějšími ilustracemi, než byla její doslovná vyobrazení sexuálních scén. Figurální motivy v případě Heptameronu opět doplnila abstraktními transparentními obrazci, jež v některých případech však nabývají zcela konkrétních podob, jako například na kresbě, kde je dívčí poloakt prostoupen průsvitným obrysem rakve. Tyto nejčastěji abstraktní útvary zintenzivňují a dramatizují celkovou kompozici a otevírají další prostorové i významové dimenze kreseb. Výtvarný doprovod Heptameronu vznikl ve stejné době jako ilustrace Justiny, a proto lze mezi oběmi realizacemi spatřovat jistou tematickou podobnost; motivy násilí a krutosti či smrti jsou ovšem v Heptameronu zpracovány opět mírnější formou. Vzhledem k tomu, že byl Heptameron jediným erotickým ilustračním dílem Toyen přístupným širokému publiku, stal se také jejím obecně nejznámějším, zastíňujíc nejen její bibliofilskou ilustrační činnost, ale mnohdy dokonce i její tvorbu malířskou.

ZÁVĚR

Ve své diplomové práci jsem se pokusila zmapovat knižní ilustrační tvorbu českých avantgardních umělců dvacátých a třicátých let 20. století. Avantgardu jsem přitom nechápala pouze jako hlavní proud těch nejprogresivnějších tvůrců, ale zabývala jsem se i umělci méně vyhraněnými, kteří se hlavních avantgardních směrů spíše jen dotkli, avšak nesplynuli s nimi, anebo těmi, které lze jednoznačně zařadit mezi tvůrčí individuality, nepodléhající skupinovým programům. Kritériem zařazení tvůrců mi tak byla především doba vzniku jejich ilustračních prací, vymezená údobím mezi oběma světovými válkami, respektive vznikem Československé republiky a nástupem protektorátu, přičemž jsou zde zařazeny i některé ilustrační práce z počátku čtyřicátých let, zejména z důvodu své závažnosti či nemožnosti odtrhnout je od ostatní související ilustrační tvorby daného autora či směru. Druhým neméně důležitým kritériem zařazení byla progresivnost a novátorství autorovy tvorby, obohacující české výtvarné umění o nový umělecký přístup či výrazové možnosti a znamenající tak pro českou výtvarnou scénu specifický přínos.

Pro tuto práci je v první řadě zásadní vztah avantgardních tvůrců ke knize. Ačkoli zájem o knihu a knižní úpravu se ve zvýšené míře projevoval již na přelomu 19. a 20. století, teprve avantgardní umělci vyslovili myšlenku demokratizace umění, tedy jeho zpřístupnění širokým vrstvám obyčejných lidí a zrušení jeho dosavadního elitářství. Jediné umělecké dílo mělo být nahrazeno mechanicky tištěnými knihami obrazových básní, vydávaných ve velkých nákladech a dostupných všem. Tyto radikální požadavky předpokládaly zánik volného umění, ale také bibliofilské „krásné knihy“, určené pouze úzkému okruhu příjemců a potvrzujíc tak elitářský charakter umění. Ani jeden z těchto záměrů se nakonec neuskutečnil, přesto měly zásadní dopad na proměnu tradičního chápání a definování uměleckých oborů a na podobu a funkci knihy. Avantgarda se především zasloužila o smazání hranic mezi volným a užitým uměním, což pro knihu znamenalo zvýšený zájem a péči o její typografické i výtvarné zpracování. Na knižních úpravách a ilustracích se začala podílet celá řada předních soudobých umělců, kteří sice mnohdy dosud neměli zkušenosti s tímto typem práce, o to však progresivněji a razantněji přispěli ke zvýšení úrovně a kvality české knihy. Knižní ilustrace tak nabyly nových kvalit, stala se autonomní součástí knihy, citlivě reagující na text a zároveň podporující fantazii a tvořivý vstup čtenáře.

Ačkoli původní radikální požadavky vzešly z úst členů Devětsilu, jejich důsledky v podobě úsilí o pozvednutí výtvarné úrovně knihy měly již všeobecnou platnost. Jedinečné a zcela zásadní knižní ilustrace vytvořili mnozí soudobí umělci, bez ohledu na generační či programovou příslušnost. Proto také záběr této diplomové práce je poměrně široký, snaže se postihnout veškerou českou ilustrační tvorbu dvacátých a třicátých let, již lze chápat v širším slova smyslu jako avantgardní. Počáteční kapitoly jsou tak věnovány především ilustrační tvorbě Jana Zrzavého, Josefa Čapka, Františka Muziky, Františka Tichého a Adolfa Hoffmeistersa. Podle základních a převažujících rysů jejich ilustračních prací, které velmi úzce souvisí také s volnou tvorbou každého z nich, jsou práce autorů, případně příslušná část jejich tvorby, pojednány v jednotlivých kapitolách. Ilustrace Jana Zrzavého, soustředěné především na niterné stavy postav, jsou pro svou idealizaci a zájem o lidskou figuru chápány jako projev modernistického klasicismu, jenž se ve značné míře objevuje v českém poválečném umění jako reakce na prožité hrůzy války a v touze po návratu klasických hodnot. Druhou důležitou tendencí této doby byl zájem o sociální tematiku, provázený z hlediska formy snahou po primitivismu a expresivitě, jež by umocnily autentičnost zobrazeného. Výraznou inspirační roli zde hrálo především lidové umění či umění primitivních národů. V ilustrační tvorbě tuto tendenci nejvýrazněji zastupuje Josef Čapek, a to svými linorytovými ilustracemi, vyznačujícími se z povahy použité techniky značnou sumárností a robustností. Kapitola nazvaná Poetická figurace reflektuje tendenci v českém umění, jež vychází z reality, avšak usiluje spíše o její lyrizující, intimní přepis než o věrně realistické podání. Této charakteristice odpovídá ilustrační tvorba Františka Muziky, dospívající přes lyrický kubismus až k téměř surrealisticky imaginativním krajinám, a Františka Tichého, jehož poetizace reality zůstává prodchnuta melancholií a tajemstvím. Patrná u těchto tvůrců je též souvislost s tvorbou Jana Zrzavého a Josefa Šímy. Poslední ze čtyř předznamenanych kapitol se zabývá zjednodušením figury na znak, jež se v největší míře projevuje v kresebných ilustracích Josefa Čapka a v ilustrační tvorbě Adolfa Hoffmeistersa. Tuto tendenci lze chápat do jisté míry jako navazující na tendence primitivismu a expresionismu, s nimiž ji pojí úsilí o zjednodušení a redukci figury. Ke zjednodušení ovšem nevyužívá neumělosti a jisté těžkopádnosti linorytové techniky, ale naopak pracuje s čistou kresebnou linkou.

Důležitou částí této práce je kapitola věnovaná ilustracím dětských knih. Přestože dnes ilustrace doprovázejí především knihy pro děti, ještě ve dvacátých a třicátých letech minulého století byly ilustrovány převážně knihy pro dospělé čtenáře, což do značné míry souviselo s nedostatkem kvalitní dětské literatury. Teprve v období meziválečné

avantgardy začíná být tvorba pro děti chápána jako plnohodnotná a co se týče kvality rovnocenná tvorbě určené dospělým. Z tvůrců, kteří se věnovali tvorbě ilustrací pro děti, jsou v této práci pojednáni Josef Čapek, Milada Marešová, František Tichý, František Janoušek a Toyen. Josef Čapek vytvořil v oblasti dětské meziválečné ilustrace bezesporu nejobsáhlejší dílo, řadu dětských knih doprovodil velmi rozsáhlými soubory kreseb, lineárně jednoduchých, někdy kolorovaných, vždy však vtipných, spontánních a blízkých dětskému vnímání. Ilustrace Toyen se oproti Čapkově tvorbě vyznačují větší rozmanitostí, vedle svých typicky jemných lineárních perokreseb vytvořila také řadu barevných ilustrací. Všechny dětské kresby Toyen se vyznačují neobyčejným porozuměním pro svět dětské fantazie, již neustále podněcují svou precizní kresbou i snovou tajemností. Ostatní uvedení autoři se do meziválečné ilustrační tvorby pro děti zapsali v podstatně menší míře, přesto jsou také jejich ilustrace cenným a kvalitním příspěvkem do této oblasti, korespondující s jejich dalšími ilustračními realizacemi či volnou tvorbou.

Následující kapitoly se věnují ilustrační tvorbě související s uměleckými směry, které postupně prosazovali členové Devětsilu; pojednána je zde tedy ilustrace konstruktivistická, artificialistická a surrealistická, samostatné kapitoly jsou pak věnovány tématu torzálního zobrazení lidského těla a erotickým námětům v ilustracích. Konstruktivismus výrazně ovlivnil podobu knižních obálek, typografii a knižní úpravu, a v souvislosti s těmito složkami zasáhl též do ilustrační tvorby. Bezesporu nejvýznamnější osobou, která se zasloužila o formulování řady teoretických zásad konstruktivistické tvorby, ale především také o jejich uvádění do praxe, byl Karel Teige, jehož ilustrační realizace úzce souvisejí s typografickými experimenty. Kapitola o artificialistické ilustraci pojednává ilustrační tvorbu jediných dvou protagonistů tohoto ryze českého směru - Toyen a Jindřicha Štyrského. Zatímco Štyrský uplatnil artificialistický výtvarný názor pouze v jediné knižní realizaci, u Toyen naopak artificialistické motivy vstupují i do jejích dalších ilustračních prací, prolínajíce se s náměty figurálními či erotickými, a mnohdy je tak obtížné určit hranice mezi nimi. Čistě artificialistických kreseb bez prvků reality však vytvořila Toyen také jen velmi málo.

Samostatná kapitola je věnována námětu torza, jež se objevuje především v ilustrační tvorbě Josefa Šímy, Toyen a v menší míře též u Jindřicha Štyrského. K zobrazení ženského torza jako archetypu se dostává Josef Šíma ve své ilustrační tvorbě přes křehké náznakové kresby především ženských siluet a tváří. Torzo je zásadním motivem také Šimových maleb. U Toyen má torzální zachycení lidského těla úzkou souvislost s artificialistickými kresbami, v nichž často uplatňovala motivy očí, tváří či

částečně zachycených těl. Kromě toho narušování celistvosti těla jasně poukazuje k surrealismu, jak u Toyen, tak ještě výrazněji u Štyrského, u kterého bývá motiv torza navíc provázen krutostí. Kapitola o surrealistické ilustraci je věnována opět především tvorbě Jindřicha Štyrského a Toyen. Štyrský pracuje často v rámci surrealismu s koláží či fotomontáží, surrealistické obsahy ale stejně přesvědčivě zprostředkovává svými jemnými a zároveň drastickými kresbami soustředěnými na detail. U Toyen se její rozsáhlejší surrealistické ilustrační práce pojí s tvorbou básníka Jindřicha Heislera. V jemných, znepokojivých kresbách zachycuje Toyen atmosféru úzkosti provázenou pocitem ohrožení. K poslední společné práci s Heislerem vytvořila Toyen v miniinstalacích určených pro fotografii snové krajiny, v nichž dochází k dokonalému ztotožnění vizuální a textové stránky knihy.

Samostatně pojednané téma erotiky úzce souvisí se surrealismem a jeho snahou zrušit společenská tabu. Jindřich Štyrský zakládá eroticky zaměřenou knižní Edici 69 a vydává též Erotickou revue. Ve svých ilustračních pracech s erotickou tematikou uplatňuje nejčastěji opět techniku koláže či fotomontáže, využívá xylografických předloh či pornografických materiálů. Samotné téma erotiky u Toyen taktéž souvisí se surrealismem a jeho úsilím rozvrátit pokryteckou morálku měšťanské společnosti, k ilustrování erotické tematiky ovšem namísto surrealistické kresby či koláže používá výhradně kresbu figurální, v níž se nanejvýš objevují artificialistické abstraktní rámce nebo náznaky torzálního zobrazení lidských postav. Po formální stránce jsou tak erotické ilustrace Toyen spíše klasickou figurální kresbou, jemnou a vedenou precizní linkou, než ilustracemi, jež bychom mohli řadit k surrealismu.

Ačkoli tato práce není a ani nemůže být kompletním výčtem ilustračních prací českých avantgardních umělců, pokouší se podat ucelený a reprezentativní vhled do dané problematiky. Jejím hlavním cílem bylo shromáždit informace o ilustrační tvorbě v širším slova smyslu avantgardních tvůrců dvacátých a třicátých let minulého století, dát tuto jejich tvorbu do vzájemných vztahů a poukázat na případné souvislosti s jejich volnou tvorbou. Jedním z důvodů k sepsání této práce byla skutečnost, že dané téma průřezově dosud nebylo zpracováno, přestože tvořila ilustrační tvorba významnou oblast umělecké činnosti většiny meziválečných výtvarníků.

Použitá literatura

ANDĚL, Jaroslav (ed.): Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu. Národní galerie v Praze 1993, ISBN 80-7035-056-3

BALEKA, Jan: Výtvarné umění, výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika). Academia, Praha 2010, ISBN 978-80-200-1909-7

BLAŽÍČEK, Oldřich, KROPÁČEK, Jiří: Slovník pojmů z dějin umění. Odeon, Praha 1991, ISBN 80-207-0246-6

BOHATEC, Miloslav: Teige a kniha. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1965

BYDŽOVSKÁ, Lenka a kol.: Aventinská mansarda. Otakar Štorch-Marien a výtvarné umění (kat. výst.). Galerie hlavního města Prahy, Praha 1991

BYDŽOVSKÁ, Lenka, SRP, Karel (eds.): Český surrealismus 1929-1953. Argo a Galerie hlavního města Prahy, Praha 1996, ISBN 80-7203-011-6 (Argo), ISBN 80-7010-047-8 (GHMP)

BYDŽOVSKÁ, Lenka, SRP, Karel: Jindřich Štyrský. Argo, Praha 2007, ISBN 978-80-7203-952-4

BYDŽOVSKÁ, Lenka, SRP, Karel: Knihy s Toyen. Akropolis, Praha 2003, ISBN 80-7304-030-1

ČAPEK, Josef: O sobě. (ed. Miroslav Halík). Československý spisovatel, Praha 1958

GLIVICKÝ, Josef, KUNDERA, Ludvík (eds.): Josef Čapek - Bohuslav Reynek, Nepřicházejí vhod. Korespondence z let 1917 - 1935. Blok, Brno 1969

HOFFMEISTER, Adolf: Poezie a karikatura. Československý spisovatel, Praha 1961

HALAS, František: Obrazy. (ed. Ludvík Kundera). Československý spisovatel, Praha 1968

LINHARTOVÁ, Věra, ŠMEJKAL, František: Štyrský a Toyen (kat. výst.), Moravská galerie, Brno 1966

NEZVAL, Vítězslav: Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931 - 1941. (ed. Milan Blahynka). Československý spisovatel, Praha 1974

POMAJZLOVÁ, Alena: Vidět knihu/Knižní grafika Josefa Čapka. Kant 2010, ISBN 978-80-86970-014-4

SRP, Karel (ed.): Adolf Hoffmeister. Gallery, Praha 2004, ISBN 80-86010-85-4

SRP, Karel (ed.): Jan Zrzavý/O něm a s ním. Academia, Praha 2003, ISBN 80-200-1178-1

SRP, Karel: Karel Teige a typografie. Arbor Vitae a Akropolis, Praha 2009, ISBN 978-80-87164-17-4 (Arbor Vitae), ISBN 978-80-86903-93-4 (Akropolis)

SRP, Karel: Toyen. Argo a Galerie hlavního města Prahy, Praha 2000, ISBN 80-7203-273-9 (Argo), ISBN 80-7010-028-1 (GHMP)

ŠTORCH-MARIEN, Otakar: Sladko je žít. Československý spisovatel, Praha 1966

ŠTYRSKÝ, Jindřich: Emilie přichází ke mně ve snu, Edice 69, Praha 1933, reprint Torst, Praha 2001, ISBN 80-7215-146-0

ŠTYRSKÝ, Jindřich: Každý z nás stopuje svoji ropuchu/texty 1923-1940. (ed. Karel Srp). Thyrsus 1996, ISBN 80-901774-5-X

TEIGE, Karel: Osvobozování života a poezie. (eds. Jiří Brabec a kol.). Praha 1994, ISBN 80-901603-2-8

TOMAN, Jindřich: Kniha v českém kubismu. Kant 2004, ISBN 80-86217-67-1

VLAŠÍN, Štěpán (ed.): Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919 - 1924. Svoboda, Praha 1971

VLAŠÍN, Štěpán (ed.): Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925 - 1928. Nakladatelství Svoboda, Praha 1972

VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.): Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908 - 1958. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, a vydavatelství TOGGA, Praha 2011, ISBN 978-80-7308-332-8 (Univerzita Karlova v Praze), ISBN 978-80-87258-56-9 (TOGGA)

Seznam vyobrazení

1. Jan Zrzavý: Karel Hynek Mácha, Máj. Aventinum 1924.
Převzato z: Karel Hynek Mácha, Máj. Niburu, Praha 2009,
ISBN 978-80-9036-984-9
2. Jan Zrzavý: Karel Jaromír Erben, Kytice. Aventinum 1928.
Převzato z: Karel Jaromír Erben, Kytice. Albatros 1976
3. Josef Čapek: Tristan Corbière, Armor. Petrkov: Bohuslav Reynek 1922.
Převzato z: Pečinková, Pavla: Josef Čapek/Grafika. Galerie Zdeněk Sklenář 2009,
ISBN 978-80-903996-2-4, s. 148
4. Josef Čapek: Thomas de Quincey, Levana a matky žalu (vznik 1920-21). Stará říše na
Moravě: Marta Florianová 1927.
Převzato z: Pečinková, Pavla: Josef Čapek/Grafika. Galerie Zdeněk Sklenář 2009,
ISBN 978-80-903996-2-4, s. 132
5. Josef Čapek: Guillaume Apollinaire, Kacíř a spol. Rudolf Škeřík 1926
Převzato z: Pečinková, Pavla: Josef Čapek/Grafika. Galerie Zdeněk Sklenář 2009,
ISBN 978-80-903996-2-4, s. 159
6. František Muzika: Josef Hora, Mít křídla. K. Janský 1928
Převzato z: Šmejkal, František: František Muzika- kresby, scénická a knižní tvorba.
Odeon 1984, č. obr. 179
7. František Muzika: Vilém Závada, Pašijový týden. Aventinum 1930
Převzato z: Šmejkal, František: František Muzika- kresby, scénická a knižní tvorba.
Odeon 1984, č. obr. 183
8. František Tichý: Lev Nikolajevič Tolstoj, Kozáci a jiné povídky. Melantrich 1930
9. František Tichý: Jakub Arbes, Romaneta. Jos. R. Vilímek 1940
Převzato z: Jakub Arbes, Romaneta. Československý spisovatel 1954

10. Josef Čapek: Vladislav Vančura, Rozmarné léto. Družstevní práce 1926
Převzato z: Pomajzlová, Alena: Vidět knihu/Knižní grafika Josefa Čapka. Kant 2010, ISBN 978-80-86970-014-4, s. 164
11. Josef Čapek: Jaroslav Seifert, Osm dní. Melantrich 1937
Převzato z: <http://meccaudio.blogspot.cz/2011/09/sbirka-basni-osm-dni-nazev-podle.html>, vyhledáno 27. 7. 2012
12. Adolf Hoffmeister: Jules Romains, Obrozené městečko. Odeon 1928
Převzato z: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=1071640&imageID=1591516&word=dessin&s=1¬word=&d=&c=&f=&k=3&lWord=&lField=&sScope=&sLevel=&sLabel=&total=545&num=60&imgs=20&pNum=&pos=61>, vyhledáno 27. 7. 2012
13. Adolf Hoffmeister: Karel Havlíček Borovský, Křest svatého Vladimíra. V. Petr 1930
Převzato z: <http://www.artbook.cz/detail.asp?ID=102289&OB=1>, vyhledáno 27. 7. 2012
14. Josef Čapek: Povídání o pejskovi a kočičce. Aventinum 1929
Převzato z: Josef Čapek, Povídání o pejskovi a kočičce, Albatros 1987
15. Josef Čapek: Kenneth Grahame, Žabákova dobrodružství. Družstevní práce 1933
Převzato z: <http://www.valentinska.cz/index.php?lang=CZ&idvyrb=126910&akc=detail>, vyhledáno 27. 7. 2012
16. Milada Marešová: Indické pohádky. Český čtenář 1927
Převzato z: <http://www.valentinska.cz/index.php?lang=CZ&idvyrb=140530&akc=detail>, vyhledáno 27. 7. 2012
17. Milada Marešová: Václav Říha, Zvířátka. Čin 1929
Převzato z: <http://www.valentinska.cz/index.php?lang=&idvyrb=130939&akc=detail>, vyhledáno 27. 7. 2012

18. František Tichý: Marcel Aymé, Co vyprávěla kočka na jabloňové větvi. Melantrich 1939
Převzato z: <http://www.dantikvariat.cz/ayme-marcel/co-vypravela-kocka-na-jablonove-vetvi-123998>, vyhledáno 27. 7. 2012
19. František Janoušek: Miloslav Skořepa, O vychytralém králíčkovi. Dědictví Komenského 1932
Převzato z: http://www.antikbuddha.com/czech/article_show.php?article_id=10902&new=&category=11, vyhledáno 27. 7. 2012
20. Toyen: Marie Majerová, Veselé pohádky z celého světa. Odeon 1930
Převzato z: <http://www.sutnar.eu/index.php?zobrazenie=knihy&id=505>, vyhledáno 27. 7. 2012
21. Toyen: Vítězslav Nezval, Anička skřítek a Slaměný Hubert. Dědictví Komenského 1936
Převzato z: <http://www.flickr.com/photos/calypsospots/sets/72157616898123198/detail/>, vyhledáno 27. 7. 2012
22. Karel Teige: Vítězslav Nezval, Pantomima. Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství 1924
Převzato z: <http://www.sutnar.eu/index.php?zobrazenie=knihy&id=242>, vyhledáno 27. 7. 2012
23. Karel Teige: Konstantin Biebl, S lodí jež dováží čaj a kávu. Odeon 1928
Převzato z: http://www.antikbuddha.com/czech/article_show.php?article_id=15556&new=&category=41, vyhledáno 27. 7. 2012
24. Karel Teige: Vítězslav Nezval, Abeceda. J. Otto 1926
Převzato z: http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1331_modernism/files/24/s.jpg, vyhledáno 27. 7. 2012

25. Toyen: František Halas, Kohout plaší smrt. Rudolf Škeřík 1930
Převzato z: <http://www.flickr.com/photos/calypsospots/3279641357/>, vyhledáno 27. 7. 2012
26. Toyen: Stanislav Kostka Neumann, Žal. Erna Jánková 1931
Převzato z: http://www.antikbuddha.com/czech-gallery/article_show.php?article_id=12585&new=&category=100, vyhledáno 27. 7. 2012
27. Jindřich Štyrský: Vítězslav Nezval, Židovský hřbitov. Odeon 1928
Převzato z: Bydžovská, Lenka, Srp, Karel: Jindřich Štyrský. Argo, Praha 2007, ISBN 978-80-7203-952-4
28. Josef Šíma: Jaroslav Seifert, Slavík zpívá špatně. Odeon 1926
Převzato z: Šmejkal, František: Josef Šíma. Odeon, Praha 1988, s. 94
29. Josef Šíma: Jaroslav Durych, Panenky. Aventinum 1927
Převzato z: Šmejkal, František: Josef Šíma. Odeon, Praha 1988, s. 97
30. Toyen: Jean Giraudoux, Zuzanka a Tichý oceán. Rudolf Škeřík 1932
Převzato z: <http://www.antikvariat-levneknihy.cz/katalog/beletrie/produkt/zuzanka-a-tichy-ocean>, vyhledáno 27. 7. 2012
31. Jindřich Štyrský: František Halas, Tiše. Melantrich 1932
Převzato z: Bydžovská, Lenka, Srp, Karel: Jindřich Štyrský. Argo, Praha 2007, ISBN 978-80-7203-952-4
32. Jindřich Štyrský: Comte de Lautréamont, Maldoror. Jan Fromek 1929
Převzato z: Bydžovská, Lenka, Srp, Karel: Jindřich Štyrský. Argo, Praha 2007, ISBN 978-80-7203-952-4
33. Jindřich Štyrský: Sborník Ani labuť ani Lúna. Vlastním nákladem 1936
Převzato z: Bydžovská, Lenka, Srp, Karel (eds.): Český surrealismus 1929-1953. Argo a Galerie hlavního města Prahy, Praha 1996, ISBN 80-7203-011-6 (Argo), ISBN 80-7010-047-8 (GHMP), s. 223

34. Jindřich Štyrský: Karel Hynek Mácha, Máj. 1937
Převzato z: Bydžovská, Lenka, Srp, Karel: Jindřich Štyrský. Argo, Praha 2007,
ISBN 978-80-7203-952-4
35. Toyen: Jindřich Heisler, Jen poštolky chčí klidně na desatero. Edice surrealismu 1939
Převzato z: SRP, Karel: Toyen. Argo a Galerie hlavního města Prahy, Praha 2000,
ISBN 80-7203-273-9 (Argo), ISBN 80-7010-028-1 (GHMP)
36. Toyen: Jindřich Heisler, Z kasemat spánku. Edice surrealismu 1941
Převzato z: Bydžovská, Lenka, Srp, Karel: Knihy s Toyen. Akropolis, Praha
2003, ISBN 80-7304-030-1, s. 63
37. Jindřich Štyrský: Vítězslav Nezval, Sexuální nocturno. Edice 69 1931
Převzato z: <http://www.odaha.com/tomas-odaha/recenze/cetba/vitezslav-nezval-sexualni-nocturno>, vyhledáno 27. 7. 2012
38. Toyen: Markýz de Sade, Justina. Edice 69 1932
Převzato z: Bydžovská, Lenka, Srp, Karel (eds.): Český surrealismus 1929-1953.
Argo a Galerie hlavního města Prahy, Praha 1996, ISBN 80-7203-011-6 (Argo),
ISBN 80-7010-047-8 (GHMP), s. 55
39. Jindřich Štyrský: Emilie přichází ke mně ve snu. Edice 69 1933
Převzato z: <http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/prif/ps09/kruh/web/pages/03-sexuologie.html>, vyhledáno 27. 7. 2012
40. Toyen: Aubrey Beardsley, Venuše a Tannhäuser. Mys dobré naděje 1930
Převzato z: http://www.artbohemia.cz/scripts/detail.php?id_dilo=9567, vyhledáno
27.7. 2012

Obrazová příloha