



FHS UK  
2013

Ladislav Sutnar a Karel Teige:

morálka a  
grafický  
design

**Ladislav Sutnar & Karel Teige:  
morálka a grafický design**

**bakalářská práce**

Pod vedením ak. mal. **Ditty Jiříčkové** vypracoval **Jakub Ferjenčík**

**PRAHA**

**FHS UK**

**2013**

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27. 6. 2013

.....  
podpis

Úvodem bych chtěl poděkovat Dittě Jiříčkové za cenné rady, za vlídnost, laskavost a trpělivost, kterou se mnou po celou dobu práce měla. Dále patří dík mojí Kristýnce, která mě neúnavně motivovala, podporovala a nutila do psaní. Stejný dík patří rodičům, kteří mě naopak do ničeho netlačili a v tichosti doufali, že práci jednou napíšu.

Dále děkuji sestře Olze za pomoc se stylistikou a logickou výstavbou textu; spolužákům, kamarádům a náhodným kolemjdoucím, kterým jsem se snažil téma práce vysvětlit tak dlouho, až jsem si ho sám urovnal v hlavě; předešlým badatelům, na jejichž práci jsem navazoval; a Ladislavu Sutnarovi s Karlem Teigem, bez kterých bych možná skončil u řízených rozhovorů s pamětníky jedné zapomenuté vesnice.

<b>Kapitola nula / Úvod</b>	<b>6</b>
0/a Cíle práce	6
0/b Klíč k tématu	7
0/c Celkový přehled práce	7
<b>Kapitola jedna / Volba zkoumaných oblastí</b>	<b>9</b>
1/a Výběr hlavních rolí	9
1/b Proč právě grafický design?	10
1/c Sekundární zdroje	12
1/d Sledované období	12
<b>Kapitola dvě / Co míním morálkou?</b>	<b>14</b>
2/a Vymezení pojmu morálka	14
2/b Maritain – pohled teoretika umění: Odpovědnost umělce	14
2/c Sokol – pohled filosofa: Morálka v lidském životě	16
2/d Poynor – pohled designéra: First things first 2000	17
2/e Shrnutí kapitoly	18
<b>Kapitola tři / První polovina 20. století</b>	<b>19</b>
3/a Dobový kontext	19
3/b Věda a technika	19
3/c Politická situace	22
3/d Umění	23
<b>Kapitola čtyři / Životy</b>	<b>29</b>
4/a Karel Teige & Ladislav Sutnar	29
4/b Karel Teige – charismatický zabejčenec	29
4/c Ladislav Sutnar – introvertní pedagog	31
4/d Srovnání osobností Ladislava Sutnara a Karla Teiga	34
<b>Kapitola pět / Texty a myšlenky</b>	<b>36</b>
5/a Chronologický postup	36
5/b Devětsil – Proletářské umění (1922)	36
5/c Teige – Minimální byt a kolektivní dům (1930 / 1931)	38
5/d Sutnar – Poslání výtvarného umělce v reklamě (1932)	39
5/e Sutnar – Co žádá nakladatel od knižní obálky? (1935)	41
5/f Sutnar – Dopis Vladimíru Vaňkovi (1950)	42
5/g Sutnar – Visual Design in Acion (1961)	42
5/h Sutnar – Ekologie a potřeba vizuálního designu (1973)	43
5/i Sutnar – O grafickém designu a o životě (60. – 70. léta 20. století)	45
<b>Kapitola šest / Závěr</b>	<b>47</b>
6/a Závěr	47
6/b Použitá literatura	50
6/c Další použité zdroje	51
6/d Zdroje obrazové přílohy	51

# Kapitola nula / Úvod

## 0/a Cíle práce

*„Naším úkolem je cosi jako služba veřejnosti, taková, která chce být nepoplatná kšeftu. Služba společenskému pokroku, kulturnímu rozvoji. Služba dnes a zde.”<sup>1</sup>*

Těmito odvážnými slovy poukázal v lednu 1934 Karel Teige na důležitost aspektu služby nově zrozené profese grafického designéra, jež s sebou nese fungující vizuální samozřejmost. Není náhodou, že je těmito větami uvozena i tato práce; Teige je totiž pronesl při zahajování výstavy grafických prací svého vrstevníka a typografického souputníka *Ladislava Sutnara* a pojmenoval tak společný prvek jejich jinak tak rozdílných přístupů.

Brilantní řečník a svému mládí navzdory uznávaný typograf a teoretik umění Karel Teige dále pokračoval: *„Je třeba důvěřovati v postup a rozkvět nové typografické kultury, jejíž dílo nemůže být zmateno vulgarismem a módními rozmary. Je třeba říci uznání a dík jednomu z nejvýznačnějších dělníků této kultury – Ladislavu Sutnarovi.”*<sup>2</sup> Že se Sutnar s Teigem vzájemně respektovali dokládá i hlavní česká *sutnaroložka* Iva Knobloch. Ta v knize sebraných spisů Ladislava Sutnara *Mental Vitamins* píše: *„Ačkoli se Sutnar angažoval pro moderní výraz na jiné platformě než Karel Teige a nesdílel jeho radikálně levicový pohled na svět, ctil Teigeho jako svého kolegu – a naopak.”*<sup>3</sup> Tato slova dokládají další společný rys obou mužů, jimž je tato práce věnována: oba byli špičkoví profesionálové a jako kolegové z oboru si navzájem vážili kvalitu práce toho druhého.

Cílem této bakalářské práce je odpovědět na otázku, jak se k tomu nelehkému úkolu – službě veřejnosti – oba grafičtí designéři postavili. Nekladu si za cíl rozsoudit, kterému z nich se to povedlo lépe. Nechci ani suplovat práci Karla Srpa a Ivy Knobloch-Janákové, kteří sestavováním soupisů prací, výstav a monografií těchto dvou tvůrců strávili mnoho let usilovného snažení.

Výsledkem má být syntéza; vytvoření uceleného *souhrnu* myšlenek a prací Karla Teiga<sup>4</sup> a Ladislava Sutnara, které nám budou ilustrovat právě jejich přístup k *službě veřejnosti, společenské odpovědnosti a morálce*. Nebudu se tedy věnovat produktovému designu, to ani není v intencích rozsahu bakalářské práce, mé pole hledání bude ukotveno v grafickém designu a typografii – jakožto výsostných polích zájmu obou výtvarníků – a letmo se dotknu architektury, která s novou typografií dle obou autorů velmi úzce souvisí.

---

<sup>1</sup> [Knobloch, 2010, str. 23]

<sup>2</sup> [Knobloch, 2010, str. 26]

<sup>3</sup> [Knobloch, 2010, str. 19]

<sup>4</sup> [Dle pravidel českého pravopisu lze skloňovat jako Teiga i Teigeho.]

## 0/b Klíč k tématu

Proč se o dané téma vůbec zajímám? Výchozím bodem mi byla touha se *tak trochu jinak* zorientovat v problematice grafického designu. V současné době je náš svět významně spoluurčován prací mnoha grafiků, umělců, tvůrců, webdesignérů, designérů a bohužel i grafických laiků. Jsem přesvědčen, že jejich působení s sebou nese dva aspekty, přičemž se však na jeden z nich často zapomíná. Prvním a všeobecně známým aspektem je řemeslná povaha designérské práce, která se primárně vyučuje na uměleckých školách. Aspekt druhý je snad i trochu metafyzický, poměrně výrazně se však kryje s tématy, na něž je kladen důraz v průběhu studií na Fakultě humanitních studií. Myslím si, že druhou složkou designérovy práce by skutečně měla být odpovědnost vůči lidem a společnosti. Že by grafický designér měl svoje síly nasadit do služeb *dobra a trvale udržitelného rozvoje*. Že designér, jak píše Maritain, není pouze grafickým designérem či typografem, ale je v první řadě člověkem.

Druhým důvodem, který se mi zřetelně vyjevil v průběhu psaní této práce, je touha věnovat se grafickému designu a pokusit se o přijímací zkoušky na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou, nově přejmenovanou na UMPRUM. Jak jsem se na Fakultě humanitních studií učil v průběhu posledních čtyř let s knihami *pracovat*, začalo mě lákat i důležité knihy *vytvářet*. Víím, že to je smělý cíl, ale věřím, že se mi může povést ho naplnit, a že se třeba v budoucnu od hlavního grafického proudu odliším právě myšlenkovým přesahem své práce.

Životy Ladislava Sutnara a Karla Teiga mi v realizaci tohoto snu vytvářejí dva opěrné body. Karel Teige nebyl vystudovaný typograf ani grafický designér. Ano, víím, že do založení Bauhausu typografii nikdo nestudoval, ale Teige přeci jenom nestudoval ani Uměleckou průmyslovku – byl student dějin umění, hlavní u něj bylo jeho odhodlání a pracovitost. Ladislav Sutnar zase opakovaně dokazoval, že vizuální řešení musí v první řadě obsahovat myšlenku, jinak se nemá pozornost nač soustředit.<sup>1</sup> Těchto dvou aspektů – vášnivě a zabejčené pracovitosti Teigovy a myšlenkové poctivosti Sutnarovy – bych se rád držel i já.

## 0/c Celkový přehled práce

1/ V první části práce ještě dovysvětlím, proč se věnuji právě postavám Karla Teiga a Ladislava Sutnara. Pokusím se ozřejmit, co souviselo s – mezi válkami nově vzniklou – profesí grafického designéra a proč se zabývám právě polem grafického designu a s ním související typografií. Odůvodním výběr textů, se kterými jsem pracoval a ohraničím časové období, ve kterém se v této práci budeme pohybovat.

2/ V následující části se pokusím naznačit, co může být míněno morálkou a společenskou odpovědností. V souvislosti s tím podám tři možné náhledy na problematiku morálky – a to z pohledu teoretika umění Jacquese Maritaina, z pohledu filosofa Jana Sokola a z pohledu grafického designéra Ricka Poynora.

<sup>1</sup> [Knobloch, 2010, str. 111]

3/ Nezapomenu ani na dobový kontext. Zastavím se u politické a společenské a politické meziválečné situace; u obrovského rozmachu vědy a techniky, který za velmi krátkou dobu nebývale změnil svět. Ve zkratce také popíšu umělecké proudy a směry, které se objevily na počátku a v první polovině 20. století, a se kterými měli Ladislav Sutnar a Karel Teige co do činění.

4/ V další části prozkoumám osobní životy obou designérů a pokusím se identifikovat a dát do souvislostí momenty, které je ovlivnily ve vytváření pohledu na svět.

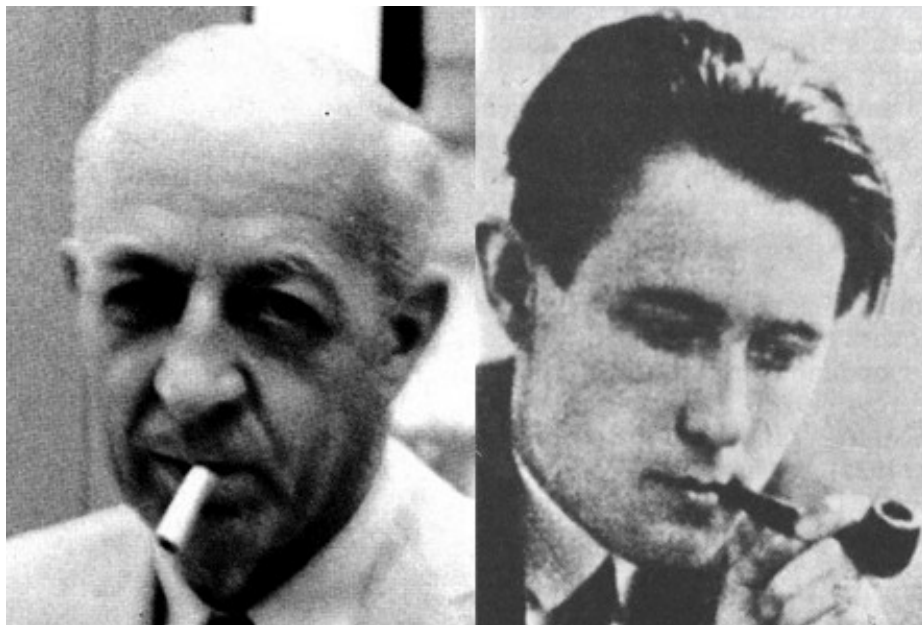
5/ V závěru bakalářské práce bude k nalezení ona již zmíněná syntéza, souhrn myšlenek a prací, které ilustrují přístup Ladislava Sutnara a Karla Teiga k službě veřejnosti a ukazují jejich pojetí společenské odpovědnosti a morálky. Celou práci bude ilustrovat pečlivě vybraná obrazová příloha.



## Kapitola jedna / Volba zkoumaných oblastí

### 1/a Výběr hlavních rolí

Proč se zabývám právě Karlem Teigem a Ladislavem Sutnarem? Karla Teiga si ze středoškolských let matně pamatuji jako teoretika umění, o kterém se náš češtinář jednou zmínil při probírání československé avantgardy. Ono se není čemu divit, studoval jsem přeci jen Technické lyceum, a tam se na humanitní předměty nikdy moc nedbalo. Nutno dodat, že ani řada mých vrstevníků z gymnázií na tom nebyla lépe. O Ladislavu Sutnarovi jsem až do loňského roku neslyšel nikdy.



Obr. 1: Ladislav Sutnar (vlevo) a Karel Teige. Oba dva byli vášniví kuřáci.

Na základě svého zájmu o umění a grafický design jsem na Fakultě humanitních studií již od prvního ročníku navštěvoval – tu úspěšněji, tu méně úspěšně – mnoho kurzů Kreativního modulu. A na jednom z nich padlo právě jméno Ladislava Sutnara. Když jsem před třičtvrtě rokem přemýšlel, čemu se budu ve své bakalářské práci věnovat – to už jsem okolo Sutnarova díla pomalu sondoval – padnul jsem na Sutnarovu větu:

*„Dobrý vizuální design má velice vážný úkol. Obecné sdělnosti by neměl dosahovat ani zneužíváním vnímání minulosti, ani podbízením se takzvaně obecnému, ve skutečnosti však infantilnímu vkusu. Dobrý vizuální design musí chtít širokou veřejnost povznést a učit ji rozpoznávat kvalitu. Aby však byl designér schopen obecný vkus zušlechťovat a posouvat vývoj designu kupředu, musí pracovat s plným*

*nasazením všech tvůrčích schopností. Musí nejprve přemýšlet, až potom navrhovat.”*<sup>1</sup> Tento důraz na promyšlení designu a na široce pojímanou společenskou zodpovědnost v kombinaci s až osvícenskou vírou v možnosti vzdělávání mi dal potřebný impuls.

A tehdy začalo pátrání, zkoumání a objevování, které vyústilo na stránkách, jež právě čtete. Na radu vedoucí mé bakalářské práce, ak. mal. Ditty Jiříčkové, jsem do tohoto objevného procesu – mimo Ladislava Sutnara – záhy zahrnul i druhého slavného meziválečného typografa a grafického designéra Karla Teiga. Tvůrčí životy Ladislava Sutnara a Karla Teiga se totiž neprotínaly pouze na poli typografie a grafického designu. Oba dva se snažili edukativně působit na širokou veřejnost a vzdělávat ji v oboru vizuální gramotnosti. Oba dva byli spojeni závazkem služby veřejnosti, který je zmíněný hned v prvním odstavci této práce. Oba dva byli neuvěřitelně umělecky i teoreticky plodní. Sutnarův archiv na konci života čítal něco kolem 23 000 realizovaných a nerealizovaných návrhů a prací. Jejich díla jsou i dnes neuvěřitelně svěží a z obou dvou se staly československé hvězdy světového designu. Právě oni dostali z československých autorů v roce 2006 v londýnském Victoria and Albert Museum největší prostor na výstavě *Modernism*.

## **1/b Proč právě grafický design?**

Jednoduše z důvodu, že Karel Teige a Ladislav Sutnar osobně stáli u zrodu profese grafického designéra. Teige se o této profesi zmiňuje v již citovaném proslovu k zahájení Sutnarovy výstavy v roce 1934. Nemluví ještě o designérovi – to je název používaný v USA – nýbrž o grafiku projektantovi.

Teigův popis profese grafika-projektanta jsem se rozhodl odcitovat ve znění, ve kterém byl v roce 1934 sepsán: *„Nová typografie je povinná vyplnit rozsáhlé a rozmanité úkoly, které vyžadují spolupráci odborníků rozličných oborů. Moderní typografie se odlišuje právě tímto od starého černého umění, že změna v technické dělbě práce a v její specializaci vytváří tu nový odbor práce, nové odbornictví a nové specialisty: projektanty grafiky, analogii k specializované projekční práci v architektuře. (...) V nové typografii, která vstupuje na úroveň vyšší technické i sociální kultury, diferencuje se práce konceptní od realizační a specialisté obou oborů potřebují rozličnou úpravu a rozličné speciální znalosti. Přes tuto diferenciaci zůstává ovšem žádoucí co nejtěsnější spolupráce a vzájemné dorozumění mezi grafikem projektantem a odborníky v tiskárně či v reprodukčních ústavech právě tak, jako je nutný kontakt mezi architektem a stavebním inženýrem, jenž realizuje jeho projekt.”*<sup>2</sup> Důvodem, proč se tato práce soustředí na oblast grafického designu, je tedy i vzrušující pocit možnosti nahlížet v čase zpět až ke vzniku této dnes tak rozšířené profese.

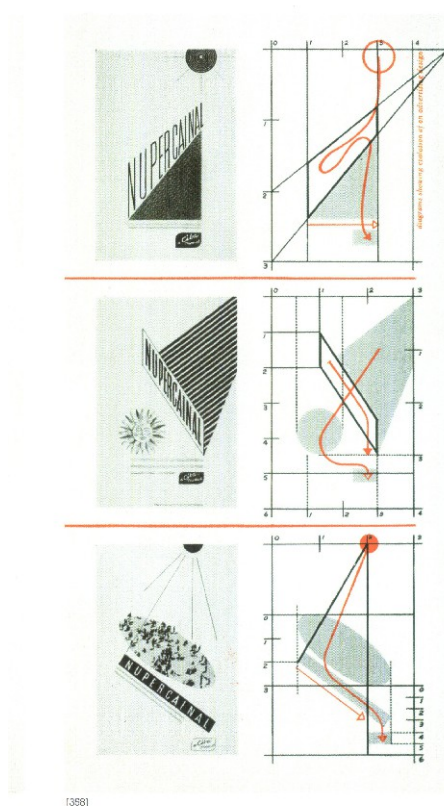
V předchozím odstavci jsme mohli vidět, že Teige typografii pojímá jako podobor grafického designu. Stejně ji vnímá i Ladislav Sutnar, který novou typografii označuje jako *hnutí* v grafickém designu. Je také zajímavé, že Teige typografii – stejně jako Sutnar – až nápadně často přirovnává k architektuře.

---

<sup>1</sup> [Sutnar, Visual Design in Action (1961), citováno 3. 6. 2013 z [http://cs.wikipedia.org/wiki/Ladislav\\_Sutnar](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ladislav_Sutnar)]

<sup>2</sup> [Knobloch, 2010, str. 25]

„V soudobé kultuře – pořád se pohybujeme v Teigově projevu z roku 1934 – *postavení typografie a architektury se sobě podobá především tím, že jak typ, tak stavebnictví jsou obory práce nalézající se na rozhraní materiální a duchové kultury. Tkvíce svými kořeny, svými výrobními způsoby, svou technologií a svými primárními funkcemi v základě materiální kultury, dorůstají architektura i typ duchovního, psychoideologického a sociologického působení a významu.*“<sup>1</sup> Kvůli těmto paralelám, jež mezi obory oba spatřovali, je na místě věnovat se – byť okrajově – i Teigově koncepci minimálního bytu a kolektivního domu.



Obr. 2 a 3: Souvislosti s architekturou můžeme sledovat i na konstruktivistické obálce Karla Teiga (vlevo) či na diagramech vizuálního toku u Ladislava Sutnara.

Produktovému designu se v této práci věnovat nehodlám. Jsem si vědom toho, že Ladislav Sutnar navrhoval pro Krásnou jizbu sady skleněných a porcelánových jídelních souprav, navrhoval hračky či plány výstav – a vždy měl před očima v první řadě koncového uživatele – člověka. Nicméně jsem se produktový design rozhodl vynechat z jednoduchého důvodu. Mám totiž za to, že veškerá tvorba obou zmíněných autorů pouze zrcadlí jejich obecný přístup, který stačí zachytit na oblasti grafického designu, který mě osobně zajímá nejvíc, a ve kterém byli oba autoři neplodnější. Záběr bakalářské práce by navíc měl být co nejužší.

<sup>1</sup> [Knobloch, 2010, str. 22]

## 1/c Sekundární zdroje

Práci mi ulehčili tři skvěle zpracované monografie. Jedná se především o Srpovu publikaci Karel Teige a typografie<sup>1</sup>, která kompletně mapuje Teigovo typografické dílo a dále o editorská díla Iva Knobloch (rozené Janákové) mapující tvorbu Ladislava Sutnara: Praha – New York: Visual Design in Action<sup>2</sup> a Mental Vitamins<sup>3</sup>. Máte-li pocit, že mi někde v textu chybí citace, téměř jistě se jedná odkaz na některou z těchto tří publikací.

Mimo tyto zásadní knihy jsem čerpal ze tří dalších okruhů textů. Tím prvním jsou eseje a knihy, které se přímo nedotýkají osob Sutnara a Teiga, nicméně pro dané téma jsou relevantní (Kolesár, Sokol, Maritain apod.). Druhým zdrojem informací jsou vlastní publikace Karla Teiga. K Sutnarovým publikacím jsem se až na výjimky, mezi které patří např. Controlled Visual Flow, nedostal. Do třetího okruhu patří populárně naučné články a eseje psané odborníky, které se týkají se Sutnarových a Teigových děl a životů (Font, Deleatur, Respekt apod.)

Při vymezování pojmu *společenské odpovědnosti a morálky* jsem za výchozí bod zvolil tři autory. Jana Sokola jako filosofa, který se nejen odborně věnuje pojetí mravu, morálky a etiky, ale také nahlíží na svět morálky a odpovědnosti podobnou optikou jako Ladislav Sutnar. Jacques Maritain se nabízel díky publikaci Odpovědnost umělce, ve které si všímá mnohých – pro mou práci důležitých – nuancí. A Ricka Poynora, jehož Manifest First Things First 2000 se až nápadně kryje se Sutnarovým pojetím ekologického designu z 50. a 60. let.

## 1/d Sledované období

*„Při čtení Sutnarových textů, zdůrazňujících jak velké nároky klade na vizuální gramotnost člověka dvacáté století, si uvědomíme, že problém počátku jednadvacátého století je zcela opačný – lidé se rychle orientují v nabídce vizuálních podnětů, ale ztrácejí schopnost soustředěně číst“*<sup>4</sup>, píše Iva Knobloch v úvodu monografie Mental Vitamins.

Námi sledované období tedy začíná kolem roku 1900, kdy právě vědecké objevy a technické vynálezy překotně měnily nároky na vizuální gramotnost lidí. Prvním velkým milníkem je I. světová válka, kterou Ladislav Sutnar zažil z pozice náctiletého vojáka na východní frontě. Po období poválečné konsolidace a po velkém rozmachu avantgardy, kdy Teige hrál klíčovou roli a v československém i evropském kontextu ho lze nazvat evropským avantgardním mluvčím, začíná II. světová válka, která je i pro naše téma naprosto zásadní. Teige se přesouvá do anonymity a Sutnar do Spojených států.

---

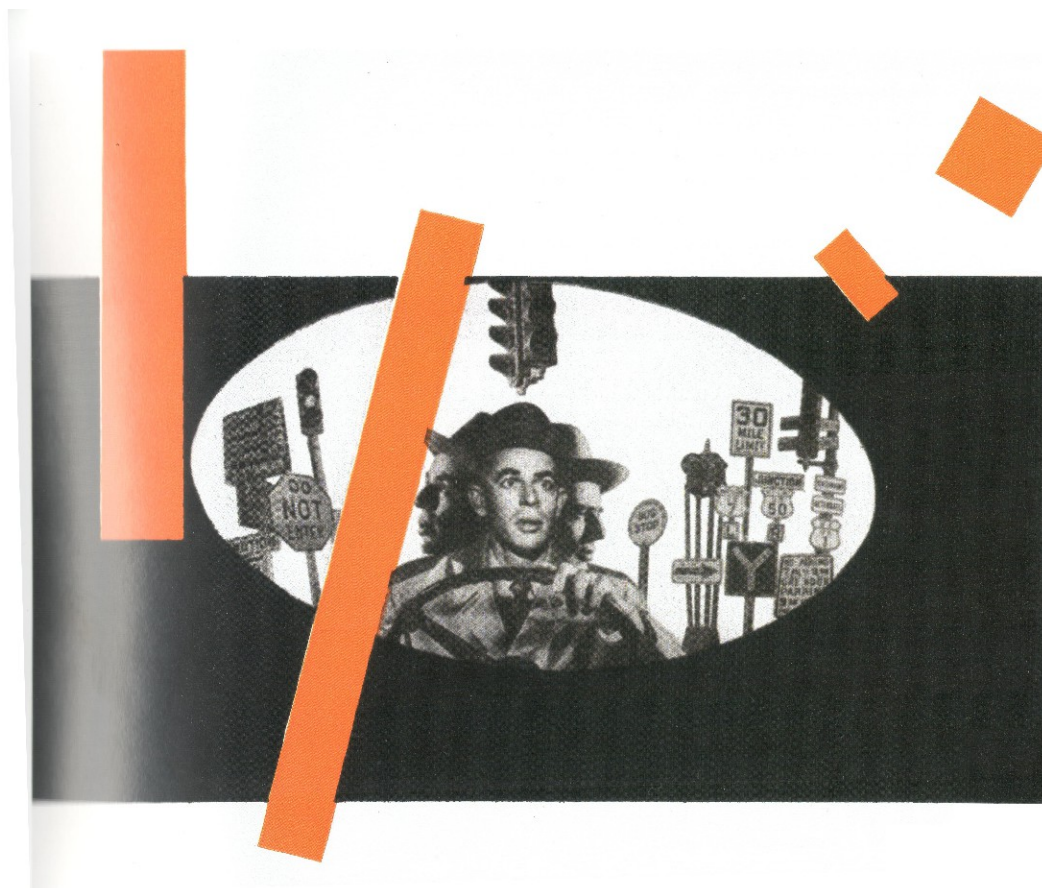
<sup>1</sup> [Srp, 2009]

<sup>2</sup> [Janáková, 2003]

<sup>3</sup> [Knobloch, 2010]

<sup>4</sup> [Knobloch, 2010, str. 15]

Sutnara v 50. a 60. letech zastihl nástup konzumní postmoderní éry. „Technika a průmysl již nejsou spojovány s optimistickou vizí „osvobozené práce“, nýbrž se zodpovědností za škody způsobené přírodě a tedy i člověku samotnému.“<sup>1</sup> A tak po Teigově smrti v roce 1951 bude naše zkoumání pokračovat až do 60. let, kdy tržní prostředí grafického designu – kvůli falši, dravému konkurenčnímu prostředí a absenci morálních hodnot – pomalu opouští i Ladislav Sutnar.



Obr. 4: Sutnarova představa člověka zavaleného informacemi v dobách, kdy se měnily nároky na vizuální gramotnost. Je na designérovi, aby vytvořil takové prostředí, ve kterém se lidem půjde snadněji orientovat.

<sup>1</sup> [Knobloch, 2010, str. 98]



## Kapitola dvě / Co míním morálkou?

### 2/a Vymezení pojmu morálka

Do této kapitoly jsem si nechal snad to nejdůležitější: Co se myslí *morálkou*, která je použita v názvu práce? Jedná se o doslovné odkazování k metafyzickým principům a práce samotná vlastně patří pod filosofický diskurz?

Nikoli. Termín *morálka* jsem si do názvu práce vypůjčil jako významovou zkratku. Zkratku, která by se stejně tak mohla nazývat *společenskou odpovědností* nebo *antropocentrismem*. Rozhodně si nekladu za úkol vytvořit filosofické dílo a proto je nutné, aby zkratka *morálka* byla skutečně chápána v uvozovkách.

V Sutnarových a Teigových pracech – hmotných i teoretických – budu hledat odkazy, které s morálkou přímo i nepřímou souvisejí a které patří do oblasti, již se nyní pokusím načrtnout.

Představte si kruh, který se točí kolem pojmu *antropocentrismus* – momentu, kdy je člověk měřítkem veškerého hodnocení. Tento bod k sobě váže nejen termíny, jakými jsou například *umělcova odpovědnost a integrace umění do běžného života*. Jedná se i o *dělání správného, o přičítání si vlastních činů, o kladení důrazu na ctnosti, o zlepšení života všech členů společnosti*.

Pro lepší ilustraci celého problému nastíním tři možné pohledy na téma morálky v grafickém designu. Představím pohled teoretika umění, pohled filosofa a pohled grafického designéra.

### 2/b Maritain – pohled teoretika umění: Odpovědnost umělce

Jacques Maritain v *Odpovědnosti umělce*<sup>1</sup> odpovídá na otázku, jak je to s mravností a krásou v umění. Tvrdí, že: *„umění jako takové směřuje k dobru díla, nikoli k dobru člověka, a že jeho transcendentním cílem je krása“*.<sup>2</sup> Následně tvrdí, že noblesa mravně dobrého skutku (*kalokagathos*) se nevztahuje k dílu, jež má být vytvořeno, ale že se vztahuje k užívání *lidské svobody*. Umělecká hodnota a mravní hodnota podle Maritaina patří do dvou rozdílných oblastí, nicméně ani mravní hodnota není pro malíře – umělce – bez významu. *„Nebot' malíř není malířské umění a malíř není pouze malířem. Je také člověkem, a to dříve, než je malířem.“*<sup>3</sup>

Maritain si všímá, že stejně jako existuje mravní svědomí člověka, existuje i umělecké svědomí umělce. Umělecké svědomí umělce zavazuje, aby nehřešil proti svému umění, aby netvořil líbivé a špatné obrazy pouze pro to, aby byl přijatý na výstavu či uživil rodinu. Maritain v tom má jasno.

---

<sup>1</sup> [Maritain, 2011]

<sup>2</sup> [Maritain, 2011, str. 13]

<sup>3</sup> [Maritain, 2011, str. 17]

Aby umělec uživil rodinu, má pěstovat vepře nebo se stát úředníkem, nikdy však nemůže svolit k tomu, aby byl špatným umělcem a kazil své dílo. Vždy je totiž špatné jednat proti svému svědomí. V umění i v životě.

Umělec má tedy „(...) míti umění dosti silné a dosti správné, a tak být vždycky pánem všeho, s čím pracuje, a neztrácet nic z tvůrčí čistoty; a ve své činnosti hořet jen pro dobro díla, nedopustit, aby tíha lidského a božského bohatství, jež naplňuje jeho srdce, poklesla nebo se odchýlila.”<sup>1</sup>

Ve chvíli, kdy takto umělec jedná, jeho dílo nikoho nesvede z cesty, neznetvoří pravdu, ani nepoškodí lidskou duši. Každá umělcova „(...) pokřivená náklonnost v něm či každá skrytá záliba ve zlu se nevyhnutelně tak či onak odrazí v jeho díle.”<sup>2</sup> To ve svém textu ze 60. let potvrzuje i Ladislav Sutnar: „Pravdivá cesta malířství v dnešní době spočívá v naplnění silné touhy po sebeuplatnění. Dobré obrazy, vystavené v duchu malířovy individuální pravdy, jsou v podstatě vysoce organizované vizuální vjemy, které odrážejí malířovu identitu, jeho osobní vlastnosti, libosti a nelibosti.”<sup>3</sup>

Podle Maritaina však není uvažování z hlediska vlastního svědomí umělce v úvahách o umělcově odpovědnosti dostačující. Umělec se totiž musí zaobírat i perspektivou souseda odnaproti, perspektivou lidského společenství.

Maritain varuje před teorií *umění pro sociální skupinu*, která se autonomií umění nezabývá. Ze sociální hodnoty díla činí hodnotu estetickou a uměleckou. Dílo má podle ní být formováno nikoli se zřetelem k tvůrčí intuici, nýbrž se zřetelem k určitým sociálním požadavkům, které mají být uspokojeny. *Umění pro sociální skupinu* se tak stává uměním propagandistickým se sociálními a politickými cíli. Umělec, který se podvolí této vášni být do něčeho zapojen, se proviňuje proti svým darům a svému povolání. Je však nutné dodat, že se autor v této kapitole zabývá převážně uměním literárním. O užitém designu vůbec nepojednává.

Podle Maritaina je úloha společnosti v umění zcela jiná. Její první povinností je „*umění a jeho duchovní důstojnost respektovat a zajímat se o živoucí proces jeho tvorby a objevů.*”<sup>4</sup> Umělecké dílo nám má předávat duchovní poklad, kterým je jedinečná pravda umělce, jíž musí umělec být hrdinsky věrný. „*Když lidé posuzují umělecké výtvořky svých současníků, mají odpovědnost jak vůči umělcům, tak vůči sobě samým, nakolik potřebují (poezii a) krásu.*”<sup>5</sup> Lidé by si měli tuto odpovědnost uvědomovat.

---

<sup>1</sup> [Maritain, 2011, str. 47]

<sup>2</sup> [Maritain, 2011, str. 46]

<sup>3</sup> [Knobloch, 2010, str. 110]

<sup>4</sup> [Maritain, 2011, str. 72]

<sup>5</sup> [Maritain, 2011, str. 72]

## 2/c Sokol – pohled filosofa: Morálka v lidském životě

Jan Sokol v *Malé filosofii člověka*<sup>1</sup> píše, že lidské jednání může být svobodné jen proto, že není libovolné. Je tam, kde není jedno, zda udělám to nebo ono, je tam, kde mohu vybírat, volit a tvořit. Mantinely svobodného jednání jsou tedy nutně tvořeny různými omezeními. Tímto hlavním mantinelem je společenský mrav, který je podle Sokola topografií prostoru možných jednání nejednání, souhrnem pravidel lidského provozu. Dodržování mravu tmelí společnost, je vyžadován po všech členech society a vytváří v nás „pocit domova“. Nás však v této bakalářské práci mrav nemusí příliš zajímat. Pro nás je důležitý jeho jistý opak – morálka.

Opak proto, že: „*Morálka v pravém slova smyslu začíná teprve tam, kde se člověk nerozhoduje podle toho, co dělají a chtějí všichni, nýbrž podle toho, co za správné pokládá sám.*”<sup>2</sup> Nejedná se o jednání proti proudu za každou cenu; je to jednání, které není určováno převládajícím názorem, nýbrž něčím jiným. Nastává, když se člověk cítí být zavázán k něčemu, co ostatní lidé patrně nevidí.

Morálka nám pomáhá odpovídat na otázku, co je správné a co je špatné. Odvolává se přímo na naše svědomí a naši vnitřní osobu, opírá se však o něco, co ne všichni sdílíme, o nevysvětlitelnou úctu k životu.

Když se vrátíme k svobodnému jednání a k mantinelům, které ho tvoří, má morálka tu zvláštní povahu, že se opírá pouze o dobrovolné sebeomezení každého člověka, což však člověka – narozdíl od práva – neopravňuje k omezování jiných. Jedním z rysů tohoto sebeomezování je přičetnost. „*Takový (přičetný) člověk si přičítá všechno, co kdy udělal, a jedná vždy s vědomím, že se svých činů nikdy nezbaví: až do konce života je bude mít před očima.*”<sup>3</sup> Člověk tedy musí jednat tak, aby jednou nelitoval.

Dalším rysem je podle Sokola uvědomování si vlastní propojenosti s okolním světem. Náš život nesouvisí s ostatními lidmi pouze na biologické rovině, nýbrž i jako vzájemný závazek. „*Jsou lidé, kteří tento závazek intenzivně cítí a věnují se proto nějakému odkazu, který sami převzali a chtějí předat dál.*”<sup>4</sup> Skrze morálku vstupují do našich úvah starosti o vzdálenou budoucnost, která se nás už jistě nebude týkat. I přesto si však uvědomujeme zodpovědnost za budoucí svět.

Zabrousíme-li do etiky, do hledání nejlepšího, musíme ještě zmínit ctnosti. Ctnosti jsou hodnoty, které se nedají měřit cenou ani penězi. Společnost bez těchto neúžitkových hodnot – a lidí, kteří se jimi jaksí samozřejmě řídí – nemůže existovat. To, proč se vůbec o lidech bavíme jako o privilegovaném živočišném druhu, je způsobeno skutečností, že člověk nejedná jen pro sebe, ale i pro druhé, že myslí i na přírodu a na svět. Že člověk je ctnostný. Vysvětlení toho všeho je velmi složité a profesor Sokol se odvolává na etiku náboženství. Pro naši práci ale stačí vědět, že bez morálky, etiky a ctností by naše společnost neexistovala, že se jedná o něco tak vnitřního

---

<sup>1</sup> [Sokol, 2010]

<sup>2</sup> [Sokol, 2010, str. 176]

<sup>3</sup> [Sokol, 2010, str. 179]

<sup>4</sup> [Sokol, 2010, str. 179]



a křehkého, že je lepší o tom nemluvit, a že lidé, kteří svět výrazně ovlivňují – tudíž i designéři – by měli mít vše výše zmíněné na paměti.

Shrneme-li výše zmíněné, lze říci, že grafický designér dodržuje principy morálky, pokud:

- ▶ dělá to, co považuje za správné on a nikoli většina, aniž by šel za každou cenu proti proudu.
- ▶ se nejen ve své práci ptá: „*Co je dobré a co špatné?*“, „*Pro koho a z jakého důvodu?*“ a „*Bude výsledek mé práce správně sloužit lidem, přírodě a zemi?*“
- ▶ se obrací v první řadě sám na sebe. Neptá se například ostatních designérů, zda je jim jedno, že vytvářejí klamavou reklamu. Táže se pouze sám sebe.
- ▶ dbá na ctnosti a přičítá si vlastní činy. Ví, že není na světě sám, a že jeho práce ovlivňuje mnoho životů.

## **2/d Poynor – pohled designéra: First things first 2000**

*„(...) jsme vychovaní ve světě, ve kterém nám aparát reklamy a její techniky byly soustavně předkládány jako nejvýnosnější, nejúčinnější a nejvhodnější způsob využití našeho talentu“,* píše na úvod Manifestu First Things First 2000<sup>1</sup> jeho iniciátor Rick Poynor. Navazuje tak na první – stejně pojmenovaný – manifest z roku 1964<sup>2</sup>.

Poynor si uvědomuje, že jsou komerční zakázky důležité k placení účtů, mnoho designérů však podle něj dopustilo, aby se staly tím hlavním, co dělají. Čas a energie designérů dle něj slouží primárně k výrobě poptávky po přinejmenším nepodstatných věcech. Designéři svoje úsilí vkládají do vytváření konceptů ovlivňujících, jak konzument mluví, myslí, cítí, reaguje a jedná. Tak se designéři jako *cech* podílí na ustavování a šíření reduktivního a škodlivého kódu veřejné komunikace.

Přitom jsou dle Poyнора mnohem důležitější cíle designérské práce. Tvrdí, že pozornost designérů by měla být soustředěna na krizi životního prostředí a krizi společenského i kulturního vývoje. Navrhuje proto usilovat o obrácení priorit designérů takovým směrem, aby pokládali za nutné zpochybňovat konzumnost, již jejich práce stimuluje.

---

<sup>1</sup> K přečtení na internetové adrese: <http://janmichl.com/cz.manifest.html>

<sup>2</sup> Anglicky k přečtení zde: <http://maxb.home.xs4all.nl/ftf1964.htm>

## 2/e Shrnutí kapitoly

Nesmíme tedy zapomenout, že *morálka* je v názvu této práce použita pouze jako významová zkratka. Jedná se totiž o rozostřený kruh obkroužený kolem pojmů *antropocentrismus* a *společenská odpovědnost*. Podle Maritaina, který s pojmem odpovědnosti pracuje, nesmíme ztrácet ze zřetele, že umělec je v první řadě člověk, a proto se jeho každá pokřivená náklonnost v něm nevyhnutelně odrazí v uměleckém díle. Mimo mravní svědomí existuje ovšem také umělcovo svědomí a umělcova odpovědnost za svou práci. Stejně tak je nutné vyžadovat odpovědnost po společnosti, která má za úkol uvědomovat si potřebu krásy a proto umělce respektovat.

Profesor Sokol si všímá, že k tomu, aby existovala – i v umění – svoboda, si musíme vytvářet jistá omezení. Taková mravní sebeomezení, která jsou dobrovolná a která nikterak neomezují další lidi, nazývá Sokol morálkou. Ta začíná teprve tam, kde se člověk nerozhoduje podle toho, co dělá a chce většina, nýbrž podle toho, co za správné pokládá sám. Krásný příklad je Sutnarovo odmítnutí likvidace československého pavilonu na Světové výstavě v New Yorku, o kterém píšu v další kapitole. Mezi další projevy morálky podle Sokola patří uvědomění si propojenosti s širším světem – např. ekologický design, přičítání si vlastních činů a přijetí závazku odpovědnosti za budoucí svět.

Nezapomínejme ani na etiku a ctnosti, které jsou sice velmi křehké a těžce postihnutelné, nicméně bez nich by naše společnost vůbec neexistovala. Právě na ně cílí Rick Poynor Manifestem FTF 2000, ve kterém si uvědomuje zodpovědnost za vlastní činy a apeluje na širokou komunitu grafických designérů, aby svoje síly propůjčili smysluplné práci pro náš svět, za který musíme přijmout zodpovědnost.

## Kapitola tři / První polovina 20. století

### 3/a Dobový kontext

Ne náhodou Zdeno Kolesár ve svých *Kapitolách z dějin designu*<sup>1</sup> zmiňuje kalendárium politických, společenských a kulturních událostí, významných technických inovací a důležitých designérských počinů, které souvisely s popisovanými obdobími. Stejně tak si pro dobré pochopení prací Karla Teige a Ladislava Sutnara musíme připomenout dobový kontext, ve kterém oba vyrůstali, vzdělávali se a pracovali. Především bude nastíněn rozvoj vědy a techniky, vývoj umění a politická situace.

### 3/b Věda a technika

*„Období od konce 19. století po I. světovou válku bývá označováno jako „Belle époque“ (krásná epocha). Tento termín však spíše postihuje nostalgii po starých časech než realitu průmyslové civilizace, jež tehdy charakterizovala poměry už i v méně rozvinutých oblastech. (...) Podobně jako předcházející období industriální éry, i doba okolo přelomu 19. a 20. století přinesla řadu technických novinek, které zásadně změnily svět. Do městských ulic i domácností vstoupila elektřina, jež vedle svítidel postupně začala napájet řadu nových spotřebičů. Obrovský skok zaznamenala doprava.”*<sup>2</sup> Právě elektrifikaci Ruska oslavoval tehdy pětadvacetiletý Teige ve fotomontáži pro magazín Reflektor, ve které za postavu Lenina připojil sloupy elektrického napětí. Těmi chtěl Teige připomenout Leninův stěžejní projekt dvacátých let – viz následující strana.<sup>3</sup>

Ale zpět k obecným faktům. Svět se začal na počátku 20. století ohromnou rychlostí *zmenšovat* a *zesložitovat*. Vždyť v roce 1900, ve kterém se narodil Karel Teige, přišel Max Planck s kvantovou teorií a o pět let později ho následoval Albert Einstein s teorií relativity. Ve stejných letech bylo zkonstruováno první motorové letadlo či vzducholod', v roce 1908 Henry Ford započal masovou výrobu automobilů na posuvných páslech. Severní i Jižní pól měly být již brzy dobyté a cestování přestávalo být výsadou smetánky. Karel Teige i Ladislav Sutnar tak mohli již ve velmi raném věku navštívit řadu zemí od Ruska až po Francii<sup>4</sup>. Díky novým možnostem v dopravě a v přenosu informací, lze věřit Nezvalovým slovům, že Teige znal všechny pozoruhodné revue z celého světa a že pracoval ve skutečně světovém měřítku.<sup>5</sup> To potvrzuje i László Moholy-Nagy, když v roce 1927 tvrdí, že Teige je *nejinformovanějším obyvatelem Evropy*.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> [Kolesár, 2004]

<sup>2</sup> [Kolesár, 2004, str. 45]

<sup>3</sup> [Srp, 2009, str. 94]

<sup>4</sup> [Teige například navštívil Paříž už roku 1922.]

<sup>5</sup> [Srp, 2009]

<sup>6</sup> [Srp, 2009, str. 134]

# REFLEKTOR

ROČNÍK I.

DRUHÉ ČÍSLO MÁJOVÉ.

ČÍSLO 9.



215

Obr. 5: Rok 1925 a Teigova grafická adorace Leninovy elektrifikace Ruska.



Na počátek dvacátého století se datuje i ohromný rozvoj možností v šíření a tisku informací. Teigovy úvahy týkající se vlastní představy nového pojetí knihy už předpokládaly strojový tisk, nahrazující rukodělnou práci. „Umění vyrovnává se se strojem ne tím, budou-li malovány strojové formy, ale postaví-li se na strojový základ, přijme-li strojovou výrobu.”<sup>1</sup> Nadšení z nových možností tisku bylo tak veliké, že se Stanislav Kostka Neumann v Nových zpěvech vydaných roku 1918 rozplývá nad možnostmi tiskařských strojů. Ve Chvále rotačce<sup>2</sup> píše:

...  
Z nového věku a lidského mozku se rodíš,  
obludo mechanická,  
obludo krásná, moudrá, stále se zdokonalující  
a jedna ze stera podobných tobě i nepodobných  
z nesčetné rodiny dobývajících světa.

Horoucí slavíku,  
jenž k zemi jsi přimontován a přece vášnivě tlučeš ve velkoměstských nocích,  
ve všech, kromě neděl a velikých svátků!

Ve dvacátých letech také započal vysílání český rozhlas Radiojournal, ze kterého se v letech třicátých stala velmi vlivná a dobře zavedená instituce s výrazným vlivem na veřejné mínění. Vývojem prošla také vizuální gramotnost soudobého člověka, jehož pocitovost se změnila. Teige píše: „Moderní jazyk je rafinovaný, se schopností rychlých akomodací, zběžný a svižný. Oči žádají od knihy, aby byla sestrojena nikoliv podle dekorativních mód, ale jako členěný, rytmizovaný, celistvý optický systém, v němž se snadno orientujeme, tak jak jsou dokonalým optickým systémem seřadovač dopisů, klaviatura piana a psacího i počítačového stroje.”<sup>3</sup>

Nesmíme zapomenout ani na ohromný posun v dostupnosti fotografie. Teige píše: „Byl-li po páře a elektrině, po šicím a psacím stroji vynalezen „stroj, jenž maluje”, (...) je nutno zřít se tradičních klasifikačních způsobů a kategorií idealistických estetik.”<sup>4</sup> V roce 1925 byl na trh uveden fotoaparát Leica, používající 35mm film, který se od té doby stal standardem maloformátové fotografie. I filmová tvorba ve dvacátých a hlavně třicátých letech zažívala výrazný boom a rozvoj. Sutnar ji dokonce začlenil do učebních osnov na Státní grafické škole, kde dělal ředitele.

Vrátíme-li se ještě ke strojům, nejen pro Teigova kolegu Jaromíra Krejcara se měřítkem umění stává právě stroj. Například Vilém Santholzer v roce 1924 píše: „Principy moderní krásy jsou tvořeny ne tzv. umělci z povolání, ale konstruktéry letadel, airexpresů, lokomotiv, velkolepých mostů a jeřábů, transatlantiků a moderních velkobudov. Tato jasná a radostná krása konstruktivismu všech druhů byla právě lelectvím obohacena netušenou měrou.”<sup>5</sup>

<sup>1</sup> [Srp, 2009, str. 39]

<sup>2</sup> [Rotačka byla na počátku 20. století schopna vyrobit až 12 tisíc 8 stránkových novin za hodinu.]

<sup>3</sup> [Srp, 2009, str. 126]

<sup>4</sup> [Teige, 1966, str. 487]

<sup>5</sup> [Srp, 2009, str. 35]

### 3/c Politická situace

S rozvojem vědy a techniky výrazně souvisí I. světová válka. „Krutým paradoxem dějin lidské civilizace je skutečnost, že válečné konflikty a jejich příprava patří k nejvýznamnějším katalyzátorům materiálních a společenských proměn a stimulují vývoj, který dalece přesahuje kontext konkrétních bojových operací. (...) I. světová válka akcelerovala potenciál vědy a techniky, později využitý v mírové době.“<sup>1</sup>

Ač byli Karel Teige a Ladislav Sutnar vrstevníky, rozdíl tří let v datech narození způsobil v jejich životech veliký rozdíl. Ladislav Sutnar po maturitě v roce 1915 narukoval na frontu, zatímco Karel Teige válečné hrůzy nezažil. Možná díky otřesným zkušenostem z ruské fronty Ladislav Sutnar nikdy nepodlehł komunistickým a bolševickým idejím, jako se to stalo v případě Karla Teiga. V roce 1970 Ladislav Sutnar vzpomínal pro sborník *Bauhaus a lidé kolem něj* na poválečnou situaci takto: „Na konci I. světové války jsme my, kteří jsme se vrátili z fronty, spolu s novou generací, jež za války vyrostla, byli odhodláni přezkoumat, přehodnotit a zrevidovat staré názory, definice a teze, které se ve válce ukázaly jako naprosto falešné. Když to chorobné válečné pustošení pominulo, nastal čas vytvářet rozumnější a trvalejší hodnoty, které by napomáhaly lepší budoucnosti.“<sup>2</sup>

Nemysleme si však, že po konci války nastala v zrovna zrozeném Československu bůhvíjaká idyla. Úroda roku 1918 byla slabá, nezaměstnanost se vyšplhala až k číslu 267 000 obyvatel, propouštěli i takoví podnikatelé jako Tomáš Baťa a od začátku října na území Československa řádila pandemie tzv. španělské chřipky<sup>3</sup>. Po dramatickém počátečním období posléze nastal i v Československu čas jisté konsolidace a Sutnar i Teige mohli vystudovat vysokou školu.

Pokud byla poválečná a postchaotická dvacátá léta érou *bujaré mladistvé vitality a optimismu*<sup>4</sup>, světová hospodářská krize z přelomu třicátých let vývoj výrazně utlumila a prohloubila politickou polarizaci. V Československu se v roce 1929 dostal do vedení KSČ – založené roku 1921 – nemanželský syn chudé dělnice Klement Gottwald<sup>5</sup>. Kvůli jeho nástupu se Teige rozhádal se svými kamarády a spoluzakladateli Devětsilu – narozdíl od nich totiž hájil vnucování dobra násilím. Sutnar v neklidných dvacátých letech zůstával důsledně apolitický a narozdíl od Teiga při studiích ještě živil svou ženu a malé dítě. Oba nicméně museli vědět o postoji Masaryka i Beneše, kteří nechtěli vznik SSSR na počátku 20. let de jure uznat. Teige navíc Rusko ve dvacátých letech několikrát navštívil a sám mohl vidět, jak složitá je realita Sovětského svazu.

---

<sup>1</sup> [Kolesár, 2004, str. 75]

<sup>2</sup> [Knobloch, 2010, str. 40]

<sup>3</sup> [Kárník, 2003, str. 49-50]

<sup>4</sup> [Kolesár, 2004, str. 55]

<sup>5</sup> [„My se od ruských bolševiků do Moskvy chodíme učit, jak vám (míněno imperialistům) zakroutiti krk. A vy víte, že ruští bolševici jsou v tom mistry!“ – 21. prosince 1929, první projev Klementa Gottwalda v Národním shromáždění.]

### 3/d Umění

*„Válka bezpochyby ovlivnila i globální trendy v designu. Širší nástup racionalistických proudů, sledovatelný ve dvacátých letech, byl do značné míry podmíněn znechucením z války a úsilím reformovat společnost na racionálních principech. Právě v těchto intencích se Bauhaus a další centra designérské avantgardy zaobírala designem jako prostředkem sociální reformy.“*<sup>1</sup>

O údělu generace umělců narozených kolem přelomu 19. a 20. století, píše i Iva Knobloch. Tvrdí, že příslušníci Teigovy a Sutnarovy generace byli svou životní situací opakovaně vyzváni k *osvětovému působení*. Nejprve po I. světové válce, kdy se snažili přesvědčit veřejnost, že tradicionalismus a nacionalismus nemají v moderním životním stylu místo. Po ovládnutí Německa Hitlerem přijali tento úkol i v emigraci ve Spojených státech. Americká konzervativní veřejnost totiž dávala před válkou přednost dekorativním řešením, kvůli čemuž měla publicistická činnost – do USA přišedších – zakladatelů moderního designu často přesvědčující, propagační a pedagogický charakter.<sup>2</sup>

Otázkou ve 20. letech 20. století nebylo jen: *Co je umění?*, ale také: *Jaké místo má mít umění v poválečné demokratické společnosti?* To vypovídalo o nové touze vytvářet věci s racionálním účelem, který by byl ku prospěchu stále většího počtu lidí.

S přehledem uměleckých stylů, které Teiga a Sutnara ovlivnily, musíme začít poněkud hlouběji v historii. Musíme si představit secesi a dekorativismus, abychom pochopili, vůči čemu se vlastně Teigova a Sutnarova generace tak ostře vymezila.

Začneme-li secesí, její vznik se datuje do poloviny 19. století, vrchol však zažila na přelomu 19. a 20. století. Těžiště secese neleželo ve vysokém umění, nýbrž v dekoraci a umění užitém. Secese vytvořila módu a životní styl, který reagoval na ošklivost průmyslové civilizace a jako východisko žádal návrat k řemeslné výrobě. Hlavním znakem secese byla monumentální ornamentálnost a doslovný návrat k přírodním tvarům.

Národní dekorativismus – neboli české art deco – dbal stejně jako secese na dekor, výzdobu a ozdobnost. Dekorativismus zažil vrchol ve 20. letech 20. století a týkal se architektury a užitého umění. Teige nemohl dekorativismus ani klasicismus vystát, ve sborníku Devětsilu píše: *„Holá geometrická forma, bezozdobná monumentalita, účelnost a elegance. Cosí, co odpovídá duchu našeho století a jeho potřebám neskonalé lépe než výrobky, tzv. uměleckého průmyslu. (...) Plastické zdraví najdete zde a nikoliv hračkářství ornamentů a dekorativismu.“*<sup>3</sup>

Zdobnosti se v českém prostředí jako první postavil architekt Adolf Loos. Ve svém článku Ornament a zločin z roku 1908 Loos odmítá cokoli, co v užitém umění a architektuře brání plnému využití všech funkcí díla. Ornament je pro Loose zločin, který stojí jen čas a peníze. Loos vidí estetické ideály v harmonii, účelnosti, strohosti a žádá vymanění se ze zátěže starého světa. Stejný pohled

<sup>1</sup> [Kolesár, 2004, str. 75]

<sup>2</sup> [Knobloch, 2010, str. 11]

<sup>3</sup> [Teige, 1922, str. 192]

jako Loos měl i architekt Le Corbusier, ten pro změnu řekl: „*Dekorace je smyslné a primitivní povahy, stejně jako barva, a hodí se toliko pro nižší třídy, sedláky a divochy.*“ Podle F. X. Šaldy vyplýval estetický cit přímo z nové formy. Dle něj je nová krása předem krásou účelu, vnitřního zákona, logiky a struktury.<sup>1</sup>

Dalo by se říct, že Adolf Loos (ročník 1870) byl členem modernistického hnutí. To se objevilo na sklonku 19. století jako vzpoura proti tradicím tak rychle se rozvíjejícího světa a pokračovalo až do 70. let 20. století. Vzhledem k tomu, že modernismus v sobě zahrnuje jak směry, které Teige se Sutnarem uznávali (avantgarda, konstruktivismus), tak i ty, vůči kterým se vymezovali (právě dekorativismus a secese), bude lepší, když obecné a dlouhotrvající období moderny opustíme a budeme se věnovat jejím konkrétním projevům.

Mezi jednu z etap moderního umění patří právě avantgarda. Řadíme ji do první poloviny 20. století a k moderně ji pojí anti-traditionalismus a potřeba společenské revolty. Avantgarda vznikla ve válečných vřavách I. světové války. Vyznačovala se odmítáním sociální nespravedlnosti – toužila pomoci při vytváření nového utopického řádu. Z uměleckého hlediska je spojována s experimentováním a hledáním nových obsahů a forem.

Všechny následující hnutí a směry řadíme do avantgardy. Všechny se už také týkají osob Karla Teiga a Ladislava Sutnara. Popis není možné pojmut přísně chronologicky, všechny směry se totiž navzájem prolínají – proto bylo zvoleno abecední řazení.

Nezačneme však žádným hnutím ani směrem, nýbrž školou. Bauhaus, založený roku 1919, se stal snad nejvýznamější školou avantgardního umění. Teige na ní jeden čas učil, Sutnar ji často navštěvoval a vlastnil tamější publikace, a oba vedli korespondenci s hlavními představiteli školy. Bauhaus také studoval budoucí Sutnarův kolega László Moholy-Nagy. Hlavní téma Bauhausu představovala jednoznačně architektura, cílem bylo propojit umění a techniku ve prospěch staveb. Bauhaus byl zrušen nacisty – kvůli svému levicovému zaměření – v roce 1933.

Když se po letech Ladislav Sutnar ve vzpomínkách vracel k Bauhausu, neopomněl zdůraznit jeho vzdělávací funkci. Aby mohlo nové hnutí normy pokrokového designu předávat dál, muselo pro ně vybudovat vzdělávací základnu. A tou byl pro evropské avantgardní prostředí právě Bauhaus: „*Strategicky významný maják, který vrhá světlo svými neotřelými a převratnými myšlenkami o výuce designu.*“<sup>2</sup>

Další avantgardní hnutí má počátky v Rusku a do Československa se dostalo mimo jiné díky Teigemu: konstruktivismus. Tento směr odmítal luxus a zdůrazňoval technické zvládnutí, účelnost a krásu hmoty. Přechod umění konce 19. století k avantgardě, potažmo konstruktivismu, velmi dobře zformuloval Karel Teige: „*Je třeba, abychom se dnes zřekli vědecky a empiricky neudržitelné víry v původní stálost věcí a druhů a přiznali se k všeobecnému historickému transformismu. Nevěříme dnes v umění, které bylo, jest a bude vždy. (...) I umění a jeho formy podléhají darwinskému vývoji*

---

<sup>1</sup> [Srp, 2009]

<sup>2</sup> [Knobloch, 2010, str. 43]



a proměně druhů.”<sup>1</sup> V oblasti umění se tedy odehrává přechod do kategorie vědy, průmyslu či techniky.

Konstruktivismus v grafickém designu i architektuře získával na dynamice používáním diagonálních kompozic, a razil techniku fotomontáží a koláží, se kterými jak Teige tak Sutnar často pracovali. Teige v roce 1925 napsal: „Běží o to, aby z různého fotografického a jiného materiálu sestaven byl účelně výmluvný obraz bez estetických kudrlinek.”<sup>2</sup> Teige profesi fotomontéra přirovnával k filmovému režisérovi a považoval ho za dělníka-inženýra. Jeho úkolem bylo vybrat jakýkoliv tištěný podklad – klidně i dobově známé dílo – a posunout jeho význam dál, vtisknout mu druhý život, přivlastnit si ono dílo a vnořit do něj vlastní obsah.



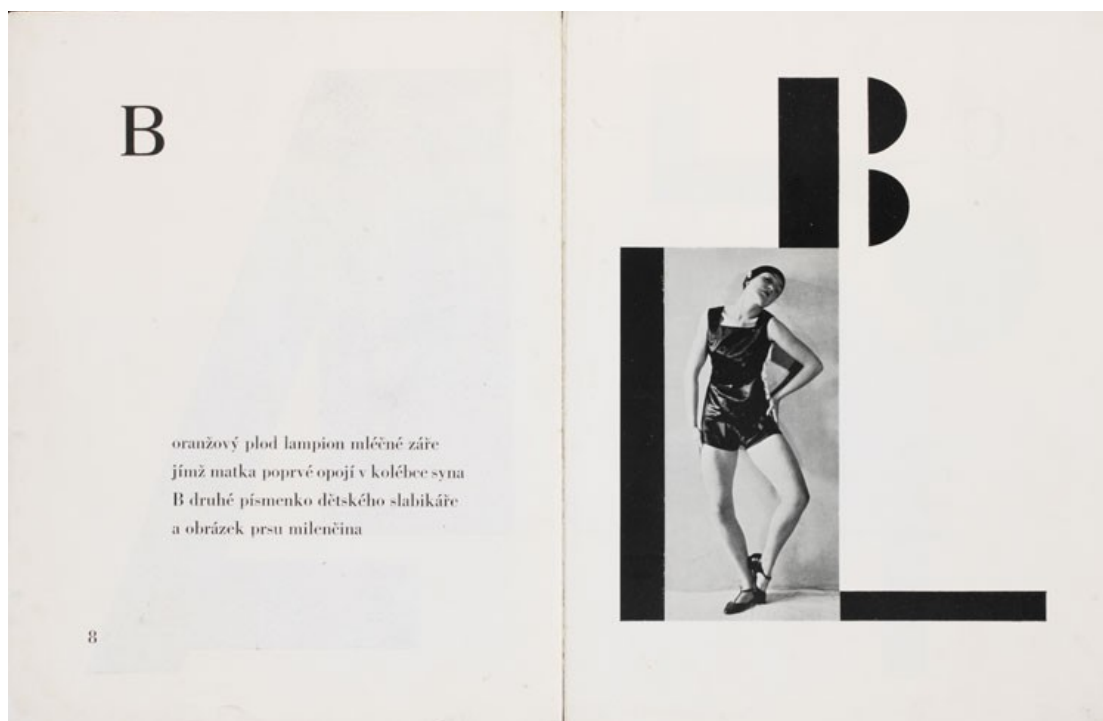
Obr. 6: Teigova koláž. Rok 1941.

<sup>1</sup> [Knobloch, 2010, str. 21]

<sup>2</sup> [Srp, 2009, str. 93]

S konstruktivismem úzce souvisel i funkcionalismus. Za hlavního grafického představitele tohoto směru byl označován Ladislav Sutnar<sup>1</sup>. Stejně jako konstruktivismus, dbal i funkcionalismus na účelnost jednoduchých tvarů a absenci ozdob a ornamentů. Funkcionalismus je definovaný slavným slovním spojením: Form follows function – Forma následuje funkci. Ve funkcionalismu je vše podřízeno účelnosti daného výrobku či budovy. Čím je výsledný produkt účelnější, tím má i větší estetickou hodnotu. Funkcionalismus ovlivnil převážně architekturu – jedním příkladem za mnohé může být například Teigův minimální byt a kolektivní dům. Architektem, který patří mezi funkcionalisty, je i výše zmíněný Adolf Loos.

Dalším hnutím, kterému se chci věnovat, je nová typografie, kterou si vyžádalo především průmyslové odvětví požadující reklamní a akcidenční tisky, a která se vymezila proti bibliofilii – typografii krásné knihy. Pojem nová typografie použil poprvé Moholy-Nagy v roce 1923. Po Moholy-Nagy výraz převzali Teige a Tschichold. V následujících letech Teige publikoval studii Moderní typy a Jan Tschichold slavnou Novou typografií. Mezi zásady nové typografie patřila: jednoduchá forma sdělení, kterou určoval pouze její účel; používání jednoho hlavního písma – a to krajně objektivního grotesku, kterým měly být vysázené všechny důležité informace; používání fotografické reprodukce, která působí názorněji a přesvědčivěji než reprodukce kreslená; a očištění od všech dekorativismů a ornamentu.



Obr. 7: Nezuvalova Abeceda upravená Teigem, jeden z klenotů počátku nové typografie.

<sup>1</sup> [Srp, 2009, str. 153]

A jak se z řadových umělců a architektů vlastně stali avantgardní typografové? „Po I. světové válce se typografii věnovali z nezbytnosti autoři, kteří ji předtím nestudovali a dospěli k ní od výtvarného umění nebo z architektury; často šlo o samouky, čerpající potřebné zkušenosti až během praxe. (...) Teprve Bauhaus a školy ovlivněné jeho učebním programem přinesly první typografy vyškolené v soudobém duchu.”<sup>1</sup> Právě nezbytnost se stala hnacím motorem nejen u Karla Teiga a Ladislava Sutnara, ale i u maďarských a německých typografů.

Teige, který v typografii propojil konstruktivismus a funkcionalismus, dokázal, že výsledné zásady nové typografie zahrnují široké výrazové rozpětí – že je v typografii možné sloučit běžné i výlučné, srozumitelné i průkopnické.<sup>2</sup> Sám Teige rád používal úpadková reklamní a plakátová písma – egyptienku a grotesk – splňovala totiž podmínku čistých tvarů a vysoké účelnosti. Tato písma uspokojovala Teigovu potřebu upoutat zrak, který byl dle jeho teorie vázán geometrií. Právě egyptienka a grotesk umožňovaly vytvořit – v Teigově díle často zmiňovaný – řád.

Ladislav Sutnar k nové typografii v roce 1970 poznamenal: „Aby byly splněny nároky, které s sebou neslo rychle rostoucí množství nejrůznějších tištěných informací, musel se nový design stát vynalézavým, dynamickým nástrojem, který dokáže upoutat a udržet pozornost ušaslého zraku, předat mu krátkou zprávu anebo umožnit snadnější pochopení obsahu několika stran. Tento přístup otevřel dveře novým experimentům. Tradiční pravidla bylo nezbytně nutné zavrhnout a vytvořit nový účinný vizuální slovník.”<sup>3</sup> A tím byla nová typografie.

Iva Knobloch ve stati *Síla vizuálního designu*<sup>4</sup> upozorňuje, že Sutnarova futuristická vize globálního světa a informační – počítačové – doby, úzce souvisí i s pravidly a zásadami nové typografie – čitelností, funkčností a přehledností obsahu. Nová typografie dle Ivy Knobloch dospěla ke svému zářnému uplatnění právě v dnešní digitální době.

Ve zde uplatněném abecedním sledu uměleckých směrů je poslední směr – surrealismus – na posledním místě i v žebříčku chronologickém. S termínem *surrealismus* pracoval jako první Apollinaire v divadelní hře Prsy Thirésiovy – jejíž obálka a titulní list upravil pro Odeon Karel Teige<sup>5</sup>. Oficiální počátek surrealismu sahá do roku 1924, kdy André Breton vydal Surrealistický Manifest. Surrealismus usiluje o osvobození podvědomí, zachycuje představy, myšlenky, sny a pracuje s podvědomím. I surrealismus se však nakonec stal ideologickým nástrojem levicové propagandy. V Československu se jím zabývali mimo jiné Karel Teige a Vítězslav Nezval. Zajímavé je, že se Teige v průběhu třicátých let zabýval souběžně surrealismem a funkcionalismem. Byl podle Srpa natolik schopným umělcem, že oba směry dokázal promýšlet současně a až na výjimky neusiloval o jejich spojení.

---

<sup>1</sup> [Srp, 2009, str. 23]

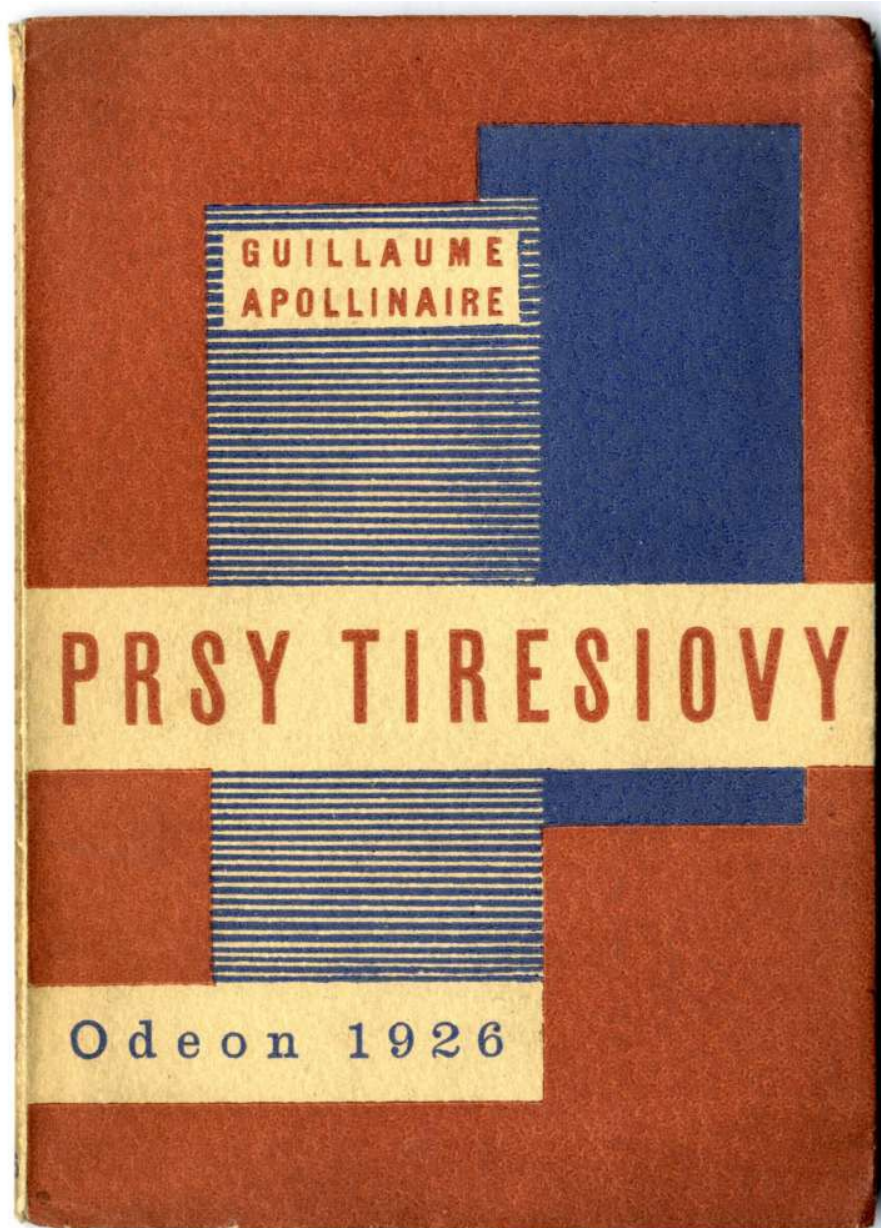
<sup>2</sup> [Srp, 2009]

<sup>3</sup> [Knobloch, 2010, str. 40]

<sup>4</sup> [Knobloch, 2010, str. 51]

<sup>5</sup> [Teigova úprava Prsů Thirésiových bývá považována za vrchol grafického konstruktivismu.]

O ostatních meziválečných uměleckých proudech by bylo také zajímavé psát, nicméně v bakalářské práci pro ně není dostatek prostoru. Nehledě na to, že s přihlédnutím k osobám Ladislava Sutnara a Karla Teiga nejsou vlastně jiné proudy ani příliš relevantní.



Obr. 8: Konstruktivistická obálka knihy. Vypracoval ji Karel Teige v roce 1926.



## Kapitola čtyři / Životy

### 4/a Karel Teige & Ladislav Sutnar

Pro pochopení celkového přístupu Ladislava Sutnara a Karla Teiga k morálce a společenské odpovědnosti je nutné znát nejen dobový kontext, ve kterém jako vrstevníci a příslušníci téže společenské vrstvy vyrůstali, nýbrž i jejich životní osudy a cesty. Ty jsou velmi podrobně zdokumentované v monografiích, na něž tato práce odkazuje, není je tudíž nutné převypravovat. Pro zodpovězení výchozí otázky je však důležité v životních drahách Karla Teiga a Ladislava Sutnara nalézt linii okamžiků, která je formovala ve vztahu k chápání jejich profese a poslání. V jejich životech jistě můžeme identifikovat déletrvající období i osudové chvíle, které se týkají tématu této práce.

### 4/b Karel Teige – charismatický zabejčenec

Karel Teige se narodil do rodiny hlavního archiváře města Prahy Josefa Teiga dne 13. prosince roku 1900. První světovou válku prožil jako student státního reálného gymnázia, kde se seznámil s budoucími spoluzakladateli Devětsilu, mj. Vladislavem Vančurou a Adolfem Hoffmeisterem. Devětsil založili 5. října 1920 v kavárně Union a Karel Teige se jako dvacetiletý student dějin umění stal jeho teoretickým mluvčím. Teoretizování ostatně byla činnost, kterou Teige miloval. Už od gymnaziálních let psával statě o umění nejdříve do školního časopisu, posléze např. do *Musaionu* apod.

Když byla roku 1921 založena Komunistická strana Československa, Teige do ní nevstoupil, nicméně se pohyboval v těsné blízkosti jejího nejtvrďšího jádra. Zahájil dlouhodobou spolupráci s Komunistickým knihkupectvím a nakladatelstvím Rudolfa Rejmana a jako jeden z prvních teoretiků umění propojil avantgardu s utopickými idejemi komunistického hnutí.

Je důležité připomenout, že narozdíl od svých přátel Seiferta a Vančury, se při krizi strany v roce 1929 postavil za nového předsedu Klementa Gottwalda.<sup>1</sup> Tehdy už byl Teige v radikálních levicových kruzích velmi oblíbený. Teige si osvojil slovník proletariátu, dokonce jak píše Kosatík, „(...) občas své texty psal, jako kdyby měl u psacího stolu položený revolver.“<sup>2</sup> Nahlas snil o svých tezích týkajících se kolektivní rodiny, u které už nebude existovat žádné soukromí. Snil o koldomech, kde intimita patří pouze do nejmenšího bytu. Pavel Kosatík v cyklu o české inteligenci píše: „(Teige) mínil, že myšlení i tvorbu lze vtěsnat do jazyka technických norem a že do vzniklých standardů půjde natlačit také člověka. (...) Člověk měl rozumem například pochopit, že mu nejlépe vyhovuje bydlení v kolektivních domech, které pro něho Teige vymýšlel. Lidé měli rozumem uznat, že

<sup>1</sup> [O podobě tohoto rozkolu mezi Teigem a jeho přáteli pojednává sborník *Český a slovenský komunismus 1921 – 2011*; Kalous, Kocian, Adamec, 2012, str. 28-31]

<sup>2</sup> [Kosatík, 2009; Teige kupříkladu napsal: „Poznání světa přechází ve změnu světa a zbraň kritiky se mění v kritiku prováděnou zbraní.“]

*ideální je vařit, jíst a veselit se pospolu, takže za byt pak stačí spací kabina o rozměrech kajuty z podpalubí zaoceánského parníku. Že k člověku zároveň patří třeba také iracionální potřeba bydlet jinak než ostatní, už Teige neřešil, neboť na to žádná poučka nebyla.”<sup>1</sup> Zde je nutné dodat, že Teigemu bylo při formulování koncepce minimálního bytu kolem 30 let, rodinu neměl a lze se domnívat, že ji ani neplánoval.*

Byly i chvíle, kdy levicová orientace Teigovi vysloveně uškodila. Když byl na začátku 30. let sestavován redakční tým časopisu *Žijeme* – propagátora funkcionalismu v oblasti bydlení, architektury a každodenního života – byl na post redaktora navrhován mimo jiné tehdy již proslulý Karel Teige. Nestal se jím, protože: „*Hned bylo plno námitek zleva i zprava: je přece vysloveně levý.*”<sup>2</sup>



Obr. 9: Časopis *Žijeme* a obálka Ladislava Sutnara z roku 1931.

<sup>1</sup> [Kosatík, 2009]

<sup>2</sup> [Knobloch, 2010, str. 201]

Léta po založení Devětsilu strávil Teige usilovnou teoretickou a typografickou prací a v roce 1929 se Teige jako jediný Čechoslovák stal členem *Ring „neue werbegestalter“* – nejdůležitějšího světového sdružení představitelů nové typografie. Ač nebyl vystudovaný umělec, dokázal se za deset let naučit řemeslo dokonale. „*Z mladého charismatického teoretika se v běhu let stala evropská hvězda*“<sup>1</sup> a v roce 1930 dokonce kantor přednášející na Bauhausu v Desavě.

Opustíme-li politické a socialistické vize Karla Teiga, nalezneme ústřední myšlenku Teigovy práce v tom, že i obyčejná knížka se může stát malým uměleckým skvostem dostupným úplně každému. A že brzy vznikne nový sloh, ve kterém se znovu spojí vysoké s nízkým, špičkové umění s lidovým. Moderní strojová výroba přivede umění až k lidem – a tím změní jejich životy.

*„Vystřízlivění, pokud jde o kulturní dopady bolševizace, přišlo u Teiga až ve 30. letech a mělo rysy těžké kocoviny. Bolševizace v perspektivě dvacátého devátého roku se Teigovi nemohla jevit jako stalinizace, tak jak tomu pojmu rozumíme dnes.“*<sup>2</sup> Za války musel Teige tvořit v anonymitě a další ze zásadních zlomů v životě Karla Teiga se odehrál právě po konci druhé světové války. To Teige odsoudil stalinské procesy způsobem, který dodnes podle historika Pavla Kosatíka nebyl překonán. Strana ho odvrhla a on začal trpět silnými depresemi, které prohlubovala jeho – prý oprávněná – obava, že je sledován tajnou policií. Zemřel 1. října 1951 na srdeční infarkt. V následujících dnech spáchaly sebevraždu obě jeho osudové ženy. Životní družka Josefina Nevařilová i dlouholetá milenka Eva Ebertová. Stejně jako nikdy nevstoupil do KSČ, žádnou z nich si nikdy nevzal za ženu a neměl potomky.

#### **4/c Ladislav Sutnar – introvertní pedagog**

Ladislav Sutnar byl Teigeho vrstevník, životní příběh však prožil diametrálně odlišný. Narodil se 9. listopadu 1897 v Plzni. Když chtěl po maturitě na plzeňské reálce v září 1915 nastoupit na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze, dostal povolávací rozkaz do rakousko-uherské armády a ještě jako sedmnáctiletý narukoval na východní frontu, kde na balkánských a ruských bojištích strávil tři roky. V roce 1918 po návratu z fronty absolvoval semestr architektury a mezi lety 1919 a 1923 konečně absolvoval Uměleckoprůmyslovou školu. „*Jako přímý účastník I. světové války spatřoval právě v tomto historickém zvratu zdroj všech proměn, společenských a životních hodnot a jistot, které podměnily revoluční změnu v umění.*“<sup>3</sup>

V roce 1920 se Ladislavu Sutnarovi narodil syn Ctislav, při studiu tedy musel začít pracovat. Nejprve pro Artěl, kde vyráběl dřevěné hračky a stavebnice. V roce 1923 začal po ukončení studií učit jako profesor kreslení na státním gymnáziu v Pardubicích, kde vydržel rok a poté přestoupil na státní reálku do Prahy. Do roku 1926 se intenzivně věnoval návrhům loutek, loutkařské scénografii, návrhům dřevěných hraček a stavebnic. Právě v roce 1926 se však začal věnovat typografii, což mu vydrželo až do počátku druhé světové války.

<sup>1</sup> [Vitvar, 2009]

<sup>2</sup> [Kalous, Kocian, Adamec, 2012, str. 31]

<sup>3</sup> [Knobloch, 2010, str. 39]

Zde je třeba zdůraznit vliv Karla Teiga. Ač Teige nebyl profesionálně školený typograf, stal se prvním ze své generace, kdo se začal nové typografii v Československu věnovat. Byl také první a nejhůževnatější v udržování a prosazování souvislostí domácí typografie s typografií světovou. Lze říci, že Teige československou typografii skutečně povznesl z okrajové na mezinárodní úroveň. „Právě on způsobil, že během dvacátých let patřila typografie v Čechách k nejpokrokovějším a nejpokročilejším v Evropě.“<sup>1</sup> Bez Teigovy objevitelské práce by se Ladislav Sutnar k nové typografii možná ani nedostal.

Ve *Vzpomínce na Sutnara* Jaroslava Vondráčková vykresluje léta mezi rokem 1924 a 1927. Píše o Sutnarovi jako o náramně čilém, pracovitém, příčinnivém a stále něco objevujícím člověku. V roce 1929 se Sutnarovi narodil druhý syn Radoslav a v témže roce začal – až do svého odjezdu do USA v roce 1939 – pracovat pro Družstevní práce jako výtvarný redaktor a pro Krásnou jizbu jako umělecký ředitel. Od roku 1933 také uplatňoval svoje výjimečné pedagogické nadání jako ředitel Státní grafické školy, kde zmodernizoval výuku, zaváděl nové předměty jako reklamní fotografii a kinematografii a jmenoval nové, progresivní vyučující.

Poté, co 15. března 1939 proběhla invaze německé armády a okupace Československa, byl Ladislav Sutnar (na příkaz Ministerstva zahraničí v Berlíně) pověřen likvidací československého pavilonu na Světové výstavě v New Yorku.<sup>2</sup> Sutnar však příkazu neuposlechl a pavilon za pomoci krajanů organizací a exilové vlády dokončil. Po tomto odvážném kroku se rozhodl v New Yorku zůstat. Věděl, že v okupovaném Československu by mu, jakožto člověku, který neuposlechl příkaz okupační vlády, pšenka nekvetla. Nechal se tedy v New Yorku zaměstnat jako grafický designér a mimo to začal důsledně pracovat na principech optického vnímání informací – Controlled Visual Flow<sup>3</sup>, se kterými úzce souviselo navrhování grafického designu katalogů. Ladislav Sutnar byl také velmi činný v československé emigrantské komunitě. V *české věci* se angažoval již od svého příchodu do New Yorku v roce 1939. V komunitě českých emigrantů-intelektuálů byl dobře znám svou obětavou, a přitom zcela špičkovou profesionální prací jako designér výstav, nejrozmanitějších tiskovin a publikací.<sup>4</sup>

Poté, co se v roce 1946 po sedmi letech setkal v USA se svou rodinou, chvíli uvažoval o návratu do Československa. Vzhledem k tomu, že již ale měl v New Yorku dobré jméno, vlastnil reklamní studio a učil na Pratt Institute, Art School, rozhodl se s rodinou v Americe zůstat. I kdyby Sutnar nakonec změnil názor a chtěl se s rodinou vrátit do Prahy, po roce 1948 by to už nebylo možné. Ladislav Sutnar v roce 1948 získal americké státní občanství a v Československu se po Vítězném únoru dostali k moci komunisté.

---

<sup>1</sup> [Srp, 2009, str. 7]

<sup>2</sup> [Více k československému pavilonu na Světové výstavě v New Yorku 1939 in Halada, 2000]

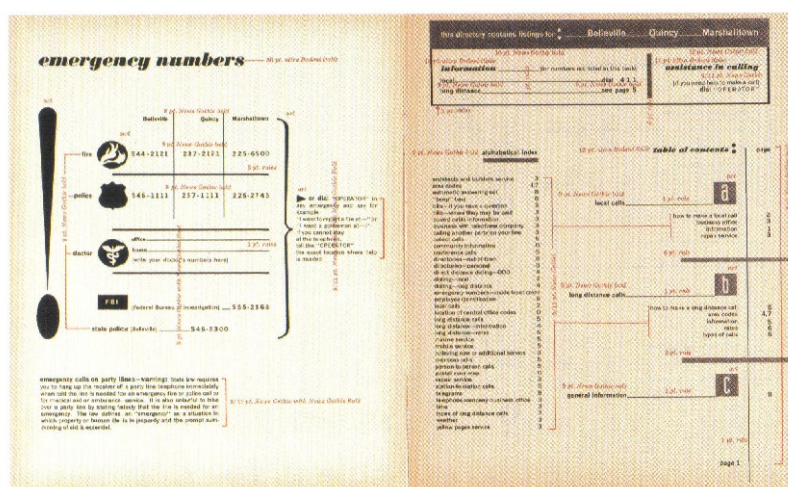
<sup>3</sup> [Sutnar, reprint 2003]

<sup>4</sup> [Pavel Tigrid v roce 2003 vzpomíná: „Připravili jsme první číslo *Svědectví*. Já věděl o Sutnarovi. Jak, to nevím. On byl taky sociální demokrat, ale ten solidní, jak má sociální demokrat být. Velký designér, tak jsem za ním sám šel. K velkému Sutnarovi. Čekal jsem, že budu vyhozen. A našel jsem pána neobyčejně noblesního, vlídného. (...) Sutnar na závěr říká: „Tak hoši, přijďte za tejdén, já vám něco udělám, když se vám to nebude líbit, tak to zahod'te.“ „No ale my nemáme na honorář.“ „Ale to se rozumí, já vám to udělám.“ Knobloch, 2010]



V roce 1952 začal Ladislav Sutnar spolupracovat s ekologickým časopisem Power a pracoval na prvních vizualizacích ekologických témat – u ekologického designu zůstal přibližně 20 let. Mezitím se věnoval práci ve svém reklamním studiu a prohlubování teorie designu informací. V roce 1955 Sutnar pracuje jako grafický designér pro Svobodnou Evropu a rok poté mimo jiné pro Pavla Tigrida upravuje exilový časopis Svědectví.

V roce 1964 Sutnar dokončil jednu ze svých nejzásadnějších komerčních zakázek – telefonní seznam. Nejen, že navrhl novou podobu a strukturu celého seznamu, ale prosadil i zásadní změnu zápisu telefonních čísel. V průběhu 60. let si Ladislav Sutnar stěžuje na obrovský rozmach reklamy a faleš reklamního sdělení, z rozjetého vlaku pomalu vystupuje a začíná malovat obrovské akty – U.S. Venus – Americké Venuše.



[2]

Obr. 10: Sutnar v roce 1964 navrhl pro New York revolučně řešený a přehledný telefonní seznam. Do té doby byl seznam pouhá změť inzerátů.

Ladislav Sutnar umírá 18. listopadu 1976 v New Yorku jako jeden z velikánů grafického designu<sup>1</sup>, jako teoretik a pedagog, který z *vnitřní nutnosti* neúnavně vysvětloval a obhajoval principy moderní abstraktní tvorby a důležitosti kvalitní vizuální komunikace.<sup>2</sup> V Československu však bude jeho jméno ještě bezmála čtvrtstoletí zapomenuté.<sup>3</sup> Až v roce 2003 Uměleckoprůmyslové museum v Praze uspořádá výstavu Ladislav Sutnar: Praha–New York–Design in Action a jméno Ladislava Sutnara se dostane do širšího českého povědomí.

<sup>1</sup> [Sutnar byl považovaný za světového experta v navrhování katalogů, Knobloch, 2010, str. 139]

<sup>2</sup> [Knobloch, 2010, str. 11]

<sup>3</sup> [Ne tak v USA – v roce 1995 mu byla udělena prestižní medaile Asociace profesionálních grafiků AIGA, která je v USA od roku 1920 udělována nejlepším grafickým designerům a grafikům z oblasti vizuální komunikace.]

#### 4/d Srovnání osobností Ladislava Sutnara a Karla Teiga

1/ Oba byli celosvětově slavní průkopníci moderního designu a velcí profesionálové. Zatímco Teige si udělal evropské jméno díky svému sebevědomí a průbojnosti už jako velmi mladý, u Ladislava Sutnara se jednalo o pozvolný proces související s emigrací do USA a gradací profesní kariéry. Můžeme jen spekulovat, zda za tímto zřejmým rozdílem nemůže stát vliv atmosféry hlavního města při Teigově výchově. Ač Sutnar stejně jako Teige pocházel z vyšší střední třídy, Plzeň byla na přelomu 19. a 20. století přeci jen regionálním – i když stotisícovým – městem.

2/ S výše zmíněným bodem možná souvisí i rozdíl v Teigeho a Sutnarově povaze. Teige byl typický extrovert, vášnivý hlasatel revoluce, tvrdý v prosazování svých přesvědčení. Sutnar byl naopak introvert, který kladl důraz na postupné zlepšování sebe sama. Oba dva měli silně rozvinuté sociální citění, Teige se však upínal k utopiím a víře, že nebeské ideály lze snést na zem a bojem revoluce si je vydobýt. Oproti tomu Sutnarovi jeho životní zkušenosti znemožnily hlasitý příklon k politickému přesvědčení či ideologii – přeci jen od svých dvaceti let souběžně se studiem živil rodinu a předtím zažil nesmyslnost a krutost války na vlastní kůži.

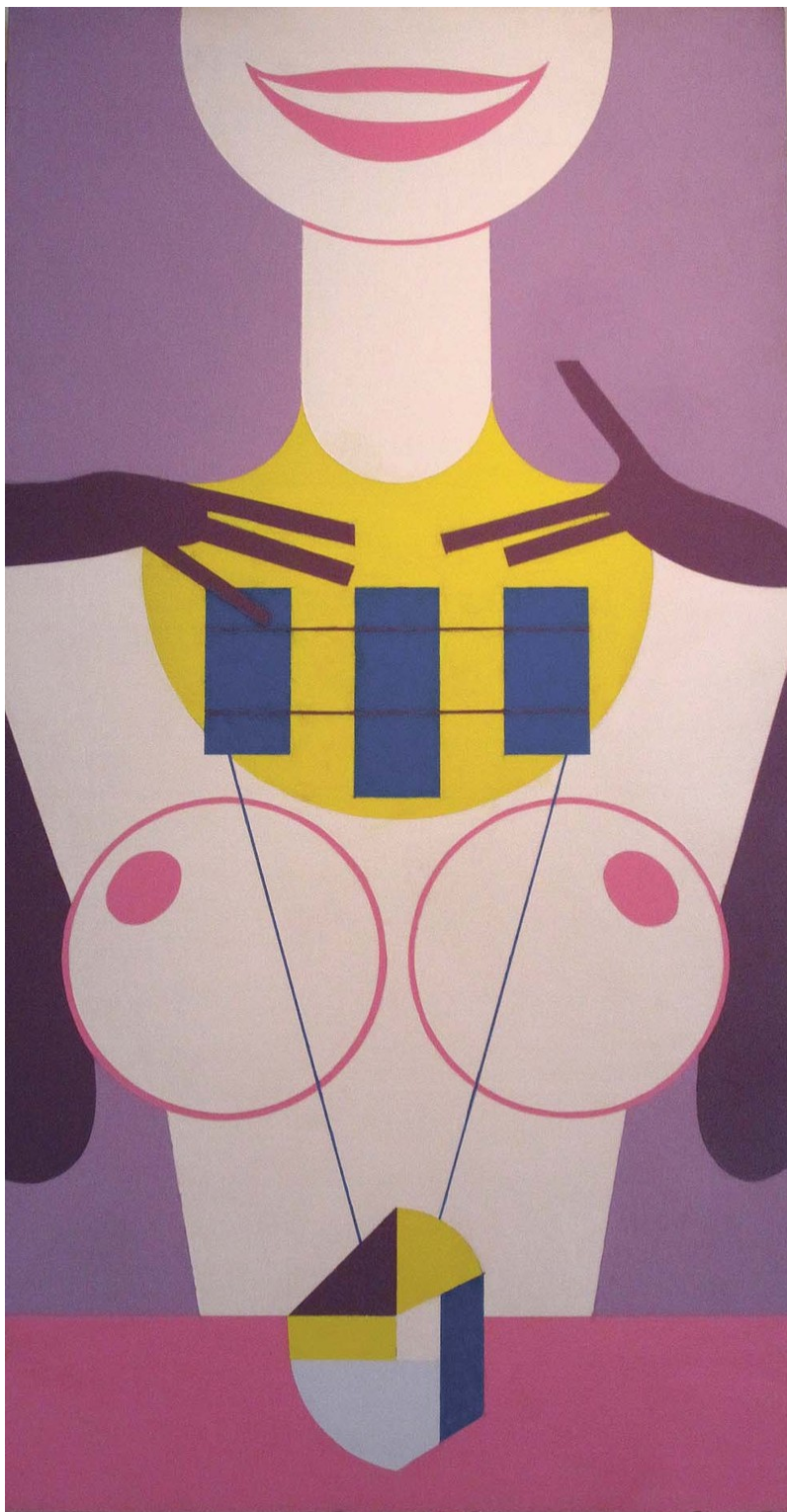
3/ Ani jeden z námi sledované dvojice se nebál jít do střetu se zastánci tradičních hodnot a estetik. Oba od počátku hájili svou pravdu v souladu s definicí morálky. Oba dva u avantgardního přístupu nové typografie zůstali i po změně klimatu v grafickém designu po druhé světové válce. Teige sice brzy zemřel, ale Sutnar se v 50. a 60. letech bil za modernistická grafická pravidla jako lev. Navzdory rozdílným povahám a životním zkušenostem oba cítili zodpovědnost za budoucí svět. I to souviselo s mnoha vyhrocenými spory. Teige odsoudil stalinské procesy, Sutnar falešný a komerční přístup reklamních studií 50. let.

4/ Na začátku 50. let, kdy Teige zemřel na infarkt, byl i Ladislav Sutnar vážně nemocný. Ve svém dopise Vladimíru Vaňkovi<sup>1</sup> z roku 1950 napsal: „V lednu jsem se vložil do postele a vstal někdy v květnu, a to jen tak na dvě hodiny denně. Přitom jsem se dal do malování obrazů po nocích do rána, tohle neříkej mému lékaři.“<sup>2</sup> Dnes by možná jeho nemoc byla diagnostikována jako únavový syndrom, tehdy se však ze Sutnarova pohledu jednalo o velkou ztrátu iluzí a vystřízlivění z představy lineárního pokroku. Je možná příznačné, že Teige ve své radikálnosti a póze na ztrátu iluzí snad přímo zemřel, zatímco rozvážný bojovník Sutnar se zhluboka nadechl a následujících 25 let strávil usilovným bojem za morální hodnoty v grafickém designu. Na následujících stránkách je popsáno toto odhodlání velkých českých rodáků, kteří se postupně vracejí do povědomí veřejnosti.

---

<sup>1</sup> [Vaněk byl stejně jako Sutnar grafik-emigrant, svěřoval se tak člověku, který jeho pozici mohl porozumět.]

<sup>2</sup> [Knobloch, 2010, str. 141]



Obr. 11: Po nocích Sutnar maloval akty Amerických Venuší.

## Kapitola pět / Texty a myšlenky

### 5/a Chronologický postup

Při představování myšlenek a textů Ladislava Sutnara budeme v práci postupovat chronologicky a to z několika důvodů. Jen tak si uvědomíme zajímavý posun v myšlení obou autorů. Chronologický přehled také přidá na celkové přehlednosti textu a lepší orientaci čtenáře v něm. Posledním – a stejně důležitým důvodem – je i můj subjektivní pocit, že to nejzásadnější má přijít na závěr.

### 5/b Devětsil – Proletářské umění (1922)

Jako prvním se budu věnovat textu z dubna roku 1922, který sepsal na půdě Děvetsilu Jiří Wolker. „Článek tento nebudiž brán jako osobní názor pisatelův. Je spíše programovým základem, tak jak jsme se na něm shodli s ostatními přáteli-umělci (...)”, píše Wolker v úvodu Proletářského umění<sup>1</sup>. Vzhledem k tomu, že Karel Teige tehdy byl teoretickým mluvčím Devětsilu, lze brát za téměř jisté, že myšlenky v eseji obsažené odpovídají myšlenkám jemu vlastním.

Text začíná popisem poválečné společenské situace: „Pocitujeme neudržitelnost a nespravedlivost dnešního řádu a věříme v přestavbu společnosti. Nacházejíce pevný a konkrétní plán její v marxistických tezích, nazíráme na svět historickým materialismem. Proto nové umění je nám uměním třídním, proletářským a komunistickým. O možnosti jeho nechceme debatovat. Je nám věrou a skutečností. Jde nám o jeho znaky a růst.” Aby hned v následujících řádcích navrhl řešení.

Řešením je pro mladé umělce z Devětsilu revolučnost. Tvrdí o sobě, že nechtějí jen kritizovat současnost a malovat růžovou budoucnost; chtějí o lepší budoucnost bojovat a boj je pro ně hlavním pojítkem mezi přítomností a budoucností. Tento boj souvisí v umění s oproštěním od setrvačnosti starého umění a se snahou o nastolení nového umění proletářského, ve kterém hraje prim kolektivismus – pojmání života jako akcí celků spojených myšlenkou. Není důležité ukazovat na odlišnosti, nýbrž hledat podobnosti. Kolektivismus dle Devětsilu znamená vědomí třídní solidarity.

Proletářské umění je nutně tendenční. Nejen, že si jasně uvědomuje svůj úkol, ono ho i konkrétně vyjadřuje. Reč proletářského umění budiž *ano, ano – ne, ne*. Tendenčností pro členy Devětsilu není zveršování několika politických tezí. Tendence není vnější pozlátko, nýbrž vnitřní pojetí a postoj.

Ze základních předpokladů nového umění vyplývá ještě jedna vlastnost – optimismus. „Proletářská moudrost zná jen tento svět jako základnu života. Netouží po nebeském štěstí, chce lidské štěstí v rámci jeho možností.” Z nezodpovědného nebešťanství je třeba sestoupit k zodpovědnému lidství. Konkrétní změna *konkrétna* je možná, a lze ji lidskou statečností vybojovat. „Nový optimismus totiž

<sup>1</sup> [Wolker, 1922, str. 271-275]



*nespočívá ve víře v dokonalost stojícího světa, ale ve víře v možnost jeho zlepšení. Nevede člověka tedy, aby nad ním složil ruce v klín, vida na něm jen nejlepší. Je mu vírou v sebe, zárukou vítězství a tudíž výzvou k boji.”*

Proletářská kultura je možná až v proletářském státě, proletářské umění je však možné i dnes, rozuměno v roce 1922. Kontrapunktem proletářského umění je revoluce, a členové Devětsilu cítí povinnost ji vybojovat. Teprve po revoluci bude nastolena proletářská kultura, s ní nastane konec individualistického životního stylu a na řadu přijde nastolení velké epochy životního stylu souručenství.



Obr. 12: Rok 1932 a vydání Teigovy koncepce minimálního bytu.

## 5/c Teige – Minimální byt a kolektivní dům (1930 / 1931)

Jak již bylo zmíněno dříve, Sutnar a Teige přirovnávali novou typografii k moderní architektuře. „*Moderní architektura a nová typografie se od počátku doplňovaly a byly svými iniciátory považovány za doprovodné jevy.*”<sup>1</sup> Tudíž i já jsem se do své práce týkající se primárně grafického designu – a nové typografie jakožto hnutí v něm – rozhodl vložit část týkající se architektury, přesněji koncepce minimálního bytu a kolektivního domu Karla Teiga.<sup>2</sup>

Minimální byt se stal ústředním problémem architektonické tvorby 30. let. Hlavním problémem dle Teiga byla neúnosná bytová bída související s několika faktory. Za prvé průmyslovou výrobou, která soustředila na jedno místo obrovské části obyvatelstva. Za druhé s rozevíráním nůzek mezi nejchudší dělnickou třídou, která byla do měst sestěhována za průmyslovou výrobou, a třídou, která si mohla dovolit zaplatit žádaný nájem – pro takovou skupinu lidí byla nabídka bytů dokonce nadbytečná. Třetím faktorem bytové bídy byla otřesná kvalita bytů, ve kterých si nejchudší vrstva obyvatel mohla dovolit žít. Nad těmito faktory, které jsou dle Teiga druhotné, je umístěn faktor primární. Tím je špatně fungující hospodářský systém, který snižuje životní úroveň nejchudší a zároveň nejpočetnější vrstvy obyvatel.

Bytová nouze se dle Teiga nedá odstranit výstavbou nových bytů či změnou bytové legislativy – pokud nestoupnou gáže dělníků, stejně si dělník nebude moci pronájem nového bytu dovolit. Teige si velmi dobře uvědomoval, že v krizi počátku třicátých let, kdy hladina mezd ještě více poklesla a zvyšoval se počet nezaměstnaných a podzaměstnaných lidí, nejde bytovou bídu řešit způsoby funkčními v dobách relativního blahobytu a vyšších mezd. Navrhl proto koncept minimálních bytů, který by bytový problém rozřešil mimo rámec dosavadních stavebních způsobů. Problém moderního minimálního bytu musí být dle něj položen v sociálním měřítku – jako problém generální linie lidské potřeby. Musí být vytvořen standart bytu vyhovující masám a typickým biologickým, sociálním a kulturním potřebám.

Teige v další části textu upozorňuje na odlišný životní styl měšťanské rodiny a rodiny z řad proletariátu. Bydlení v činžovních domech dle Teiga neodpovídá životnímu stylu proletariátu. Měšťanská domácnost si totiž zakládá na kapitálu. Tam, kde však není vlastnictví, není dle Teiga ani důvod pro existenci takové rodiny a domácnosti, ve kterém je žena v podřízeném postavení. Moderní velkopřemysl umožnil ženě stát se živitelkou rodiny. Taková žena nemůže vykonávat dvojí povinnost, musí tedy být oprostěna od domácích prací a výchovy dětí. Teige dále pokračuje: „*Je-li podmínkou emancipace ženy, aby celý ženský rod byl znovu uveden do výroby, je nutno, aby byla odstraněna jednorodina jakožto hospodářská jednotka a její domácnost. Soukromé domácí hospodářství musí se přeměnit ve veřejný průmysl, a také péče o děti a jejich výchova musí se státí věcí veřejnou. (...) Opravdová emancipace ženy nastane teprve tam, kde bude opuštěno domácí hospodářství a nastane hromadně přeměna domácnosti ve velkopřemysl.*” Teige ve vztahu k emancipaci žen neváhá ani odcitovat Lenina: „*Bez uvedení žen k samostatné účasti jak na veřejném*

<sup>1</sup> [Srp, 2009, str. 25]

<sup>2</sup> [Teige, Stavba IX, 1930-1931]

*a politickém životě vůbec, tak i na stálé práci všeobecné ve státním zájmu není možný žádný socialismus, ale ani žádná úplná a trvalá demokracie.*"

Je tedy nutné zrušit soukromé rodinné hospodářství, kde se pracuje pro vlastní spotřebu. Koncepti minimálního bytu by bez této podmínky nebylo možné uskutečnit. Nejmenší byt musíme chápat jako miniaturní buňku o rozloze kolem 10 metrů čtverečních umístěnou ve velkém úlu kolektivního bydlení. Minimálním bytem má být pouze spací kabina, která nemá sloužit ani jako jídelna, pracovna či salon. Má být vyhrazena výhradně odpočinku a citovému životu. V jednom obytném elementu se však vylučuje soužití dvou osob. Veškerá činnost se má vykonávat ve společných sportovištích, prostranstvích, klubovních a přednáškových síních, čítárnách, jídelnách, dětských domovech a sadech.

Takovýto komplex měl být určen jednomu až třem tisícům obyvatel. Domy mají být vysoké, podobat se americkým mrakodrapům. Jedině tak má zůstat dostatek prostoru pro sady a okolní zeleň, parky a sportoviště. Teige tento objekt nazval továrnou na bydlení a závěrem ještě dodal: *„Minimální byt v kolektivním domě není tedy jen východiskem z nouze. Je zásadou. S všeobecnou platností. Alespoň pro třídu „existenčního minima,, a pro její novou společnost. Zásada: minimální byt = moderní byt, znamená požadavek jednotného bytového typu a standartu pro všechny.,,*

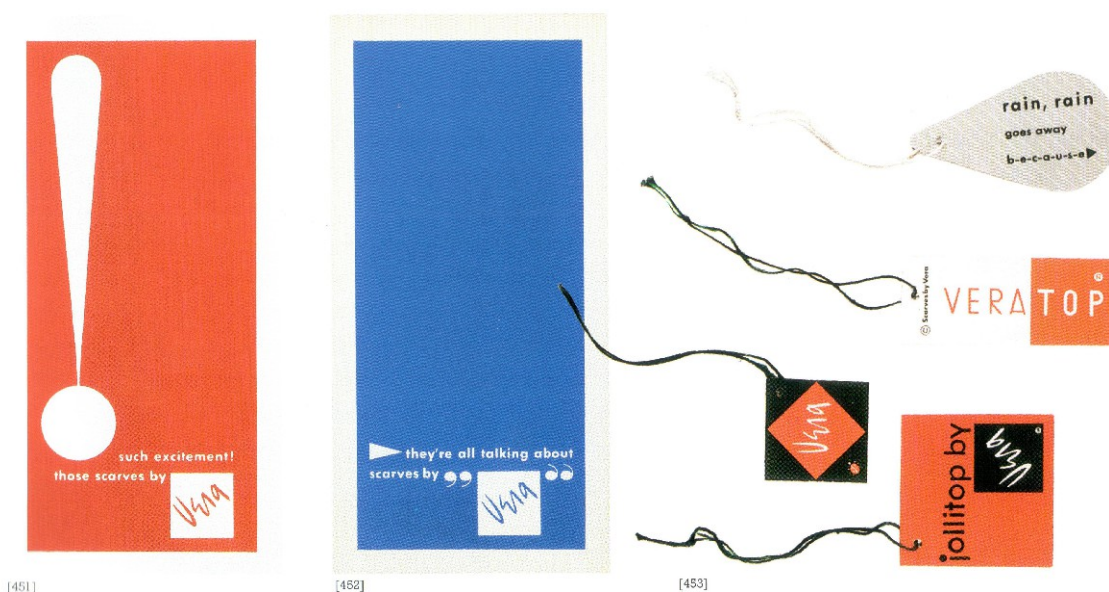
## **5/d Sutnar – Poslání výtvarného umělce v reklamě (1932)**

Na architektonické koncepci Teigovy navážeme Sutnarovým textem, které napsal v přibližně stejné době jako Teige formuloval své socialistické koncepcce bydlení. Sutnar se ve svých zamyšleních nevěnuje globálním sociálním a politickým otázkám, místo toho řeší etické otázky grafického designéra.

Sutnarova úvaha o poslání výtvarného umělce v reklamě vznikla na počátku 30. let, Sutnar se na ni nicméně často odvolával i ve své americké praxi v 50. a 60. letech. Masivní rozšíření reklamních agentur v šedesátých letech totiž změnilo klima – humanistické ideály přestaly být v módě – a Sutnar byl tímto přístupem rozčarováný. Měl za to, že se grafický design zpronevřuje morálním hodnotám, které stály v pozadí boje za moderní vizuální jazyk. Úvaha z roku 1932, která obsahuje většinu myšlenek, které v USA Sutnar dále rozvíjí, je natolik krátká, že si dovolím ji zde celou odcitovat.

*„Má-li dosáhnout nějaká práce dobrého výsledku, nutno ji konat s láskou a tak odborně, jak to jen lze. Přeneseno do oboru reklamního umění, je úkolem výtvarníka, aby dobře sloužil. Je nutno, aby znal předmět, který má zobrazit, aby vhodnými prostředky zpracoval a zdůraznil jeho přednosti nebo aby jej uvedl v takové vztahy a závislosti, které vyvolají žádaný reklamní účín. Jde také o to, aby si uvědomil, z jaké potřeby a pro koho dílo vzniká a ke komu bude mluvit. Kde hledá ohlas a kde má zakořenit. – Ale nad to vše reklamní výtvarník má být pamětliv i toho, že jeho práce je i šířitelkou umění.*

*Nikdy se nepotisklo tolik papíru jako dnes, nikdy také malíř i kreslíř neměl tolik příležitosti ku společné práci s tiskem jako dnes. Tiskem pracují pro život. Jejich činnost je tím důležitou součástí veřejné výchovy vkusu nejširších vrstev. V tom je krása, ale i velká odpovědnost tohoto poslání.”<sup>1</sup>*



Obr. 13: Sutnarovy reklamní létaky a visačky pro módní značku VERA. Rok 1958/59.

Dnes je představa, že designér zná předmět nebo produkt, který má zobrazit, zdánlivě absurdní. Běžný smrtelník přeci nemůže vyzkoušet všechny nabízené hypoteční a úvěrové nabídky, ochutnat desítky druhů jogurtů a jezdit tu Mercedesem, tu Jaguarem. Může si však sám v sobě zodpovědět otázku, zda reklama, kterou po něm zadavatel žádá, není klamavá. Může se rozhodnout, zda produkt, který v reklamě vychvaluje, je skutečně vhodný a sám by ho používal či doporučoval. Diskuzí se zadavatelem může ovlivnit celkový rozsah reklamy tak, aby nezasahovala příliš do veřejného prostoru jako je tomu v případě neonových vývěsních štítů, velkoplošných obrazovek či plachet na stěnách činžovních domů. I designér dneška může jednat v souladu se zásadami slušného vychování a fair play.

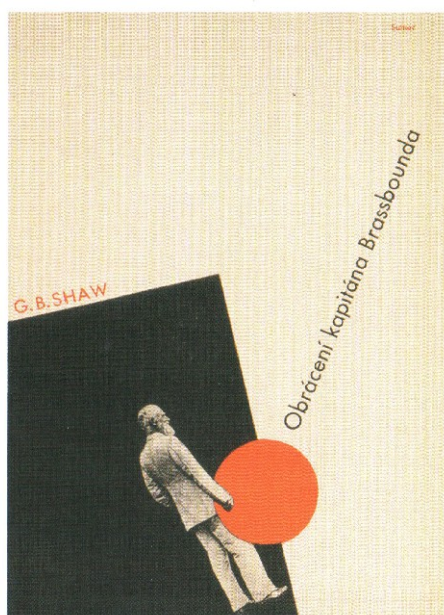
<sup>1</sup> [Knobloch, 2010, str. 34]



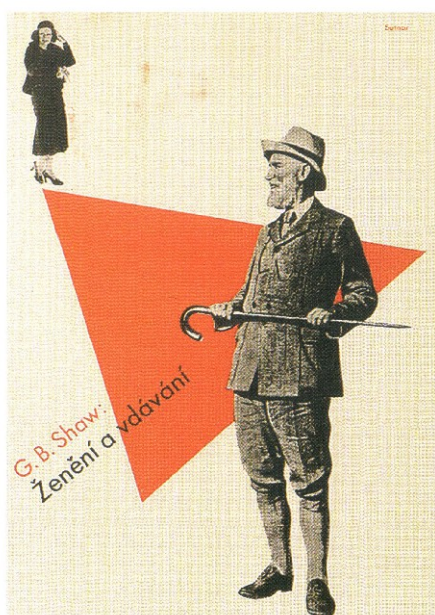
## 5/e Sutnar – Co žádá nakladatel od knižní obálky? (1935)

V krátkém textu pro redakci časopisu *Typografia*<sup>1</sup> se Sutnar nejprve pokouší formulovat, čím má obálka být pro knižního grafika ve smyslu zásad funkční typografie. Sutnar považuje knihu s ochrannou obálkou za jeden nedílný celek. Obě tyto části musí dle něj být v přímé souvislosti a v bezprostřední závislosti jedna na druhé. Grafická výstavba knihy – tj. stupeň písma, posazení sloupců apod. – musí přecházet v titulní list, který logicky ústí v obálce knihy.

Ve druhé části textu Sutnar odpovídá na otázku, co nakladatel od obálky žádá. Uvědomuje si, že zásadní roli hraje knihkupcův výklad s líbivými obálkami, že se kniha má kupci vemlouvav právě svým obalem. Z toho důvodu se dle Sutnara u knižních obálek bohužel ustupuje *nasládlé líbivosti, pestré všehochuti a zálibám ve vulgárním barvotisku*. Sutnar si je výše uvedeného faktu vědom, proto takové jednání neodsuzuje. Na závěr textu ještě na nakladatele naléhá, aby týž zájem, který věnují výběru obálky, věnovali i vnitřní odborné a pečlivé úpravě knihy a jejímu dobrému tisku, jež přece jen obálku častokrát přetrvají. Ze své pozice fundovaného odborníka se pokouší pedagogicky působit na své klienty – a takového Sutnara známe právě z jeho amerického působení v reklamních odděleních velkých korporací.



[104]



[107]

Obr. 14: Mezi lety 1930 a 1933 navrhoval Sutnar obálky pro edici knih G. B. Shawa. Hlavními jednotícími prvky byla Sutnarova oblíbená oranžová barva, geometrické tvary a fotografie samotného spisovatele. Všimněte si vtipné hry právě s geometrií. V obrácení kapitána Brassbounda připomíná postava, kruh a nápis páku, která kapitána obrací, na obálce *Ženění a vdávání* zase směřuje šipka od muže k ženě – a naopak.

<sup>1</sup> [Knobloch, 2010, str. 32]

## 5/f Sutnar – Dopis Vladimíru Vaňkovi (1950)

*„Je to tu tak, že o všechno, co jsi dosáhl, musíš pěkně denně zápasit znovu. Pokud Tě ta honička baví, dovedeš-li všechny potíže překonávat nejrůžovějším optimismem a máš-li na tohle všechno nervy, je to zajímavá motanice. Nejhorší je, když se najednou ty růžové páry ve Tvé hlavě tak nějak rozplynou. A to se mně stalo. (...) V lednu jsem se vložil do postele a vstal někdy v květnu.“*<sup>1</sup> Píše Ladislav Sutnar v jedenáctém roce emigrace svému kolegovi, emigrantovi a designérovi Vladimíru Vaňkovi, v roce 1950. Naráží tak na onu nemoc, které jsem se věnoval ve čtvrtém bodě při srovnání osobností Ladislava Sutnara a Karla Teiga. Sutnar Vaňkovi dále v dopise popisuje jeden z projevů právě toho amerického každodenního zápasu a honičky: *„Když jsem se vrátil znovu do své kanceláře, po své nemoci, důsledky jsem rychle poznal. Všelijaké ty „kontakty“ se obchodně uvolnily. Ostatně, spělo k tomu neodvratně, pro moji popsanou „netečnost“. A tak jsem zase na začátku nového stadia. Mám leccos v hlavě, co bych chtěl podniknout. (Jde však o značné finanční investice a peníze dnes zase nemám. Tak nevím...)“*<sup>2</sup>

Právě v padesátých letech nastala Sutnarova deziluze z vývoje amerického vizuálního designu a reklamy. Sice nadále přijímal komerční zakázky, nicméně se začal intenzivně věnovat věcem, které ho bavily – malbě Amerických Venuší, ekologickému designu pro časopis Power a pedagogické činnosti, kdy zarputile obhajoval principy nové typografie, na které je třeba navazovat, nikoli je bořit.

## 5/g Sutnar – Visual Design in Action (1961)

Právě principy nové typografie a jejich obhajobu Sutnar vepsal do úvodu ke svému stěžejnímu dílu: Visual Design in Action<sup>3</sup>. V něm vycházel z přednášky The New Typography Expanding Future – Otevřená budoucnost nové typografie, která je Sutnarovým programovým, kategorickým a naléhavým manifestem. Sutnar v ní reflektuje krizi ideálů či absenci etických hodnot v soudobé reklamě a stěžuje si, že se zapomnělo na funkcionalistickou typografii, která vždy slouží určitému účelu.

Sutnar – až geniálně prorocky – popsal otevřenou budoucnost nové typografie. Sice netušil, že budeme pracovat s obrazovkami a počítači propojenými internetem, právě v dnešní době počítačů se však Sutnarova vize naplnila a dovršila. Sutnar totiž novou typografii vnímal jako vývojový stupeň v grafickém designu, který se bude dále vyvíjet a který dodržuje tyto tři zásady: Optickou zajímavost, která přiměje zrak k pohybu, jednoduchost uspořádání, které umožňuje rychlé čtení a pochopení obsahu a vizuální kontinuitu, která jasně dává pochopit sled prvků. A co jiného je kvalitní a funkční webdesign než vyvrcholení Sutnarova pojetí nové typografie?

<sup>1</sup> [Knobloch, 2010, str. 141]

<sup>2</sup> [Knobloch, 2010, str. 141-142]

<sup>3</sup> [Název této Sutnarovy publikace se do češtiny špatně překládá. In Action má kromě dynamického v *pohybu* totiž ještě jiný význam – zachraňovat či pomáhat. Při práci na Sutnarově české monografii se proto použil nepřeložený název: Visual Design in Action.]

Máte-li pocit, že trochu přeháním, dovolte mi odcitovat citaci z roku 1961: „*Tím jak se svět neustále zmenšuje, se do popředí zájmu rychle dostává nové povědomí o vzájemné celosvětové provázanosti. A s ním zřetelně vyvstává i nová potřeba vizuální informace, která by byla celosvětově srozumitelná. To si vyžádá mnoho nových druhů vizuální informace, zjednodušené informační systémy a zdokonalené formy a techniky. Ty také přinesou naléhavou potřebu zlepšovat mechanická zařízení na zpracování, integraci a přenos informací. Tento rozvoj současně ovlivní design vizuální informace pro domácí spotřebu (...)* Pohotově přijímáme rychlé tempo pokroku na poli věd a technologií, kde se včerejší vynálezy stávají dnešní běžnou skutečností. A stejně tak z tušených možností dnešního grafického designu můžeme odvodit vizuální jazyk, který už zítra bude samozřejmý.“<sup>1</sup> Jak přesně před více jak 50 lety Sutnar odhadl dnešní svět! Téměř každý uživatel počítače na světě ví, že křížek znamená konec a že pomlčkou se minimalizuje okno. Téměř každý ví že ikonka reproduktoru nám nabídne změnu hlasitosti a že barevným kolečkem spustíme náš oblíbený prohlížeč webových stránek. A že to můžeme naklikat na tabletech, počítačích či telefonech kdykoli a kdekoli. Díky globálním pravidlům vizuální komunikace můžeme ovládat stejné programy a aplikace stejně kvalitně jako lidé, kteří mluví naprosto rozdílnými jazyky.

Vrátíme-li se zpět k etickým hodnotám reklamy a osobnosti grafického designéra, Sutnar v návaznosti na pokroky vědy, techniky a potencionálního rozvoje vizuálního designu pokračuje: „*A hlavní tvůrčí energie oboru se soustředí v oblasti lidských hodnot, jako je upřímnost, poctivost a víra ve smysl vlastní práce, a také v lidech, kteří nad materiální výhody staví nové experimenty otevírající budoucnost.*“<sup>2</sup> Pro lepší představení grafického designu, který Sutnarovi nekonvenoval, opět použijeme jeho slova: „*Ty vychytralé triky, krátkodobé efekty vzájemně neslučitelných mód, emotivní stylové revivaly, nové spekulativní a falešné styly, přílišná obliba autorské písmové tvorby i nepřeborná škála „bezpečných“ receptů se zaručenými výsledky.*“<sup>3</sup> Sutnar tedy ve své práci hledal funkční a nadčasové přístupy. Dle současného uplatnění nové typografie snad můžeme směle tvrdit, že tyto principy Sutnar našel a že představovaly vývojový mezistupeň v přechodu k dnešní fázi.

## 5/h Sutnar – Ekologie a potřeba vizuálního designu (1973)

Tři roky před smrtí napsal Ladislav Sutnar text o ekologickém designu pro svého přítele Hiroshi Ohciho a jeho prestižní japonský časopis o vizuálním designu Idea. Sutnar se v té době na poli ekologického designu velmi dobře orientoval, od začátku padesátých let se totiž zabýval ekologickou vizuální výchovou, již v níže odcitovaném textu shrnuje. V textu můžeme nalézt zmínky o Sutnarovu vystřízlivění z optimistických až utopických myšlenek avantgardy a pocíťování zodpovědnosti za škody způsobené přírodě, a tedy i člověku samotnému.<sup>4</sup> Vzhledem k typické hutnosti

---

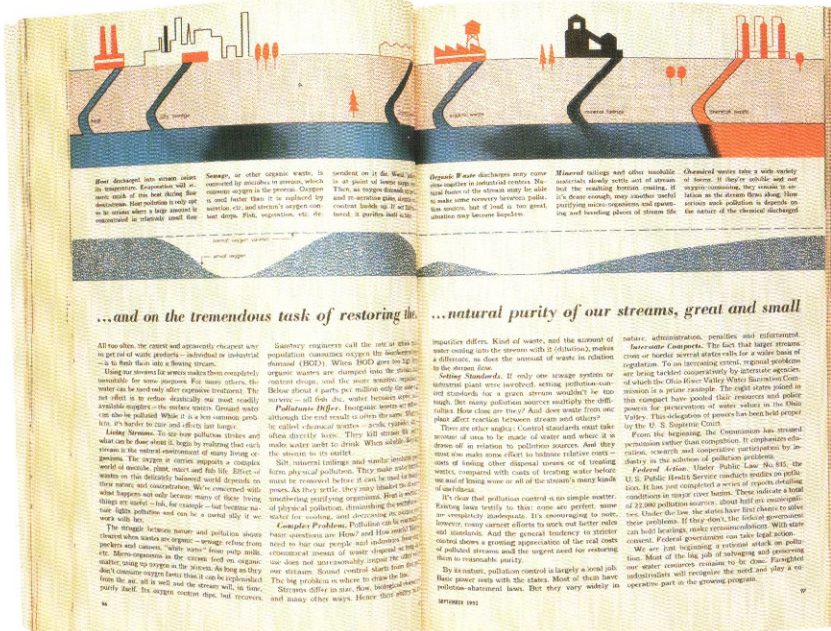
<sup>1</sup> [Knobloch, 2010, str. 60]

<sup>2</sup> [Knobloch, 2010, str. 60]

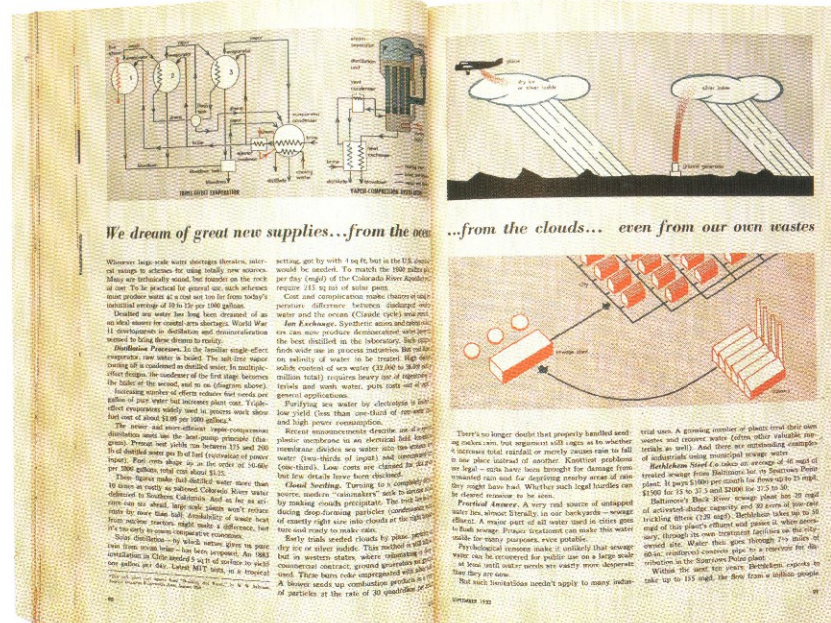
<sup>3</sup> [Knobloch, 2010, str. 60]

<sup>4</sup> [Knobloch, 2010, str. 98]





[482]



[483]

Obr. 15: Ladislav Sutnar si jako jeden z prvých designérů uvědomoval vlastní zodpovědnost za stav přírody.

Sutnarových textů<sup>1</sup> a s přihlédnutím k délce textu o potřebě vizuálního designu, toto Sutnarovo zamyšlení odcituji celé.

*„Ekologie je věda zabývající se živými bytostmi a jejich vztahem k životnímu prostředí. – Ekologie je hlavní tažná síla kampaně proti záplavě nejrůznějších ničivých příčin, které mají na svědomí rychlý úpadek celého našeho životního prostředí. – Ekologie představuje největší a nejvýznamnější mezinárodní hnutí za přežití lidstva a jeho kvalitní budoucnost.“*

*„Na poli designu znamená ekologie víc než jen nápravu odporného plýtvání, které má dnes za následek vizuální znečištění našeho životního prostředí. Požaduje totiž také užívání těch nejúčinnějších vizuálních prostředků anebo vynalézání nových, vizuálně přesvědčivých postupů, které budou muset vykonat značný kus práce na přípravě budoucích mezinárodních programů masového vzdělávání.“*

*„V současnosti obvykle platí, že čím je určitý problém naléhavější, tím je jeho vizuální koncepce slabší. Ať už je to pravda, či ne, nelze si nepovšimnout, že designér musí zvládnout ještě jeden naléhavý úkol. – Musí přimět ekologa, aby si uvědomil potřebu vysoce účinného vizuálního designu, který bude mít dostatečně velký potenciál k tomu, aby dokázal ekologovy dobře míněné myšlenky sdělovat naléhavě a přesvědčivě, a donutil tak veřejnost jednat.“<sup>2</sup>*

## **5/i Sutnar – O grafickém designu a o životě (60. – 70. léta 20. století)**

Iva Knobloch tvrdí, že v Sutnarových rukopisných poznámkách můžeme nalézt cenné svědectví o atmosféře, myšlenkovém zázemí a postojích avantgardních umělců. Idea všestranného pokroku, jež byla hnacím motorem tvorby avantgardních umělců, vzala v padesátých a šedesátých letech za své. Karel Teige se této doby nedožil, Ladislav Sutnar však měl tu možnost vzít zodpovědnost na sebe a zamezit scestnému vývoji v oblasti ekologie a designu nejen svou prací, ale i formulací svého postoje. Sutnar tuto odpovědnost vnímal jako velmi silnou, až heroickou, vždyť designér z jeho úhlu pohledu pracoval na konstrukci budoucího světa. V podobném duchu jsou napsány i poznámky, které Ladislava Sutnara ukazují jako citlivou osobnost se silnou vůlí, jako pragmatického idealistu, který se svým působením pokouší změnit prostředí života k lepšímu v praktickém i mravním slova smyslu. Vybírám takové Sutnarovy rukopisné poznámky, které se týkají tématu mé práce. Ty přepíši v původním znění.

Žij a uč se,  
dokud žiješ

grafický design nepříjde sám od sebe, musí být dobře postaven

---

<sup>1</sup> [Tato obsahová hutnost a vyjadřovací přesnost Sutnarových textů úzce souvisí s jeho myšlenkovým pojetím designérské práce. Sutnarovou hlavní zásadou bylo s minimem energie vytvořit maximální napětí, pracovat bez zbytečného vizuálního i slovního balastu.]

<sup>2</sup> [Knobloch, 2010, str. 98]

Osobnost grafického designéra:

- ▶ měla by být obdařena porozuměním pravé podstatě
- ▶ dovedností a upřímností  
odvážným, duchaplným a jasným uvažováním
- ▶ smyslem pro fundamentální trvalé hodnoty
- ▶ svrchovanou logikou, srozumitelností a řádem  
elegancí a fantazií
- ▶ směřovat k objevům a naplněním

... s bystrou myslí ...

schopna odvrhnout staré koncepty

neustále obnovovanou nadějí na lepší budoucnost

vzrušením ... připraveností riskovat pronikáním (do oblastí, jimž nikdo nevěnoval ani nevěnuje mnoho pozornosti) bez zbytečných slov

sofistikovanost?

- ▶ nesnáž tkví v tom, že všichni „hrají na jistotu“

Dokonalost sama o sobě není maličkost. Lze ji dosáhnout jen bezmeznou pozorností věnovanou maličkostem.

porozumíte-li sami sobě, životu

nic nebude nečisté

Beze snů bylo dosaženo jen velmi málo věcí, které mají opravdu význam. Aby však přinesly nějaký užitek, musí být usměrňovány rozumem a založeny ve skutečnosti.



## Kapitola šest / Závěr

### 6/a Závěr

*„Naším úkolem je cosi jako služba veřejnosti, taková, která chce býti nepoplatná kšeftu. Služba společenskému pokroku, kulturnímu rozvoji. Služba dnes a zde.“* To jsou slova, kterými jsem práci uvedl. Nyní nastal čas shrnout, jak se ke službě veřejnosti Karel Teige s Ladislavem Sutnarem postavili, znovu je však třeba připomenout, že cílem práce nebylo posuzovat, kterému z nich se to povedlo lépe.

Pojem *morálka* použitý v názvu práce slouží jako významová zkratka, která v sobě zahrnuje právě službu veřejnosti a společenskou zodpovědnost. Při definování toho, co v práci Sutnarově a Teigově hledáme, vyplynuly z textů Maritain, Sokola a Poyнора následující body: Grafický designér se řídí zásadami morálky, když dělá to, co považuje za správné on a nikoli většina – aniž by ovšem šel za každou cenu proti proudu. Dále když se nezpronevřuje své práci designéra a talentu, který mu byl dán. Když se nejen ve své práci, ale i v životě obecně sám sebe ptá, co je dobré a co špatné. Když cítí ve svých možnostech spoluutváření světa velkou zodpovědnost. Když dbá na ctnosti i přesto, že ví, že se jedná o cosi křehkého a těžce definovatelného. Když si přičítá vlastní činy. Když ví, že není na světě sám a že je skrze svou práci propojený s osudy mnoha lidí.

Karla Teiga jsme v práci popsali jako charismatického, zatvrzele urputného, levicově smýšlejícího extroverta, který díky svému sebevědomí, dravosti, pracovitosti a talentu udělal díru do světa umění už jako třicetiletý. S přáteli z Devětsilu hlásal nutnost revoluce a snil, jak svými vizemi kolektivního bydlení změni svět k lepšímu.

Ladislav Sutnar se vyjevil jako Teigův protipól. Introvertní pedagog, který prožil časy největší slávy v dobách, kdy už byl Karel Teige po smrti. Stejně jako Teige měl Sutnar velmi vyvinuté sociální citění, nechtěl ho však na rozdíl od Teiga prosazovat silou, nýbrž každodenní prací založenou na principech morálky. Stejně jako Teige prošel Sutnar po druhé světové válce velkou deziluzí, na rozdíl od něj však dostal možnost dalších bezmála 30 let odborně vzdělávat veřejnost a bojovat za lepší svět.

Co se týče služby veřejnosti, oba ji pojali podle svého. Teige se zaměřil na nejširší vrstvu obyvatel, v jeho terminologii proletariát. Měl za to, že právě pracující lid bude nositelem kulturní změny a revoluce. Aby toho však byl schopen, bylo dle Teiga nutné těmto lidem zajistit odpovídající bydlení; snést k nim umění a knihy, které se měly stát uměleckým skvostem dostupným všem; a zajistit emancipaci žen od domácích povinností.

Tuto vizi chtěl Teige naplnit výstavbou obřích mrakodrapů – jím zvaných koldomů –, úlů, ve kterých má člověk k dispozici byt o velikosti lodní kajuty a jinak žije ve společenství dalších tisíců lidí. Teige jim říkal továrny na bydlení a měl za to, že uspokojí životní potřeby právě proletariátu, který si nemohl dovolit vysoké pronájmy činžovních bytů.

Tato Teigova vize jde ruku v ruce s dlouholetou propagací komunistických myšlenek, a to bez ohledu na realitu Sovětského svazu. Až na sklonku života přestal slepě důvěřovat komunistické ideologii a na konci 30. let se jí postavil tím, že odsoudil Stalinovy Moskevské procesy a za svou kritikou stál i po válce. Jednalo se o odvážný akt a s trochou nadsázky lze říct, že za něj Teige zaplatil životem. Byl tak dlouho haněn, pronásledován a sledován tajnou policií, až tento nápor jeho tělo nevydrželo a Teige zemřel na silný infarkt.

Teige měl sílu postavit se většině i v jiném případě. Když ve 20. letech přišel s koncepcí nové typografie, dokázal ustát tlak staromilců a vypracovat zásady, které se ukázaly být v grafickém designu a typografii nebývale funkční. Jako jeden z mála avantgardních umělců u těchto zásad vydržel i po druhé světové válce. Teige zkrátka nebyl zvyklý couvat.

Nemůžeme o něm říct, že byl příkladem měšťansky ctnostného člověka, přeci jen žil se dvěma ženami současně. Za svět však cítil zodpovědnost a snažil se mu ze své pozice umělce a vlivného teoretika pomoci. Čas ukázal, že jeho koncepce koldomů nebyla nejšťastnější, Karla Teiga si ale musíme pamatovat jako velikého člověka a světově proslulého typografa – jak se tato práce také snažila ukázat, nestal se jím náhodou.

Ladislav Sutnar se v mládí nezaobíral velkými vizemi a ideály. Strávil tři roky na východní frontě, cítil, že se na bojištích první světové války změnil neodvratně celý svět. Zaměřil se na zdokonalování sebe sama a své práce. Sutnar se na rozdíl od Teiga nebál závazků. První dítě si pořídil brzy po návratu z války ve dvaceti letech a se svou ženou vydržel až do konce života. Sutnar jako trpělivý a všemu otevřený řemeslník a pedagog strávil období první republiky poctivou a nadměrně kvalitní prací. V dobách, kdy Teige hlásal nutnost sociálních reforem, psal Sutnar eseje o poslání reklamního grafika či o důležitosti kvalitní výstavby knihy.

V reklamě ostatně Sutnar viděl veliké možnosti. Díky rozšíření reklamní fotografie bylo možné ukázat výrobek takový, jaký skutečně je. Reklamní grafik měl výrobek znát a představit ho co nejpoctivěji a nejvěrněji. Reklama měla dle Sutnara sloužit veřejnosti jako zdroj nezkrivených informací.

Sutnar se poslání umělce nezpronevěřil ani na počátku druhé světové války. Po okupaci dostal od říšského ministerstva za úkol zrušit rozestavěný československý pavilon Světové výstavy v New Yorku. Po příjezdu do USA však s pomocí emigrantské komunity sehnal peníze, úkolu se vzepřel a zasadil se o dostavění a opožděné otevření pavilonu. Po tomto odvážném aktu se do vlasti již vrátit nemohl, zůstal tak až nadosmrti v New Yorku.

Ani v Americe Sutnar neslevil ze svých morálních zásad a službě veřejnosti. Začal se zabývat designem informací. Typografii přirovnával k palubní desce tryskového letadla. Musí být tak dobře čitelná, aby pilot při letu nezemřel z důvodu, že rychle nenašel důležitou informaci. Sutnar stejně jako Teige necouvl a v tradičním americkém prostředí zůstal u prosazování zásad nové typografie a funkcionalismu. Nutno dodat, že na to nebyl sám, už tam v emigraci byla početná evropská avantgardní komunita.

Sutnar v 50. letech prošel hlubokou deziluzí. Měl pocit, že se reklamní branže zpronevřuje zásadám, na kterých byla postavená celá nová typografie. Že už víc klame, než slouží. Sutnar se ostře postavil i proti znečišťování přírody a stál u počátku ekologického designu. Tvrdil, že celospolečenské téma, kterým dle něj ekologie rozhodně je, si zaslouží lepší vizuální prezentaci. Měl pocit, že čím je téma naléhavější, tím je veřejnosti hůře představované a rozhodl se to napravit.

Dále pracoval na svém pedagogickém působení. Snažil se vzdělávat v potřebě kvalitního designu šéfy velkých korporací, veřejnost i své kolegy z branže. Vydával publikace, eseje a příručky a často přednášel. Svou největší zakázku vytvořil v polovině šedesátých let. Navrhl revoluční změnu zápisu telefonních čísel a podobu celého telefonního seznamu pro New York. Ze změti inzerátů a reklam se stal funkční seznam čísel v podobě, v jaké ho známe dnes. Je příznačné, že v telefonním seznamu nebyl Sutnar podepsaný. Byl typický introvert, sice umanutý, ale soustředěný na svou práci a uvědomující si, že kvalitní designérská práce má být fungující samozřejmostí.

Na sklonku života z koloběhu reklamní branže pomalu vystupoval. Nebyl fanouškem konkurenčního prostředí, které se obrací jen na výkon. Místo toho začal malovat obrazy aktů a věnoval se korespondenci s přáteli. V jeho pozůstalosti byly nalezeny i rukopisné poznámky z té doby. Ty pojednávají o ideálním charakteru grafického designéra. Měl by být obdařený porozuměním pravé podstatě věci; dovedností a upřímností; odvážným, duchaplným a jasným uvažováním; smyslem pro fundamentální trvalé hodnoty; svrchovanou logikou, srozumitelností a řádem; elegancí a fantazií a měl by směřovat k objevům a naplnění. Grafický designér by měl dle Ladislava Sutnara nejprve dlouho myslet a až pak pracovat.

Pro mě samotného bylo psaní práce zajímavým exkurzem do prostředí avantgardy, typografie a grafického designu. Práce mi umožnila upevnit si hodnotový žebříček týkající se mé vlastní práce a studia, to co jsem před psáním mlhavě tušil, se mi při zkoumání jasně vyjevilo. Že charakter grafického designéra výrazně ovlivňuje jeho práci, že stojí za to sloužit lidem a že je nutné experimentovat a pořád se vzdělávat.

*„Dočasně víc peněz – pomocí kýče, anebo trvalé hodnoty dosažené poctivostí. To si každý musí rozhodnout jen mezi sebou a svým vlastním svědomím.“*

Ladislav Sutnar

## 6/b Použitá literatura

DEMPSEYOVÁ, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí*. vyd. 1. Slovart, 2002. ISBN 80-7209-402-5.

HALADA, Jaroslav. *Světové výstavy: od Londýna 1851 po Hannover 2000*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2000, 279 s. ISBN 80-727-7012-8.

MARITAIN, Jacques. *Odpovědnost umělce*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2011, 108 s. Delfín (Triáda), sv. 113. ISBN 978-808-7256-466.

JANÁKOVÁ, Iva. *Ladislav Sutnar: Praha – New York – Design in Action*. vyd. 1. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 2003, 389 s. ISBN 80-710-1050-2.

JANÁKOVÁ, Iva. *Prague – New York: Design in Action*. Prague: Museum of Decorative Arts in Prague and Argo Publishers, 1st edition, 2003. ISBN 80-7101-061-8.

KALOUS, Jan, Jiří KOCIAN a Jan ADAMEC. *Český a slovenský komunismus (1921-2011)*. vyd. 1. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2012, 459 s. ISBN 978-80-87211-70-0.

KAVALÍR, Ondřej a Tomáš VUČKA. *Revoluční sborník Devětsil*. Editor Jaroslav Seifert, Karel Teige. Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010, 247 s. Skrytá moderna. ISBN 978-80-87310-22-9.

KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře První republiky*. Vyd. 2., opravené. Praha: Libri, 2003. ISBN 80-727-7195-7.

KNOBLOCH, Iva. *Ladislav Sutnar v Textech: (Mental Vitamins)*. Praha: Kant, 2010. ISBN 978-807-4370-250.

KOLEŠÁR, Zdeno. *Kapitoly z dějin designu*. vyd. 1. Praha: Vysoká škola umělecko-průmyslová, 2004, 167 s. ISBN 80-868-6303-4.

MICHL, Jan. *Funkcionalismus, design, škola, trh*. 2012. ISBN 978-80-87474-48-8.

SOKOL, Jan. *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů: pokus o praktickou filosofii*. 6. rozš. vyd., (Ve Vyšehradu 4.). Praha: Vyšehrad, 2010, 239 s. ISBN 978-807-4290-565.

SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakladatelstvím Filip Tomáš - Akropolis, 2009, 310 s. ISBN 978-80-87164-17-4.

SUTNAR, Ladislav. *Design and Paper: Controlled Visual Flow*. Reprint. V Praze: Fraktály, 2003.

TEIGE, Karel. *Karel Teige: 1900-1951*. Praha: Galerie hl. města Prahy, 1994, 207 s. ISBN 80-701-0027-3.

TEIGE, Karel. *Svět stavby a básně: Výbor z díla I*. Praha: Československý spisovatel, 1966, 640 s. ISBN 22-104-66.

## 6/c Další použité zdroje

KNOBLOCH – JANÁKOVÁ, Iva. *Ladislav Sutnar a Typografie*. Typo. 2003, č. 5, s. 2-15. ISSN 1214-0716.

KOSATÍK, Pavel. *Pan avantgarda*. [www.respekt.ihned.cz](http://www.respekt.ihned.cz) [dostupné online – nutný přístup do internetového archivu]. 2009 [cit. 2013-03-29]. Dostupné z: <http://respekt.ihned.cz/c1-39535610-pan-avantgarda> - Článek vyšel také v tištěném Respektu v prosinci 2009 a v Kosatíkově České inteligenci v roce 2011.

NEUMANN, Stanislav. *Kostka: Chvála rotačce*, [cit. 2013-06-15] z webové adresy: <http://www.cesky-jazyk.cz/citanka/stanislav-kostka-neumann/chvala-rotacky-nove-zpevy.html#ixzz2Us3XuWST>

PRIMUS, Zdenek. *Karel Teige, architekt knihy*. Deleatur: Časopis pro pěknou úpravu. 2001, č. 5, s. 14-21. ISSN 1210-4780.

TEIGE, Karel. *Minimální byt a kolektivní dům*. Stavba IX, 1930-1931. Dostupné online: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2952&type=17>. [cit. 2013-06-07]

VITVAR, Jan H. *Příliš radikální*. [www.respekt.ihned.cz](http://www.respekt.ihned.cz) [dostupné online – nutný přístup do internetového archivu]. 2009 [cit. 2013-03-29]. Dostupné z: <http://respekt.ihned.cz/c1-37201420-prilis-radikalni>

WOLKER, Jiří a Devětsil. *Proletářské umění*. Var I, 1922. Dostupné online: <http://www.ceskaliteratura.cz/dok/mprolet.htm>. [cit. 2013-06-07]

## 6/d Zdroje obrazové přílohy

- 1/ Sutnar & Teige / [www.thinkingform.com](http://www.thinkingform.com) a [zavzorek.blog.cz](http://zavzorek.blog.cz)
- 2/ S lodí jež dováží čaj a kávu / scan z Karel Teige a typografie
- 3/ Vizuální tok / scan z Praha – New York – Design in Action
- 4/ Řidič / scan z Praha – New York – Design in Action
- 5/ Elektrifikace Ruska / scan z Karel Teige a typografie
- 6/ Koláž / [www.bitteoeffnenjutojo.wordpress.com](http://www.bitteoeffnenjutojo.wordpress.com)

- 7/ Abeceda / [www.tigre1981.blogspot.com](http://www.tigre1981.blogspot.com)
- 8/ Prsty Tiresiovy / [www.tatraplan.co.uk](http://www.tatraplan.co.uk)
- 9/ Žijeme / [www.arttattler.com](http://www.arttattler.com)
- 10/ Telefonní seznam / scan z Praha – New York – Design in Action
- 11/ Americká Venuše / [www.novinky.cz](http://www.novinky.cz)
- 12/ Nejmenší byt / [www.rosswolfe.wordpress.com](http://www.rosswolfe.wordpress.com)
- 13/ Reklama Vera / scan z Praha – New York – Design in Action
- 14/ Knižní obálky / scan z Praha – New York – Design in Action
- 15/ Ekologický design / scan z Praha – New York – Design in Action





**Konec**