

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav dějin umění

Diplomová práce



Bc. Kristýna Pražanová

De Stijl a česká avantgarda 20. a 30. let 20. století

De Stijl and Czech Avant-Garde Art of the 1920's and 1930's

Praha 2017

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Ráda bych úvodem své práce poděkovala prof. PhDr. Vojtěchu Lahodovi, CSc., za odborné vedení, stejně jako za cenné připomínky a rady. Velký dík patří také mé rodině a přátelům, bez jejichž podpory by tato práce nevznikla.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 13. srpna 2017

.....
Kristýna Pražanová

Abstrakt

Diplomová práce *De Stijl a česká avantgarda 20. a 30. let 20. století* pojednává o nizozemském uměleckém hnutí De Stijl (1917–1931) a vztahu jeho představitelů k české meziválečné avantgardě; jak v rovině praktické, tak teoretické. Práce se snaží poukázat na prozatím nepříliš zpracovanou provázanost tvorby destijlovských umělců, v čele se zakladatelem hnutí Theo van Doesburgem, a českých umělců v době první republiky.

Stěžejní část textu se opírá o tvorbu Theo van Doesburga a Karla Teigeho, vůdčích osobností meziválečné umělecké scény daných zemí. Práce se zaměřuje na vybrané tematické oblasti jejich širokého zájmu – typografii, film, Bauhaus a architekturu.

Klíčová slova

De Stijl, Theo van Doesburg, Karel Teige, Devětsil, meziválečné umění

Abstract

The diploma thesis *De Stijl and Czech Avant-Garde Art of the 1920's and 1930's* focuses on the Dutch art movement De Stijl (1917–1931) and the relationship of its protagonists to the Czech avant-garde scene of the inter-war era; both on the practical as well as theoretical level. The work aims to examine the as yet rather insufficiently mapped interconnection between the creative output of De Stijl's artists, led by the movement founder Theo van Doesburg, and the body of work of Czech artists active in the First Czechoslovak Republic period.

The crucial part of the text is grounded in the works of Theo van Doesburg and Karel Teige, leading personalities of the inter-war art scene of the aforementioned countries. The thesis concentrates on selected thematic areas of their wide scope of interests: typography, film, Bauhaus and architecture.

Key words

De Stijl, Theo van Doesburg, Karel Teige, Devětsil, art between the wars

„Tak jako naše písmo je špatným překladem slova, jsou naše slova špatným překladem myšlenek. Vyjadřují v jedné dimenzi, co náš duch zahlédl ze všech stran.“

Karel Teige

OBSAH

0 ÚVOD	8
1 PŘEHLED DOSAVADNÍ LITERATURY	12
2 DE STIJL A ČESKÁ AVANTGARDA 20. A 30. LET 20. STOLETÍ	13
2.1 DOBOVÝ KONTEXT	13
2.1.1 <i>Nizozemsko</i>	13
2.1.2 <i>Československo</i>	15
2.2 KONTAKTY MEZI ČLENY SKUPINY DE STIJL A ČESKÝMI AVANTGARDNÍMI UMĚLCI	18
2.2.1 <i>Theo van Doesburg a Československo (s důrazem na vztah s Karlem Teigem)</i>	18
2.2.2 <i>Piet Mondrian a Josef Šíma</i>	24
2.3 THEO VAN DOESBURG A KAREL TEIGE	26
2.3.1 THEO VAN DOESBURG, „APOŠTOL RADIKÁLNÍ MYŠLENKY“	26
2.3.2 KAREL TEIGE, „KATALYZÁTOR AVANTGARDNÍHO UMĚNÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH“	28
2.3.3 MÉDIA A VLIVY	30
2.3.3.1 <i>Typografie</i>	30
2.3.3.2 <i>Film jako nové médium</i>	43
2.3.3.3 <i>Bauhaus</i>	49
2.3.3.4 <i>Architektura</i>	53
3 ZÁVĚR	61
4 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	63
5 SEZNAM VYOBRAZENÍ	70
6 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	72

0 ÚVOD

Tato diplomová práce si dává za cíl uvést do souvislostí teoretické a umělecké vyjádření nizozemských umělců sdružených kolem časopisu *De Stijl* ve vztahu k české avantgardě 20. a 30. let 20. století.

Výběrem tématu, v němž ústřední roli hraje vztah nizozemského a českého uměleckého prostředí, navazuji na svou bakalářskou práci, ve které jsem zpracovávala možné vlivy nizozemského umění v díle českých umělců. Pakliže jsem se v bakalářské práci zabývala uměním přelomu 19. a 20. století, ve své diplomové práci jsem svůj zájem zaměřila dále do 20. století, konkrétně do doby mezi světovými válkami.

V obou případech bylo prvotním impulzem pro moji orientaci na nizozemskou kulturní oblast předchozí studium nizozemského jazyka. To podnítilo můj zájem o nizozemské umění a umožnilo mi hloubkové studium původních teoretických textů.

Úvod práce je věnován seznámení s kulturně-politickým klimatem v obou zemích, ve kterém se avantgardní umění rozvíjelo. Na tuto část navazuje stručné shrnutí vzájemných interakcí nizozemských a českých umělců v době mezi světovými válkami. Tato první část plynule přechází v druhý oddíl, věnující se ústřední problematice celé práce: teoretickým statím Theo van Doesburga a Karla Teigehe a jejich odrazu ve výtvarném díle obou umělců.

Za opěrné body celé práce jsou vybráni Theo van Doesburg jako zástupce nizozemské umělecké skupiny a Karel Teige coby představitel českého avantgardního umění téže doby. Oba hlavní aktéři mají mnoho společného. Jak Van Doesburg, tak Teige stáli v druhé půli první dekády 20. století u zrodu avantgardních hnutí ve svých zemích. Podíleli se na jejich vzniku aktivní výtvarnou činností a stejně tak byli plodní v rovině teoretické. Oba se zabývali uměleckým děním ve své zemi, ale i ve zbytku Evropy a vše patřičně komentovali v časopisech, jejichž zrodu byli taktéž přítomni. U Van Doesburga se jednalo zejména o časopisy *De Stijl*, *Het Bouwbedrijf*, *Bouwkundig Weekblad*, u Teigehe pak o *Revue Devětsil*, *Stavbu*, *Rozpravy Aventina* či *Pásmo*. Nedílnou součástí jejich uměleckých (a v Teigově případě také teoretických) snah byla typografie. Oba rovněž přednášeli na německé architektonické škole Bauhaus, i když s časovou odlukou bezmála jedné dekády.

Z toho také vyplývá zájem obou protagonistů o soudobou architekturu, k níž se oba vehementně vyjadřovali ve svých teoretických statích. Na poli architektury došlo k navázání nejintenzivnějších a nejvýraznějších vztahů mezi nizozemskými a českými umělci. Stalo se tak nejen na stránkách soudobých časopisů, ale i v rovině osobní. Českoslovenští umělci a teoretici se vydávali do Nizozemska, aby načerpali nové podněty pro svou tvorbu, ale také aby se setkali se svými nizozemskými souputníky. Zástupci nizozemské avantgardy zároveň cestovali do Prahy či Brna, aby zde přednášeli, šířili své myšlenky do střední a východní Evropy a upevňovali vazby s místní uměleckou scénou.

Mnozí z hlavních českých architektů meziválečné doby se nechali nizozemskými destijlovskými ideami inspirovat a nabyté zkušenosti a znalosti převedli do svých realizací.

De Stijl, pojem spojovaný především s neoplasticismem a jménem Pieta Mondriana, by se však dal charakterizovat také jako „one-man show“ muže, který si doslova musel založit vlastní časopis, neboť už nebyl nikdo, kdo by chtěl jeho články uveřejňovat. Řeč je o Theo van Doesburgovi, umělci a teoretikovi umění, jehož hlas byl ve dvacátých letech dvacátého století nejvýrazněji slyšet v zemi tulipánů a sýrů, tedy v Nizozemsku, ale znali jej také mimo ni.

Co se týče samotného vzniku časopisu, Van Doesburg s myšlenkou založit platformu pro soudobé nizozemské avantgardní umění koketoval již kolem roku 1915. Se svým záměrem se tehdy svěřil Mondrianovi, ale ten k tomu nejprve zaujal skeptický postoj. Všechny Van Doesburgovy návrhy ohledně spolupráce odmítal se slovy „*Zůstávám mimo vše (dění).*“ „*Ik blijf buiten alles.*“¹ Mimo to byl toho názoru, že na podobný časopis není společnost ani doba ještě připravena. A také že van Doesburg sám nemá dostatek materiálů, které by vydaly na seriózní periodikum.

Původně zamýšlel Van Doesburg, na rozdíl od Mondriana nadšený příznivec futurismu, časopis pojmenovat *De Rechte Lijn*. Pod vlivem Berlageho a dalších nakonec Van Doesburg pro svůj časopis zvolil název *De Stijl*, přičemž pojem „stijl“ byl Van Doesburgem užíván v teoretických textech z let 1915–1916 jako absolutní koncept.² „De“, v nizozemštině používané coby člen určitý, má každému naznačit, že se jedná o „ten nejlepší, jediný styl použitelný v moderním umění a kultuře“.³ Jaffé podotýká, že název měl mimo jiné vyjádřit, že tato skupina umělců vytvoří kolektivní, a tedy antiindividualistickou uměleckou formu, jak vyplývá z předmluvy prvního čísla časopisu.

¹ VAN STRAATEN 1983, 62.

² JAFFÉ 1982, 25.

³ JAFFÉ 1982, 25.

Pro Van Doesburga bylo samozřejmostí, že časopis bude mít mezinárodní charakter. Na obálce prvních čísel bylo ostatně uvedeno, že časopis bude vycházet měsíčně a bude obsahovat články od nizozemských a zahraničních spolupracovníků. Paradoxem je, že v celém prvním ročníku se objevil jen jeden zahraniční článek a tím bylo *Avantgardní malířství* (La Peinture d'avant-garde) od Gina Severiniho.⁴

Řekne-li se De Stijl, o co se vlastně jedná? Yve–Alain Bois nabízí ve svém textu *The De Stijl Idea*⁵ hned tři definice, přičemž mimo jiné vychází z Van Doesburgova úvodního textu čísla *De Stijl*, věnovaného deseti letům existence časopisu.⁶ Dle Yve–Alaina Boise jsou možnosti uchopení tohoto fenoménu následující: De Stijl coby časopis, De Stijl coby skupina umělců kolem něj sdružených, De Stijl coby myšlenkový názor.

Ač se první možnost může zdát z hlediska vymezení nejpraktičtější, neboť je ohraničena přesně danými daty, není De Stijl – časopis jádrem této práce. Jak Bois píše, omezit De Stijl na „časopis“ je příliš úzkoprsé, neboť podle tohoto vzorce by pak muselo být vše v časopise uveřejněné považováno za De Stijl.⁷ Jak se v takovém případě ovšem vyrovnat s mezinárodními přispěvateli časopisu, jako byli například Hugo Ball, Gino Severini či El Lisickij? Různorodost jejich článků i názorů by mohla vznést pochybnost, zdali měl De Stijl vůbec nějakou jednotnou povahu.

De Stijl – skupina je v tomto případě také celkem vágní možností, vezmeme-li v potaz, že uskupení umělců sdružujících se kolem Theo van Doesburga a jeho časopisu se velmi dynamicky proměňovalo. Někteří umělci spolupráci ukončili hned po prvním roce existence časopisu, jiní zůstali několik let, než se i jejich postoj k umění s Van Doesburgovou vizí rozešel. Stejně jako někteří odcházeli, jiní přicházeli. Takovým příchozím byl například Cornelis van Eesteren či Gerrit Rietveld, jehož židle se v průběhu času stala jedním ze synonym pro De Stijl.

Jak píše Van Doesburg, byla to myšlenka, ze které se postupně vyvinul De Stijl coby hnutí.⁸ Snad se to může zdát jako příliš banální, ale je to právě ona myšlenka, jež činí De Stijl specifickým fenoménem. „... *Myšlenka, že jeden jediný princip se má vztahovat ke všem uměleckým oblastem, aniž by narušoval jejich soudržnost, a naopak, že na základě tohoto principu bude zachována jedinečnost každé z příslušných uměleckých disciplín.*“⁹

⁴ De Stijl, roč. 1, č. 1., říjen 1917.

⁵ Bois 1990, 101–122.

⁶ De Stijl, roč. 7, č. 79–84, 1927.

⁷ Bois 1990, 101.

⁸ De Stijl, roč. 7, č. 79–84, 1927, 5.

⁹ Bois 1990, 103.

Práce je založena nejen na monografických dílech věnovaných oběma hlavním protagonistům, ale také na přehledových publikacích mapujících dané období a z podstatné části pak na dobových pramenech a textech samotných umělců. Podstatná část informací týkajících se Theo van Doesburga (rukopisy, pohlednice, dochovaná korespondence aj.) byla čerpána přímo z Archivu Theo a Nelly van Doesburgových, který je uložen v Nizozemském institutu pro dějiny umění (RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis) v Haagu; tyto dokumenty jsou velkou měrou dostupné také on-line.

Přínosem byl mé práci také studijní pobyt v Nizozemsku, kde jsem na Universiteit van Amsterdam navštěvovala mimo jiné semestrální kurz s názvem „De Stijl in Context“ vedený Janem de Vriesem, jedním z nizozemských odborníků, který se specializuje mj. právě na problematiku De Stijlu.

Pozn.: Části, k nimž dosud neexistuje český překlad, přeložila autorka.

Citované texty z 20. a 30. let byly ponechány v původním znění bez redakčních zásahů.

1 PŘEHLED DOSAVADNÍ LITERATURY

Uměleckohistorická literatura se velmi často dotýká vztahu mezi nizozemským (konkrétně destijlovským) a českým meziválečným uměním jen letmo. Ze všech směrů a kontaktů mezi nizozemským a českým prostředím jsou ty „architektonické“ nepochybně nejbohatší a nejintenzivnější. Jako celek ovšem nejsou příliš zpracované, existují pouze dílčí (byť četné) zmínky, v mnoha případech související s tou či onou stavbou, u které jsou vlivy De Stijlu doloženy, případně se předpokládá, že daná stavba byla představiteli De Stijlu a jejich myšlenkami ovlivněna.

Zatím snad nejpodrobněji se vztahy nizozemské a české architektury v první polovině 20. století zabýval Miroslav Pavel ve své diplomové práci *Vývoj české a nizozemské architektury v první polovině 20. století a jejich vzájemné kontakty*, kterou obhájil v roce 2012 a kterou ještě téhož roku rozšířil a přepracoval na práci rigorózní, s názvem *Vztahy československé a nizozemské architektonické avantgardy v první polovině 20. století a role Congrès international d'architecture moderne (CIAM) v těchto vztazích*. Dále jmenujme stěžejní dílo věnované české architektuře od Rostislava Šváchy *Od moderny k funkcionalismu* (Praha, 1995), které též obsahuje několik drobných zmínek věnovaných nizozemskému (avantgardnímu) umění. Kniha Otakara Nového *Česká architektonická avantgarda* (Praha, 1998) se na několika místech také zabývá nizozemským uměním, konkrétně hnutím De Stijl a neoplasticismem.

Mnohdy se texty nezabývají konkrétními vztahy, ale spíše jen letmo dávají do souvislostí jednotlivé aspekty tvorby Theo van Doesburga a Karla Teigeho.

Z literatury zabývající se konkrétně vztahem Theo van Doesburga a Karla Teigeho jmenujme např. stat' Michaela Whitea *Spiritual Hygienists: Van Doesburg, Teige and the Concept of Progress* (Umění, roč. 43, č. 1–2, 1995). Četné zmínky o Van Doesburgovi obsahuje také kniha Rey Michalové *Karel Teige – Kapitán avantgardy* (Praha 2016).

2 DE STIJL A ČESKÁ AVANTGARDA 20. A 30. LET 20. STOLETÍ

2.1 Dobový kontext

„Holandsko se pozná shora podle geometrie svých kanálů. A tento pohled vysvětlí mnohé i v architektuře země, kde tolik vládne pravý úhel. Holanďané už dávno namalovali na tváři země neoplastické obrazy Mondrianovy a Doesburgovy.“¹⁰

2.1.1 Nizozemsko

Již od poloviny 19. století se Nizozemsko svou zahraniční politikou snažilo stát stranou konfliktů. Tento postoj měl mimo jiné za následek silnou angažovanost státu v mezinárodních mírových organizacích. Ačkoliv Nizozemsko zůstalo neutrální také během první světové války, i ono pocítilo dopad válečných sporů.¹¹ V zemi probíhala mobilizace vojsk pro případ, že by se i přes svou neutralitu musela bránit neočekávanému napadení, jídlo bylo na přiděl a v neposlední řadě bylo nutné řešit otázku, kde ubytovat uprchlíky z Belgie, kterých do Nizozemského království přicházelo velké množství. Aby toho nebylo málo, rostla v zemi nezaměstnanost. Nizozemsko bylo již po několik staletí velmi zdatné na poli mezinárodního obchodu, a právě ten byl narušen bombardováním nákladních lodí. V důsledku toho přicházelo mnoho lidí o svá zaměstnání a dostávali se tak do neutěšené životní situace.¹²

Během války, ale i po ní byla Evropa vystavena revolučním náladám. V Rusku probíhaly revoluce již během roku 1917, Německo čelilo hrozbě dělnických nepokojů po roce 1918 a ani ve zbytku kontinentu nebylo zcela poklidno.¹³ Není proto překvapivé, že také v Nizozemsku panovaly obavy z možných nepokojů. Avšak vzhledem k demokratické povaze země bylo od některých socialistů skoro až pošetilé doufat v převrat. Dalším možným narušením integrity země, se kterým se muselo Nizozemské království vypořádat, byla belgická agitace, jež měla za cíl k Belgii připojit regiony zeeuwské Flandry a Limbursko.¹⁴ Obyvatelé jižního Nizozemska se však hrdě hlásili ke své zemi i jejímu panovnickému rodu a belgické úsilí tak nakonec vyšlo na prázdno. Napomohla tomu i skutečnost, že právě právo

¹⁰ HONZÍK 1963, 177.

¹¹ SKLENÁŘOVÁ 2006, 130.

¹² SKLENÁŘOVÁ 2006, 130.

¹³ SKLENÁŘOVÁ 2006, 135.

¹⁴ VAN DER HORST 2005, 370.

na sebeurčení bylo na naléhání amerického prezidenta Wilsona jedním z východisek pro opětovné nastolení míru ve válkou rozdrásané Evropě.¹⁵

Mračna hrozeb, jež po první světové válce zahalila Nizozemsko, se však dala brzy na ústup. Pozastavené výrobní pásy se opět rozběhly, prováděly se reformy, které měly za následek osmihodinový pracovní den, platy byly zvýšeny. Pomalu se také stíral viditelný rozdíl mezi dělníky a nižšími úředníky. Aneb jak píše Han van der Horst, „[s]končila doba vybrané elity a nastala éra mas a masové výroby.“¹⁶

Po první světové válce byla nizozemská společnost založena na tzv. pilířích (*verzuiling*).¹⁷ Základní pilíře byly čtyři a tvořili je protestanti, katolíci, socialisté a liberálové. Tyto skupiny byly hermeticky uzavřeny a jejich vzájemný kontakt tak byl minimální. Každá skupina žila vlastním životem – vydávala vlastní noviny, měla vlastní radiovou stanici. Jedinou oblastí, kde se jejich zájmy občas (harmonicky) propojily byla politická scéna.

Již během války, v roce 1917, vešlo v platnost všeobecné mužské volební právo, jež o dva roky později následovalo všeobecné ženské volební právo.¹⁸ Hned první poválečné volby v roce 1918 byly velkým překvapením. Vítězně z nich totiž nevyšli sociální demokraté, jak se všeobecně očekávalo, ale většinu křesel ve Druhé komoře naopak získaly křesťanské strany.¹⁹

Po období poválečného hospodářského rozkvětu, kdy se nizozemský průmysl opět vyšvihl mezi světovou špičku, se země začala potýkat s problémy. Znovu stoupala nezaměstnanost, poptávka klesala, suroviny i průmyslové zboží klesaly. Hospodářská stagnace byla podniky, a posléze i vládou, řešena úspornými opatřeními. Kromě snižování mezd k nim patřilo například i prodloužení pracovního týdne ze 45 na 48 hodin, omezení podpory v nezaměstnanosti či úsporný program v oblasti školství. Mimo to se ve vládě také ozývaly hlasy volající po výrazných škrtech v resortu obrany. Situace se od roku 1924 postupně opět zlepšovala. Nemalý podíl na tom měla americká ekonomie, jejíž rozkvět měl pozitivní dopad na celý svět. Nizozemské obyvatelstvo si znovu užívalo života plnými doušky. Euforie z příznivé situace a síla státu se zhmotnila v roce 1928, kdy Nizozemsko hostilo olympijské hry.²⁰

O rok později však přišel šok. Propad na newyorské burze v roce 1929 měl za následek hospodářskou krizi, která nepostihla jen Spojené státy americké, ale téměř celý svět.

¹⁵ VAN DER HORST 2005, 370.

¹⁶ VAN DER HORST 2005, 373.

¹⁷ SKLENÁŘOVÁ 2006, 135.

¹⁸ <http://www.entoen.nu/eerstewereldoorlog>, vyhledáno 19. 5. 2015.

¹⁹ SKLENÁŘOVÁ 2006, 136.

²⁰ VAN DER HORST 2005, 374.

Nizozemské království, od počátku 20. století prosperující průmyslová a obchodní velmoc, bylo nuceno na počátku 30. let snížit či dokonce zastavit průmyslovou výrobu, neboť odbyt produktů byl zastaven, a došlo tak i na masové propouštění. V roce 1936 bylo v Nizozemsku evidováno více než 400 000 nezaměstnaných.²¹ Krize třicátých let byla pro celý nizozemský národ velmi traumatická. Nejhůře ji pocítovali právě nezaměstnaní, kteří se ocitli v otřesných sociálních podmínkách, neboť podpora v nezaměstnanosti se oproti poslední krizi ještě více snížila a jakékoliv snahy o znovunalezení práce byly v podstatě zbytečné. A tak lidem nezbývalo, než doufat, že se situace brzy zlepší.

Po nástupu fašismu v Itálii a Německu čelilo Nizozemsko opět vlně uprchlíků, tentokrát však z Německa. Ačkoliv bylo obyvatelstvo o situaci v Německu velmi dobře informováno, postupně se před nastalou situací záměrně uzavíralo. Země včetně jejích předních politiků si nechtěla připustit, že by situace mohla nabýt tak monstrózních rozměrů či dokonce ohrozit samotné království a jeho neutralitu. I proto bylo Nizozemsko velmi zaskočeno, když 10. května 1940 německé vojsko překročilo jeho hranice.

Roku 1941 následně začala přímá nacifikace Nizozemského království.²²

2.1.2 Československo

Oproti Nizozemsku se české země ocitly v samém centru válečných sporů. První světová válka vyústila v roce 1918 v rozdrobení Habsburské říše, přičemž jedním z nově vzniklých států bylo i Československo. To se tím osvobodilo z područí habsburské nadvlády, jež zde trvala již bezmála čtyři století.

Místem, kde T. G. Masaryk začal za první světové války (1914–1918) organizovat český zahraniční odboj proti rakousko-uherské monarchii, se stalo Nizozemsko, konkrétně Rotterdam. Tato rozlohou snad malá země se díky své neutralitě a příhodnému geografickému umístění, jevila jako ideální místo pro navazování mezinárodních styků. Poprvé se Masaryk vydal do Rotterdamu již v září a v říjnu roku 1914.²³ Jako spojka mezi zahraničním a domácím protirakouským odbojem působil po dobu války v Nizozemsku usazený Emil Filla se svou ženou. Filla byl součástí tzv. Mafie, odbojové skupiny, která byla respektována po celém Západě.²⁴

²¹ SKLENÁŘOVÁ 2006, 138.

²² SKLENÁŘOVÁ 2006, 141.

²³ RENNER 2002, 13.

²⁴ RENNER 2002, 14.

Po vzniku samostatného Československého státu byli voliči především v průmyslových oblastech nejvíce nakloněni sociálně demokratickým dělnickým stranám, hlavní politické opoře prezidenta T. G. Masaryka. V kulturní sféře se však ve 20. letech velké oblibě těšila československá komunistická strana. Stejně jako mnozí jejich evropští kolegové, také čeští umělci a intelektuálové sledovali kulturní dění v Sovětském svazu se značným zájmem a doufali v brzký socialistický obrat i v mladé republice. K této politické orientaci přispěly hrůzy první světové války, ztráta víry v kapitalismus, jemuž byla často dávána vina za válečné střety i za následnou nízkou životní úroveň. Socialismus tuto víru v novém evropském uspořádání naopak vzbuzoval důvěru a s ním také vzrůstala naděje na lepší podmínky pro život.

Situace v republice byla krátce po válce velmi neutěšená. Muži vracející se z fronty neměli kam nastoupit, neboť jejich místa byla obsazena ženami a dětmi, které je musely zastoupit během války. Rostoucí nezaměstnanosti napomohlo také propouštění zaměstnanců, ke kterému byly donuceny velké firmy (např. Baťa, textilky), neboť s koncem války přišel i konec válečných objednávek. Již v prosinci 1918 přijala vláda sociální opatření, mezi nimiž bylo i přijetí zákona o státní podpoře nezaměstnaných. Její výše, 4 K denně, však na život téměř nestačila.²⁵

Ačkoliv začátek roku 1919 byl ve znamení hladových bouří a krize, jež postihla vládu i vývoj v sociální demokracii, během roku se situace začala pomalu zlepšovat. Vláda se ostře postavila proti lichvě s potravinami, která se v té době stala velkým problémem, a mimo jiné dospěla k závěru, že je třeba zavést novou měnu a tím se konečně zcela odtrhnout od Uher a Rakouska. Od 10. dubna 1919 se tak již hovořilo o „koruně československé“.²⁶

Praha se stává hlavním městem nového státu a stejně jako Amsterdam čelí ve dvacátých a třicátých letech enormnímu přílivu obyvatel, doufajících, že zde naleznou dobré zaměstnání. I v Praze tak bylo nutné vyřešit otázku jejich ubytování, stejně jako infrastruktury v rychle se rozrůstajícím městě. Zákonem o Velké Praze²⁷ z roku 1920 bylo totiž k hlavnímu městu připojeno dalších třicet sedm obcí²⁸.

S hospodářskou krizí, která přichází po roce 1929 i do Československa, se ještě více prohlubuje bytová krize. Ta v Praze trvá již od roku 1923.²⁹ Stejně jako v Nizozemském království také zde dochází k propouštění dělníků ve velkém. O práci však přichází i mnoho

²⁵ KÁRNÍK 2000, 50.

²⁶ KÁRNÍK 2000, 51.

²⁷ ŠVÁCHA 1995, 162.

²⁸ Jednalo se o města Vinohrady, Žižkov, Vysočany, Karlín, Bubeneč, Břevnov, Košíře, Smíchov, Nusle, Vršovice a dalších dvacet sedm městysů a vesnic.

²⁹ ŠVÁCHA 1995, 339.

dalších obyvatel, neboť poptávka po jejich službách ze strany objednavatelů výrazně klesá. Nastalá situace má za následek vzrůstající počet sympatizantů s radikálně levicovými stranami. Aby stát upevnil své postavení v očích občanů a zároveň zklidnil neklidnou situaci převážně mezi sociálně slabšími vrstvami obyvatelstva, snažil se o výstavbu obytných jednotek, které by byly dostupné i nejchudším lidem. Začala se proto stavět sídliště s nájemními domy, ve kterých se nacházely malé byty.³⁰

Když se v první polovině třicátých let dostává v Německu k moci Hitler, začíná se Československo připravovat vojensky i mentálně na válku se svým západním sousedem.

Hitlerův anšlus Rakouska v roce 1938 proběhl bez jakéhokoliv zásahu evropských velmocí. Když pak tyto mocnosti na Mnichovské konferenci 29. září 1938 v podstatě obětovaly část československého území, aby tak zajistily zachování míru, mnohé státy včetně Nizozemska se radovaly a velebily Nevilla Chamberlaina, svého hrdinu a mírotvorce.³¹ Nálada v československém státě však byla zcela odlišná. Nizozemský spisovatel A. den Doolaard, který již dříve varoval před vzrůstající hrozbou fašismu, popsal situaci v Praze těmito slovy: *„Byl jsem v Praze ten den, kdy bylo Československo rozerváno na kusy. Vojáci ve skupinkách bezradně bloumali po ulicích. Opíjeli se, aby zapomněli na svůj stud a zármutek. Viděl jsem několik z nich, jak v bezmocném vzteku na kusy rozbíjeli své zbraně o železné sloupy pouličních lamp. Cítili se zrazeni a zaprodáni, neboť ve stejnou dobu se na západě oslavovalo. Tam propadli iluzi, že mír byl zachráněn.“*³²

15. března 1939 obsadil Hitler i zbytek českého státu.³³ A tak zatímco Nizozemci toužili po míru, Češi doufali, že válka s Německem, jež se nad evropským kontinentem vznášela, vypukne co nejdříve.

³⁰ ŠVÁCHA 1995, 339.

³¹ RENNER 2002, 17.

³² RENNER 2002, 18.

³³ RENNER 2002, 18.

2.2 Kontakty mezi členy skupiny De Stijl a českými avantgardními umělci

2.2.1 Theo van Doesburg a Československo (s důrazem na vztah s Karlem Teigem)

Již z roku 1921 je dochován nizozemsky psaný pohled (dnes uložen v Archivu Theo a Nelly van Doesvurgových v Haagu) Emila Filly adresovaný Theo van Deosburgovi. Filla zde Van Doesburga žádá o zaslání dalších čísel časopisu *De Stijl*, který si zároveň předplácí. Jak zmiňuje Tomáš Pospiszyl v doslovu knihy Piet Mondrian: *Lidem budoucnosti* (Praha 2002), Filla se s Van Doesburgem pravděpodobně seznámil již v roce 1916.³⁴

V Archivu Theo van Doesburga a jeho ženy Nelly, který je uložen v Haagu v Nizozemském institutu pro dějiny umění (RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis), se mezi 15 metry archiválií nachází mimo jiné také Van Doesburgův osobní adresář. Ačkoliv není nijak datován, Tuijnová se domnívá, že by jej Van Doesburg mohl začít používat zhruba v roce 1921.³⁵ Adresář velmi dobře ilustruje Van Doesburgovu širokou síť mezinárodních kontaktů, které během let navázal. Můžeme tam nalézt kontaktní údaje na nepřeberné množství významných osobností, jakými byli například Marcel Duchamp, Tristan Tzara, László Moholy-Nagy, Alexander Archipenko Le Corbusier, Lajos Kassák či Amédée Ozenfant, stejně jako seznam časopisů, se kterými Van Doesburg chtěl velmi pravděpodobně spolupracovat, nebo s nimi již spolupráci dokonce navázal. Nutno podotknout, že seznam není kompletní, neboť v něm chybí mimo jiné Piet Mondrian či Kurt Schwitters. Pro nás je však důležité, že součástí adresáře je též záznam následujícího znění:

„Devětsil

Karel Teige

Union Intern. des

artistes d'avant

garde Révol.

Praha II, Černá12a“

K osobnímu setkání Karla Teigeho (1900–1951), který již od školních lavic neúnavně sledoval nejnovější kulturní trendy, s tehdy již celoevropsky známým Nizozemcem Theo van Doesburgem (1883–1931) došlo v Paříži na konci srpna 1924. K tomuto časovému určení nás

³⁴ POSPISZYL 2002, 159.

³⁵ TUIJNOVÁ 2003a, 1.

přivádí dopis³⁶ Bedřicha Feuersteina datovaný k 23. srpnu 1924, kde Feuerstein Van Doesburga zpravuje o Teigově příjezdu do Paříže.³⁷ Toto pařížské setkání osobností evropské meziválečné avantgardy vyústilo v jejich spolupráci později téhož roku, ale i v letech následujících.

Prvním plodem tohoto nově vzniklého přátelství (jež záhy přerostlo v intenzivní spolupráci) byla mimo jiné účast zástupců skupiny De Stijl na přednáškovém cyklu *Za novou architekturu*, který proběhl za účasti zahraničních i českých architektů. Přednášky byly pořádány Klubem architektů a UP závody v Brně od listopadu 1924 do února 1925 v Praze a v Brně a nabyly mezinárodního významu.³⁸ Pionýři nové evropské architektury se poprvé sešli na jednom místě. Jak píše Karel Honzík, uspořádání takovéto akce, která z Prahy a Brna učinila „nejvýznamnější mezinárodní ideovou burzu teprve se rodící internacionály mezinárodní architektonické avantgardy, dokládá iniciativu Československých architektů a teoretiků v začátcích konstruktivistického hnutí.³⁹

Souběžně s již zmíněným přednáškovým cyklem navštívili Československo také Leberecht Migge (německý zahradní architekt) a Theo van Doesburg.

Van Doesburg přednesl v Československu svou přednášku hned dvakrát – v Brně a v Praze. Z rukopisu uloženého v Archivu Theo van Doesburga a jeho ženy Nelly vyplývá, že tatáž přednáška byla kromě Brna přednesena také v Praze a ve Vídni.

Jak nás zpravuje titulní strana Socialistické budoucnosti ze dne 24. 10. 1924, brněnská přednáška Theo van Doesburga, pronesená v němčině, bude zahájena v 19:15 ve Vesně.⁴⁰

V rubrice *Lidových novin* „Kulturní kronika“ se mohli čtenáři 26. 10. 1924 ve zkratce dočíst o Van Doesburgově brněnské přednášce věnující se nové holandské architektuře.⁴¹ Téměř dvouhodinová přednáška se těšila velkému zájmu početného publika.

Jen o několik dní po Van Doesburgově vystoupení v Brně se uskutečnila pražská přednáška, konkrétně 28. října 1924.⁴² Přednáška byla v Teigově překladu následně otištěna ve třetím ročníku *Stavby*.⁴³

V rámci své návštěvy Prahy Van Doesburg zavítal mimo jiné do bytu architekta Karla Honzíka, který toto setkání zachytil ve své knize vzpomínek *Ze života avantgardy* (Praha

³⁶ WHITE 1995, 63.

³⁷ Archiv Theo a Nelly van Doesburgových, RKD, Haag.

³⁸ HONZÍK 1963, 108.

³⁹ HONZÍK 1963, 108.

⁴⁰ *K dnešní přednášce holand. architekta p. Théo van Doesburga*. In: *Socialistická budoucnost*, roč. 12, č. 256, 24. 10. 1924.

⁴¹ *Lidové noviny*, 26. 10. 1924, 9.

⁴² MICHALOVÁ 2016, 206.

⁴³ VAN DOESBURG 1924–1925b, 90–94.

1963). Honzík zde líčí, jak k němu tohoto váženého zahraničního hosta přivedl Karel Teige, neboť jej postupně provázel všemi ateliéry členů Devětsilu, kteří se účastnili soutěže na Dělnickou úrazovou pojišťovnu v Praze, a ukazoval mu jejich návrhy.⁴⁴ Honzík zaznamenal setkání téměř poeticky:

„Theo van Doesburg, když nás Teige seznámil, usedl na stůl a nasadil si monokl. Jednou nohou stál na zemi, druhou kýval ve vzduchu. Levou ruku měl opřenou pěstí v bok. To bylo gesto, jímž doprovázel své hovory, které se zdály být připraveny pro stenografující žurnalisty.

Musím říci, že jsme se my mladí nesmírně obdivovali koncepcím Doesburgovým a jeho spolupracovníka Van Eesterena. A neméně jsme cenili Doesburgovy manifestační písemné projevy, navzdory jeho lakýrkám a jiným podivnůstkám.

Šli jsme pak do kavárny a sotva jsme usedli, Van Doesburg začal před sebou skládat popelník, cigaretu, tašku, zápalky a špičku do obrazců všelijak asymetricky vyvážených. Kdykoliv vytvořil novou sestavu, pohlédl na nás vítězoslavně, očekávaje pochvalu.“⁴⁵

Van Doesburg v průběhu svého pobytu v Československu spolu s Teigem vypracoval společný manifest, jež nazvali *Výzva!! Aufruf!*, s jehož pomocí chtěli vyburcovat konstruktivisty k organizaci kongresu, opoziční výstavy, sestavení internacionální publikace, to vše za doprovodu moderních představení (divadelních či filmových), na protest vůči výstavě dekorativního umění, která se měla uskutečnit v Paříži na jaře 1925. Cílem tohoto manifestu bylo objasnit pojem konstruktivismus, ukázat antidekorativní umění a také evropský rozměr konstruktivistického hnutí jeho „*trvalým organisovaným stykem a výměnou vynálezů, vymožeností, prací a projektů ze všech zemí.*“ *Výzva!* byla datována k 29. říjnu 1924 a podepsána Theo van Doesburgem a Karlem Teigem coby představiteli přípravného komitě.⁴⁶ Tento manifest konstruktivistů vznikl jako reakce na odmítnutí účasti členů De Stijlu coby zástupců Holandska na (výše zmíněné) Exposition Internationale des Arts Decoratifs, která se konala roku 1925 v Paříži.⁴⁷

Van Doesburgův pobyt v Československu byl soudobým tiskem velmi intenzivně sledován. Kromě již výše zmíněných článků v *Socialistické budoucnosti* a v *Lidových novinách* týkajících se uskutečněných přednášek, byl v *Rovnosti* otisknut rozhovor Artuše

⁴⁴ HONZÍK 1963, 108.

⁴⁵ HONZÍK 1963, 108–109.

⁴⁶ TEIGE/VAN DOESBURG 1924, 1.

⁴⁷ WHITE 1995, 63.

Černíka s Van Doesburgem. Rozhovor byl rozdělen do dvou částí, z nichž první vyšla 28. října a druhá 31. října 1924. V úvodní části⁴⁸ Van Doesburg hovoří o svých dojmech z Vídně, kde ocenil architekturu, jež se dle jeho soudu pomalu propracovává k De Stijlem vytyčeným cílům. Uchvácen byl však mezinárodní výstavou divadelní techniky, především pak její výtvarnou formou. V následujícím pokračování⁴⁹ se již Černík s Van Doesburgem zabývají moderní architekturou, kdy Van Doesburg v náznaku zmiňuje také některé vady a přednosti československého stavebnictví.

Ani po návratu Van Doesburga do vlasti intenzivní kontakty mezi ním a Karlem Teigem, potažmo ostatními představiteli československé meziválečné avantgardy, neustaly.

Tituly, jakými byly například *Pásmo*, *Stavba*, *ReD* a další, publikovaly Van Doesburgovy texty zabírající se především architekturou, ale také například otázkou umění a jeho konce. Někdy se jednalo o překlady Van Doesburgem již dříve napsaných (a uveřejněných, například v časopisu *De Stijl*) článků, jindy šlo o texty, které vznikly přímo pro dané periodikum. Vedle Van Doesburgových textů se zde objevovaly také příspěvky od Van Doesburgových destijlovských souputníků, jako například J. J. P. Ouda, Cornelise van Eeesterena či Pieta Mondriana.

Jak vyplývá z korespondence s Emilem Fillou, Van Doesburg plánoval počátkem druhé poloviny 20. let opět navštívit Prahu. V dopise Fillovi, z počátku roku 1925, se můžeme dočíst, že měl Van Doesburg zájem navázat spolupráci se spolkem Mánes a zorganizovat v Praze vlastní výstavu.⁵⁰ Ve Fillově odpovědi z 11. 1. 1925 (tentokrát již ne v nizozemštině, ale ve francouzštině) se dočítáme, že on sám o tomto Van Doesburgově návrhu (ten se týkal i uspořádání konference a hudebního soireé (v podání jeho ženy Nelly vystupující pod pseudonymem Pétro van Doesburgová) rozhodnout, ale je třeba věc konzultovat s výborem Mánesa; hodlá to zde přednést na další schůzi.⁵¹

Podobné dotazy Van Doesburg ovšem neadresoval pouze Fillovi, neboť, jak zmiňuje Rea Michalová, v dopise z 2. 1. 1925 se Artuše Černíka dotazuje, „co bude s jeho výstavou“.⁵²

⁴⁸ ČERNÍK 1924a, 3.

⁴⁹ ČERNÍK 1924b, 3-4.

⁵⁰ Archiv Theo a Nelly van Doesburgových, RKD, Haag.

⁵¹ Archiv Theo a Nelly van Doesburgových, RKD, Haag.

⁵² MICHALOVÁ 2016, 205.

Koncem listopadu 1928⁵³ Karel Teige s nadšením očekává tučt výtisků nejnovějšího vydání časopisu *De Stijl*, které mu mají být Van Doesburgem zaslány. Zároveň jej žádá, zda by mu mohl poslat také vydání časopisu *Het Bouwbedrijf*, ve kterých se nacházejí články, které Van Doesburg věnoval československé architektuře.⁵⁴

V únoru následujícího roku⁵⁵ Teige urguje zaslání nejnovějších čísel *Het Bouwbedrijf*, které si velmi přeje přečíst. Současně Van Doesburgovi děkuje za zaslání články, fotografie a dokumentaci k *De Stijl*, které by se měly objevit v dalších vydáních *ReDu* a *Stavby*. Jak z dopisu vyplývá, Van Doesburgova pozitivní reakce na adresu *ReDu* je pro pražského rodáka důležitá a potěšující zároveň; především v době, kdy je, dle Teigeho slov, časopis vystaven „útočné a nepřátelské kritice“. V této souvislosti Van Doesburga prosí, zda by mohl zveřejnit noticku či krátký pro-*ReDovský* článek. Ke konci dopisu Teige přislubuje zaslat Van Doesburgovi dvě malby⁵⁶ ve stylu artificialismu od Štyrského a Toyen spolu s poetistickou knihou od Konstantina Biebla, která obsahuje Teigem vytvořené konstruktivistické typomontáže, a doufá, že reprodukce budou ve Van Doesburgově knize o malířství otištěny v dobré kvalitě.

V jednom z dalších dopisů, tentokrát z prosince 1929⁵⁷, Karel Teige doufá, že by v únoru či březnu mohli vydat číslo *ReDu* věnované Van Doesburgově novému hnutí.⁵⁸

Čilá korespondence probíhala ve druhé polovině 20. let i mezi Van Doesburgem a českým abstraktním malířem Františkem Kupkou.⁵⁹ Kupka byl v té době již usazen v Paříži, kde se s Van Doesburgem navštěvovali. Z dopisů vyplývá, že Van Doesburg Kupkovu tvorbu upřímně oceňoval. Také Kupkovi bylo Van Doesburgovo dílo blízké a rád se s ním setkával, jak dokládají pozvání Van Doesburga s chotí ke Kupkovým na večeri⁶⁰ či mnohé výzvy,

⁵³ Z dopisu Karla Teigeho Theo van Doesburgovi, 23. 11. 1928; Archiv Theo a Nelly van Doesburgových, RKD, Haag; Korespondence mezi Theo van Doesburgem a Karlem Teigem probíhala od počátku ve francouzštině.

⁵⁴ Články byly uveřejňovány v rubrice „*Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitschland, Oostenrijk, Tsjecho-slowakije etc.*“ a vycházely v letech 1926–1927.

⁵⁵ Z dopisu Karla Teigeho Theo van Doesburgovi, 8. 2. 1929; Archiv Theo a Nelly van Doesburgových, RKD, Haag.

⁵⁶ Díky Archivu Theo van Doesburga a jeho ženy Nelly můžeme reprodukce identifikovat. Jednalo se o Štyrského *Noční rychlík* (olej, 1927) a obraz s názvem *Cigaretový dým* (olej, 1927) od Toyen.

⁵⁷ Z dopisu Karla Teigeho Theo van Doesburgovi, 7. 12. 1929; Archiv Theo a Nelly van Doesburgových, RKD, Haag.

⁵⁸ S největší pravděpodobností se jedná o Abstraction–Creation, o kterém se Van Doesburg zmiňuje také v korespondenci s Františkem Kupkou.

⁵⁹ Tomáš Pospiszyl v dolovu ke knize Piet Mondrian: *Lidem budoucnosti* zmiňuje, že tato korespondence nebyla dosud vydána (MONDRIAN 2002a, 159).

⁶⁰ Z dopisu adresovaného Van Doesburgovi, 27. 1. 1929 (Archiv Theo a Nelly van Doesburgových, RKD, Haag).

aby se za ním Van Doesburg zastavil v café Coupole, kde Kupka „bývá každý čtvrtek 16:30-18:00 se svými žáky“.⁶¹

Bylo samozřejmostí, že spolu diskutovali také o Van Doesburgově myšlence založit další hnutí a revue. Kuráž, s jakou se do realizace tohoto nápadu Van Doesburg pouštěl, Kupka velmi obdivoval.⁶² V únoru 1931 již Van Doesburg Kupku zpravuje o rozhodnutí některých umělců včetně něj založit v Paříži *Mezinárodní společnost abstraktních malířů*; byli jimi Arp, Herbin, Giacometti a Héliou. Ve stejném dopise zve Kupku na návštěvu do svého domku v Meudeon.⁶³

Poslední dopis, který Kupka na Van Doesburgovu adresu zaslal, se již nesl ve smutném duchu; jednalo se o kondolenci Van Doesburgově vdově.⁶⁴

Vzhledem k značnému vlivu, jímž na československou i evropskou avantgardu Van Doesburg působil, je samozřejmé, že jeho náhlá a nečekaná smrt na počátku roku 1931 vzbudila mnoho reakcí. Karel Teige jeho památce věnoval dva téměř identické vzpomínkové texty – v *Musaionu* a v devátém ročníku *Stavby*.

„Zemřel vůdce dnešní holandské moderny, jeden z nejvýznačnějších představitelů abstraktního malířství, důležitý předchůdce moderní nizozemské i evropské architektury, jeden z nejaktivnějších pionýrů nového umění, nadšený propagátor tvorby moderního ducha, nejradikálnějších směrů – zakladatel slavné skupiny *De Stijl* - Theo van Doesburg.“⁶⁵ Píše Karel Teige hned v úvodu svého příspěvku pro *Musaion* a dále pokračuje: „S *Doesburgem* ztratilo moderní hnutí sílu, která vystoupila z rámce svého vlastního tvůrčího oboru. Více než to či ono dílo znamená pro historii vývoje moderní kultury *Doesburgova* smělá iniciativa, jež se nebála utopismu (protože je lépe přestřelit než zůstatí pozadu), jeho propagátorský elán, jeho obětavé nadšení apoštola radikální myšlenky – zkrátka jeho úloha předchůdce, animátora, vůdce.“⁶⁶ Z tónu Teigova textu je zjevné, že se smrtí Theo van Doesburga meziválečná evropská avantgarda přišla o jedinečnou a nenahraditelnou osobnost.

Zcela na konci textu ze *Stavby* pokládá Teige rétorickou otázku: „*Kde najde pro svou další práci a další postup toto hnutí* [mezinárodní moderny, poznámka autorky] *náhradu*

⁶¹ Z dopisu adresovaného Van Doesburgovi, 3. 12. 1929 (Archiv Theo a Nelly van Doesburgových, RKD, Haag).

⁶² Z dopisu adresovaného Van Doesburgovi, 10. 9. 1929 (Archiv Theo a Nelly van Doesburgových, RKD, Haag).

⁶³ Z dopisu adresovaného Van Doesburgovi, 9. 2. 1931 (Archiv Theo a Nelly van Doesburgových, RKD, Haag).

⁶⁴ Z dopisu adresovaného Van Doesburgovi, 16. 3. 193 (Archiv Theo a Nelly van Doesburgových, RKD, Haag).

⁶⁵ TEIGE 1931b, 121.

⁶⁶ TEIGE 1931b, 127.

za předčasně ztraceného Doesburga, spolupracovníka a kamaráda, na jakého nezapomeneme?⁶⁷

2.2.2 Josef Šíma a Piet Mondrian

Josef Šíma (1891–1971) byl v kontaktu s Pietem Mondrianem (1872–1944) nejen korespondenčně. Stýkali se také osobně, v Mondrianově pařížském ateliéru. Stejně jako u Teigeho a Van Doesburga byla místem jejich prvního setkání Paříž, kde Šíma s krátkými přestávkami pobýval již od roku 1920. Šíma⁶⁸ se s Mondrianem seznámil roku 1923 u básníka Pierra Albert-Birota (tehdy u nás oceňovaného autora básní-plakátů).⁶⁹

Šíma měl již před válkou díky výstavě *Moderní umění* v Mánesu (1914) či výstavě italských futuristů v Havlově galerii možnost seznámit se s novými tendencemi odvozených z kubismu. Na výstavě v Mánesu Šíma mimo jiné poprvé spatřil obrazy Pieta Mondriana, které jej v pozdější tvorbě velmi ovlivnily.⁷⁰

Na jaře roku 1921 maloval akvarely s kompozicemi zcela abstraktních elementárních geometrických forem. Je však pravděpodobné, že v té době ještě o stejném úsilí abstraktních škol, ať už se jednalo o neoplasticismus, konstruktivismus aj., příliš nevěděl, a jak píše Šmejkal, „výsledky, k nimž více méně intuitivně dospěl, se mu musely zdát krajním řešením.“ O legitimitě abstraktních maleb jej až o tři roky později přesvědčily rozhovory s Pietem Mondrianem a Theo van Doesburgem.⁷¹

Josef Šíma navštívil Mondriana v jeho pařížském ateliéru nesčetněkrát.⁷² Byl tak intenzivně vystaven síle Mondrianových obrazů, ale v neposlední řadě také jeho názorům na úlohu malířství. To mělo podle Mondriana pomocí základních výtvarných forem dosáhnout univerzální pravdy, stavu, kdy jedinec, v tomto případě malíř, dosáhne skrz své umění podstaty věcí a odkryje tzv. univerzální krásu. Mondrian se Šímou pravděpodobně do jisté míry sdílel také svá poznání nabytá skrze filozofii. Na rozdíl od mnohých malířů zastával Mondrian názor, že filozofie a umění jsou si blízké. Pomocí umění se snažil oprostít od materiálního světa a dosáhnout tak vyšších sfér. Právě tato myšlenka vývoje směrem

⁶⁷ TEIGE 1931c, 135.

⁶⁸ Šíma se kromě Mondriana seznámil také s Theo van Doesburgem. Stalo se tak téhož roku, během Van Doesburgovy návštěvy Paříže (ŠMEJKAL 1988, 71).

⁶⁹ ŠMEJKAL 1988, 65.

⁷⁰ ŠMEJKAL 1988, 17.

⁷¹ ŠMEJKAL 1988, 65.

⁷² ŠMEJKAL 1988, 65.

k vyššímu, harmonickému světu spojuje jeho tvorbu a myšlení s teozofickým učením. V rozhovoru s J. Henricem Šíma dále zmiňuje jiné téma jejich konverzací: „*Vzpomínám si na jedno z témat našich rozhovorů v jeho ateliéru na Montparnassu: byla jím nehmatatelná realita bodu bez váhy, určitého druhu nulového bodu.*“⁷³

Ačkoliv abstraktní projev u nás v té době nebyl mezi umělci běžnou záležitostí, Šímovy obrazy se dočkaly především v Čechách značného ohlasu. Pozitivní odezvu zaznamenala také Šíмова první souborná výstava, která se konala v roce 1925 v Topičově salónu v Praze. Výstava byla následně zopakována Brněnským Devětsilem v Salónu Barvič a Novotný v Brně. K této výstavě bylo dokonce vydáno zvláštní číslo *Pásma*⁷⁴ s články od Amédée Ozenfanta, Ilji Erenburga, Karla Teigeho a mnohých jiných. Právě Teige Šímovo směřování k abstrakci přivítal nejvřeleji, jak se můžeme dočíst v recenzi Šímovy výstavy ve *Stavbě*.⁷⁵ Ve stejném příspěvku se Teige zabýval technikou reprodukce a zastává názor, že umění by mělo být masově rozmnožitelné a tudíž každému dostupné.

Z dopisu, který Šíma adresoval Artuši Černíkovi 5. 2. 1925 se dovídáme, že původně měl tiskovou kampaň podpořit ještě příspěvek Van Doesburga.⁷⁶

Koncem téhož roku, v prosinci 1925, se Šíma účastní mezinárodní výstavy Art d'aujourd'hui v Paříži.⁷⁷ Jednalo se o první poválečnou kolektivní manifestaci abstraktní tvorby ve Francii. Výstavě vládl konstruktivismus, jehož projevy bylo možné nalézt nejen v dílech zástupců hnutí De Stijl – Pieta Mondriana, Theo van Doesburga, Georgette Vantongerlooa –, ale například i Laszlo Moholy-Nagye a mnohých dalších. Šíma se tak se svými třemi vystavenými Kompozicemi zařadil po bok významných představitelů evropské avantgardy.⁷⁸

Šíma však brzy konstruktivistické tendence ve své tvorbě opustil a k Mondrianem ovlivněnému stylu malby se vrátil až koncem 60. let.⁷⁹

⁷³ ŠMEJKAL 1988, 316.

⁷⁴ Jak je uvedeno v knize Františka Šmejkal Josefa Šíma, Praha 1988, toto zvláštní číslo bylo dostupné již návštěvníkům Šímovy pražské výstavy.

⁷⁵ TEIGE 1924–1925C.

⁷⁶ ŠMEJKAL 1988, 71.

⁷⁷ ŠMEJKAL 1988, 73.

⁷⁸ ŠMEJKAL 1988, 73.

⁷⁹ ŠMEJKAL 1988, 367.

2.3 Theo van Doesburg a Karel Teige

2.3.1 Theo van Doesburg, „apoštol radikální myšlenky“

Christian Emil Marie Küpper. Theo van Doesburg. I. K. Bonset. Aldo Camini. Van Doesburg nebyl „jen“ teoretik a umělec mnoha talentů, ale též mnoha jmen a za každým se skrývala jiná z Van Doesburgových osobností.

To první, Christian Emil Marie Küpper⁸⁰, je rodné jméno; to bylo ovšem již v roce 1908 vystřídáno celosvětově známým „Theo van Doesburg“.⁸¹ Van Doesburg tehdy převzal jméno svého nevlastního otce Theodoruse Doesburga.⁸² Tato první z Van Doesburgových osobností stála za zrodem celosvětově známého uměleckého hnutí De Stijl, byla podepsána pod řadou článků vztahujících se mimo jiné k soudobému umění včetně architektury či tehdy stále populárnějších médií jakými byla fotografie a film. V neposlední řadě také významnou měrou ovlivnila evropské umělecké dění včetně budoucího směřování Bauhausu.

Poté, co se během prosince 1919 Van Doesburg blíže seznámil s dadaistickou literaturou, začal v prvních měsících roku 1920 vystupovat pod pseudonymem I. K. Bonset a publikovat dadaisticky orientované básně a články.⁸³ Tímto alter egem Van Doesburg dostává svému hravému já, neboť „I. K. Bonset“ je přesmyčkou nizozemské věty „Ik ben zot“, neboli – „Jsem blázen“.

Již následujícího roku, 20. dubna 1921, „našel“ Van Doesburg v ateliéru malíře C. C.⁸⁴ v Miláně rukopis⁸⁵ nedávno zesnulého italského malíře–spisovatele Alda Caminiho, Van Doesburgova třetího uměleckého já.⁸⁶ První část *Caminoscopia. 'n Antiphylosophische levensbeschouwing zonder draad of systeem* (Caminoscopia. Antifilozofická životní ideologie bez jasně vize či systému), jak byl rukopis nazýván, byla Van Doesburgem otištěna téhož roku v červnovém čísle *De Stijl*.⁸⁷ V krátké předmluvě Van Doesburg popisuje svůj milánský objev a podotýká, že v něm (v *Caminoscopia*) čtenář nalezne „[k]romě základního spojení s koncepcí moderního života také poznání světa sestávajícího z nových rozměrů a proporcí.“⁸⁸ Aby Van Doesburg dosáhl dojmu pravosti nalezeného díla, neváhal do fejetonu začlenit i část,

⁸⁰ TUIJNOVÁ 2003b, 7.

⁸¹ JANSSEN/WHITE 2011, 36.

⁸² SLAGTER 1986, 235.

⁸³ VAN STRAATEN 1983, 94.

⁸⁴ Jedná se o italského malíře Carlo Carrá.

⁸⁵ Rukopis byl téhož roku otisknut v květnovém čísle *De Stijl*.

⁸⁶ VAN STRAATEN 1983, 100.

⁸⁷ *De Stijl*, roč. 4, č. 5, červen 1921, 65-71.

⁸⁸ *De Stijl*, roč. 4, č. 5, červen 1921, 65.

kteřá byla údajně nečitelná.⁸⁹ Caminiho fejeton je ovlivněn italským futurismem. Van Doesburg se v něm coby Camini snažil čtenáři ukázat, že svět již není statický, ale naopak dynamický. Rukopis fejetonu byl v *De Stijl* postupně publikován až do srpna 1924, kdy jeho vydávání Van Doesburg ukončil lakonickým „na pokračování“, ovšem již bez pokračování.⁹⁰

Od samého počátku se Van Doesburg snažil, aby si jej s jeho dalšími identitami nikdo nespojoval. Dokonce v jubilejním čísle k desátému výročí vydávání časopisu *De Stijl*⁹¹ otiskl Bonsetovu fotografii.⁹² Ve stejném čísle byla taktěž uveřejněna tabulka s hlavními spolupracovníky časopisu. Van Doesburg je zde uveden jako zakladatel časopisu a autor textů po celých deset let, I. K. Bonset jako přispěvovatel od třetího ročníku (1919–1920) a Aldo Camini je zaznamenán jako autor textů mezi lety 1921 až 1924.⁹³ Van Doesburgovo rozdělení tvorby mezi tři různé osoby svědčí o jeho snaze oddělit ambice básnické a literární od těch výtvarných. Dle Jaffého téměř nikdo z Van Doesburgových přátel až do roku 1927 netušil, kdo je skutečným autorem otiskovaných článků.⁹⁴ Na pravou míru vše definitivně uvedlo poslední číslo časopisu vydané krátce po Van Doesburgově smrti jeho ženou Nelly van Doesburg v lednu 1932.

Jak píše Marguerite Tuijnová ve své knize *Mon cher ami ... Lieber Does ... Theo Doesburg en de praktijk van de internationale avant-garde* (Amsterdam 2003), Theo van Doesburg byl vskutku renesančním člověkem: „*Nebyl jen malířem [...] Etabloval se jako plodný umělec na poli básnickém, literárním, výtvarném, architektonickém, tvořil návrhy vitráží, zabýval se typografií a fotografií. Jeho návrhy a skici, ve kterých umně kombinoval barvu a prostor, jsou jedinečné.*“ Zároveň však dodává, že tato jeho všestrannost mu byla taktěž na škodu, neboť způsobila, že ve výsledku nebyl v žádné z výše zmiňovaných oblastí naprostým odborníkem a bylo mu to vyčítáno.⁹⁵

Přesto byl však Theo van Doesburg vůdčí osobností nizozemské (a evropské) meziválečné avantgardy. Zásadní Van Doesburgovu vlastností, která jej předurčila k roli lídra *De Stijlu*, byla dle Jaffého schopnost, že vždy dokázal zvládnout jakýkoliv úkol, mimo jiné realizaci destijlovských ideí v různých životních oblastech, s neúnavným nadšením a zcela

⁸⁹ *De Stijl*, roč. 4, č. 8, srpen 1921, 122.

⁹⁰ VAN DOESBURG 1983, 102.

⁹¹ *De Stijl*, roč. 7, č. 79-84, 1927, 9.

⁹² JAFFÉ 1983, 68.

⁹³ *De Stijl*, roč. 7, č. 79-84, 1927, 59-62.

⁹⁴ JAFFÉ 1983, 80.

⁹⁵ TUIJNOVÁ 2003b, 21.

nesobeckou oddaností dané věci.⁹⁶ Byl to on, kdo coby editor časopisu vybíral, které články budou publikovány, byl tím, kdo stál v čele destijlovského hnutí a přijímal nové členy, ale zároveň také tím, který se s některými spolupracovníky názorově rozešel a způsobil jejich odloučení od skupiny či ukončení spolupráce v rámci časopisu.

Uveďme si zde nyní úryvek, ve kterém na Van Doesburga krátce po jeho smrti vzpomínal Karel Teige: „*V tom je celý Doesburg: vždycky a ve všem na krajní levici, vždy v opozici proti módě, proti oficielnosti a polooficielnosti: člověk nezištné, obětavé práce, neúnavný propagátor a solidární spolubojovník všech radikálních myšlenek, nadšený spolupracovník, dobrý a srdečný kamarád...*“⁹⁷

2.3.2 Karel Teige, katalyzátor avantgardního umění v českých zemích

CHARLES TEIGE

Teige – čti po francouzsku též

Je kritikem a básníkem a malířem je též

Nekosil jen sil a sil dokonce devětsil

Všem manifestům dal své imprimatur

Po celém světě svých pět miniatur

V reprodukcích nespočetných tisk

Do světa vrhl nádherný svůj disk

Heslo je Teige a tisíc vykřičníků

..... atd.

Adolf Hoffmeister⁹⁸

Hoffmeisterův epigram výstižně shrnuje všechny aspekty Teigeho osobnosti včetně jeho aktivit na poli uměleckém (teoretických i praktických).

Ačkoliv měl zpočátku především malířské ambice⁹⁹, postupně sílila jeho skepse nad vlastním dílem a od malířství se nakonec zcela odvrátil. O to aktivněji se však podílel na kulturním dění nejen v Československu, ale i v Evropě. Od 14 let četl Teige německy

⁹⁶ JAFFÉ 1956, 147.

⁹⁷ TEIGE 1931c, 135.

⁹⁸ HOFFMEISTER 1962, 53.

⁹⁹ TEIGE 1966c, 575.

a francouzsky, což mu umožnilo držet krok s evropskou avantgardou.¹⁰⁰ Dopisoval si s mnohými významnými představiteli meziválečné avantgardy a navazoval s nimi spolupráci. Jeho rodný dům (v Černé ulici na Novém Městě pražském) se stal místem, kde se rodily všechny nové myšlenky zaobírající se soudobým uměním. Právě tato adresa – Černá 12a, Praha 2 – se stala útočištěm pro četné tehdejší umělce a intelektuály pohybující se kolem Teigeho a zároveň korespondenční adresou známou i v zahraničí.

V roce 1920 se podílel na založení Uměleckého svazu Devětsil, jenž sdružoval teoretiky, literáty, malíře i architekty.¹⁰¹ Teigovu úlohu v rámci Devětsilu popisuje výstižně, s nadsázkou a nádechem fotbalového komentátora, ve svém textu *S. M. K. DEVĚTSIL* Karel Konrád: „*V centralhalvu je Karel Teige. Tento Kád'a S. M. K. DEVĚTSILU je páteří celého mužstva. Je všude: dře se s každým míčem, vypomáhá obraně a žene útočnou řadu dopředu: stále je bystrý. Teigův zahraniční rozhled umožňuje mu, aby dirigoval veškeré útočné akce, aby řešil nejnebezpečnější situace. Jeho hra hlavou je bezvadná. Kolmými, nekompromisními uličkami tlačí v pravém slova smyslu celý forvard vpřed, nedopřáváje mu ani chvíli pohovu, aniž by vyjmul z úst lulku, tento odznak všech kapitánů, o nichž jsme přesvědčení, že jim tolik sluší neopouštětí velitelský můstek ani na Boží hod velikonoční a na Silvestra. Fair play, přesná kontrola míčů, vědecká taktika a smysl pro souhrn činí z Teiga nejpopulárnějšího hráče. Vším právem.*“¹⁰²

Teige byl již od útlého věku plodným přispěvovatelem do mnohých časopisů, novin či sborníků. Postupem času některé časopisy také sám redigoval a podílel se na jejich typografické úpravě. Typografie jako taková nabyla během dvacátých let nejen u nás, ale i ve zbytku Evropy, na významu, a Teige se jí zabýval jak v praktické, tak i teoretické rovině.

Svou pozornost obrátil taktéž k architektuře a věnoval jí nespočet textů zabývajících se mimo jiné i sociální otázkou bydlení. Významnou měrou se podílel na pořádání výstav a přednáškových cyklů, kdy se mezi přednášejícími nacházelo také mnoho zahraničních hostů evropského formátu.

Na závěr snad již jen stručnou Teigovu charakteristiku opět z pera Adolfa Hoffmeistera: „*Vlivně ovlivňovat generaci, to je umění drobného výstředníka. Malý bosko, jenž netvoří vlastně mnoho sám, ale organizuje, ukazuje, radí, motivuje, mění, doporučí, poroučí a skoro učí. Učitel generace.*“¹⁰³

¹⁰⁰ TEIGE 1966c, 576.

¹⁰¹ MICHALOVÁ 2016, 62.

¹⁰² KONRÁD 1927–1928, 140.

¹⁰³ HOFFMEISTER 1962, 56.

2.3.3 Média a vlivy

2.3.3.1 Typografie

Ve 20. letech představovaly časopisy důležité mezinárodní komunikační médium; z dlouhé řady v té době vydávaných časopisů jmenujme např. *The Next Call*, *Pásmo*, *Ma*, *G* či *Merz*; v jejich okruhu došlo k rozvoji tzv. „nové typografie“. Byli to právě její hlavní protagonisté, mimo jiné Jan Tschichold, László Moholy–Nagy, Karel Teige, Kurt Schwitters či Piet Zwart, kteří radikálně změnili výtvarnou podobu tištěných periodik.¹⁰⁴

Počátek 20. století a především pak 20. léta byla vedle praktické stránky věci taktéž bohatá na teoretické texty zabývající se typografií.

Pojem „nová typografie“ se poprvé objevil v textu László Moholy–Nagy *Die neue Typografie*, který byl vydán v rámci katalogu k výstavě Bauhausu konané ve Výmaru v roce 1923.¹⁰⁵ V textu Moholy–Nagy označuje typografii za nástroj komunikace. Zabývá se také mechanickou reprodukcí¹⁰⁶, když užití zinkografické techniky považuje za nejdůležitější aspekt tehdejší typografie. Tyto technické možnosti společně s překotným vývojem fotografie pak měly mít za následek zásadní změny ve vývoji plakátové tvorby. Celý příspěvek Moholy–Nagy zakončuje výrokem: „*Nová typografie je zážitkem současně zrakovým a komunikačním.*“¹⁰⁷

Výše zmiňovaná výstava a snad právě i Moholy–Nagyův text ovlivňují Jana Tschicholda (1902–1974), německého knižního grafika a typografa, který se stejného roku začíná věnovat dříve neznámé profesi grafického designéra.¹⁰⁸ Již v roce 1925 vydává svůj první manifest *Elementární typografie* (*Elementare Typographie*) v říjnovém vydání časopisu *Typographische Mitteilungen*. Kromě tohoto manifestu byl Tschichold zastoupen také textem *Die neue Gestaltung*. Ve stejném vydání byl taktéž otištěn *Manifest ruských Konstruktivistů* (z roku 1920), *typofoto* Moholy–Nagy či manifest El Lisického.¹⁰⁹

Tschichold byl v kontaktu s nizozemským umělcem Pietem Zwartem, se kterým sdílel postřehy ohledně své práce. Na sklonku léta 1927 mu píše: „*má kniha o „nové typografii“*“

¹⁰⁴ BROOS/HEFTING 1995, 58.

¹⁰⁵ MOHOLY–NAGY 1923.

¹⁰⁶ Obdobně můžeme nalézt toto téma v díle Pieta Mondriana: *Neoplasticismus*, Waltera Benjamina: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, ale také u Karla Teigeho.

¹⁰⁷ MOHOLY–NAGY 1923, 16.

¹⁰⁸ TSCHICHOLD 1995, xvi.

¹⁰⁹ TSCHICHOLD 1995, xvii.

*brzy vyjde.*¹¹⁰ Kniha vyšla o rok později, v červnu 1928, pod názvem *Nová typografie* (Die neue Typographie). Součástí této knihy byla i bohatá obrazová příloha, v níž bylo reprodukováno mj. i několik prací Karla Teigeho. Není snad náhodou, že Tschichold v úvodu této knihy cituje Pieta Mondriana:

*„Z pohledu dnešního člověka existuje
pouze rovnováha mezi přírodou
a duchem. V každém okamžiku minulosti
všechny variace starého byly
„nové“ - ale nebyly „TO“
Nikdy nesmíme zapomenout, že jsme
nyní ve zlomovém okamžiku civilizace,
na konci všeho starého,
Toto rozcestí je absolutní
a konečné.“*¹¹¹

Dle Tschicholdových záznamů byla kniha velmi záhy rozebrána, a již na počátku roku 1929 Tschichold píše svému příteli Zwartovi, že pracuje na jejím novém vydání.¹¹² Kniha to byla ve své době vskutku jedinečná. Jak praví Tschichold hned v úvodu knihy, jejím cílem bylo jasně stanovit zásady typografie a především ukázat vztahy a také důsledky propojení soudobé typografie se všemi ostatními výtvarnými oblastmi, neboť právě její začlenění (především do nově vznikající architektury) bylo dle Tschicholda jejím hlavním úkolem.

V kapitole „Nové umění“ hovoří o nizozemském neoplasticismu jako o protikladu ruského suprematismu, neboť na rozdíl od Maleviče či Kandinského se Mondrian s Van Doesburgem snaží ze svých obrazů zcela vytlačit jakýkoliv pocit trojrozměrnosti. Následující kapitola „Dějiny nové typografie“ pak obsahuje poznámku, že Oud, Mondrian a Van Doesburg od počátku užívali grotesk (Sans Serif) jako jediný základní font, neboť hledali jeho nejjednodušší formu, „prototyp“. Je tedy logické, že již od počátku vydávání časopisu *De Stijl* se v něm objevovaly články o typografii. Z výtvarného zpracování časopisu je zřejmé, že jeho autoři sami toužili po stylu zcela oproštěném od jakýchkoliv ornamentálních prvků, a snažili se kýženého efektu dosáhnout pouze za použití písma, prostoru a barvy. Jako další

¹¹⁰ TSCHICHOLD 1995, xviii.

¹¹¹ TSCHICHOLD 1995, 5.

¹¹² TSCHICHOLD 1995, xix.

periodikum pracující s novou typografií uvádí Tschichold *Mécano*, jehož vydavatelem byl opět Theo van Doesburg; více o něm bude uvedeno níže.¹¹³

Koncem roku 1927 vznikla skupina Der Ring neuer Werbegestalter, sdružující umělce, kteří měli společný zájem, jímž byla právě výše zmiňovaná nová typografie. Zakladatelem a hnacím motorem skupiny byl Kurt Schwitters. Skupina měla devět zakládajících členů, mezi něž patřili kromě Schwitterse také Willi Baumeister, Max Burchartz, Walter Dexel, Cesar Domela, Robert Michel, Georg Trump, Jan Tschichold a Friedrich Vordemberge Gildewart. Později se k nim připojili např. Piet Zwart, Hans Leistikow či Paul Schuitema; naopak Theo van Doesburg členství odmítl.¹¹⁴ Karel Teige navázal se skupinou několikaletou spoluprací, a dokonce v ní zaujímal postavení zahraničního hosta.¹¹⁵ Během svého aktivního působení (1928–1931) skupina uspořádala na dvacet výstav, převážně v Německu, ale také v Nizozemsku či Švýcarsku.¹¹⁶

Výše zmíněné události velmi dobře charakterizují slova českého typografa a spolupracovníka Karla Teigeho Oldřicha Poskočila, který ve svém článku *Nové typografické tendence* otištěném v *ReDu 2* (1928–1929) píše: „Mezinárodní charakter knihtisku nezná hranic a typografové jedné země přejímají myšlenky svých kolegů z ostatních států.“¹¹⁷

Theo van Doesburg

Theo van Doesburg nevěnoval typografii v rámci svého obsáhlého díla žádný samostatný teoretický text. Což ovšem neznamenovalo, že by se jí nezabýval – naopak tvořila nedílnou součást jeho umělecké tvorby. Stejně jako v jiných uměleckých odvětvích, kterým se Van Doesburg věnoval, také v typografii demonstroval konstruktivistickou i dadaistickou stránku své umělecké osobnosti.

Zpočátku bylo Van Doesburgovo pojetí typografie založeno na geometrických principech De Stijl, písmo samo bylo symetričtější a snažilo se o vyplnění prostoru. Tato snaha o práci s prostorem přetrvávala i na počátku dvacátých let, ale Van Doesburgovy návrhy začaly být asymetričtější. Van Doesburgovy první návrhy písma můžeme přirovnat

¹¹³ TSCHICHOLD 1995, xxiv.

¹¹⁴ BROOS 1982, 163.

¹¹⁵ SRP 2009, 7.

¹¹⁶ TSCHICHOLD 1995, xxiv.

¹¹⁷ SRP 2009, 6

k Mondrianovým hudebním teoriím v tom smyslu, že striktně dodržují destijlovské zásady. Theo van Doesburg však věřil, že jednotlivé fonty písma by měly být naprosto tvárné a navržené tak, aby jejich základní tvary mohly být libovolně přetvářeny, ať už horizontálně či vertikálně.¹¹⁸

Časopis *De Stijl* zastával ve své době úlohu mezinárodního avantgardního „tlampače“. Byl platformou pro širokou škálu představitelů různorodých výtvarných stylů – neoplasticistní malířství Pieta Mondriana, konstruktivistické utopie Lisického, dadaistické básně Kurta Schwitterse a mnohé další.

Za návrhem obálky prvního čísla časopisu stál Vilmos Huszár (1884–1960), malíř, sochař a grafik, který se ovšem zabýval i užitým uměním. Huszárovy grafické návrhy se často vyznačují geometrickými plochami a liniemi, které jsou figurativně stylizované; často se tak přibližuje tvorbě svého kolegy z *De Stijl* Barta van der Lecka.¹¹⁹

Z hlediska typografického zpracování nebyly první tři ročníky Van Doesburgova měsíčníku ničím výjimečné. Když se však v roce 1921 změnilo grafické zpracování časopisu *De Stijl*, symbolicky to vyjadřovalo Van Doesburgovu touhu po jasnějších, prostornějších strukturách v architektuře i územním plánování, tak, jak si představoval, že by měly vypadat do budoucna.¹²⁰

Titul „De Stijl“ překrývá dvě velké tučné kapitály „NB“, natištěné červenou barvou. Toto „NB“ zde znamená „Nieuwe Beelding“, neboli „Nové zobrazování“, což bylo Mondrianovo motto hnutí *De Stijl*. Troufalá kombinace symetrie s asymetrií byla oceněna Tschicholdem v knize *Nová typografie*, kde ji oslavuje jako příklad rané typografie.¹²¹ Vzdušný, elementaristický design, s nímž Van Doesburg s Mondrianem přišli, se následně objevil i na dopisních papírech, obálkách, pohlednicích a jiných tiskovinách spojených s *De Stijl*em.¹²² [1]

Stejně jako mnoho jiných umělců, zabývajících se typografií, také Theo van Doesburg vytvořil svou vlastní abecedu.¹²³ Jednalo se o modulární abecedu zjednodušených kapitálek založenou na schématu čtverců o straně 5 cm. Z této základní abecedy vycházel při navrhování obálky své knihy *Klassiek Barok Modern* (1920) [2] a také na některých

¹¹⁸ ATZMON 1996, 17.

¹¹⁹ BROOS/HEFTING 1995, 61.

¹²⁰ BROOS/HEFTING 1995, 58.

¹²¹ MIDDENDORP 2004, 81.

¹²² Archiv Theo a Nelly van Doesburgových, RKD, Haag.

¹²³ BROOS 1982, 153.

plakátech.¹²⁴ V souvislosti s Van Doesburgovou abecedou nemůžeme mluvit o čitelnosti; zdá se, že to ani nebylo jeho záměrem; abeceda mu stejně jako v jiných případech sloužila jako nástroj vyjádření typografických myšlenek De Stijlu.

V roce 1919 Van Doesburg vytvořil monogramy pro spisovatele a básníka Antonyho Koka¹²⁵ [3] a také pro architekta J. J. P. Ouda.¹²⁶

Součástí Van Doesburgovy soudobé typografické tvorby byly také návrhy pro různé firmy a spolky (např. Bond van revolutionnair–socialistische intellectueelen, Klei, Lettergieterij Amsterdam aj.), včetně plakátová produkce.

Ve třetím ročníku *De Stijl* (1920) začíná Van Doesburg experimentovat a za pomoci užití různě velkých písmen se snaží dodat slovům na důraznosti.¹²⁷ V šestém čísle třetího ročníku vydává Theo van Doesburg spolu s Pietem Mondrianem a Antony Kokem druhý manifest De Stijlu, tentokrát o literatuře.¹²⁸ Manifest volá ve třech jazykových mutacích po obnově literatury, pod heslem „*Slovo je mrtvé [...] nemá žádnou moc*“. Manifest využívá různých fontů, velikostí i tloušťky písma stejně jako odrazení slov či celých částí vět k vizuálnímu ztvárnění a především zdůraznění svého obsahu. [4] Typografie se zde tak stává důležitým prostředkem, který dodává slovu nový význam a přidává mu na expresivitě.

Jak již bylo uvedeno výše, začal Van Doesburg v roce 1920 vystupovat pod pseudonymem I. K. Bonset.¹²⁹ V květnovém čísle *De Stijl*¹³⁰ se objevuje první příspěvek I. K. Bonseta *X–beelden*.¹³¹ Jak uvádí Evert van Straaten, Kok s Oudem mu dali krátce nato najevo, že vědí, kdo se za tímto pseudonymem skrývá. Načež je Van Doesburg požádal, aby před ostatními mlčeli.¹³²

V *X–beelden* [5] se Van Doesburg pokouší vyjádřit zvuk pomocí typografie, kterou tak využívá coby jakousi partituru.¹³³ Tyto experimentální „zvukové básně“ jsou vizuálním

¹²⁴ BROOS/HEFTING 1995, 61.

¹²⁵ VAN STRAATEN 1983, 92.

¹²⁶ BROOS 1982, 152.

¹²⁷ BROOS 1982, 155.

¹²⁸ *De Stijl*, roč. 3, č. 6, duben 1920, 49.

¹²⁹ 11. číslo 4. ročníku je dokonce celé věnováno poezii I. K. Bonseta a nese název „Anthologie–Bonset“ (*De Stijl*, roč. 4, č. 11, listopad 1921).

¹³⁰ *De Stijl*, roč. 3, č. 7, květen 1920.

¹³¹ *De Stijl*, roč. 3, č. 7, květen 1920, 57.

¹³² VAN STRAATEN 1983, 94.

¹³³ SLAGTER 1986, 236.

hybridem destijlovských a zároveň dadaistických myšlenek. Van Doesburgova pozornost zde byla věnována stejnou měrou zvuku, formě i významu, jež byly vyjádřeny pomocí expresivní typografie.

Následujícího roku Van Doesburg otiskl v dubnovém vydání časopisu *De Stijl* básně *Letterklankbeelden*.¹³⁴ [6] Stejně jako u *X-beelden* i zde slouží uspořádání, velikost písma a slov coby prostředky, kterými Van Doesburg/I. K. Bonset podpořil obsah a vyznění své básně. Uvedl zde do praxe myšlenky věnované roli hlásek (hláska = klank, pozn. autorky), v rámci poezie a pomocí typografie dal prostor volným, elementaristickým veršům. Součástí těchto obrazovo-zvukových básní byly dokonce instrukce k jejich správnému předčítání. Podobný postoj zastávali také Raoul Hausmann a Kurt Schwitters, jejichž texty otiskl Van Doesburg ve svém časopise *Mécano*.¹³⁵

Dadaistický časopis *Mécano*¹³⁶ [7], který byl v anotaci na jeho připravované vydání otištěné v čísle *De Stijl* z konce roku 1921 popsán jako „*mezinárodní časopis pro mentální hygienu, mechanickou estetiku a neo-dadaismus pod vedením I. K. Bonseta a Theo van Doesburga ve spolupráci se všemi tvůrci nového zobrazování*.“¹³⁷, začal Van Doesburg vydávat v roce 1922 pod již výše zmíněným pseudonymem I. K. Bonset. Stejně jako v rámci časopisu *De Stijl*, i na stránkách *Mécano* se odrážely Van Doesburgovy názory na soudobou typografii.

Ve zvláštním dvojčísle *De Stijl*¹³⁸ z roku 1922 vyšla Van Doesburgova adaptace Lisického suprematické knihy pro děti *O dvou čtvercích* (Pro dva kvadrata, Berlín 1922).¹³⁹ [8] [9] Číslo vyšlo v nákladu 50 výtisků, z nichž všechny byly doplněny o Lisického vlastnoruční signaturu.¹⁴⁰ Van Doesburg provedl v knize řadu úprav, mezi které patří mimo jiné změna formátu, která byla přizpůsobena podlouhlému tvaru, v němž vycházel čtvrtý ročník časopisu *De Stijl*, změnil také vztah textu a příslušné ilustrace. Výraznou úpravou bylo oproti původnímu ruskému originálu přidání Van Doesburgovy vlastní kompozice na vnitřní

¹³⁴ *De Stijl*, roč. 4, č. 7, červenec 1921, 103–106.

¹³⁵ BROOS 1982, 159.

¹³⁶ Van Doesburg vydal pouze čtyři čísla tohoto časopisu – v lednu 1922, v červenci 1922, v říjnu 1922 a v zimě roku 1923. Čísla z roku 1922 měla podobu velkých složených listů primárních barev. První bylo žluté, druhé modré a třetí červené. Poslední číslo mělo barvu bílou a celkově bylo pojato konvenčněji, než čísla předešlá. Van Doesburg na časopisu spolupracoval mj. s K. Schwittersem, H. Arpem, F. Picabiou, R. Hausmannem či T. Tzarou.

¹³⁷ *De Stijl*, roč. 4, č. 11, 1921, 45.

¹³⁸ *De Stijl*, roč. 5, č. 10–11, podzim 1922.

¹³⁹ BROOS 1982, 159.

¹⁴⁰ *De Stijl*, roč. 5, č. 10–11, podzim 1922.

stranu obálky.¹⁴¹ Důvod k této úpravě byl ryze praktický, neboť původní Lisického kresba na třetí straně byla do nizozemštiny nepřeložitelná. Van Doesburg zde vytvořil kompozici za pomoci slov „voor allen allen allen“ („pro všechny“) tak, aby mohl pro všechna tři „allen“ použít jen jedno „N“.¹⁴² [10] Nutno podotknout, že tento zásah, byť dobře myšlený, se u Lisického nesetkal s kladnou odezvou. Podle vdovy po El Lisickém se totiž vnitřní strana obálky začala spíše podobat reklamě.¹⁴³

Rok 1923 se nesl ve znamení dadaistického tažení Theo van Doesburga s Kurtem Schwittersem po Nizozemsku.¹⁴⁴ Bylo to období hravých experimentů, které zahrnovalo mimo jiné vymýšlení kompozic plakátů k jejich soirée a matiné, a které později vyústilo ve spolupráci na dětské knize *Strašák* (Die Scheuche, 1925).¹⁴⁵

Vzorem pro vznik této dětské knihy byla El Lisického úprava sbírky Majakovského básní *Pro hlas* (Dlia Golossa, Berlín 1923).¹⁴⁶ [12] El Lisickij v ní pomocí jednoduchých typografických prostředků, jakými jsou slova a linie, a za střídmeho užití barev dosáhl maximálního vizuálního efektu a demonstroval tak nové možnosti vztahu mezi slovem a obrazem.

Na knize *Strašák* se Schwittersem (kromě Van Doesburga) spolupracovala také Käthe Steinitzová.¹⁴⁷ Zatímco Schwitters recitoval Strašákův příběh, Van Doesburg hýřil nápady na jeho výtvarné zpracování. Steinitzová na tento okamžik kreativního propojení těchto dvou umělců vzpomíná: „Zatímco Kurt recitoval, Theo van Doesburg vysypal na stůl zápalky a poskládal je do tvaru strašáka. Poté namaloval naprosto realistický frak spolu s jedním velmi stylizovaným. Kurt vzal velké nůžky a vystříhl je...“¹⁴⁸

Theo van Doesburg, inspirován El Lisickým, přišel s návrhem typograficky zpracovat také ilustrace [13].¹⁴⁹ Na každé stránce se harmonicky prolíná typografie, příběh a ilustrace, které dohromady vypráví příběh strašáka, který je bohužel nepoužitelný, neboť neděsí vrány, a farmář jej chce proto zničit.

¹⁴¹ BROOS 1982, 158.

¹⁴² Stejně užil písmeno „N“ i Piet Zwart o rok později v návrhu pro firmu Vickers House vyrábějící podlahy. „N“ se zde stalo součástí tří slov: zagen, boren a vijlen. [11]

¹⁴³ BROOS 1982, 158.

¹⁴⁴ MIDDENDORP 2004, 82.

¹⁴⁵ ATZMON 1996.

¹⁴⁶ BROOS 1982, 159.

¹⁴⁷ BROOS 1982, 159.

¹⁴⁸ ATZMON 1996, 28.

¹⁴⁹ ATZMON 1996, 26.

Cílem tohoto jejich společného typografického experimentu, který radikálností svého zpracování v mnohém předčil jejich předchozí projekty, bylo seznámit dětské čtenáře s destijlovskou a dadaistickou tvorbou a „nakopnout“ tak posun ke zcela novému světu, o jehož vytvoření usilovali. V této souvislosti můžeme citovat Karla Teigeho, který ve svém článku *Konstruktivismus a likvidace umění*¹⁵⁰ napsal: „*Konstruktivisté nepřicházejí s návrhy nového umění, ale s plány nového světa, s programem nového života...*“¹⁵¹ Hlavním poselstvím knihy bylo vytvořit novou budoucnost odpoutáním se od minulosti, která byla v příběhu představována Strašákem.¹⁵²

Karel Teige

Jak bylo Teigovým zvykem, nevěnoval se typografii jen v čistě praktické rovině, ale i na poli teoretickém, a již od dvacátých let psal rozsáhlé studie věnující se její moderní formě.

Mezi hlavní náměty jeho teoretických textů patřilo mimo jiné téma zraku coby vůdčího smyslu. „...*Výtvarná emoce je rezultat perturbace zrakového smyslu, je navozena fenomény optickými. Není tu osobních koeficientů jako v literatuře. Hudba a malba specializovány smyslově. ... Všemohoucí a všudypřítomná geometrie. Smysly moderního člověka jsou jiné než člověka doby předstrojové. [...] Zrak člověka je poután geometrií. Je rafinovaný, hbitý, pronikavý. A jeho duch je náročný. Umění má vznešenou funkci tvořit celky – předměty – systémy. Řád pro dům, pro mozek, pro osobu, pro umění.*“¹⁵³ Od 20. let (až do let čtyřicátých) poměřoval vše smyslovým vjemem, včetně rychlého vývoje civilizace. Typografie tak v jeho pojetí odpovídala celkovému pokroku společnosti.¹⁵⁴

Návrhy knižních obálek se pro Teigeho staly jednou z nejjobsažnějších oblastí jeho typografické tvorby.

Přelomovým rokem – alespoň co se týče návrhů jejich zpracování v rámci Devětsilu – byl rok 1923. Změna je viditelná mimo jiné na obálkách od Karla Teigeho a Otakara Mrkvičky. Zatímco Teige víceméně pokračoval v plošném stylu, ve kterém vytvářel své

¹⁵⁰ TEIGE 1924–1925b, 5.

¹⁵¹ SRP 2009, 95.

¹⁵² ATZMON 1996, 29.

¹⁵³ SRP 2009, 220.

¹⁵⁴ SRP 2009, 220.

předchozí obálky, Mrkvička vytvořil jednu z prvních fotomontážních obálek na našem území. V obou případech se jednalo o realizaci pro knihy Jaroslava Seiferta.¹⁵⁵

Teige na obálce *Města v slzách* [14] použil šablonového písma¹⁵⁶ a propojil je s městskými motivy; celou obálku koncipoval jako plakát. Ve svém článku *Moderní typy* Teige píše: „*Obálky [...] nazírám jako plakát knihy: takové ostatně je jejich skutečné obchodní poslání, jak vám potvrdí nakladatelé. Je tedy žádoucí, aby se uplatňovaly co nejdůrazněji. K tomu účelu je třeba, aby byly komponovány v energickou, aktivní, jaksi vyzývavou rovnováhu barevnou a formovou; požadavek důraznosti vylučuje fádňní souměrnost. Aby tato žádoucí, plakátově působivá rovnováha byla co nejdůraznější, volím pro ni obvykle základní barvy a základní tvary geometrické; domnívám se, že pro vybalancování ortogonální plochy opět nejlépe vyhovují ortogonální formy: čtverec a obdélník; kruh vnucuje se sám sebou jako tvar ze všech nejvíce lahodící oku.*“¹⁵⁷

Mrkvička byl autorem nejen obálky Seifertovy *Samé lásky* [15], ale také jejích ilustrací. Pakliže by se nám mohla Teigova obálka zdát plná, Mrkvičkovu bychom pak označili přímo za přeplněnou. Mrkvička ji vytvořil za pomoci červenomodrého soutuisku, na kterém zkombinoval motiv Václavského náměstí s mrakodrapy a zaoceánským parníkem, které v té době byly symbolem pokroku stejně jako krásy a účelnosti. Do kompozice neváhal zapojit také nápisy „Disk“ a „Devětsil“.

Teigemu bylo zřejmě Mrkvičkovu pojetí blízké, neboť již následujícího roku začali spolupracovat na návrzích dalších knižních obálek.¹⁵⁸

Rok 1923 se taktéž stal rokem, kdy se Teige začal intenzivně zabývat myšlenkou, jak zcela nově uchopit výtvarné zpracování knih. „*Budeme vydávat knihy obrazových básní, jež jsou nejdůležitějším výtvozem poetismu...*“¹⁵⁹ „*Je třeba vytvořit nový typ obrazu. Palety a štětce zahodíme do starého železa, umění vyrovná se se strojem ne tím, budou-li malovány strojové formy, ale postaví-li se na strojový základ, přijme-li strojovou výrobu. [...] Poezie je jediným uměním konstruktivní doby. Kubismus uvedl obraz na cestu poezie. Poetismus dospívá fáze obrazu a básně. Pokoušíme se s několika kamarády z Devětsilu vytvořit nový tvar obrazu a básně – obrazové básně.*“¹⁶⁰

¹⁵⁵ SRP 2009, 35.

¹⁵⁶ Šablonové písmo Teige hojně využíval pro své návrhy i v následujících letech; může se s ním setkat mj. na obálce *Disku* či na všech obálkách *ReDu*.

¹⁵⁷ TEIGE 1927, 197.

¹⁵⁸ SRP 2009, 35.

¹⁵⁹ SRP 2009, 39.

¹⁶⁰ TEIGE 1971b, 542.

Obrazové básně byly Teigemu pomyslným můstkem, nakročením směrem k filmu¹⁶¹, který jakožto masové médium pomalu nabíral na popularitě. Prvním krokem byla Teigeho snaha převést závěsný obraz do knižní podoby.¹⁶²

Když Teige v roce 1924 publikoval ve *Veraikonu*¹⁶³ článek *Obrazy*, použil své obrazové básně *Pozdrav z cesty* (1923) [16] a *Odjezd na Kythéru* (1924) coby ilustrační doprovod.¹⁶⁴ V textu se k nim vyjadřuje následovně: „*Jako malířství stalo se poetickým, moderní báseň [...] stala se optickou a typografickou. Pozbylo-li slovo prapůvodní síly, aby zůstalo jen zdrojem představy, jsou přirozeně optické prostředky účinnější než akustické. Mimoto optická báseň stává se internacionální. Pokusili jsme se sestavit turistickou báseň, odraz cestovní lyriky, složivše ji z několika příznačných fotogenických elementů: vlajka na lodi, pohlednice, fotografie hvězdného nebe, cestovní mapa, triedr a dopis, s nápisem: Pozdrav z cesty!, z náznaků, jež mají stačit k evokaci dojmů o názornosti, jaká je nedostižná slovům. Nebo koncipujeme: odjezd na Kytheru, drobný lyrický film s odjezdem plachetní lodi s vlajícím šátkem na rozloučenou a svítícím nápisem Au revoir! Bon vent! Nezval pokouší se internacionálními slovy, tvary a barvami o tuto poezii náznaku. Voskovec evokuje výlet na motocyklu příznačnými prvky.*“¹⁶⁵

Reprodukcí *Odjezdu na Kythéru* zařadil Karel Teige později také do své knihy *Film* (1925) a doplnil ji o stručný pětibodový scénář.¹⁶⁶ Podrobněji se Teigovým zájmem o film bude věnovat následující kapitola této práce.

Během své typografické činnosti ve 20. letech Teige navrhl nespočet knižních obálek, plakátů, ale také tiskovin pro různá periodika; pro *Disk* (později také pro *ReD*) například navrhl dopisní papíry, obálky a další doplňkové tiskoviny.¹⁶⁷

Jakmile začal v říjnu 1927 Karel Teige řídit časopis *ReD* (Revue Devětsilu), stal se časopis „průsečíkem evropské avantgardy“.¹⁶⁸ Ačkoliv časopis „působil v roli kolektivního

¹⁶¹ SRP 2009, 42.

¹⁶² SRP 2009, 39.

¹⁶³ *Veraikon*, březen–květen 1924, 34–40.

¹⁶⁴ SRP 2009, 41.

¹⁶⁵ TEIGE 1971b, 542.

¹⁶⁶ SRP 2009, 42.

¹⁶⁷ SRP 2009, 37.

¹⁶⁸ SRP 2009, 98.

*měsíčníku, stal se však především přímým odrazem Teigeho teoretických a uměleckých zájmů.*¹⁶⁹ Projevilo se to mimo jiné tím, že jej Teige celý upravoval.

Po celé tři roky, kdy byl časopis vydáván, používal v názvu Teige stejný šablonový typ písma, čímž chtěl zachovat spojitost s nástupem avantgardy z počátku dvacátých let. Ostatní typografické prvky s každým ročníkem, ne-li číslem, však vždy posouval dál. Zajímavým je jistě fakt, že si Teige pro každý z ročníků nejprve zvolil výchozí typografický motiv, který rozvíjel s každým dalším číslem.¹⁷⁰ Porovnáme-li jednotlivé ročníky *ReDu*, všimneme si na obálkách především úbytku množství textu s každým dalším ročníkem. [17] Při tvorbě návrhů jednotlivých obálek si Teige počínal velmi kreativně, s cílem vyhnout se osově symetrii (která byla v rámci moderní typografie považována za jednoho z „hlavních nepřátel“), ale zároveň rozvinout asymetrickou rovnováhu.¹⁷¹

Ačkoliv Teige nevystudoval žádnou školu uměleckého zaměření, po roce 1927 se upevnilo jeho postavení coby typografa a dokonce se stal prvním českým typografem, který byl uznáván také v zahraničí.

Nová typografie se kolem poloviny dvacátých let stala mezinárodním hnutím, jež bylo postupně definováno texty význačných umělců meziválečné avantgardy, kteří své myšlenky často shrnuli pouze do několika bodů. V roce 1923 to byl Lisickij s 8 body, dále se 4 body Szcuka v roce 1924, 10 bodů přinesl Schwitters o rok později doprovázen 6 a 10 body od Tschicholda.¹⁷² Sám Teige se omezil na 6 bodů v závěru své stati *Moderní typografie*¹⁷³ z roku 1927.

Tschichold mimo jiné podtrhoval smyslovou stránku typografie, kterou vyzdvihoval také Teige.¹⁷⁴ V rámci svých teoretických textů Teige zdůrazňoval zřetelnou stránku typografického projevu; čímž se postavil po bok Moholy-Nagy, který konstatoval: „*Více vnímáme spíše vizuální působení, než co je napsáno, jde o kulturu vidění a pozorování. Ta ujasní jednomu každému, že typografie není samoučelná a že typografické sdělení má svou psychofyzickou a obsahově vyzkoušenou formu.*“¹⁷⁵

Srovnáme-li Tschicholdovu knihu *Nová typografie* s Teigovými názory, nalezneme mezi nimi mnoho podobností (zdůrazňovali podíl inženýra, úlohu stroje, odmítali osově

¹⁶⁹ SRP 2009, 101.

¹⁷⁰ SRP 2009, 102.

¹⁷¹ SRP 2009, 107.

¹⁷² Podrobněji SRP 2009, 116.

¹⁷³ TEIGE 1927, 189–198.

¹⁷⁴ SRP 2009, 118.

¹⁷⁵ SRP 2009, 119.

pojetí, vyzdvihovali asymetrii). Jak uvádí Karel Srp, přišel v roce 2007 Christopher Burke ve své knize *Active Literature, Jan Tschichold and New Typography* s troufalou hypotézou, že Tschichold znal Teigův článek *Moderní typy*, a že si jej mohl dokonce opatřit ještě před vydáním své knihy.¹⁷⁶

Na přelomu let 1927 a 1928 vyšla kniha Konstantina Biebla *S lodí, jež dováží čaj a kávu*. Teige připravil pro obě její vydání nejen obálky, ale doplnil je také o ilustrace. Geometrické ilustrace [18] druhého vydání dává Karel Srp do souvislosti s grafickou tvorbou nizozemského architekta a typografa Pieta Zwarta, konkrétně s kompozicí *Omaggio a una giovane donna* z poloviny dvacátých let.¹⁷⁷ [19]

Jak již bylo zmíněno výše, asymetrie byla žadáným znakem nové typografie. Prostředkem k jejímu vyjádření se stala mimo jiné diagonála. Když v roce 1930 vyšla Teigova kniha *Moderní architektura v Československu* [20], s obálkou navrženou Fritzem Heinzem¹⁷⁸, studentem typografických dílen Bauhausu v Desavě, byla její grafická úprava oceněna Van Doesburgem: „Z typografického hlediska kniha splňuje ty nejdůležitější požadavky kladené na moderní publikaci: přehlednost, uspořádanost, estetický dojem.“¹⁷⁹ Byl to právě Van Doesburg, kdo napomohl potlačení horizontály a vertikály a zároveň zdůraznění diagonály, kterou považoval za výrazový prostředek neoplasticismu i svého vlastního směru – elementarismu.¹⁸⁰

V roce 1931 označil Teige nefigurativní malířství, zejména suprematismus a neoplasticismus, za jeden z předpokladů moderní typografie, čímž se názorově setkal se svým generačním souputníkem Janem Tschicholdem.¹⁸¹ Tschichold přednesl počátkem toho samého roku v Československu dvě přednášky, 3. 1. 1931 v Praze a 5. 1. 1931 v Brně. Přednášky se zabývaly fotomontáží, její historií, podstatou a obory použití. Teige k této příležitosti publikuje článek *Grafik Jan Tschichold v Praze*,¹⁸² ve kterém shrnuje podstatu přednášek, připomíná Tschicholdovo významné dílo *Nová typografie* a v samém závěru píše:

¹⁷⁶ SRP 2009, 141.

¹⁷⁷ SRP 2009, 142.

¹⁷⁸ Tradičně je autorství připisováno pouze Teigovi, i přesto, že Heinzeho jméno je uvedeno v tiráži knihy (SRP 2009, 150).

¹⁷⁹ SRP 2009, 150.

¹⁸⁰ SRP 2009, 150.

¹⁸¹ SRP 2009, 21.

¹⁸² TEIGE 1931a, 212.

„Bylo by si přáti, aby pražská a brněnská přednáška Tschicholdova byla počátkem pracovního spojení našich odborných kruhů s tímto vůdčím grafikem Německa.“

Nezbývá než souhlasit s Karlem Srpem, který napsal, že *„[a]čkoli Teige nebyl profesionálně školený typograf, stal se prvním ze své generace, kdo udržoval a prosazoval souvislosti domácí typografie se světovou a povznesl ji z okrajové na mezinárodní úroveň. Způsobil, že během dvacátých let patřila typografie v Čechách k nejpokrokovějším a nejpokročilejším v Evropě.“*¹⁸³

Typografy z nezbytnosti

Van Doesburg stejně jako Teige a mnoho dalších představitelů evropské avantgardy, se k typografii dostali z nezbytnosti. Role „grafického designéra“ se na počátku dvacátých let teprve formovala, a tak nebyl nikdo, kdo by mohl s úpravou knih a měsíčníků pomoci. Typografie se stala vyjádřením uměleckých i životních stanovisek jednotlivých uměleckých osobností, ale také hnutí, ke kterým se hlásily. Jak zmiňuje Karel Srp, *„teprve Bauhaus a školy ovlivněné jeho učebním programem přinesly první typografy vyškolené v soudobém duchu.“*¹⁸⁴

Ke slovu tehdy se hlásící nová typografie *„přišla s novým pohledem na tiskovinu jako celek, nikoli jen s jiným typem písma nebo způsobem grafické úpravy. Vyznačovala se nebývalou univerzalitou.“*¹⁸⁵ Právě univerzalita byla cílem, kterého se snažili umělci tehdy (nejen v typografii) dosáhnout.

„Moderní životní tempo již nepřipouští žádné dlouhé příběhy,“ píše Theo van Doesburg již v roce 1918 v literárním časopise *Het Getij*¹⁸⁶ a tento svůj názor následně aplikuje i ve své praxi grafického designéra. Stejně jako někteří další členové De Stijlu, využívá výrazových možností typografie k zdůraznění obsahu daného textu.

Tak jako Van Doesburg, i Teige se zařadil mezi progresivní a novátorské výtvarníky své doby a stal se uznávaným průkopníkem typografie v rámci střední Evropy.

¹⁸³ SRP 2009, 7.

¹⁸⁴ SRP 2009, 23.

¹⁸⁵ SRP 2009, 6.

¹⁸⁶ ANTEN 1982, 26.

Jeho teoretickým názorům na soudobou typografii spolu s jejich ztvárněním v praxi se dostalo pozornosti také v zahraničí.

2.3.3.2 Film jako nové médium

Ve druhé půli dvacátých let vzrostl zájem o fotografii a film ve vztahu k výtvarnému umění (především malířství); Theo van Doesburg a Karel Teige se však médii fotografie a filmu zabývali již mnohem dříve; jak dokládají jejich četné teoretické statě.

Důležitou skutečností vzhledem k výše zmíněným médiím byla možnost využití mechanického reprodukování uměleckých návrhů, která byla mezi avantgardními umělci hojně uplatňována.

Ačkoliv je problematika mechanické reprodukce spojována především se jménem Waltera Benjamina a jeho eseje *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* z roku 1936, zaobírali se jí avantgardní umělci již ve dvacátých letech.

Piet Mondrian se zabývá vlivem mechanické reprodukce na umění ve svém textu *Neoplasticismus. Všeobecný princip plastické ekvivalence*¹⁸⁷, který vydal v Paříži roku 1920 (ve francouzštině), a také ve stati *Realizace neoplasticismu v daleké budoucnosti a v současné architektuře*¹⁸⁸ uveřejněné v březnovém čísle časopisu *De Stijl* v roce 1922.

Přesto, že „...užité umění postupně ustupuje strojové výrobě, [...] divadlo je vytlačováno kinem a muzikálem, [...] malířství filmem, fotografií a reprodukcemi“, umění jako taková podle Mondriana stále existují a snaží se najít „obnovu“. „Avšak cesta k obnově je také cestou k jejich ničení. Vývoj znamená přerušit tradici – „umění (v tradičním smyslu) se pomalu ztrácí: tak je tomu již v malířství (neoplasticismu). Zároveň vidíme, že se vnější život stává plnějším, všestrannějším. Prostředkem k tomu jsou rychlá doprava, sport, strojová výroba a strojová reprodukce atd.“ Spolu s tímto vývojem moderního života však dochází také k tomu, že se umění „čím dál víc „vulgarizuje“. „Umělecké dílo“ se považuje za materiální hodnotu.“¹⁸⁹ Mondrian dále předpovídá, že za pomoci technických možností bude v budoucnosti „ne-umělec“ roven „umělci“. Ačkoliv je dle Mondriana umění již částečně rozloženo, jeho konec je prozatím v nedohlednu, a to proto, že ...stará mentalita bude

¹⁸⁷ MONDRIAN 2002b, 76–96.

¹⁸⁸ MONDRIAN 2002c, 97–106.

¹⁸⁹ MONDRIAN 2002c, 97.

*novému myšlení ještě dlouho bránit [...] ale život jde dál: reálné potřeby každodenního života budou umění ovlivňovat, a to se tak bude vyvíjet rychleji.*¹⁹⁰

Když v roce 1923 uveřejňuje László Moholy-Nagy text *Nová typografie*¹⁹¹, i on upozorňuje na nové technické možnosti, tentokrát v souvislosti s typografií, a zabývá se mechanickou reprodukcí coby nejdůležitějším aspektem tehdejší typografické tvorby. Nové technické prostředky spolu s rychlým vývojem fotografie budou mít podle Moholy–Nagye za následek zásadní změny v oblasti plakátové tvorby.

Stejněho roku jako Moholy–Nagy publikuje také Karel Teige článek, ve kterém najdeme zmínky o mechanické reprodukcí. Ve spojení s obrazovými básněmi, kterými se v té době začal zabývat, hovoří v textu *Malířství a poesie*¹⁹² o mechanické reprodukcí jako o prostředku, který „umožňuje knižní formu obrazu“: „*Mechanická reprodukce obstará zlidovění umění ve velkém a bezpečně. Tisk je prostředníkem mezi uměleckou produkcí a diváky, ne musea a výstavy. [...] Mechanická reprodukce a tisk učiní posléze zbytečnými originály, vždyť přece rukopisy házíme po otištění do koše.*“¹⁹³

O dva roky později již Teige hovoří přímo o „civilizaci stroje“: „*Industrialisace optického umění vylučuje pak sama sebou romantismus a snobismus ateliérový a sběratelské mánie. Zvědečtění výrobního procesu při tomto novém optickém umění – neboť o výtvarném umění v dosavadním řemeslném smyslu nemůže tu již býti řeč — přinese zároveň zmnohonásobení jeho básnického bohatství a zesílení jeho působnosti psychické, navozené fyziologickými sensacemi a fakty.*“¹⁹⁴

Jak již bylo zmíněno v předchozí podkapitole, jako prostředek přechodu k filmu Teigemu posloužily obrazové básně, kterými se začal zabývat v roce 1923.

Reprodukcí svého lyrického filmu *Odjezd na Kythéru* zařadil do knihy *Film* (1925) spolu se stručným pětibodovým scénářem, dle kterého mohl být film skutečně natočen.¹⁹⁵

Spolu s Jaroslavem Seifertem Teige následně v polovině dvacátých let pracoval na dvou filmových scénářích: *Pan Odysseus a různé zprávy* (1924) [21] a *Přístav* (1925).¹⁹⁶

V prvním případě se autoři „*pokusili tímto libretem o zcela nový útvar filmového umění, o to, co podle jejich představy odpovídá čisté kinografii. Popírají divadelně literární*

¹⁹⁰ MONDRIAN 2002c, 90–91.

¹⁹¹ MOHOLY–NAGY 1923.

¹⁹² TEIGE 1923, 19–20.

¹⁹³ TEIGE 1923, 20.

¹⁹⁴ TEIGE 1925a, 167–168.

¹⁹⁵ SRP 2009, 42.

¹⁹⁶ SRP 2009, 42.

*filmové kusy a chápou film jako umění čistě optické a básnické zároveň.*¹⁹⁷ Jejich záměrem bylo vytvořit „*film čistě fotogenický, nadrealistické, optické drama věcí v pohybu.*“ Podobně tomu bylo i u *Přístavu*.¹⁹⁸ V obou případech pak dělili celek do kratších úseků, „filmových obrazů“, za pomoci užití různé velikosti i tloušťky písma, odsazení či rámečků.¹⁹⁹ Tyto typografické úpravy daly vzniknout prostoru pro téměř filmařské poznámky, ve kterých byl často kladen důraz na práci s barvou.

Teige těmito dvěma scénáři nadnesl myšlenku, kterou prezentoval v článku *Naše základna a naše cesta* v září 1924: „*Poetické obrazy a optické básně ústí v nový útvar umění - obrazovou poezii, vlastní výtvor poetismu. Bez inkoustu a bez štětce, využitím typografie, fotografie a fotolitografie, fotomontáže, budou moci být obrazové básně uvedeny v pohyb filmem.*“²⁰⁰

Na adresu fotografie Karel Teige v roce 1923 poznamenal: „*Fotoaparát zrušil společenskou smlouvu mezi malířstvím a skutečností. [...] Strojová doba elektrického století poskytla nové tvary, které okouzlují moderně vychovaný zrak, dojímají intensivně naši sensibilitu.*“²⁰¹

Dvacátá léta se nesla ve znamení experimentů, proto bylo nasnadě, že se umělci pokusí skloubit fotografii a typografii, dvě umělecká odvětví, těšící se v té době velkému zájmu.

Již v roce 1925 mluvil Moholy–Nagy ve své knize *Malerei, Fotografie, Film*²⁰² o tzv. typofoto. Čtenářům zde položil otázku „Co je to typofoto?“, aby na ni vzápětí sám odpověděl: *Typografie je komunikace založená na písmu.*

Fotografie je vizuální prezentace toho, co může být opticky zachyceno.

*Typofoto je vizuálně nejpřesnějším zachycením komunikace.*²⁰³

Můžeme také dodat charakteristiku, kterou typofoto přiřkl Teige: „*typofoto jest typografie, která nejen slovně tlumočí, ale i obrazově dokládá a vizuálně podškrťává obsah sdělení*“.²⁰⁴

¹⁹⁷ SEIFERT/TEIGE 1924, 7.

¹⁹⁸ SEIFERT/TEIGE 1925, 11–12.

¹⁹⁹ Podobným způsobem pracovali s textem Van Doesburg, Mondrian a Kok ve svém Manifestu literatury z roku 1920.

²⁰⁰ SRP 2009, 43.

²⁰¹ TEIGE 1923, 19.

²⁰² MOHOLY–NAGY 1925, 36–38.

²⁰³ MOHOLY–NAGY 1925, 37.

²⁰⁴ SRP 2009, 257.

Typofoto bylo pro Moholy–Nagye výrazovým prostředkem, který bude určovat další směr vizuální literatury. Tento nový druh zachycující synoptickým způsobem komunikaci mohl být dle jeho názoru hojně využit v rámci filmu.²⁰⁵

Dalším krokem směrem k filmu se stala fotomontáž, kterou která dovoľovala plné využití v rámci výtvarného umění díky možnosti technické reprodukovatelnosti.

Fotomontáží se mimo jiné zabýval mnichovský grafik Jan Tschichold, který o ní přijel roku 1931 přednášet i do Československa; nejprve 3. 1. t. r. do Prahy, a poté ještě 5. 1. do Brna. Přednášku následně okomentoval Teige v *Rozpravách Aventina*.²⁰⁶ Oproti tvrzení některých umělců a teoretiků Tschichold zastával názor, že fotomontáž „neodumírá“, ba právě naopak, že je novou oblastí grafiky a typografie. Jak píše Teige, chápal Tschichold fotomontáž nejen jako vystřihování a následné skládání nesouvisejících fotografií, ale také v nejširším smyslu včetně typofoto Moholy–Nagye. V rámci svých přednášek Tschichold posluchače stručně seznamoval s historií fotomontáže, a poukazoval na fakt, že není ničím novým, ale naopak že byla používána již od počátku vynálezu fotografie.

O dva roky později navázal Teige na Tschicholdovu přednášku statí *Fototypografie. Užití fotografie v moderní typografii*.²⁰⁷ V textu formuloval své myšlenky, kterými se zabýval již v polovině 20. let a které byly podobné myšlenkám Moholy–Nagye v *Typofoto*.²⁰⁸ Fototext, syntéza textu s obrazem, jak o něm Teige hovořil, byl „nejdůslednějším rozvinutím jeho názoru na aktuální uspořádání knihy a časopisu“.²⁰⁹ Díky fototextu se ze čtenáře stane divák a kniha bude „obrazovým seriálem“.²¹⁰

Až do roku 1920 se Van Doesburg filmem příliš nezaobíral; až návštěva u Hanse Richtera v prosinci 1920 a v lednu 1921²¹¹ v něm probudila zájem o toto médium, a již v roce 1921 publikoval článek *Abstraktní filmové zobrazování* (*Abstracte Filmbeelding*).²¹² Článek byl napsán 10. května t. r. ve Výmaru (jak vyplývá z jeho závěru). Van Doesburg se zde věnuje tvorbě právě zmíněného malíře Hanse Richtera, spolu s Vikingem Eggelingem, coby tvůrci experimentálního filmu. Jejich tvorba mu byla blízká především proto, že Richter

²⁰⁵ MOHOLY–NAGY 1925, 38.

²⁰⁶ TEIGE 1931a, 212.

²⁰⁷ TEIGE 1933, 176–184.

²⁰⁸ TEIGE 1933, 176–184.

²⁰⁹ SRP 2009, 255.

²¹⁰ SRP 2009, 258.

²¹¹ VAN BEUSEKOMOVÁ 2007, 59.

²¹² De Stijl, roč. 4, č. 5, červen 1921, 71–75.

s Eggelingem ve své filmové tvorbě používali podobné prostředky k dosažení kýženého výsledky jako umělci De Stijlu – univerzální jazykový systém abstraktních forem, barvu a světlo k zachycení vnímání pohybu divákem.²¹³ V článku se Van Doesburg opírá především o RichtEROVY a EggELINGOVY vlastní teorie, a pozornost věnuje mimo jiné také technickému zpracování přípravných výkresů. V této souvislosti se zabývá také tím, jak zjednodušit technické provedení pomocí mechanického zpracování výkresů.²¹⁴ Van Beusekomová se však domnívá, že Van Doesburg o vlastních filmových technikách věděl velmi málo a text založil především na svých rozhovorech s Richterem a Eggelingem.²¹⁵

Zmiňuje-li se Van Doesburg o Richterovi s Eggelingem uznale, Teige na jejich adresu dodává: „*Hans Richter, Lisickij, V. Eggeling, Werner Gräff ve svých filmových partiturách uvádějí v pohyb abstraktní obrazové či prostorové kompozice. Možnosti poetického filmu jsou velmi široké, při využití všech technických triků [...] lze uvést v pohyb lyrického rytmu bezprostřední poezii skutečnosti.*“²¹⁶

Další článek, věnující se mimo jiné opět Richterovi s Eggelingem, Van Doesburg uveřejnil v roce 1923 v časopise *De Stijl*²¹⁷; nastínil v něm možnosti, jak „...osvobodit filmovou formu od vztahu se subjektivitou“.

Z Van Doesburgových statí je patrné, že psal o filmu spíše z důvodu, že spadl do kategorie moderního umění, a bylo možno jej uchopit jako prostředek, umožňující propagovat neoplasticismní myšlenky. Van Beusekomová uvádí, že Van Doesburg se sice o filmové médium i nadále zajímal, nikdy mu však již nevěnoval žádný teoretický text.²¹⁸

Teige věnoval filmu – stejně jako Van Doesburg – pozornost až od počátku 20. let, ale na rozdíl od Van Doesburga o film jevil upřímný zájem a věnoval mu nespočet studií, z nichž některé nacházíme v jeho knize *Film* (1925). V roce 1922 otiskl ve „Sborníku nové krásy“ *Život II studii Foto kino film*²¹⁹, ve které kino označuje za „nadumění“²²⁰, a dále pokračuje: „*Kino je výtvarným uměním, kino je uměním podívané (cosi jako divadlo), kino je poezií, kino je baletem střídavě i současně.*“²²¹ Text nás nenechá na pochybách, že Teige byl

²¹³ VAN BEUSEKOMOVÁ 2007, 60.

²¹⁴ VAN DOESBURG 1921a, 71–75.

²¹⁵ VAN BEUSEKOMOVÁ 2007, 61.

²¹⁶ TEIGE 1971a, 616.

²¹⁷ VAN DOESBURG 1968, 373–375.

²¹⁸ VAN BEUSEKOMOVÁ 2007, 64.

²¹⁹ TEIGE 1922, 153–168.

²²⁰ TEIGE 1966b, 69.

²²¹ TEIGE 1966b, 70.

filmem doslova okouzlen. „Umělecká hodnota filmu je ... nesmírná. ... jeho krása, živost a hodnota převyšuje kvality dnešního umění.“²²²

Co se týče nizozemského uměleckého prostředí, zájem o film, toto „nové“ médium zde od počátku dvacátých let vzrůstal. Nepřekvapí nás, že mu byl věnován prostor nejen v časopise *De Stijl*, ale také například v *De Stem*, *De Vrije Bladen* či *Propria Cursus*. Na jejich stránkách sdíleli autoři článků se čtenáři nejen programy biografů, ale také své postřehy o kvalitách tohoto nového média. Zájem vyústil v roce 1927 ve vznik organizace, zasazující se o uznání a rozvoj filmu coby nového uměleckého média.²²³ Organizace nesla název „Nizozemská filmová liga“ (de Nederlandse Filmliga).²²⁴ Nejprve existovala pouze jako „Amsterdamská filmová liga“, avšak nespokojenost, kterou vyjadřovala nad poměrně špatnou dostupností a malým výběrem filmů v Nizozemsku, s ní sdíleli studenti, zástupci inteligence i umělci po celé zemi, a brzy se tak rozrostla i do dalších měst (Rotterdam, Haag, Utrecht, Haarlem). Vzhledem rychlému nárůstu a snaze po organizaci, byla založena právě již výše zmíněná Nizozemská filmová liga coby zajišťující organizace.²²⁵

Že se tématem abstraktního filmu nezaobíral v rámci *De Stijl* jen Van Doesburg, svědčí skutečnost, že se mnozí jeho členové aktivně podíleli na chodu Filmové ligy. Členy pobočky haagské komise byli Vilmoz Huszár a Cornelis van Eesteren, v Utrechtu to pak byl Gerrit Rietveld, který se dokonce podílel na samotném založení Filmové ligy.²²⁶

Filmová liga vydávala v letech svého působení (1927–1931) stejnojmenný časopis, který nesl podtitul *Časopis za samostatné filmové umění* (Tijdschrift voor zelfstandige filmkunst). V březnovém čísle z roku 1928 můžeme nalézt příspěvek Vilmoze Huszára *Film jako umění* (Film als Kunst).²²⁷ Článek se v úvodní části zabývá mimo jiné otázkou, co je umění, a zda je umění definovatelné. Druhá část je pak věnována filmu. Huszár zde říká, že film má stále ve většině případů „divadelní a fotografickou“ formu, a nedospěl ještě k vlastnímu výrazu. „V některých případech můžeme pozorovat opuštění divadelní formy... a naopak v nich nově nalézt odkazy na oblast malířství. *Expresionismus, futurismus, impresionismus, dokonce i pointilismus* [...] to je již krok kupředu, k „umění pro umění.“ [...]

²²² TEIGE 1966b, 88.

²²³ ANTEN 1982, 51

²²⁴ HEIJS 1982, 10.

²²⁵ HEIJS 1982, 11.

²²⁶ HEIJS 1982, 91.

²²⁷ HUSZÁR 1928, 7–9.

*Nemůžeme od tak mladého umění, jakým film je, očekávat, že by již dosáhlo vlastní formy coby důsledku svého obsahu....*²²⁸

Postoj k filmu, nejen v tehdejší Československu, vystihl Karel Teige již v roce 1924: *„Žijeme ve století, kdy optika, věda světla, stala se vědou zázraků, a filmové umění z ní zrozené zázrakem samotným. Živoucí malba, kdysi směšná utopie, černokněžnické kouzlo, stala se skutečností a světelné štětce kladou na kinoplátna netušené obrazy.*

*Po páře, po elektrině, po šicím a psacím stroji je zde vynalezen stroj, jenž maluje, a davy všech kontinentů tleskají tomuto bezpříkladně novému umění.*²²⁹

2.3.3.3 Bauhaus

Zapojení Theo van Doesburga a Karla Teigeho do života Bauhausu

Van Doesburgova cesta k Bauhausu započala v roce 1920, kdy se seznámil s berlínským historikem architektury Adolfem Behnem. Na jeho pozvání odjíždí v prosinci téhož roku do Berlína. V Berlíně Van Doesburg strávil necelých 10 dní, přesto však stihl navštívit kromě Behneho také Bruno Tauta či se seznámit s Waltrem Gropiem, Adolfem Meyerem, Hansem Richterem, Raoulem Hausmannem a mnohými dalšími významnými postavami berlínského kulturního prostředí.²³⁰ 27. prosince se z Berlína vydává do Výmaru, kde je jeho cílem Bauhaus. Tam se opět shledává s mnohými ze svých nově nabytých přátel. Ačkoliv tam pobyl jen několik dní, škola v něm zanechala hluboký dojem a on je rozhodnut se tam co nejdříve vrátit. Dopis, který píše Antony Kokovi 7. ledna 1921, je plný nadšení: *„[...] Ve Výmaru jsem otočil vše radikálně vzhůru nohama. Je to nejznámější akademie, na které nyní vyučují nejmodernější vyučující! Každý večer jsem tam hovořil s učiteli a všude jsem šířil sémě Nového ducha, De Stijl bude brzy opět radikálnější. Mám plno síly a vím, že naše postřehy zvítězí: Nad všemi a vším...*²³¹

Již v polovině března 1921 se se svou budoucí ženou Nelly van Moorsel vydává opět na cesty. Jejich šesti týdenní cesta po Evropě je zakončena, jak jinak než ve Výmaru. Tentokrát tam Van Doesburg setrvá až do konce listopadu. Během prvních měsíců

²²⁸ Filmliga. Tijdschrift voor zelfstandige filmkunst, č. 8, březen 1928, 9.

²²⁹ TEIGE 1971a, 615.

²³⁰ VAN STRAATEN 1983, 98.

²³¹ VAN STRAATEN 1983, 99.

následujícího roku jezdí pravidelně do Berlína, kde se pravděpodobně seznámil s El Lisickým a také Iljou Ehrenburgem.²³²

8. března 1922 zahajuje ve svém ateliéru ve Výmaru kurz věnovaný principům De Stijlu. Od 8. března do 8. července tak každý středeční večer svým posluchačům hodinu přibližuje teoretickou stránku hnutí, druhou pak věnuje použití teorie v praxi.²³³ Jak uvádí Van Doesburg ve svém shrnutí desetiletého působení časopisu, kurz nebyl navštěvován jen žáky Bauhausu, ale i mnohými jeho vyučujícími.²³⁴

Na konci září 1922 pořádá Van Doesburg ve Výmaru Malý kongres umělců, setkání konstruktivistů a dadaistů, které se v podstatě proměňuje ve večer plný dadaistických příspěvků.

Pokud Van Doesburg doufal, že by mohl být jmenován učitelem na Bauhausu, jeho naděje se během roku 1922 za velmi vypjatých okolností zcela rozplynula.²³⁵ A tak, ačkoliv svým působením na Bauhausu jeho prostředí silně ovlivnil, vrací se začátkem prosince rozčarován zpět do Nizozemska.

Karel Teige se v přednáškových místnostech Bauhausu ocitá také, ovšem téměř o deset let později, než Van Doesburg. Také místo je jiné, neboť Bauhaus se mezitím přestěhoval do Desavy. Stihlo se změnit i vedení školy. Zatímco za Van Doesburga stál v čele školy její zakladatel Walter Gropius, v době Teigova pobytu na Bauhausu je ředitelem Hannes Meyer .

První kontakty s Bauhausem Teige navázal v roce 1923, ve stejném roce, kdy v Berlíně navštívil Adolfa Behneho. Škola na podzim toho roku uspořádala ve Výmaru

²³² VAN STRAATEN 1983, 99.

²³³ VAN STRAATEN 1983, 100.

²³⁴ De Stijl, roč. 7, č. 79–84, 1927, 55.

²³⁵ V čísle časopisu De Stijl věnovanému jeho deseti letům existence (č. 79–84, 1927), se Van Doesburg tímto tématem obšírně zabývá. Konstatuje, že již během trvání jeho destijlovského kurzu, který se těšil tak hojně účasti, vznikl konflikt mezi uměleckým smýšlením, jaké razil De Stijl, a mezi tím na výmarské škole. Dokonce se prý stal v očích vedení školy tak nepohodlným, že se snažila vliv De Stijlu potlačit – studentům zakázala navštěvovat Van Doesburgův kurz a hledala způsoby, jak se nyní nepohodlného redaktora z nizozemského časopisu zbavit. Ve Van Doesburgově článku se také dočteme, že na jeho ateliér bylo dokonce několikrát zaútočeno. Okna ateliéru byla roztržena kameny, jindy je snad prý dokonce zasáhly výstřely z pušky. Tuto skutečnost potvrzuje i text Nelly van Doesburg *De Stijl and the Bauhaus* (nedatováno), ve kterém se navíc dočteme, že Van Doesburgovi bylo jedním z žáků sochařství vyhrožováno zastřelením, pokud Výmar neopustí. Závěrem svého textu Van Doesburg zmiňuje ještě článek jistého barona Dr. V. Erffa (posluchače Van Doesburgových přednášek ve Výmaru), který vyšel 10. května 1927 v The Chicago Evening. Erffa v něm píše, že před příchodem Van Doesburga se škola podobala spíše klášteru, který ztratil veškerý kontakt s okolním světem, a až za Van Doesburgova působení se začala opět rozvíjet. Popularita nizozemského umělce a jeho hnutí na půdě Bauhausu dosáhla takových rozměrů, že málem způsobila převrat ve vedení školy, a proto byl Van Doesburg vypuzen. Tento nešťastný závěr jeho působení ve Výmaru Van Doesburga velmi zasáhl. Tón výše zmíněného textu je jasným dokladem, že Theo Van Doesburg ani po letech nepřekonal rozčarování z bauhauského neúspěchu.

výstavu *Mezinárodní architektury*, jíž se mimo jiné účastnili také členové Devětsilu, Teiga nevyjímaje. Ten se ve Výmaru osobně setkal s Walterem Gropiem a Hannesem Meyerem. Započalo tak údobí, během kterého se Teige zajímal o aktivity Bauhausu, vyjadřoval se k nim a zprostředkovával je českému publiku. Zároveň mezi ním a Gropiem probíhala čilá korespondenční aktivita, během které docházelo i k pravidelné výměně různých materiálů. Ač se ke koncepci školy nejprve stavěl kriticky, po roce 1925, kdy byl Bauhaus vystaven zásahům ze strany durynské vlády, zaujal solidární stanovisko a instituce se vehementně zastával. Sympatie vůči Bauhausu byly jistě také podpořeny změnou v koncepci školy, která přišla v roce 1928 s nástupem Meyera do jejího vedení. Pozornost Bauhausu se zaměřuje na společnost a její potřeby, především v oblasti bydlení (ovšem z vyhraněně komunistického pohledu). Meyer ve svém textu *Bauhaus a společnost*²³⁶ charakterizuje školu jako „sociální fenomén“, jehož „konečným cílem veškeré souborné práce [je] sjednocení všech životatvorných sil, k harmonickému vytvoření společnosti“. Logickým důsledkem je pak orientace na architekturu a problematiku minimálního bytu. V tomto bodě se zájmy Bauhausu i ty Teigovy protínají a vzniká tak prostor pro velmi úzkou spolupráci.

Velmi záhy, v říjnu roku 1929, se Teige stává hostujícím docentem a hned na počátku roku 1930 zahajuje přednáškový cyklus o sociologii architektury. Podklady přednášek následně zpracovává a vydává v dvojčísle ReDu nazvaným *K sociologii architektury*.²³⁷ Druhá část přednáškového cyklu²³⁸, která měla proběhnout v podzimním semestru, se již neuskutečnila. Důvodem bylo potlačení komunistické frakce školy a Meyerovo vyloučení z Bauhausu. Události z Desavy se staly jednou ze známek nastupujícího nacismu. Teige na protest přerušil veškerou spolupráci s Bauhausem a během září 1930 napsal i několik protestních článků²³⁹, vyjadřujících se k alarmující situaci.

Význam Bauhausu pro Van Doesburga a Karla Teigeho

Zdá se, že pro Van Doesburga byl Bauhaus spíše prostředkem pro šíření jeho vlastních idejí, než místem, které by jej v jeho uměleckém smýšlení výrazněji formovalo. Jeho úmysly také výstižně demonstruje pohlednice, kterou Van Doesburg poslal 12. 9. 1921 svému příteli

²³⁶ ReD, roč. 3, č. 5, 1930, 130–136.

²³⁷ ReD, roč. 3, č. 6–7, 1930, 163–220.

²³⁸ Tato část cyklu měla být věnována „vývojovým dějinám obsahových a výrazových problémů současné literatury a poezie, materiálu a technice nové literatury a v neposlední řadě nové typografii“. (Vratislav Effenberger: *Nové umění*. In: TEIGE 1966c, 575–619).

²³⁹ VAN STRAATEN 1983, 169.

a kolegovi z De Stijlu Antony Kokovi. Na pohlednici je vyobrazena výmarská škola, avšak obohacena o nespočet nápisů „De Stijl“.²⁴⁰ [22]

V devátém čísle druhého ročníku časopisu *De Stijl* Van Doesburg uveřejnil manifest nově založené výmarské školy: *An alle Künstler aller Länder*.²⁴¹ A nezapomněl ho patřičně okomentovat. Byl podle něj příliš individualistický a expresionistický. Přesto Van Doesburg přiznával, že teoretické zázemí Bauhausu vykazovalo jisté podobnosti s destijlovským (především krátce po vzniku školy), to mu ovšem nestačilo. Jeho ambice ve Výmaru mířily mnohem dále – chtěl si podmanit Bauhaus. Přesto, či možná právě proto, že se Van Doesburg těšil velké oblibě mezi posluchači svých přednášek na Bauhausu, stal se postupem času Walteru Gropiovi trnem v oku. Gropius totiž zastával zcela opačný názor, než jaký byl zakořeněn v destijlovském hnutí. To od samého počátku hlásalo konec individualismu, který musí zákonitě vystřídat kolektivismus a universalismus. Walter Gropius však od svých studentů vyžadoval v rámci jejich tvorby právě výraznou individualitu. I přes odpor vedení školy (viz pozn. 45) se Van Doesburgovi nakonec částečně podařilo si Bauhaus získat (především v oblasti nábytku²⁴² a typografie). Jak napsal J. J. P. Oud Van Doesburgovi: „*Vliv naší skupiny De Stijl je na Bauhausu patrný v každém směru. „Čtverco–ismus“ je TAM imitací bez porozumění, atd. atd.*“²⁴³

Porovnáme-li vztahy mezi De Stijlem, potažmo Van Doesburgem, a Bauhausem se vztahem Bauhausu a československé avantgardy, můžeme konstatovat, že druzí jmenovaní z toho vyšli podstatně lépe. Ačkoliv ani Teige si neodpustil jistou kritiku na účet německé školy, jeho vztahy s vedením, především pak s Hannesem Meyerem, byly velmi dobré.

V únoru roku 1930 věnoval celé číslo ReDu právě Bauhausu. Najdeme v něm jak nejnovější práce školy, tak představení jednotlivých dílen. Dalo by se říci, že se nám dostala do rukou „náborová brožura“. Tento dojem navíc umocňuje úderný text hned z první strany: „*mladí lidé! co hledáte na umělecko–průmyslových školách či akademiích? studujte na bauhause!*“²⁴⁴

Sám Teige se školou a jejím vývojem zabývá v textu *Deset let Bauhausu*, který byl otištěn ve Stavbě VIII, č. 10, v dubnu 1930. Teige v počátcích Bauhausu neopomíná zmínit ani vliv De Stijlu: „*V té době je Bauhaus vystaven velmi silnému vlivu autorů skupiny de Stijl.*

²⁴⁰ VAN STRAATEN 1983, 101.

²⁴¹ De Stijl, roč. 2, č. 9, 1919, 104–105.

²⁴² Marcel Breuer byl ve své rané tvorbě jasně ovlivněn Gerittem Rietveldem a jeho návrhy nábytku.

²⁴³ Nelly van Doesburgová: *De Stijl and the Bauhaus*, strojepis, nedatováno, Archiv Theo a Nelly van Doesburgových, RKD, Haag.

²⁴⁴ ReD, roč. 3, č. 5, 1930, 130.

Theo van Doesburg založil dokonce tehdy ve Výmaru jakousi protiškolu. Vliv destijlovského neoplasticismu působil na Bauhaus, i na samotného Gropia, zdravě v tom smyslu, že byl nápomocen v likvidaci expresionistických atavismů, avšak naproti tomu zamořil jeho tvorbu nadlouho novým „ortogonálním“ formalismem.“²⁴⁵ Celkové vyznění textu je velmi oslavné, chtělo by se říci místy až rozverně. Dokladem může být i Teigova charakteristika tehdejšího Bauhausu: „Dnešní Bauhaus pilně pracuje produktivně i výchovně, vyvíjí se a proměňuje se; je vždy připraven k potřebným reformám, není zkamenělou školou se zastaralou učební osnovou. A je tu také živější a sympatičtější prostředí než na jiných vysokých školách: optimistická a veselá nálada. Provozuje se tu nejen architektura, ale i sport, fotografuje se, tančí se, dělají se tu karnevaly... Bauhaus po deseti letech je mladší, podnikavější, svobodnější a kamarádštější, než byl kdykoliv.“²⁴⁶

2.3.3.4 Architektura

Mezi českými architekty to po první světové válce vřelo; „generace 1900“ se hlásila ke slovu, a jak píše Karel Honzík, chtěla ven z béd – nejen obraz, ale i forma se měly stát „*bójemi, které zachrání člověka z moře krutosti.*“²⁴⁷ Dvacátá léta se pro ně stala dobou tápání – „*Najednou jsme měli pocit, že se nám nic z dosavadních stavebních slohů nelíbí. Hledali jsme nejen v architektuře, ale i v obrazech, v literatuře, ve filmech. Nějaký osvobozující podnět! Nějakou jistotu, že NĚKAM jdeme! Že máme cíl!*“²⁴⁸

Čeští architekti byli již zkraje 20. století s nizozemskou architekturou dobře obeznámeni. Už v době před první světovou válkou o ni jevíli zájem a pořádali do Nizozemska i studijní cesty, aby se s ní blíže obeznámili. Architektura „Nízkých zemí“ byla přitažlivá především pro Kotěrovy žáky Pavla Janáka a Josefa Gočára – šířili o ní a o jejich nejnovějších trendech povědomí i mezi svými studenty, s nimiž podnikali odborné exkurze do Nizozemska.²⁴⁹ Mnozí z nich si tuto zdánlivě prostou cihlovou architekturu velmi oblíbili.

²⁴⁵ TEIGE 1966a, 480.

²⁴⁶ TEIGE 1966a, 485.

²⁴⁷ HONZÍK 1963, 11.

²⁴⁸ HONZÍK 1963, 8–9.

²⁴⁹ NOVÝ 1998, 171.

Zvláštní pozornosti se těšila především tvorba H. P. Berlageho (1856–1934) a W. M. Dudoka (1884–1974). Dudokovým architektonickým dílem, a především pak zahradním městem Hilversum byl uchvácen Josef Gočár.²⁵⁰ V amsterdamském ateliéru u Berlageho byl ve 20. letech dokonce zaměstnán jeden z našich architektů Jaroslav Fišer.²⁵¹

Také odezva zahraničí ve vztahu k pracím tuzemských architektů byla poměrně slušná; např. holandská revue *Klei* si jako první všimla práce našich puristů a v roce 1923 uveřejnila architektonické studie Karla Honzíka a Jaroslava Fragnera spolu s modelem krematoria v Nymburku od Bedřicha Feuersteina a Bohumila Slámy.²⁵²

Mnoho architektů z Nizozemska přednášela za první republiky v Praze a Brně. Kromě Van Doesburga to byl například jeho destijlovský souputník J. J. P. Oud.

Van Doesburgova přednáška o soudobé architektuře, kterou pronesl na podzim roku 1924 v Brně a Praze, vzbudila v československém uměleckém prostředí značný ohlas a její český překlad byl publikován ve třetím ročníku *Stavby* pod názvem *Nová architektura holandská*.²⁵³ Van Doesburg zde dává do souvislostí soudobou moderní nizozemskou architekturu a vlivy, které ji formovaly. Velkou výhodou pro vznik nové architektury v Nizozemsku byla skutečnost, že na rozdíl od nizozemského malířství nebyla tamní architektura svazována slavnou tradicí, a proto pro ni bylo snazší požadovat pro sebe nový charakter a věnovat se experimentům. Architektury Cuypere a Berlageho oslavuje coby průkopníky, díky kterým bylo možné „osvobodit architekturu z její imitativní povahy“ a umožnit mladým architektům zabývat se architekturou racionální a elementární.²⁵⁴ A protože, jak Van Doesburg tvrdí, „vždy ovlivňují a kontrolují se navzájem rozmanitá umění v určité periodě vývoje“²⁵⁵, díky „důsledkům v malířství, architekti van t' Hoff, Rietveld, Oud, Wils, atd. rozvinuli prakticky i teoreticky architektonickou koncepci ve smyslu zásad propagovaných konstruktivistickou revue: *De Stijl*.“²⁵⁶

Holandské umění jako takové charakterizuje jako umění, v rámci kterého se kvantita podřizuje kvalitě. A snad je to dáno i omezeným územím, na kterém byla tato nízká země

²⁵⁰ NOVÝ 1998, 171.

²⁵¹ NOVÝ 1998, 171.

²⁵² NOVÝ 1998, 176.

²⁵³ VAN DOESBURG 1924–1925a, 90–94.

²⁵⁴ VAN DOESBURG 1924–1925a, 91.

²⁵⁵ VAN DOESBURG 1924–1925a, 90.

²⁵⁶ VAN DOESBURG 1924–1925a, 91.

vybudována a stísněným prostorem pro budování domů podél kanálů, že „rozvoj holandského umění zabírá vždy spíše do hloubky, než do šířky.“²⁵⁷

Po uskutečnění brněnské přednášky přinesly *Lidové noviny*,²⁵⁸ kromě již výše zmíněného, následující poznatky: „Doesburg zdůraznil, že úsilí mladých jejich [destijlovských] architektů nespěje k uzavřenému kubusu, nýbrž k takovému vyřešení prostoru, které by nejlépe vyhovovalo funkčnímu úkolu díla, praktické potřebě a niternému obsahu práce.“ Důraz je nově kladen na požadavek čtyřdimensionality (nové časoprostorové jednoty), možnosti pohyblivého rozdělení prostoru a v neposlední řadě na uplatnění barvy v novodobém stavebnictví coby samostatného, prostorotvorného prvku. Z přednášky také vyplynulo, že Van Doesburg „umění chápe a uznává jen jako projev života“.

V rozhovoru, který Van Doesburg poskytl Artuši Černíkovi pro *Rovnost*²⁵⁹, vyjádřil se mimo jiné také k otázce moderní architektury a urbanismu. Černík položil Van Doesburgovi tři otázky:

1. „Co považujete pro moderní architekturu za nejdůležitější?“

Za vznikem a vývojem moderní architektury Van Doesburg vidí především urbanismus, který je nutné řešit nejen z hlediska sociálního, ale také materiálního. Jednotlivé dokonalé domy by měly být skloubeny „v celky, v bloky městské zcela novým a původním způsobem“. Je třeba decentralizovat města, vytvořit nové půdorysy, neboť „dosavadní centralisace znamená i kus sociální minulosti, v níž dosud žijeme.“²⁶⁰

2. „Je důsledné provedení moderní architektury dnes možné?“

Van Doesburg zastává názor, že to možné není; bylo by potřeba mezinárodní revoluce: „Namísto plýtvání hmot je nutno postavit ekonomisaci produkce. Síla organizace spotřebitelů je hybnou silou, jejíž moc vzroste úměrně se zesílením oné administrativy, onoho všeužitečného důmyslu, jež spojí světová vlna přeměny, jež již bije do břehů doby. Schopnost odborníků je jedinou zárukou zdařilé reformy.“²⁶¹

3. „Co soudíte o budoucnosti ruské architektury a ruského konstruktivismu?“

Práce ruských umělců a architektů hodnotí Van Doesburg jako „pěkné, avšak bezvýhledné“, neboť nepřináší užitek. Naději na obrodu a praktický úspěch naopak vkládá do severních zemí a zakončuje: „Pokud mám mluvit o svých názorech na schopnosti jednotlivých národností,

²⁵⁷ VAN DOESBURG 1924–1925a, 94.

²⁵⁸ *Lidové noviny*, 26. 10. 1924, 9.

²⁵⁹ ČERNÍK 1924a, ČERNÍK 1924b.

²⁶⁰ ČERNÍK 1924b, 3.

²⁶¹ ČERNÍK 1924b, 3.

kladu na přední místo Němce a Slovy. Jsou plni energie, ruchu a práce. Vyvíjejí velikou činnost. Jsou dobře živenou půdou, kam nepadá svěží sémě nadarmo. Plody, jež vydají tyto kmeny, budou významné. Jen jedinou výstrahu chci dáti tomuto mladému státu. Necht' neupadá v anachronistickou zálibu v historických, starých stylech. [...] Pohled zpět nesmí vzbuzovati závratě, nýbrž toliko poučení.“²⁶²

Van Doesburgovy přednášky se uskutečnily na popud Karla Teigehe, pro nějž se architektura stala jedním z hlavních témat jeho teoretických statí. Teige se architekturou začal zabývat na podzim 1922, po seznámení se s Le Corbusierem a také s prvním pražským konstruktivistou a funkcionalistou Jaromírem Krejcarem.²⁶³ Již v té době považoval pro vývoj architektury za určující dílo Behrense, Wrighta, Perreta, Le Corbusiera, ale také J. J. P. Ouda.²⁶⁴ Jak uvádí Rostislav Švácha, evropská avantgarda 20. let otočila žebříček tradičních hodnot v architektuře, a místo paláců a chrámů postavila na první místo průmyslové stavby.

Teige začal architekturu velmi brzy vnímat jako vědu – ve stati *Moderní česká architektura* z roku 1924 Teige vyslovil požadavek, aby byla architektura chápána jako věda. Vědeckost moderní architektury bude podle jeho tehdejšího názoru založena na postavení architektonické tvorby na „základnu prostého stavebního inženýrství, veskrze účelného, pravdivého a tektonického.“²⁶⁵ Vůči této Teigehe doktríně se ovšem již v polovině 20. let ohradila většina jeho kolegů–architektů z Devětsilu.²⁶⁶ Jistou názorovou podobnost v tomto ohledu však můžeme nalézt u Van Doesburga, který v jednom ze svých článků z roku 1921 pro *Bouwkundig Weekblad* napsal, že „především architektura je bez vědeckého hlediska nemyslitelná.“²⁶⁷ Podobně je tomu u architekta J. J. P. Ouda, o kterém dokonce sám Teige píše, že „staví novou architektonickou a uměleckou produkci důsledně na industriální, technický a vědecký základ.“²⁶⁸

Od Van Doesburgovy návštěvy Československa až po jeho náhlé úmrtí v roce 1931 se v tuzemských periodikách objevovaly jeho teoretické statě věnující se především architektuře. Po této stránce je zajímavé sledovat také články českých teoretiků a umělců, především pak

²⁶² ČERNÍK 1924b, 4.

²⁶³ ŠVÁCHA 1993, 145.

²⁶⁴ ŠVÁCHA 1993, 146.

²⁶⁵ ŠVÁCHA 2000, 28.

²⁶⁶ ŠVÁCHA 1993, 148.

²⁶⁷ VAN DOESBURG 1921b, 165.

²⁶⁸ TEIGE 1924–1925a, 36.

Karla Teigeho, které reflektovaly nizozemské umění. S ohledem na sílu Van Doesburgovy osobnosti se často jednalo o texty týkající se přímo jeho osoby či hnutí De Stijl.

Významným byl v souvislosti s nizozemským destijlovským uměním třetí ročník *Stavby*.²⁶⁹

Hned prvním z destijlovských článků je Van Doesburgův text *Obnova architektury*²⁷⁰, ve kterém, jak nám napovídá podnadpis, sepsal „*stručný souhrn zásad, jimiž prakticky i theoreticky se řídí skupina De Stijl 1916–1924 v Holandsku*“. Článek se zaobírá tvarem, potažmo formou, nové architektury, která je „*elementární, ekonomická, funkcionální, bez formy*“ (to znamená, že oproti slohům minulosti neuznává pražádný v sebe uzavřený typ, ani základní prostor); dále pak *půdorysem* (moderní architektura je otevřená, nemá již nosných zdí²⁷¹); *prostorem a časem*, respektive momentem trvání; *symetrií a opakováním*, kdy nová architektura opouští monotónní opakování a snaží se o naprosté popření osy souměrnosti; *barvou* jako výrazovým prvkem časoprostorových vztahů, kdy rovnováha architektonických poměrů může být zjevena teprve barvou; a nakonec *architekturou jako syntézou nové doby*.

O několik stran dále pak nalezneme pohled na destijlovské umění z druhé strany, od Karla Teigeho. V textu *De Stijl a holandská moderna*²⁷² se Teige věnuje nejen De Stijlu, ale také obecnému pohledu na podmínky vzniku moderního umění v Nizozemsku. V rámci části věnované J. J. P. Oudovi se dostává k užití barvy v architektuře a vypichuje problematiku „architektonické malby“. Barva je v moderní architektuře často „dána do klatby jakožto prvek dekorativní.“ Zde se Teige ohrazuje vůči snahám Nizozemců o čistou architektonickou malbu a říká: „[jejich snaha] je jistě v mnohém ohledu oprávněna a vnitřně důsledná; ale zůstává otázka, kam jinam možno těmito nástěnnými bezpředmětnými kompozicemi čtverců a obdélníků dospěti, než k dekoraci, byť k dekoraci monumentálně a neornamentálně komponované; a dnes přece právem zamítá architektura jakoukoliv dekoraci [...] Bezpředmětné kompozice orfistické, neoplastické a suprematistické mohou být jen přechodným stadiem vývojového hledání, významným poučením, ale nikoliv však řešením dnešní krise.“ Další Teigovou výtkou je nábytek navrhovaný Huszárem a Rietveldem, který je podle něj opět „příliš dekorativní, vylučující seriovou výrobu“ a jeho autoři tak zcela opomíjejí skutečnost, že se jedná o věc čistě technického rázu a měla by být uzpůsobena k masové výrobě.²⁷³

²⁶⁹ Stavba, roč. 3, 1924–1925.

²⁷⁰ VAN DOESBURG 1924–1925b, 23–26.

²⁷¹ Touto myšlenkou se zásady De Stijlu blíží Le Corbusierovi a jeho „volnému plánu“.

²⁷² TEIGE 1924–1925a, 33–41.

²⁷³ TEIGE 1924–1925a, 40.

Ačkoliv Teige s některými zásadami nizozemského hnutí a jejich převedení v praxi ne vždy úplně souhlasí, celkový tón textu je pozitivní a dokonce uzavřen prohlášením, že „šťastné Hollandsko stává se díly svých architektů novým Řeckem [...], je pravou vlastí nového stavebního umění.“²⁷⁴

Vzhledem k hnutí De Stijl a jeho uměleckým zásadám je důležité zmínit v souvislosti s architekturou také užití barvy, tak jak ji vnímal Theo van Doesburg (v opozici k Teigovi).

Van Doesburg přisuzuje barvě v rámci moderní architektury mimořádný význam – tvoří nedílnou součást výrazových prostředků a dává vyniknout ztvárnění prostoru architektem a je tedy nezbytným prvkem architektury. Mnohá nedorozumění a chyby, které se v minulosti v rámci architektury vyskytly, byly podle Van Doesburga způsobeny skutečností, že malíř a architekt se mnohdy vzájemně příliš nerespektovali.²⁷⁵

Dále v textu Van Doesburg klade důraz na důsledné oddělení barviva (verf) od barvy (kleur). „Barvivo je nástrojem, barva je cílem.“²⁷⁶

Ve vzpomínkovém textu²⁷⁷ věnovaném Van Doesburgovi mu Teige přiřkl mimo jiné přídomek „malíř, jenž je zaujat úlohou barvy v architektuře“ – „*Polychromie Doesburgových architektonických projektů je znakem autorova přechodu od malířství k architektuře a prozrazuje se v ní – malíř. Malíř, jenž je zaujat úlohou barvy v architektuře, funkcí barvy v prostoru a v čase.*“²⁷⁸ Teige navazuje dalším významným tématem v rámci architektury a tím je problematika dekorace v architektuře. Van Doesburg tvrdí, že architektura bez barvy je nesmyslná, byla by bez ní dokonce „slepá“.²⁷⁹ Zároveň se staví proti jakémukoliv použití dekorace, neboť má za to, že tím dochází k zneužití barvy.²⁸⁰

Teige zde podotýká, že Van Doesburgovi jde především „o zviditelnění vztahů architektonických volumů. [...] Potřeba kontrastu mezi předmětem a prostorem projevuje se ve chvíli, kdy klademe do prostoru stěny, paravány, nábytek: až dosud bylo zvykem členiti prostor a plochy stěn obrazy, reliéfy, dekorací. Antidekorativní tendence v architektuře odbarvila interiéry a exteriéry. To je podle Doesburga omyl. Šedá v šedé. Nahá vyholená

²⁷⁴ TEIGE 1924–1925a, 41.

²⁷⁵ VAN DOESBURG 1923, 232.

²⁷⁶ VAN DOESBURG 1923, 233.

²⁷⁷ TEIGE 1931b, 125.

²⁷⁸ Teige ve svém textu vychází především z Van Doesburgova článku *Význam barvy v interiéru a na vnější části architektury* (1923).

²⁷⁹ TEIGE 1931b, 125.

²⁸⁰ TEIGE 1931b, 125.

*architektura, kostra, kost a kůže. Zve to „anatomická architektura“.*²⁸¹ Stejně jako člověk potřebuje k životu světlo, vzduch, vůni či hluk, potřebuje také barvu. Ta, jak dále píše Teige, může mít funkci čistě utilitární, ale zároveň může být také prostředkem působení psychiku obyvatel daného objektu, neboť člověk přeci žije ne v konstrukci, ale „mezi architektonickými povrchy“.

Teige Van Doesburgovi ve svém textu přiznává jistou správnost názorů týkajících se funkce barvy v architektuře, ale zároveň mu vytýká důvod zájmu o ni – tím je skutečnost, že Van Doesburg považuje za důležitou estetickou funkci barvy a nikoliv její funkci utilitární.²⁸² Tu naopak vyzdvihuje Teige – díky barvě se lidé v prostoru orientují, může jí však být přiřknuta také funkce organizace prostoru či jeho artikulace.²⁸³ V závěru části věnované aplikování barvy v architektuře Teige poznamenává, že *„barevné řešení Doesburgových architektur bylo vlastně chybnou aplikací jeho abstraktních obrazů na stěny domů“*, čímž následně došlo k narušení architektonické jednoty. Teige v tomto smyslu dokonce hovoří o „chaosu barevných kvadrátů“.²⁸⁴ Téměř uštěpačně dále konstatuje, že problematika barvy v architektuře není otázkou pro malíře, zvláště v době, kdy se samo malířství ocitlo v existenční krizi; *„pro malíře, kteří se domnívali, že se zachrání na stavbě.“*²⁸⁵

Van Doesburgovi se naskytlá příležitost zrealizovat své teorie týkající se uplatnění barvy v architektuře v roce 1927, kdy mu byl svěřen úkol vytvořit návrh vnitřního zařízení restaurace Aubette ve Štrasburku.²⁸⁶ [23]

Ke spolupráci na zakázce se Van Doesburg dostal přes svého přítele Jeana Arpa, který jej seznámil s majitelem tohoto restauračního zařízení. Ten se již po několik let pokoušel dát imponantní budově postavené francouzským architektem Francois Blondelem v 18. století nový výraz (ovšem jen v rámci interiéru, exteriér musel být z důvodu zapsání budovy na seznam památek zachován v původním stavu).²⁸⁷ Arp si Van Doesburga pro spolupráci vybral, neboť již delší dobu byl s jeho tvorbou a myšlenkami obeznámen.²⁸⁸

Van Doesburg hovořil o „projektu Aubette“ jako o dlouho očekávaném Gesamtkunstwerku zásad destijlovského hnutí. Kromě zářivých barev, kterými zpracoval

²⁸¹ TEIGE 1931b, 126.

²⁸² TEIGE 1931b, 127.

²⁸³ TEIGE 1931b, 127.

²⁸⁴ TEIGE 1931b, 127.

²⁸⁵ TEIGE 1931b, 127.

²⁸⁶ JAFFÉ 1983, 113–120.

²⁸⁷ JAFFÉ 1983, 113.

²⁸⁸ JAFFÉ 1983, 113.

schodiště, stěny, podlahy i stropy několika sálů, vypracoval Van Doesburg pro Aubette také např. návrhy výtvarného zpracování popelníků či pozvánek, na kterých využil své modulární abecedy z počátku 20. let.²⁸⁹

Realizace destijlovských myšlenek v architektuře byla pro Van Doesburga velkým tématem, není tudíž překvapivé, že v roce 1928 vyšlo celé číslo časopisu *De Stijl* věnované právě tomuto štrasburskému projektu.²⁹⁰

²⁸⁹ MIDDENDORP 2004, 82.

²⁹⁰ *De Stijl*, číslo věnované Aubette, 1928.

3 ZÁVĚR

Je téměř symbolické, že tato diplomová práce byla dokončena v roce 2017, který se stal v Nizozemsku rokem De Stijlu. Je tomu totiž právě 100 let, kdy vznikl avantgardní časopis *De Stijl* a spolu s ním i stejnojmenné hnutí. Po celé zemi probíhají od počátku roku výstavy menšího či většího rozsahu věnované tomuto svébytnému nizozemskému výtvarnému směru, tak snadno rozpoznatelnému od všech ostatních.

Cílem práce bylo uvést do souvislostí teoretické a umělecké vyjádření nizozemských umělců sdružených kolem časopisu *De Stijl* (potažmo kolem osoby Theo van Doesburga) ve vztahu k české avantgardě 20. a 30. let 20. století. Pro široký záběr vybraného tématu bylo v úvodu práce téma dále specifikováno a následně zaměřeno na činnost dvou čelných představitelů obou zemí – Theo van Doesburga a Karla Teigeho.

Hlavním záměrem pak bylo přiblížit provázanost uměleckých kontaktů mezi nizozemskými a českými umělci, mnohdy i v rámci evropské avantgardní umělecké scény. Pokusila jsem se toho dosáhnout pomocí analýzy dochované korespondence mezi jednotlivými umělci, rešerší dobových periodik, ale také kompletací často poměrně útržkovitých informací v dostupné literatuře monografické či přehledové.

Stěžejní část práce, věnovaná Van Doesburgovi a Teigemu, nastiňuje jejich tvorbu v kontextu vzájemně korespondujících rysů umělecké práce, ale v několika ohledech se nevyhýbá ani širšímu zasazení do kontextu doby. Výběrem jednotlivých tematických okruhů v rámci Van Doesburgova a Teigova díla (typografie, film, Bauhaus, architektura) bylo dosaženo průřezu napříč jejich tvorbou teoretickou, a pokud se danému okruhu oba věnovali aktivně i ve vlastní umělecké činnosti, pak je sledována a popsána také stránka praktická.

Následující citace Adolfa Hoffmeistera, ač týkající se charakteristiky Teigovy osobnosti, je ve světle sledovaných průniků aplikovatelná nejen na tohoto „nejinformovanějšího obyvatele Evropy“²⁹¹, ale také na jeho nizozemského kolegu: „*Vlivně ovlivňovat generaci, to je umění drobného výstředníka. Malý bosko, jenž netvoří vlastně mnoho sám, ale organizuje, ukazuje, radí, motivuje, mění, doporučí, poroučí a skoro učí. Učitel generace.*“²⁹²

²⁹¹ MOHOLY–NAGY 1927, 258.

²⁹² HOFFMEISTER 1962, 56.

Vzhledem k důkladnému obeznámení se s danou problematikou se domnívám, že vybrané téma není touto prací zdaleka vyčerpáno a zasloužilo by si rozšířit a pojmout ještě podrobněji v další teoretické práci. Především pak téma architektury považuji za hodné dalšího zpracování.

4 SEZNAM LITERATURY

- ANTEN 1982 – Hans ANTEN: Van realisme naar zakelijkheid. Proza-opvattingen tussen 1916 en 1932. Utrecht 1982
- ATZMON 1996 – Leslie ATZMON: The Scarecrow Fairytale: A Collaboration of Theo Van Doesburg and Kurt Schwitters. In: Design Issues, roč. 12, č. 3, podzim 1996, 14–34
- BEEKMAN/VRIES 2007 – Klaus BEEKMAN / JAN VRIES: Avant-Garde and Criticism, Amsterdam–New York 2007
- BENSON 2002 – Timothy O. BENSON (ed.): Central-European Avant-Gardes. Exchange And Transformation (1910-1930). Cambridge 2002
- BOEKRAAD 1986 – Cees BOEKRAAD: Theo van Doesburg: De Stijl en de Europese architectuur. De architectuuropstellen in Het Bouwbedrijf 1924–1931. Nijmegen 1986
- BOIS 1990 – Yve–Alain BOIS: Painting as Model. Cambridge 1990
- Bouwkundig Weekblad, roč. 42, č. 25, 18. červen 1921
- Bouwkundig Weekblad, roč. 44, č. 21, květen 1923
- BROOS 1982 – Kees BROOS: Van De Stijl naar een nieuwe typografie. In: JAFFÉ 1982, 147–164
- BROOS/HEFTING 1995 – Kees BROOS / Paul HEFTING: Grafische vormgeving in Nederland: Een eeuw. Naarden 1995, 58–65
- CÍSAŘOVÁ/MÁČEL/SIERMAN 1994 – Hana CÍSAŘOVÁ / Otakar MÁČEL / Koosje SIERMAN: Teige animator; Karel Teige (1900–1951) en de Tsjechische avantgarde. Amsterdam 1994
- ČERNÍK 1924a – Artuš ČERNÍK: Osvěta, literatura, umění. Interview s architektem p. van Doesburgem. In: Rovnost, 28. 10. 1924
- ČERNÍK 1924b – Artuš ČERNÍK: Osvěta, literatura, umění. O moderní architekturu. Interview s archit. van Doesburgem. In: Rovnost, 31. 10. 1924
- De Stijl 1917–1931
- De Stijl, roč. 2., č. 9, 1919
- De Stijl, roč. 3, č. 6, duben 1920
- De Stijl, roč. 3, č. 7, květen 1920
- De Stijl, roč. 4, č. 5, červen 1921
- De Stijl, roč. 4, č. 7, červenec 1921

- De Stijl, roč. 4, č. 8, srpen 1921
- De Stijl, roč. 4, č. 11, listopad 1921
- De Stijl, roč. 5, č. 10–11, podzim 1922
- De Stijl, roč. 7, č. 79–84, 1927
- Design Issues, roč. 12, č. 3, podzim 1996
- Disk, listopad 1923
- Disk 2, jaro 1925
- DLUHOSCH/ŠVÁCHA 1999 – Eric DLUHOSCH / Rostislav ŠVÁCHA (ed.): Karel Teige
1900–1951: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde. Cambridge,
Mass.–London 1999
- EFFENBERGER 1966 – Vratislav EFFENBERGER: Nové umění. In: TEIGE 1966c, 575–619
- EX 2003 – Sjarel EX: Theo van Doesburg en het Bauhaus: de invloed van De Stijl
in Duitsland en Midden-Europa. Utrecht 2003
- Filmliga. Tijdschrift voor zelfstandige filmkunst, č. 8, březen 1928
- FORGÁCS/BENSON 2002 – Eva FORGÁCS / Timothy O. BENSON (ed.): Between Worlds:
A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930.
Cambridge 2002
- GOLDING 2003 – John GOLDING: Cesty k abstraktnímu umění. Brno 2003
- HEIJS 1982 – Jan HEIJS (ed.): Filmliga 1927–1931. Nijmegen 1982
- Het Bouwbedrijf 1924–1931
- HOFFMEISTER 1962 – Adolf HOFFMEISTER: Předobrazy. Praha 1962
- HONZÍK 1963 – Karel HONZÍK: Ze života avantgardy. Praha 1963
- HONZÍK 2002 – Karel HONZÍK: Za obzorem věčnosti. Praha 2002
- HUSZÁR 1928 – Vilmos HUSZÁR: Film jako umění. In: Filmliga. Tijdschrift voor zelfstandige
filmkunst, č. 8, březen 1928, 7–9
i10, 1927
- JAFFÉ 1956 – H. L. C. JAFFÉ, De Stijl 1917–1931. The Dutch Contribution to Modern Art.
Amsterdam 1956
- JAFFÉ 1982 – H. L. C. JAFFÉ (ed.): De Stijl 1917–1931. New York 1982
- JAFFÉ 1983 – H. L. C. JAFFÉ: Theo van Doesburg. Amsterdam 1983
- JANSSEN/WHITE 2011 – Hans JANSSEN / Michael WHITE: Het verhaal van De Stijl.
Van Mondriaan tot Van Doesburg. Haag 2011
- KÁRNÍK 2000 – Zdeněk KÁRNÍK: České země v éře první republiky (1918–1938). Díl první.
Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918–1929). Praha 2000

- KONRÁD 1927–1928 – Karel KONRÁD: S. M. K. Devětsil. In: Rozpravy Aventina 3, 1927–1928, č. 11–12, 140
- KORTEWEG/ SALVERDA 1986 – Anton KORTEWEG / Murk SALVERDA (red.): 't Is vol van schatten hier... . Amsterdam/Haag 1986
- LAHODA/NEŠLEHOVÁ /PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA/BYDŽOVSKÁ 1998 – Vojtěch LAHODA / Mahulena NEŠLEHOVÁ / Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA / Lenka BYDŽOVSKÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění IV/2. Praha 1998
- Lidové noviny, 26. 10. 1924, 9
- MIDDENDORP 2004 – Jan MIDDENDORP: Dutch Type. Rotterdam 2004, 80–88
- MICHALOVÁ 2016 – Rea MICHALOVÁ: Karel Teige. Kapitán avantgardy. Praha 2016
- MOHOLY–NAGY 1923 – László MOHOLY–NAGY: Die neue Typografie. Weimar 1923
- MOHOLY–NAGY 1925 – László MOHOLY–NAGY: Malerei, Fotografie, Film. Weimar 1925
- MOHOLY–NAGY 1927 – László MOHOLY–NAGY: Boekbesprekingen. In: i10 1927, 258
- MOHOLY–NAGY 1969 – László MOHOLY–NAGY: Painting Photography Film, London 1969
- MONDRIAN 2002a – Piet MONDRIAN: Lidem budoucnosti. Studie k neoplasticismu, Praha 2002
- MONDRIAN 2002b – Piet MONDRIAN: Neoplasticismus. Všeobecný princip plastické ekvivalence. In: MONDRIAN 2002a, 76–96
- MONDRIAN 2002c – Piet MONDRIAN: Realizace neoplasticismu v daleké budoucnosti a v současné architektuře. In: MONDRIAN 2002a, 97–106
- Musaion, sborník pro moderní umění, 1931
- NOVÝ 1998 – Otakar NOVÝ: Česká architektonická avantgarda. Praha 1998
- Pásmo, roč. 1, č. 3, 1–2. září 1924
- Pásmo, roč. 1, č. 5–6, prosinec 1924
- Pásmo, roč. 1, č. 7–8, 29. října 1924
- PETERSEN 1968a – Ad Petersen (ed.): De Stijl: 1917–1920. Amsterdam 1968
- PETERSEN 1968b – Ad Petersen (ed.): De Stijl: 1921–1932. Amsterdam 1968
- POSPISZYL 2002 – Tomáš POSPISZYL: Abstrakce podle Pieta Mondriana. In: MONDRIAN 2002a, 152–168
- ReD, roč. 3, 1929–1931
- ReD, roč. 3, č. 5, 1930
- ReD, roč. 3, č. 6–7, 1930
- RENNER 2002 – Hans RENNER: Česká republika a Nizozemsko. Historie vzájemných vztahů. Praha 2002

- Revoluční sborník Devětsil, podzim 1922
- Rovnost, 28. 10. 1924
- Rovnost, 31. 10. 1924
- Rozpravy Aventina, roč. 3, č. 11–12, 1927–1928
- Rozpravy Aventina, roč. 6, č. 18, 1931
- RYNDOVÁ/ROBOVÁ/ŠVÁCHA (ed.) 2000 – Soňa RYNDOVÁ / Dita ROBOVÁ / Rostislav ŠVÁCHA (ed.): Forma sleduje vědu. Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948 / Form Follows Science. Teige, Gillar, and European Scientific Functionalism, 1922–1948 (kat. výst.), Praha 2000
- SEIFERT/TEIGE 1924 – Jaroslav SEIFERT / Karel TEIGE: Pan Odysseus a různé zprávy. In: Pásmo, č. 5–6, prosinec 1924, 7–8
- SEIFERT/TEIGE 1925 – Jaroslav SEIFERT / Karel TEIGE: Přístav. Partitura lyrického filmu. In: Disk 2, jaro 1925, 11–12
- SEUPHOR 1956 – Michel SEUPHOR: Piet Mondrian: Life and Work. New York 1956
- SKLENÁŘOVÁ 2006 – Sylva SKLENÁŘOVÁ: Nizozemsko. Stručná historie států. Praha 2006
- SLAGTER 1986 – Erik SLAGTER: Theo van Doesburg / I.K. Bonset 1883–1931. In: KORTEWEG/SALVERDA 1986, 235–236
- Socialistická budoucnost, roč. 12, č. 256, 24. 10. 1924
- SRP 2009 – Karel SRP: Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie. Praha 2009
- Stavba, roč. 3, 1924–1925
- Stavba, roč. 9, 1930–31
- ŠMEJKAL 1988 – František ŠMEJKAL: Josef Šíma. Praha 1988
- ŠTYRSKÝ 2007 – Jindřich ŠTYRSKÝ: Texty. Praha 2007
- ŠVÁCHA 1993 – Rostislav ŠVÁCHA: Karel Teige jako teoretik architektury. In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Philosophica – Aesthetica 16, Historia Artium II, Olomouc 1993, 145–156
- ŠVÁCHA 1995 – Rostislav ŠVÁCHA: Od moderny k funkcionalismu. Praha 1995
- ŠVÁCHA 2000 – Rostislav ŠVÁCHA: Forma sleduje vědu. Karel Teige a vědecký funkcionalismus 1922–1948. In: RYNDOVÁ/ROBOVÁ/ŠVÁCHA (ed.) 2000, 14–97
- TEIGE 1922 – Karel TEIGE: Foto kino film. In: Život II, 1922, 153–168
- TEIGE 1923 – Karel TEIGE: Malířství a poesie. In: Disk, listopad 1923, č. 1, 19–20
- TEIGE 1924–1925a – Karel TEIGE: De Stijl a holandská moderna. In: Stavba, roč. 3, 1924–1925, 33–41

- TEIGE 1924–1925b – Karel TEIGE: Konstruktivismus a likvidace umění. In: Disk. č. 2, 1925, 4–8
- TEIGE 1924–1925c – Karel TEIGE: recenze pražské výstavy J. Šímy. In: Stavba, roč. 3, 1924–1925, březen 1925, 167–168
- TEIGE 1927 – Karel TEIGE: Moderní typy. In: Typografia roč. 34, č. 7–9, 1927, 189–198
- TEIGE 1928 – Karel TEIGE: O humoru, clownech a dadaistech. Sv. 1 – Svět, který se směje. Praha 1928
- TEIGE 1930 – Karel TEIGE: O humoru, clownech a dadaistech. Sv. 2 – Svět, který voní. Praha 1930
- TEIGE 1931a – Karel TEIGE: Grafik Jan Tschichold v Praze. In: Rozpravy Aventina 6, č. 18, 1931, 212
- TEIGE 1931b – Karel TEIGE: Theo van Doesburg zemřel! († 7. 3. 1931). In: Musaion, sborník pro moderní umění, 1931, 121–128
- TEIGE 1931c – Karel TEIGE: Theo van Doesburg † 7. III. 1931. In: Stavba IX, 1930–31
- TEIGE 1966a – Karel TEIGE: Deset let Bauhausu. In: Karel Teige: Výbor z díla I – Svět stavby a básně. Studie z 20. let. Praha 1966, 477–486
- TEIGE 1966b – Karel TEIGE: Foto kino film. In: Karel Teige: Výbor z díla I – Svět stavby a básně. Studie z 20. let. Praha 1966, 64–89
- TEIGE 1966c – Karel TEIGE: Výbor z díla I – Svět stavby a básně. Studie z 20. let. Praha 1966
- TEIGE 1969 – Karel TEIGE: Výbor z díla II – Zápas o smysl moderní doby. Studie z 30. let. Praha 1969
- TEIGE 1971a – Karel TEIGE: Naše základna a naše cesta. In: Avantgarda známá a neznámá, Praha 1971, 607–618
- TEIGE 1971b – Karel TEIGE: Obrazy. In: Avantgarda známá a neznámá, Praha 1971, 542
- TEIGE/VAN DOESBURG 1924 – Karel TEIGE / Theo VAN DOESBURG: Výzva! / Aufruf!. In: Pásmo roč. 1, č. 7–8, 29. října 1924, 1
- TSCHICHOLD 1928 – Jan TSCHICHOLD: Die neue Typographie., Berlin 1928
- TSCHICHOLD 1995 – Jan TSCHICHOLD: The New Typography. Berkley 1995
- TUIJNOVÁ 2003a – Marguerite TUIJNOVÁ: De Stijl versus futurism. Theo van Doesburg meets Enrico Prampolini. Amsterdam 2003
- TUIJNOVÁ 2003b – Marguerite TUIJNOVÁ: Mon cher ami ... Lieber Does ... Theo Doesburg en de praktijk van de internationale avant-garde. Amsterdam 2003
- Typografia, roč. 34, č. 7–9, 1927
- Typografia, roč. 40, č. 8, 1933

- Umění, roč. 43, č. 1–2, 1995
- VAN BEUSEKOMOVÁ 2007 – Ansje VAN BEUSEKOMOVÁ: Theo van Doesburg and Writings on Film in De Stijl. In: BEEKMAN/VRIES 2007, 55–66
- Van DER HORST 2005 – Han VAN DER HORST: Dějiny Nizozemska. Praha 2005
- VAN DOESBURG 1921a – Theo VAN DOESBURG: Abstracte filmbeelding. In: De Stijl, roč. 4, č. 5, červen 1921, 71–75
- VAN DOESBURG 1921b – Theo VAN DOESBURG: Význam mechanické estetiky pro architekturu a jiné obory (De beteekenis der mechanische esthetiek voor de architectuur en de andere vakken). In: Bouwkundig Weekblad, roč. 42, č. 25 (18. červen 1921), 164–166
- VAN DOESBURG 1923 – Theo VAN DOESBURG: Význam barvy v interiéru a na vnější části architektury. In: Bouwkundig Weekblad, roč. 44, č. 21, květen 1923, 232–234
- VAN DOESBURG 1924–1925a – Theo VAN DOESBURG: Nová architektura holandská. In: Stavba, roč. 3, 1924–1925, 90–94
- VAN DOESBURG 1924–1925b – Theo VAN DOESBURG: Obnova architektury. In: Stavba, roč. 3, 1924–1925, 23–26
- VAN DOESBURG 1968 – Theo VAN DOESBURG: Licht– en tijdbeelding. In: PETERSEN 1968b, 373–375
- VAN DOESBURG 1983 – Theo VAN DOESBURG: Het andere gezicht van I. K. Bonset. Amsterdam 1983
- VAN DOESBURG 1986 – Theo VAN DOESBURG: De Stijl en de Europese architectuur. De architectuuropstellen. In: Het Bouwbedrijf 1924–1931. Nijmegen 1986
- VAN STRAATEN 1983 – Evert VAN STRAATEN: Theo van Doesburg 1893–1931. 's Gravenhage 1983
- VLAŠÍN 1970 – Štěpán VLAŠÍN (ed.): Avantgarda známá a neznámá III. Generační diskuse. Praha 1970
- VLAŠÍN 1971 – Štěpán VLAŠÍN (ed.): Avantgarda známá a neznámá I. Proletářská poezie a poetismus. Praha 1971
- VLAŠÍN 1972 – Štěpán VLAŠÍN (ed.): Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu. Praha 1972
- WHITE 1995 – Michael WHITE: Spiritual Hygienists: Van Doesburg, Teige and the Concept of Progress. In: Umění 43, 1995, 63–65
- WHITFORD 2015 – Frank WHITFORD: Bauhaus. Praha 2015

WIENDL 2015 – Jan WIENDL (ed.): Čtení o Karlu Teigovi. Vize, realizace, divergence
1919–1938. Praha 2015

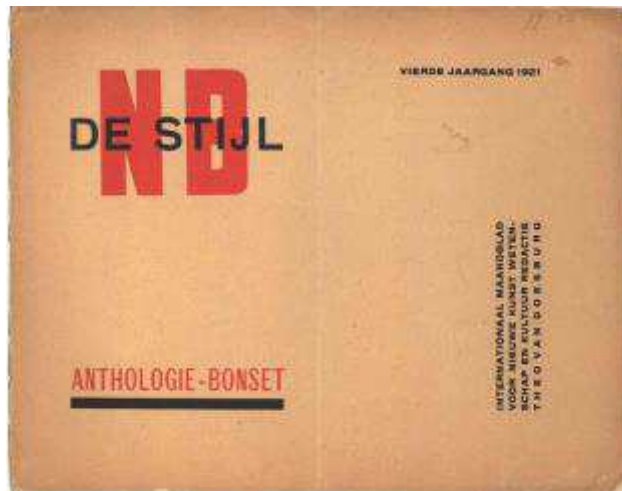
Život II, 1922

5 SEZNAM VYOBRAZENÍ

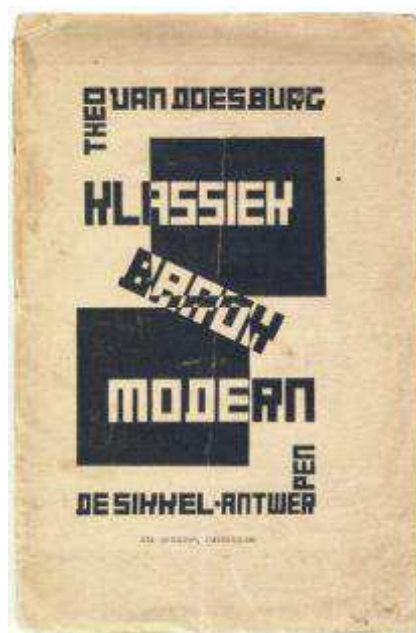
1. Theo van Doesburg: Obálka časopisu De Stijl, roč. 4, 1921 (číslo věnované I. K. Bonsetovi)
2. Theo van Doesburg: Obálka knihy Klassiek Barok Modern, 1920
3. Theo van Doesburg: Iniciály pro Antonyho Koka, 1919
4. Theo van Doesburg / Piet Mondrian / Antony Kok: Manifest literatury.
In: De Stijl, roč. 3, č. 7, 1920
5. Theo van Doesburg / I. K. Bonset: X-beelden.
In: De Stijl, roč. 3, č. 7, květen 1920, 57
6. Theo van Doesburg / I. K. Bonset: Letterklankbeelden.
In: De Stijl, roč. 4, č. 7, červenec 1921, 103
7. Theo van Doesburg: Mécano, roč. 1, č. 1, 1922
8. El Lisickij: Pro dva kvadrata, 1922
9. Theo van Doesburg: Van twee kwadraten.
In: De Stijl, roč. 4, 1922 (číslo věnované El Lisickému)
10. Theo van Doesburg: Vnitřní strana obálky pro Van twee kwadraten.
In: De Stijl, roč. 4, 1922 (číslo věnované El Lisickému)
11. Piet Zwart: Návrh pro firmu Vickers House, 1923
12. El Lisickij: Dlia Golossa, 1923
13. Theo van Doesburg / Kurt Schwitters / Käthe Steinitzová: Die Scheuche, 1925
14. Karel Teige: Město v slzách, 1923. Reprodukce z: SRP 2009, 34.
15. Otakar Mrkvička: Samá láska, 1923. Reprodukce z: SRP 2009, 35.
16. Karel Teige: Pozdrav z cesty, 1923. Reprodukce z: SRP 2009, 41.
17. Karel Teige: Výběr z obálek ReDu z let 1927–1930.
Reprodukce z: SRP 2009, 102–112.
18. Karel Teige: Ilustrace 2. vydání knihy Konstantina Biebla S lodí, jež dováží čaj a kávu, 1928. Reprodukce z: SRP 2009, 135.
19. Piet Zwart: Kompozice, 1925; Omaggio a una giovane donna, 1925.
Reprodukce z: SRP 2009, 135.
20. Fritz Heinz / Karel Teige: Moderní architektura v Československu, 1930.
Reprodukce z: SRP 2009, 156.
21. Karel Teige / Jaroslav Seifert: Pan Odysseus a různé zprávy.
In: Pásmo, č. 5–6, prosinec 1924, 7–8

22. Pohled Theo Van Doesburga adresovaný A. Kokovi, datováno 12. 9. 1921, Výmar.
Reprodukce z: VAN STRAATEN 1983, 101.
23. Theo van Doesburg: vnitřní zařízení restaurace Aubette ve Štrasburku, 1927.
Zdroj: <http://www.archdaily.com/791507/ad-classics-cafe-laubette-strasbourg-theo-van-doesburg>, vyhledáno 6. 5. 2017.

6 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



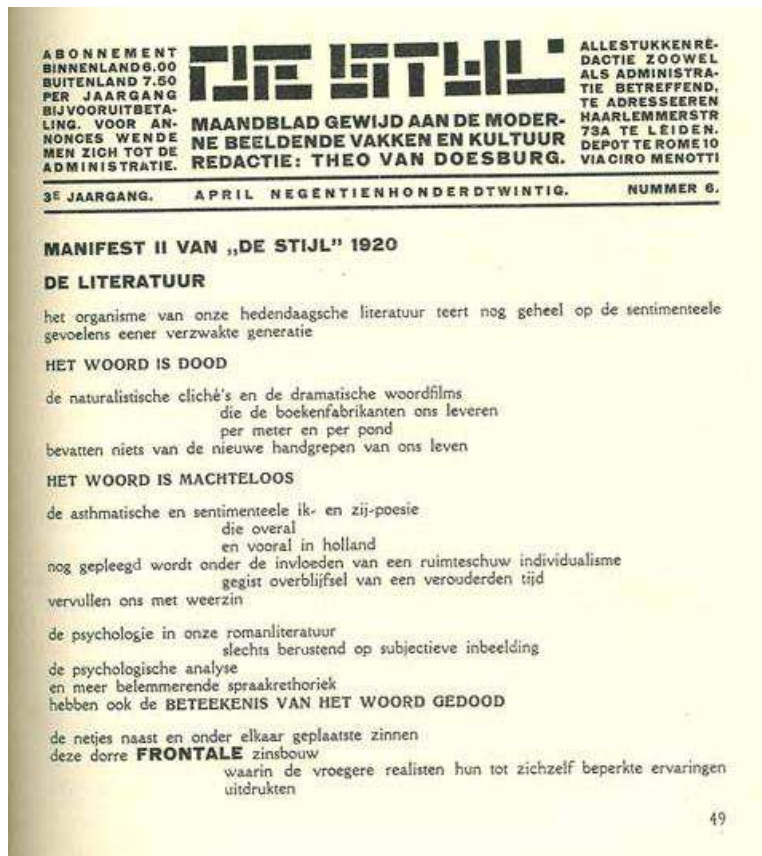
1. Theo van Doesburg: Obálka časopisu De Stijl, roč. 4, 1921
(číslo věnované I. K. Bonsetovi)



2. Theo van Doesburg: Obálka knihy Klassiek Barok Modern, 1920

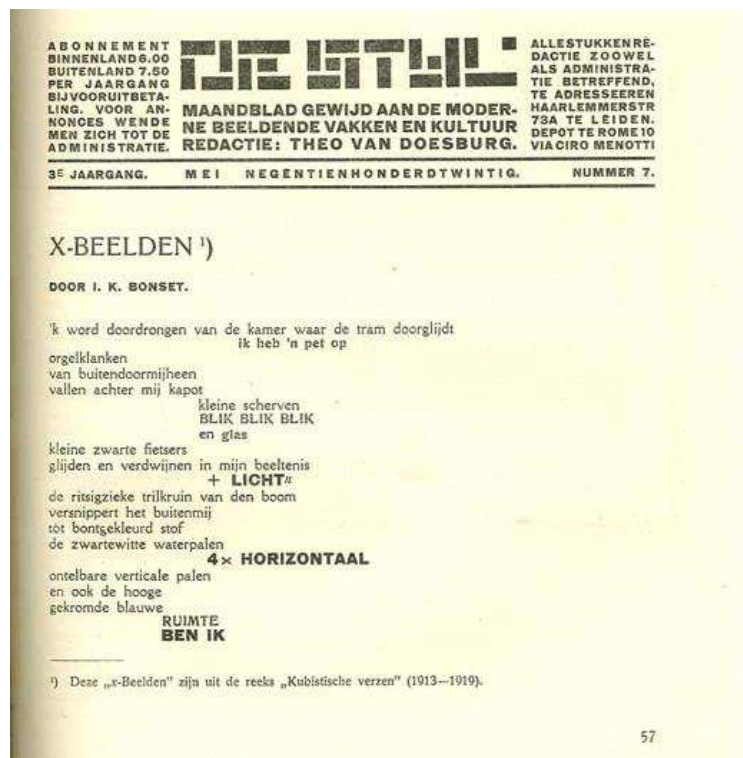


3. Theo van Doesburg: Iniciály pro Antony Koka, 1919



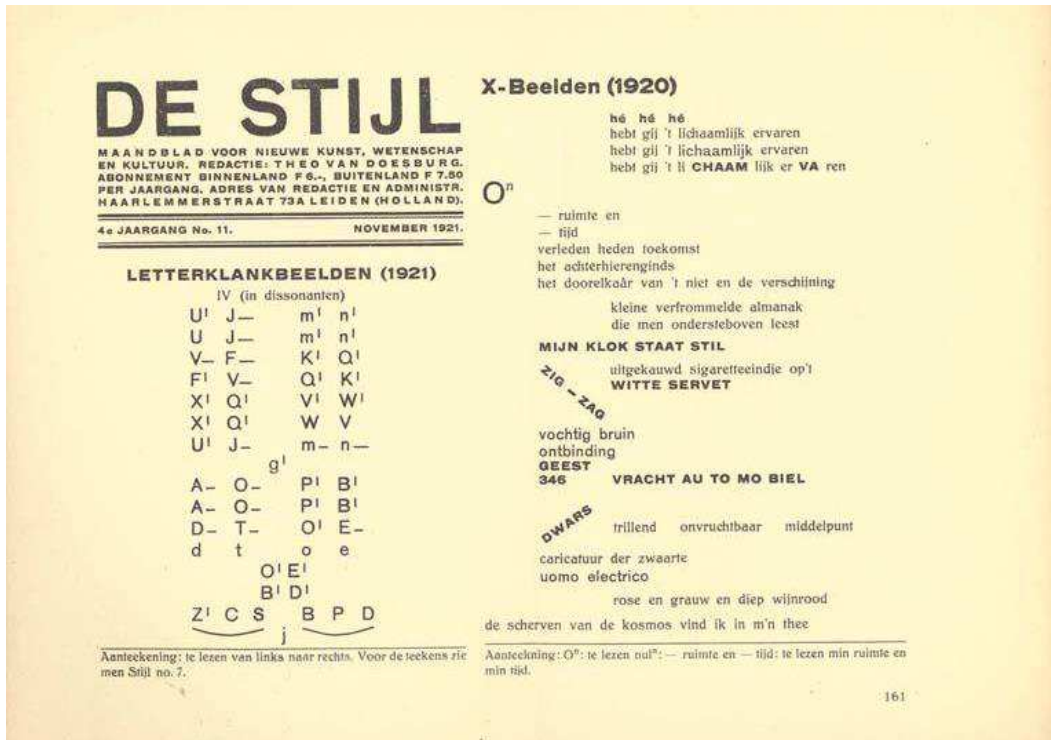
4. Theo van Doesburg / Piet Mondrian / Antony Kok: Manifest literatury.

In: De Stijl, roč. 3, č. 7, 1920

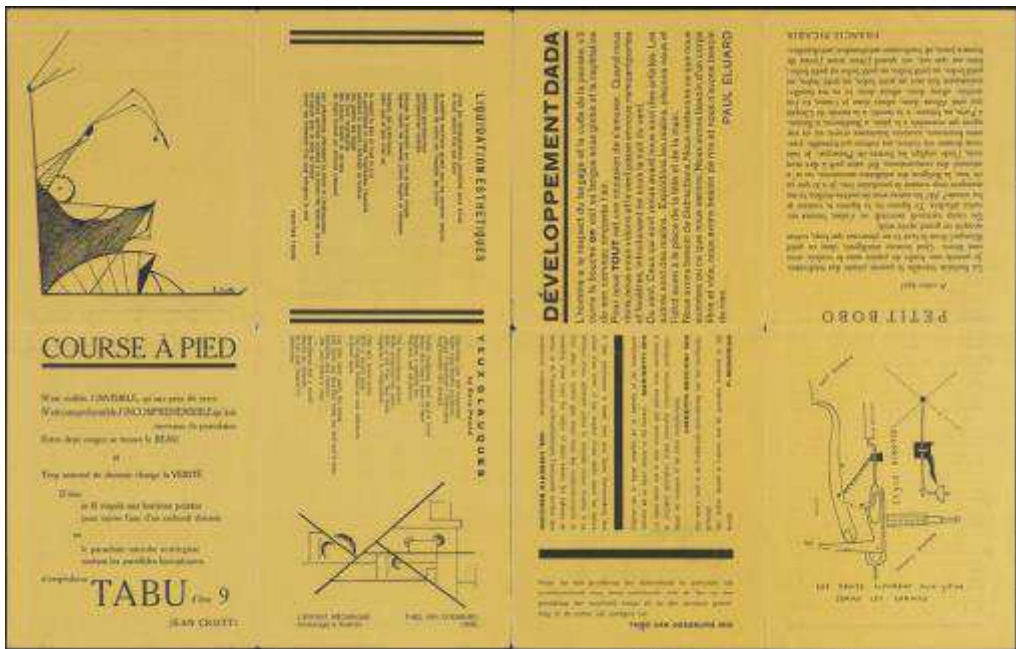


5. Theo van Doesburg / I. K. Bonset: X-beelden.

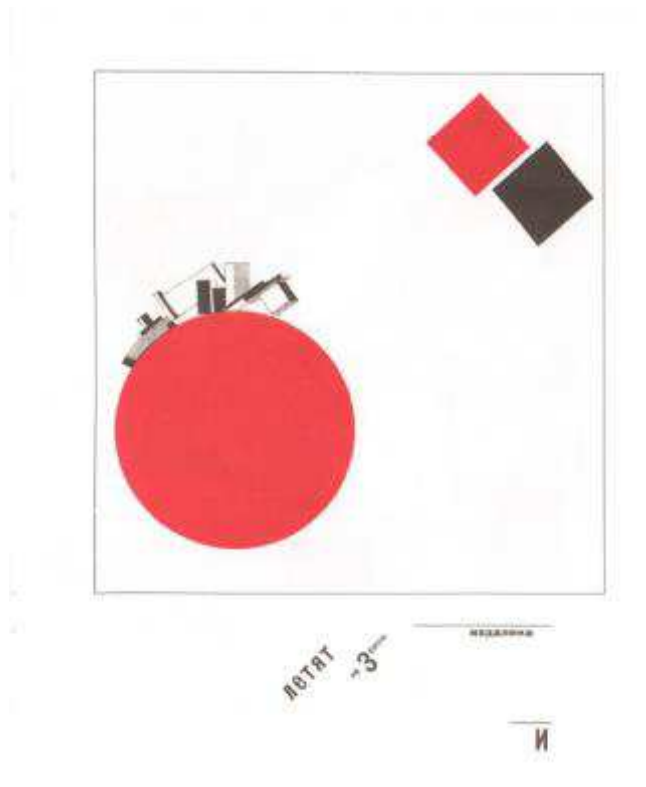
In: De Stijl, roč. 3, č. 7, květen 1920, 57



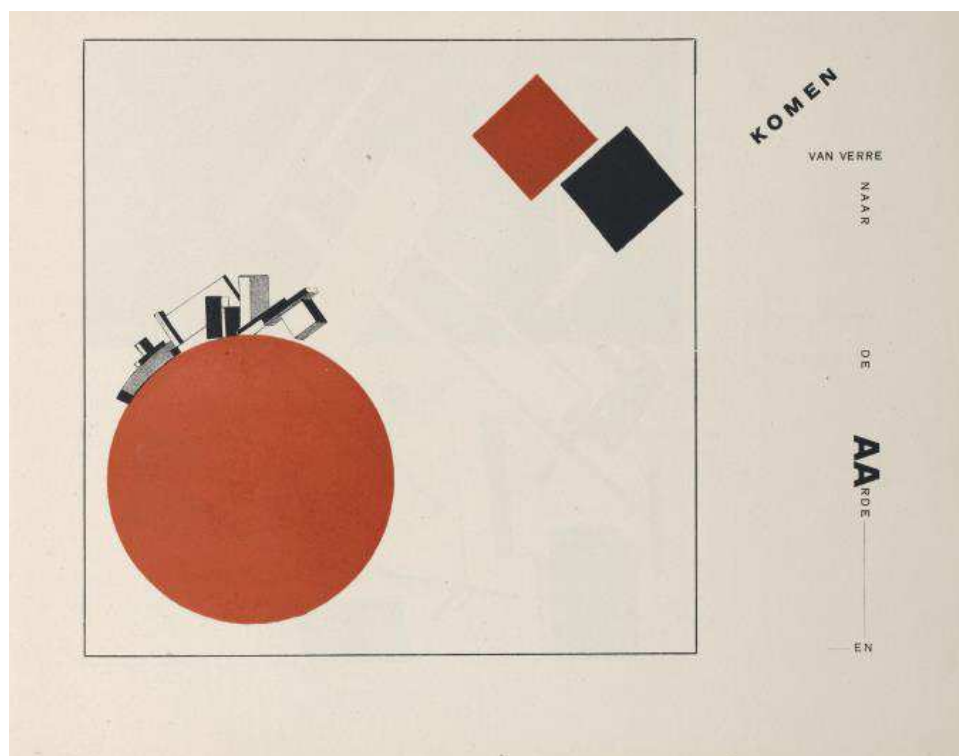
6. Theo van Doesburg / I. K. Bonset: Letterklankbeelden.
In: De Stijl, roč. 4, č. 7, červenc 1921, 103



7. Theo van Doesburg: Mécano, roč. 1, č. 1, 1922



8. El Lissickij: Ilustrace z knihy Pro dva kvadrata. Berlín 1922



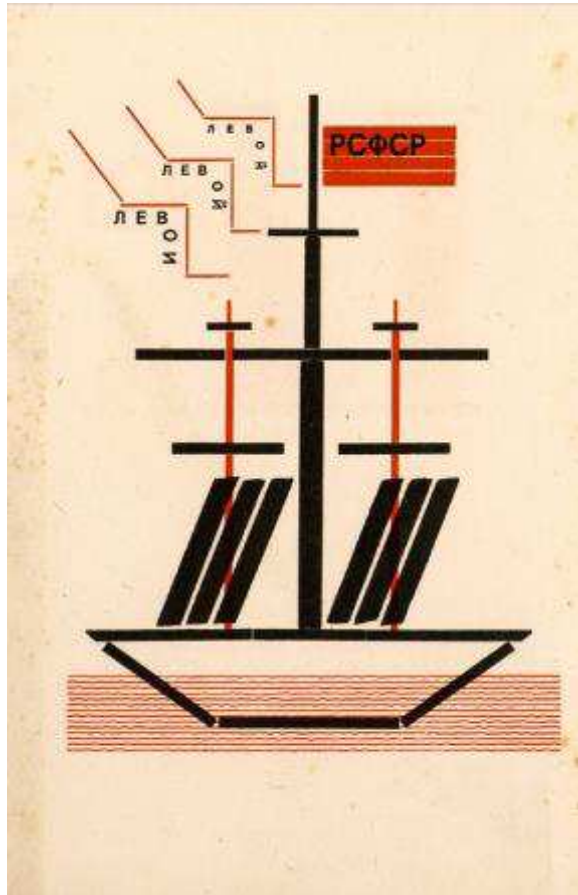
9. Theo van Doesburg: Ilustrace z knihy Van twee kvadraten.
In: De Stijl, roč. 4, 1922 (číslo věnované El Lisickému)



10. Theo van Doesburg: Vnitřní strana obálky pro Van twee kwadraten.
In: De Stijl, roč. 4, 1922 (číslo věnované El Lisickému)



11. Piet Zwart: Návrh pro firmu Vickers House, 1923



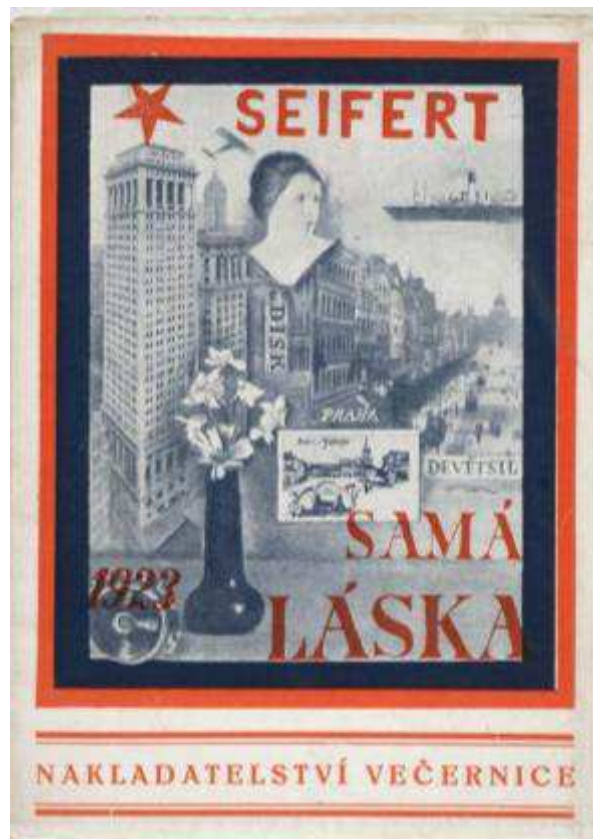
12. El Lisickij: Dlia Golossa. Berlín 1923



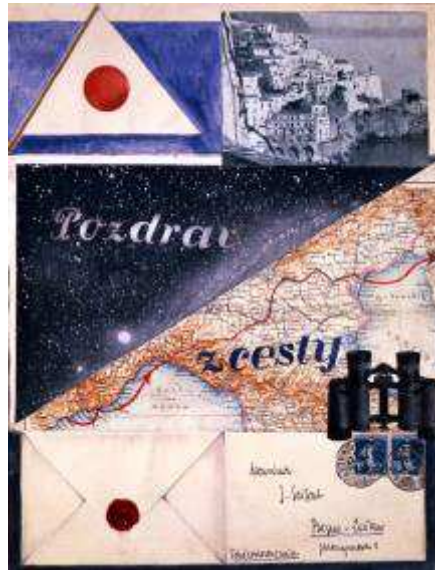
13. Theo van Doesburg / Kurt Schwitters / Käthe Steinitzová: Die Scheuche, 1925



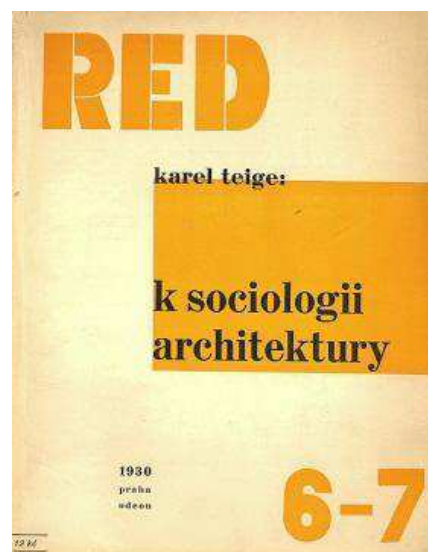
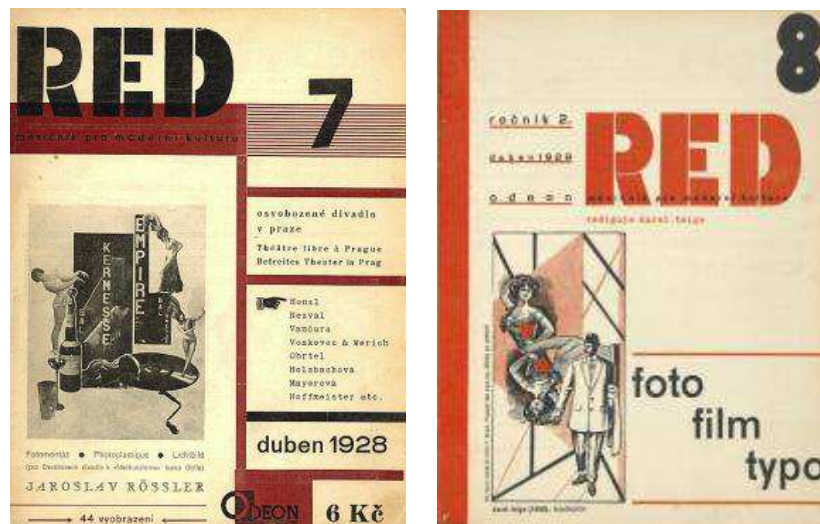
14. Karel Teige: Město v slzách, 1923



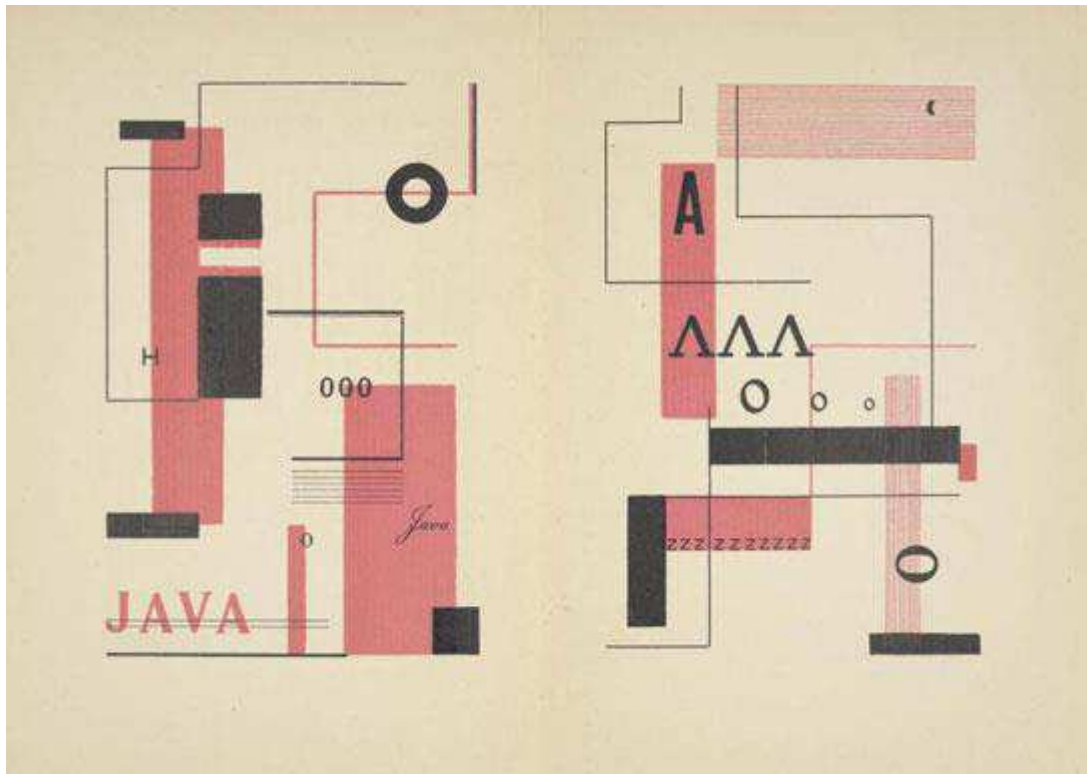
15. Otakar Mrkvička: Samá láska, 1923



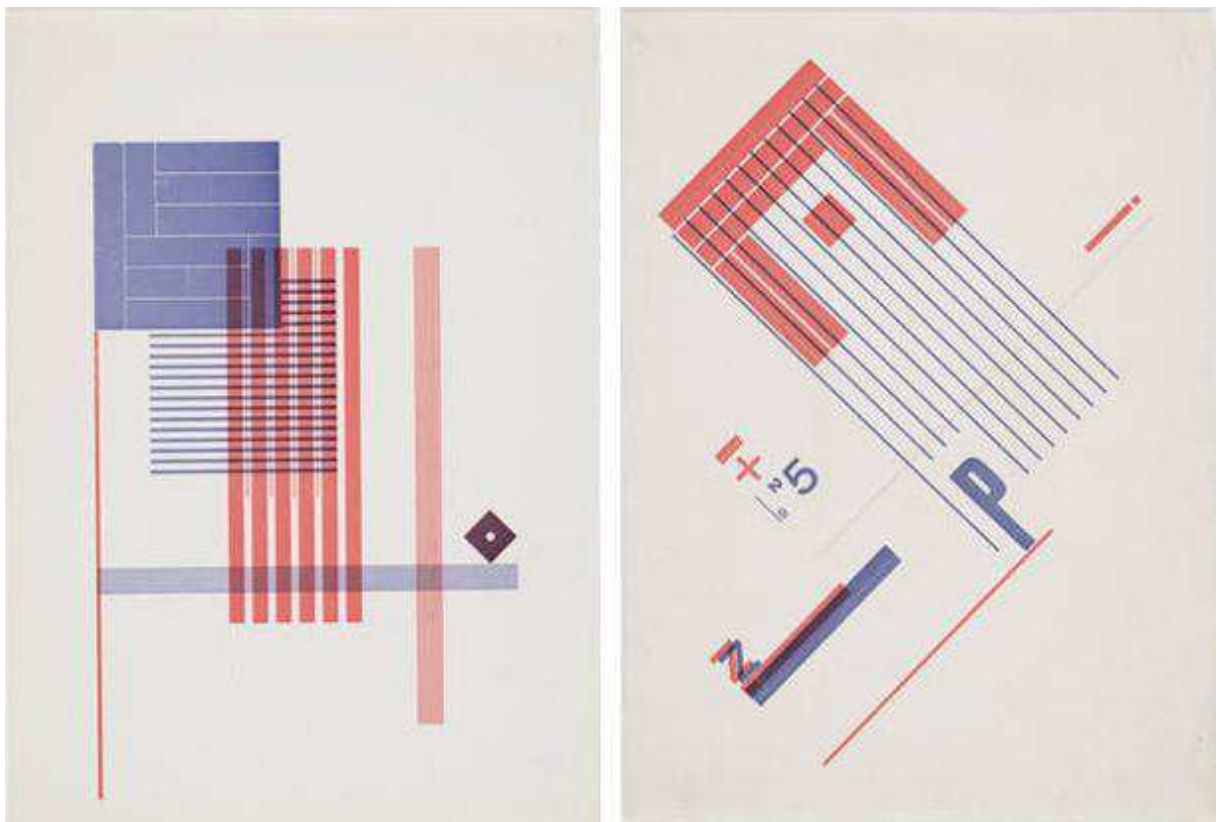
16. Karel Teige: Pozdrav z cesty, 1923



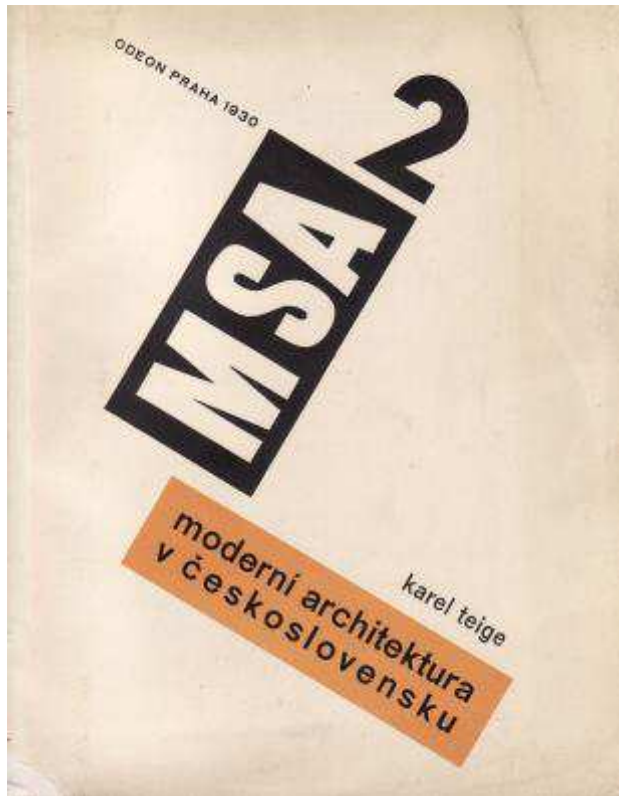
17. Karel Teige: Výběr z obálek ReDu z let 1927–1930



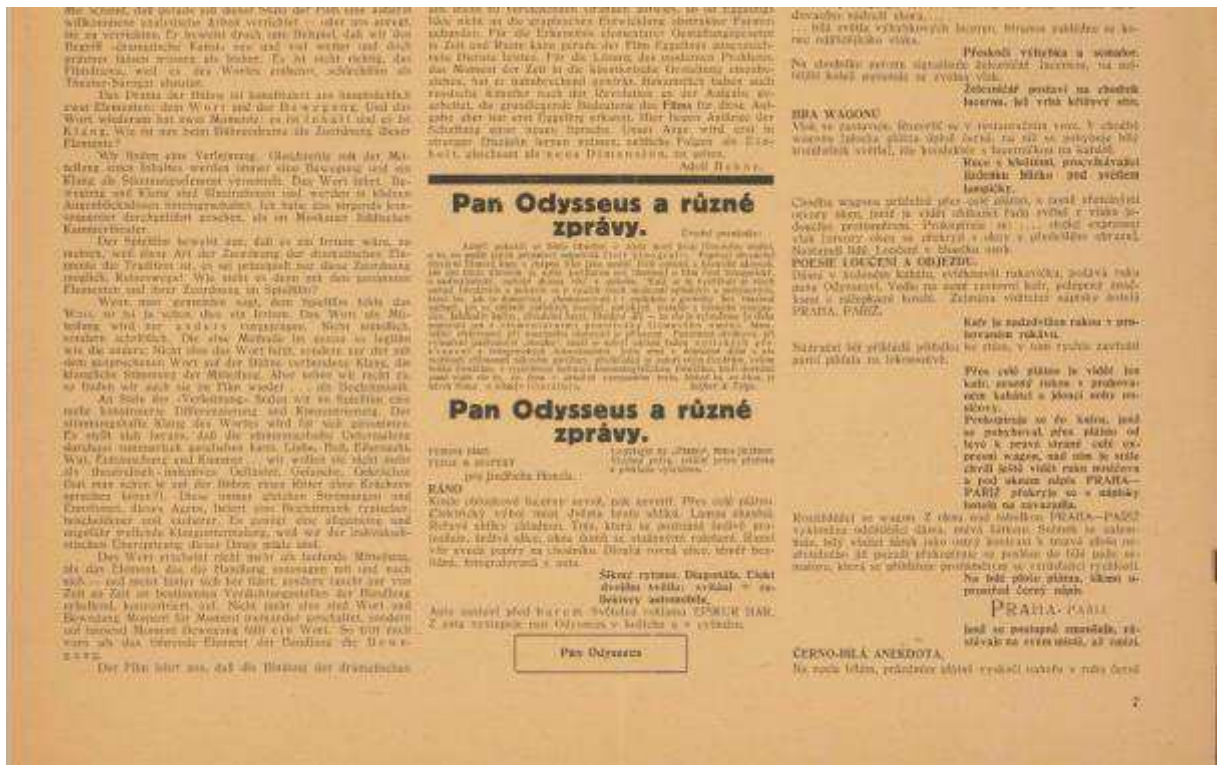
18. Karel Teige: Obálka 2. vydání knihy K. Biebla S lodí, jež dováží čaj a kávu, 1928



19. Piet Zwart: Kompozice, 1925; Omaggio a una giovane donna, 1925

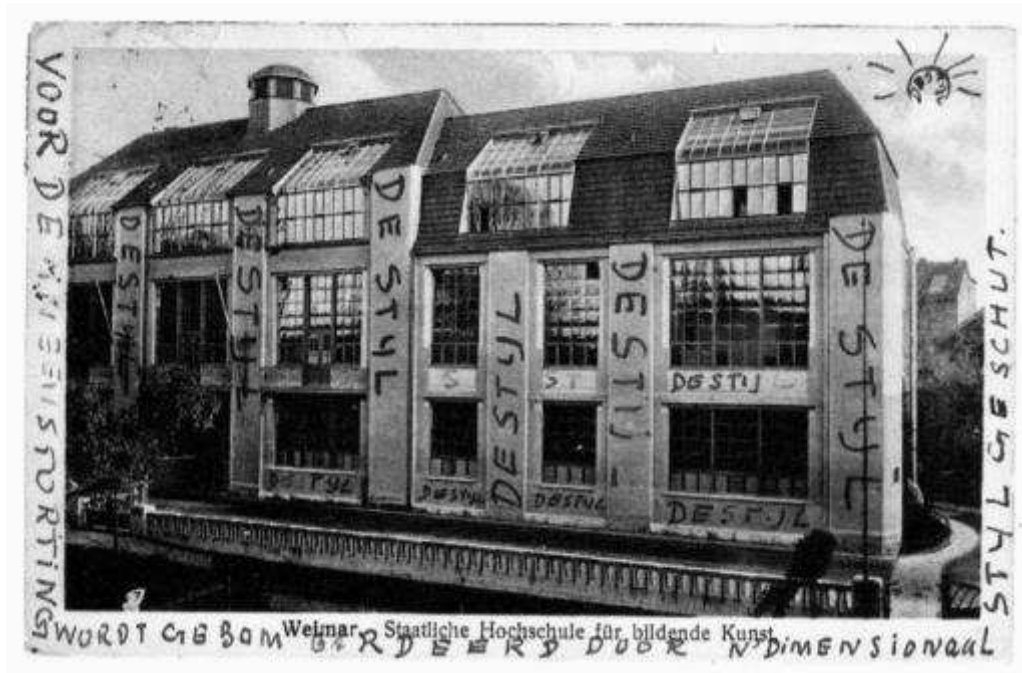


20. Fritz Heinz / Karel Teige: Moderní architektura v Československu, 1930



21. Karel Teige / Jaroslav Seifert: Pan Odysseus a různé zprávy.

In: Pásmo, č. 5–6, prosinec 1924, 7–8



22. Pohled Theo Van Doesburga adresovaný A. Kokovi, datováno 12. 9. 1921, Výmar



23. Theo van Doesburg: vnitřní zařízení restaurace Aubette ve Štrasburku, 1927