



KRESBA NEBO FOTOMONTÁŽ PRO DĚTI? PŘÍKLADY INOVATIVNÍCH PŘÍSTUPŮ ILUSTRACE DĚTSKÉ KNIHY V MEZIVÁLEČNÉM ČESKOSLOVENSKU*

Eva Bendová – Vilma Hubáčková (Praha)

A Drawing or Photomontage for Children? Examples of Innovative Approaches to Children's Book Illustration in Interwar Czechoslovakia

Abstract: The aim of the paper has been to show the plethora of innovative approaches to the illustration of books for children in the interwar period in Czechoslovakia (1918–1938). In a journal focused on education and literature (*Úhor* [Fallow]), the first synthetic text devoted to the aesthetics of children's books was published as late as 1935, written by Josef Novák. His text perceives the illustrations of children's books as an important and distinctive artistic expression dependent on the drawing conception of a form. It highlights the most modern examples in the form of the book of Zdenka Marčanová and Toyen, *Náš svět* [Our World], but not without reservations; it provides another modern example in Karel Čapek's *Dášeňka*, on whose typography Karel Teige worked in 1933. The artistic potential of illustration is thus dominated by the individual approaches of particular authors. As early as 1918, the anthology *Nuše pohádek* [A Basketful of Fairy Tales] brought some unconventional illustrations, adopting elements from progressive art movements. *Jeníkovy pohádky* [Jack's Fairy Tales], written and illustrated by Jan Zrzavý in 1920, enriched the visual appearance of children's books with variations of dream imagery and with the interconnection of image and text according to the author's concept with the involvement of a visually dominant and aesthetically modified typeface. In particular in Milada Marešová's drawings published at the turn of the 1930s, it is possible to observe a new way of working with traditional means of expression. Her drawings were a reaction to the contemporary foreign approaches of the New Objectivity. In the early 1930s, Josef Čapek's book graphics and illustrations were characterised by a shift towards multimedia. The involvement of the avant-garde painter Toyen in children's book illustration proceeds from Civilism to Surrealism. A distinctly avant-garde form was given to the experimentally conceived popular-educational book by J. V. Pleva *Kapka vody* [A Drop of Water] in the graphic design of Zdeňek Rossmann, who creatively combined typography with photomontage. Photomontage was used by Augustin Tschinkel in his popular-educational books, either together with Ladislav Sutnar, for instance in *Malá vlastivěda* [A Little Civics Reader], or on his own in the book *Zeměpisné rebusy* [Geographical Rebus]. The works of the last three mentioned avant-garde artists are typical examples of the progressive graphic design where graphic symbols have been replaced by illustrations. These publications were created within a new model of cooperation – collaboration between a typographer, designer and illustrator in an authorial whole. Significantly radical experiments applying constructivist aesthetics and involving photography were unique in children's literature in Czechoslovakia.

Keywords: illustration – books for children – art of interwar Czechoslovakia – visual culture of the first half of the 20th century – Constructivism – Civilism – Poetism

V roce 1935 proběhl v Praze první sjezd spisovatelů a ilustrátorů literatury pro mládež. Poprvé zde zazněl kritický příspěvek zaměřený výhradně na ilustraci a výtvarnou úroveň dětské knihy. Jeho autorem byl Josef Novák, v té době asistent profesora Františka Kysely na Uměleckoprůmyslové škole v Praze.¹ Ve svém příspěvku se autor snažil nahlédnout na ilustraci dětských knih v souvislostech s aktuální výtvarnou produkcí. Zajímala ho výhradně ilustrace sama o sobě, její výtvarná stránka, ilustrované texty nekomentoval. Příspěvek byl otištěn v oborovém časopise *Úhor*

v lednu 1935, jakkoliv se k němu vlastní redakce stavěla kriticky, což vyznívá v redakční poznámce pod textem.² I tak jej redakce otiskla, protože jak správně usoudila, „je to první vlaštovka v hodnocení umělecké stránky knihy“.³ Nutno dodat, že revue *Úhor* vycházející od roku 1913 sledovala především výchovný aspekt literatury pro děti, v redakci V. F. Suka pak také uměleckou stránku literárního textu.⁴ Z kritické redakční poznámky vyplývá rovněž to, že nemalou měrou revue sledovala i dosah literatury ke čtenáři.⁵ Novákův názor na výtvarnou stránku knih je klíčový nejen

* Studie vznikla na základě finanční podpory Grantové agentury ČR v rámci výzkumného projektu *Ilustrace dětské knihy v kontextu nakladatelských záměrů a kulturních, ideologických i sociopolitických změn (1869–1969)* (GA ČR, č. projektu 21-03670S) řešeného v Památku národního písemnictví.

¹ Josef Novák (1902–1987) od roku 1927 spolupracoval s nakladatelstvím Jan Otto, od roku 1934 byl asistentem na Umprum, v letech 1945–1970 zde vedl ateliér pro užitou malbu a textilní umění. Ve své tvorbě se zabýval převážně užitou grafikou, knižní ilustrací, výrobou loutek a hraček, malbou a mozaikovou tvorbou. Srov. MALÝ – MALÁ 1998.

² NOVÁK 1935, s. 137–145. Na příspěvek upozornil ve svých textech František Holešovský, viz HOLEŠOVSKÝ 1982, s. 62. Redakce *Úhoru* pod Novákův text (s. 145) připojuje poznámku: *Pojednání toto je referát z našeho posledního sjezdu a některá mínění zde pronesená narazila již tehdy. Autor zastává určitý umělecký směr, hodnotí jen ilustrace několika posledních let a běře v úvahu vlastně jen literaturu určenou nejmenším a malým [...] Naprosto nepřehlíží, zda ilustrátor kreslíř je v soulase s textem [...].*

³ Tamtéž, s. 145.

⁴ Viz ŠMAHELOVÁ 1999.

⁵ „Stačí tu připomenout, jak odmítaný Štáfl pomohl ke značnému rozšíření různým knihám Srov. NOVÁK 1935, s. 145.

v tom ohledu, že se snaží o syntetický pohled na českou ilustraci, ale i v tom, jakých výtvarných aspektů ilustrace si všímá. Jeho text je částečně zaměřený na kritiku přístupů jednotlivých ilustrátorů, částečně hodnotí knihy jako celek včetně typografie nebo vazby. Zdůrazňuje rovněž zcela aktuální přístupy jako je práce s fotografií. Zároveň soudí, že „Burian nemá s dětskou ilustrací nic společného“, „naturalismus dětem nestačí“.⁶ Hodnotícím kritériem kvality ilustrace je zde kresba, právě na ni klade Novák důraz, ovšem s tím, že „kreslíř se musí přizpůsobit textu a často neodpovídá za knihu jako celek.“⁷

Výtvarné chápání knihy jako celku v Novákově pojetí odkazuje na soudobou rezonanci individuálních přístupů, které zmiňuje například Josef Čapek, směřující k ukotvení role typografa a designera knihy (knižní obálky) v jedné osobě.⁸ V dobové produkci knih pro děti, jak Novák správně poznamenává, je tento komplexní přístup zatím výjimkou⁹ a role grafika se ztotožňuje s tvůrcem doprovodného obrazu. V obrazovém doprovodu knih pro děti pak dominují kresebné přístupy, ne čistě grafické nebo fotografické pojetí obrazu. Význam kreslířské schopnosti ilustrátora hodnotí nejen autor článku v *Úhoru* jako základní schopnost moderní ilustrace, ale i někteří autoři sami. Klíčové se zdají být texty Josefa Čapka, který před polovinou třicátých let vystupuje se svými komentáři otištěnými v revue *Panorama*, periodiku Družstevní práce.¹⁰ V závěru svého sloupku O ilustrování dětských knížek zdůrazňuje, že „pořádný ilustrátor musí býti schopen vykreslit jakž takž cokoliv, nač si jen pan autor vzpomene [...] ilustrátor, aby znal kdeco, trefil cokoliv, měl všeobecné znalosti a povědomosti a dovedl si pomoci z každé kreslířské svizele“.¹¹ Ilustrace pro děti mají být ale především „trefné a srozumitelné“, shrnuje Josef Čapek.¹² Autor článku v *Úhoru* pak zdůrazňuje rovněž ilustrátorovu schopnost „kresebné zkratky a humoru, které českou ilustraci vytvářejí kvalitní“.¹³ Josef Čapek, stejně jako Josef Lada mluví zkratkou, figurální kresebná stylizace „improvizace je srozumitelná a působí svou bezprostředností. Josef Čapek má u dětí úspěch,“¹⁴ soudí Josef Novák pět let po vydání *Pejska a kočičky*.¹⁵

Na příkladě Josefa Lady ukazuje Josef Novák další význam kvalitního výtvarného doprovodu dětské literatury,

a to je výchova, kultivace dětského čtenáře.¹⁶ V Ladově výtvarném pojetí knihy Václava Řezáče *Fidlovačka s říkáním* z roku 1933 dochází k prolnutí starých a nových pojmů: „Autobusy a jiné dopravní prostředky, cirkus se spoustou zvířat a atrakcí, a nakonec dvě spokojená děcka v posteli usínající, to vše je základ k dětské debatě a tedy poučování“, komentuje výsledek Josef Novák.¹⁷ Naopak kniha Zdenky Marčanové *Náš svět* s ilustracemi Toyen vydaná v roce 1934 v Družstevní práci dopadla podle jeho soudu špatně. A to přesto, že se snaží uvést do života moderní technické fenomény a jejich kniha „mluví o technických vymoženostech, není však dosti technicky kreslená, překreslená fotografie není všechno.“¹⁸ To, že ji chybí poetika, že se ilustrátorka odchýlila od své původní volné tvorby: „není to žádný surrealismus, je to méně. Surrealismus je poezie a ta právě knize chybí.“¹⁹

I přes jistou odcizenost, a především chabou poetiku považuje *Náš svět*, vedle *Dášeňky* Karla Čapka, za velmi moderní pokus a dobrou vůli nakladatele. Kromě kresebného pojetí ilustrací je to především celková grafická úprava dětské knihy, která kultivuje vkus a přináší poučení, jako jediná ve své době pracuje po výtvarné stránce s fotografií. Josef Novák ji hodnotí v souvislostech předcházejících knižních realizací pro mládež: „*Dášeňka Karla Čapka je šťastně udělaná kniha. Jako již v Gulliverových cestách vydaných Hoffmeisterem u Kuncíře*,²⁰ užito je zde fotografie, což staví knihu mezi nejmodernější [...] Teigeho úprava je výborná [...] mnoho nových nápadů, pestrá obálka, dobrá grafická úprava, vhodný typ písma dobře knihu doplňují.“²¹ V roce 1935 žádné další avantgardní pokusy úpravy knih pro děti nemohl mít autor k dispozici, jak níže ukážeme, vznikly až během druhé poloviny třicátých let.

Ze souhrnného referátu Josefa Nováka publikovaného v oborovém periodiku *Úhor* vyplývá, že publikační situace na poli knih pro děti byla mnohovrstevnatá a ovlivnil ji vztah nakladatel – ilustrátor. Učitelé a pedagogové již neurčovali ani tvorbu, natož kritiku dětské literatury. Podle Františka Holešovského zvláštní zásluhu o uměleckou hodnotu knih pro děti „sluší přiznat radě nakladatelství s umělecky vzdělanými redaktory.“²² Často byla nová moderní řešení v rukách jednotlivých výtvarníků. Je podstatné sledovat pronikání

⁶ Tamtéž, s. 139.

⁷ Tamtéž, s. 144.

⁸ Knižní tvorbu Josefa Čapka včetně důrazu na grafickou syntézu nejlépe analyzovala Alena Pomajzlová, srov. POMAJSZLOVÁ 2010. Zde je také přetištěn Čapkům text zaměřený speciálně na charakter a význam knižních obálek: ČAPEK, Josef. Jak se dělají knižní obálky. In: POMAJSZLOVÁ 2010, s. 194–198.

⁹ Jako jediný příklad Josef Novák pozitivně hodnotí knihu *Dášeňka čili život štěněte* Karla Čapka (1933).

¹⁰ ČAPEK 1933, s. 120–121. Své poznatky o ilustraci shrnul rovněž v roce 1932 Jindřich Štýrský, srov. ŠTÝRSKÝ 1996, s. 97.

¹¹ ČAPEK 2010, s. 120.

¹² Tamtéž, s. 121.

¹³ NOVÁK 1935, s. 139.

¹⁴ Tamtéž, s. 139.

¹⁵ Kniha *Pejska a kočička* byla vydaná v nakladatelství Aventinum Otakara Štorch-Mariena v roce 1929.

¹⁶ Ilustrátorské dílo Josefa Lady je komplexně zpracováno viz NOVOTNÝ 1957; OLIČ – PAVLUCH 2016. V dalších řádcích našeho textu mu proto nebude věnována monografická pozornost.

¹⁷ NOVÁK 1935, s. 139.

¹⁸ Tamtéž, s. 143.

¹⁹ Tamtéž, s. 142.

²⁰ Swiftovy *Gulliverovy cesty* s obálkou Adolfa Hoffmeistera vyšly v nakladatelství Ladislava Kuncíře v roce 1929. Následně *Gulliverovy cesty*, určené pro mládež, vydala Družstevní práce již v roce 1931. O tomto díle informuje revue *Panorama* 8, srov. ŠTINDL 1933, s. 117–120.

²¹ NOVÁK 1935, s. 139.

²² HOLEŠOVSKÝ 1982, s. 74.

individuálních autorských přístupů na jednotlivých příkladech. Ilustrátoři, kteří jsou těžištěm našeho zájmu, přistupovali k ilustraci dětské knihy osobitým způsobem, považovali ilustraci za umělecký projev, který se prolínal s jejich volnou tvorbou, záměrně jsme proto vybrali autory – malíře. Jejich stylovým výrazovým prostředkem se stala kresba, jak ukazuje již dobový pokus o syntézu Josefa Nováka. Protože není naším hlediskem výběru umělecká snaha o výtvarné uchopení jen ilustrace, ale knihy jako celku, považujeme za důležité zmínit i ryze avantgardní přístupy druhé poloviny třicátých let, které se již nemohly dostat do zorného pole autora článku v *Úhoru*. Roli zde hrají nové výrazové prostředky jako je fotomontáž, propojení textu a fotografie.

Nůše pohádek – překonávání tradice po první světové válce

V mnoha ohledech inovativní byla pohádková antologie *Nůše pohádek*, kterou redigoval a editoval Karel Čapek. Byla to první publikace pro děti vydaná v roce 1918 Pražskou akciovou tiskárnou krátce po vzniku samostatného Československa. Pražská akciová tiskárna zároveň vydávala *Národní listy*, v jejichž redakci tehdy Karel Čapek působil. Kniha v některých aspektech navazovala na moderní almanachy pohádek ze začátku 20. století – *Jaro* (1900) a *Sněh* (1902), do jejichž podoby se promítlo dobové úsilí o zkvalitnění umělecké tvorby pro děti a mládež.²³ Na vzniku obou almanachů se podíleli renomovaní spisovatelé a výtvarní umělci.²⁴ Sborník *Jaro* je poznamenán tendencí sblížení tvorby pro děti a dospělé, ale je také příkladem moderního pojetí ilustrace textů. Tvůrci almanachu *Sněh* více přihlíželi ke zvláštnostem dětského vnímání a pokročili na cestě ke svébytnosti uměleckého díla určeného dětem.²⁵ V tomto konceptu také pokračoval Karel Čapek. Při přípravě *Nůše pohádek*, vycházel z ideje, že „pohádka je čistý a krásný druh poezie, který zasluhuje, aby byl oživen [...]“.²⁶ Zároveň mu šlo o „pohádky skutečně dětské“, takové, které by byly blízké dětské obrazotvornosti a touze po dobrodružství.²⁷ Tato kritéria splňovaly v knize pouze některé pohádky (např. autorské pohádky Karla Čapka *Velká kočičí pohádka*, Josefa Čapka *Můj tlustý pradědeček* nebo existenciální pohádka Jakuba Demla *Radvánek*).

Přestože většina textů zůstala ve stadiu pokusu o nový žánr, představovala antologie mezník ve vývoji moderní autorské pohádky.²⁸ Snaha o inovaci je patrná také z ilustrací.

Kniha byla koncipovaná jinak než většina pohádkových antologií pro děti vydaných v meziválečném období, jejichž typickým znakem byl jednotný výtvarný styl daný zapojením jednoho ilustrátora.²⁹ Ilustrace této knihy byly dílem více výtvarných umělců, což se projevilo rozmanitostí. *Nůši pohádek* tvořily tři stostránkové svazky, které vycházely postupně v letech 1918–1920. Spolupracovalo na nich 44 českých spisovatelů a 35 výtvarníků. Karel Čapek zamýšlel dát dětem přehled literárního a uměleckého světa domácího, proto se snažil, aby byly v knize zastoupeny různé a kvalitní osobnosti.³⁰ Doménou většiny výtvarníků podílejících se na *Nůši pohádek* byla tvorba pro dospělé. Ilustraci pohádek pro děti se věnovali výjimečně. Navíc to byli příslušníci několika generací vyznávajících odlišný umělecký názor, z čehož pramenilo stylové rozpětí ilustrací pohybujících se na rozhraní mezi tradičním a novátorským pojetím. Vedle secesního dekorativismu (např. Alfons Mucha, Artuš Scheiner) a symbolismu (např. František Kobliha) nebo realismu s folklorními prvky (např. Richard Lauda) se zde objevují nové postupy, které představují odklon od zdobnosti, popisnosti a idyličnosti přetrvávající v dobové ilustraci pro děti. Jedním z průkopníků ilustrace pro děti, který přispěl do *Nůše pohádek*, byl Václav Špála. *Velkou kočičí pohádku* Karla Čapka doprovodil expresivními tušovými kresbami, v nichž spojil silné černé kontury a hranaté plochy.³¹ Postavy z Čapkovy pohádky dokázal oživit veselým výrazem. Humor byl podle Karla Čapka jedním z důležitých kritérií svébytnosti umělecké tvorby pro děti. Tento rys byl nejvíce přítomen v ilustracích autorů, kteří měli zkušenost s novinovou kresbou a karikaturou, jako např. Josef Lada nebo Josef Čapek.³² Většina ilustrátorů *Nůše pohádek* se ale dětskému světu nedokázala přizpůsobit a přenesla sem ze své tvorby pro dospělé vážný tón. Někteří umělci překvapili tím, že v ilustraci pohádky zvolili méně obvyklou polohu v rámci svého díla. Jsou to např. kubizující ilustrace představitele neoklasicismu Oldřicha Konička, doprovázející realistickou pohádku Marie Gebauerové *Fík* nebo výrazné kresby symbolisty Jana Konůpka inspirované indiánským folklorem, které odpovídají duchu *Indiánských pohádek* A. V. Friče. Vliv typografické praxe je patrný v ilustracích Jaroslava Bendy a Slavoboje Tusara, jejichž plošně stylizované robustní ilustrace jsou stylovým protikladem pohádkově tajemných literárních textů. Benda tímto způsobem ilustroval z básněnou baladu Jaroslava Holého *Brněnský krodýl*, Tusar existenciální pohádku Jakuba Demla *Radvánek*.

²³ ŠMAHELOVÁ 2011, s. 106.

²⁴ Do almanachu *Jaro* přispěli spisovatelé starší lumírovsko-ruchovské generace, např. Jaroslav Vrchlický, Josef Václav Sládek, Alois Jirásek, Adolf Heyduk aj., z něhož naopak vybočovalo výtvarné zpracování svěřené mladším umělcům, např. Vojtěch Preissig, Jaroslav Panuška aj. V almanachu *Sněh* byly použity různorodé texty, české i překlady cizích pohádek. Ukázky z různých literatur a různých dob, z pohádkových knížek, z moderní literatury i zašlých literárních period, pohádky české i překlady cizích, ilustrace ztvárnilo deset výtvarníků ze spolku SVU Mánes.

²⁵ ŠMAHELOVÁ 1999, s. 227–228.

²⁶ SIEGLOVÁ–VLAŠÍNOVÁ 1995, s. 213; FETTERS 1987, s. 19.

²⁷ SIEGLOVÁ–VLAŠÍNOVÁ 1995, s. 213.

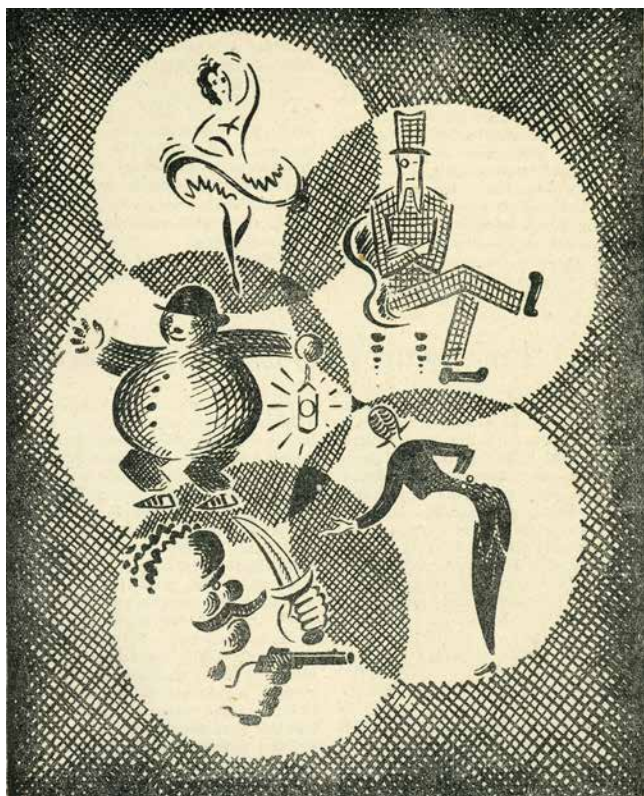
²⁸ ŠMAHELOVÁ 2011, s. 106.

²⁹ Viz např. např. *Zlatý pramen: Sto let české pohádky*, z českých spisovatelů vybrala Marie Majerová ilustracemi doprovodil Slavoboj Tusar, vydal A. Svěcený, Praha, 1918; *Veselé pohádky z celého světa* Marie Majerové s ilustracemi Toyen, vydal Odeon, Praha, 1930; *Selské pohádky* Václava Řihy s ilustracemi Milady Marešové, vydal Dr. Ot. Storch Marien, Praha, 1930.

³⁰ FETTERS 1987, s. 19.

³¹ Tuto techniku Špála později použil v ilustracích *Babičky* Boženy Němcové, vydané v Aventinu 1923, což je příklad inovativní ilustrace klasického literárního díla.

³² HOLEŠOVSKÝ 1982, s. 74.

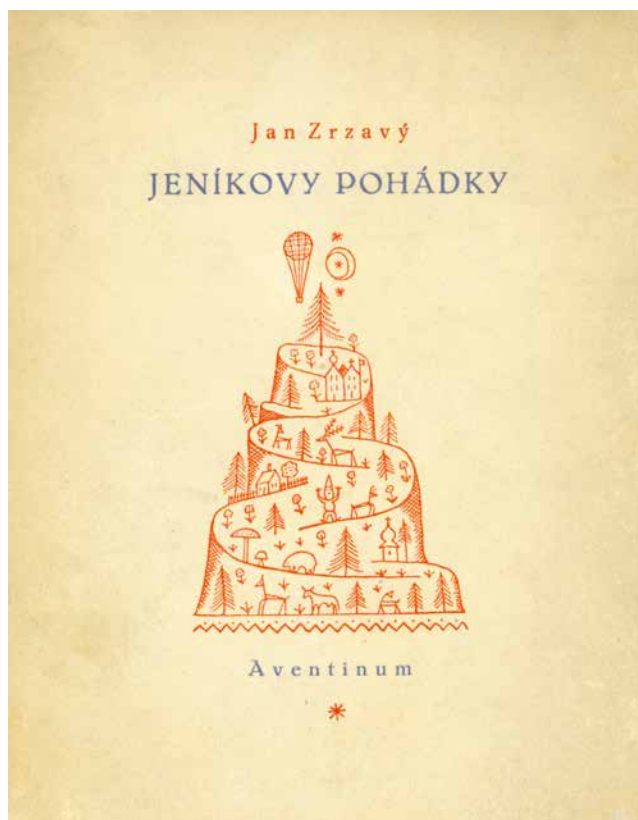


Obr. 1. Josef Čapek, ilustrace vlastní pohádky *Můj tlustý pradědeček* v knize *Nůše pohádek*, 1918. Knihovna Památníku Národního písemnictví (dále K/PNP)

Na rozdíl od bohatého zastoupení umělců utvářejících literární a výtvarnou složku *Nůše pohádek* bylo technické provedení úsporné. Všechny díly byly vytištěny na levném papíře a s černobílými ilustracemi. Editorským záměrem Karla Čapka bylo zprostředkovat vysokou uměleckou kvalitu za nízkou cenu a zpřístupnit knihu širokým vrstvám.³³

Jeníkovy pohádky a Jan Zrzavý – ohlasy dětských snů

Osobitým příspěvkem k utváření nového typu knihy pro děti jsou *Jeníkovy pohádky* Jana Zrzavého, které vyšly v nakladatelství Aventinum před Vánocemi v roce 1920. Motivem k jejich napsání byla podle slov Jana Zrzavého reakce na dobové „ohavné“ a „vkus urážející“ pohádky pro děti a snaha o pozvednutí jejich umělecké úrovně. Současně měly přinášet dětem potěšení.³⁴ Jeho texty byly příspěvek k formujícím se principům nového žánrového typu – autorské pohádky. Kniha obsahovala deset autobiografických pohádkových příběhů, inspirovaných vlastními vzpomínkami Jana Zrzavého na čas dětství. Jednotlivé příběhy jsou napsány tak, jako by se odehrávaly ve snech. Prolínají se v nich útržky reality a snu. Autor předznamenává některé rysy poetismu a surrealismu, v nichž se „samotný fenomén dětství stal



Obr. 2. Jan Zrzavý, obálka knihy *Jeníkovy pohádky*, 1920. K/PNP

*jedním z výrazných zdrojů programově požadované authenticity.*³⁵ Jana Zrzavého zajímala kniha jako celek. Podílel se na ní jako spisovatel, ilustrátor i autor grafické úpravy. Svým zaměřením na dětského čtenáře představoval tento počin v umělcově díle výjimku, v oblasti dětské knihy to byla průkopnická práce. Byla to jedna z prvních autorských knih pro děti vydaných u nás. Tento typ knihy, který je v nejobecnější rovině definován tím, že sdružuje prvky knižního a výtvarného uměleckého díla, se v tvorbě pro děti rozšířil až o mnoho let později, po druhé světové válce.³⁶

Jan Zrzavý věnoval péči literární a vizuální složce, které se vyznačují těsnou stylovou souvislostí, na což upozornil např. Josef Hetych.³⁷ Podle jeho názoru Zrzavého pohádky „nabízejí vědomě naivní, primitivní a zjednodušené uchopení světa, jehož kontury jsou jakoby obtaženy rukou dítěte. Ukazuje se, že svou jednoduchostí, svěbytnou barevností, emocionalitou a propojením reality se snem jsou Zrzavého pohádky pouze paralelou nebo dokonce součástí jeho známějšího a výrazněji hodnoceného projevu výtvarného.“³⁸ Kniha má nenápadnou, střízlivou a hravou výtvarnou koncepci. Obsahuje pouze jednu ilustraci, která je použita na obálce. Tematicky představuje esenci celého pohádkového souboru. Vizuální styl je záměrně naivní a připomíná dětskou kresbu. Zobrazuje imaginativní svět, ve kterém se

³³ SIEGLOVÁ – VLAŠÍNOVÁ 1995, s. 213–214.

³⁴ Z předmluvy Jana Zrzavého k *Jeníkovým pohádkám*, datované v Praze, 17. října 1920. ZRZAVÝ 1920, předmluva.

³⁵ ŠMAHELOVÁ 2011, s. 105.

³⁶ Jako svěbytná umělecká kategorie spojující výrazové prostředky knižního a výtvarného umění se autorská kniha formovala v šedesátých letech 20. století, v knize pro děti ji u nás vytvářeli např. Daisy Mrázková, Jiří Trnka, Alois Mikulka a další.

³⁷ Josef Hetych (nar. 1943), bohemista, vysokoškolský pedagog, zabývající se literaturou pro děti a mládež.

³⁸ HETYCH 1999, s. 312.

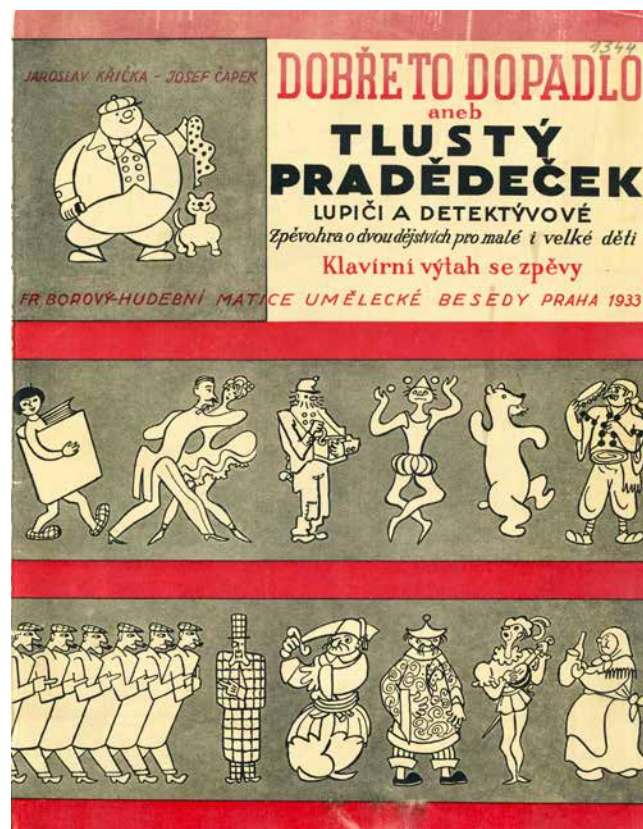
stejně jako v textech prolínají tradiční a nové pohádkové motivy. Fantazijní a hravou podobu má také nakladatelská značka na titulní straně a iniciály uvádějící jednotlivé kapitoly. Pro tištěnou knihu byly vybrány konkrétní kresby z předloh, jejichž originály existují ve více variantách.³⁹

Grafická úprava knihy navíc obsahuje experimentální typografické prvky. Jednotlivé kapitoly zakončují typografické hříčky, v nichž text zarovnaný do bloku plynule přechází v trojúhelníkovou kompozici složenou ze slov:

„Jeník se čmelákem si chvíli odpočinuli, pak zašli ještě na chvilku k pidimužům a vypravovali jim o svém setkání s králem hadů a jeho čarokrásné jeskyni. Pak se vrátili domů a unavený Jeník ihned usnul a spal tvrdě až do rána.“⁴⁰

Josef Čapek – přesah do multimediality

V meziválečném období projevil zaujetí pro dětský svět především Josef Čapek, který z něho čerpal ve své volné malbě a kresbě, ale také knižní tvorbě určené dětem. V oblasti dětské knihy uplatnil svoji typickou mnohostrannost. Realizoval se zde jako spisovatel, ilustrátor a knižní grafik. Ilustraci považoval za svébytný tvárný prvek knihy, nikoliv doslovný přepis literární předlohy.⁴¹ Tato zásada je patrná hned v první ilustraci Josefa Čapka pro děti pocházející z roku 1918, již doprovodil vlastní autorskou pohádkou *Můj tlustý pradědeček a loupežníci*, která byla zařazená do již připomenuté *Nůše pohádek*. V této knize jde o jediné autorské dílo, kdy literární a výtvarná složka byly realizovány jedním umělcem. Příspěvek Josefa Čapka je jedním z prvních příkladů multimedialního přístupu spočívajícího v propojení různých žánrů ze sféry „vysokého“ a „populárního“ umění.⁴² V literární části smíchal pohádku, dobrodružné vyprávění, grotesku a detektivní komedii. V ilustraci využil prvky kubismu, expresionismu, naivismu a karikatury. Dodržel přitom vlastní již zmíněná kritéria pro oblast dětské ilustrace – srozumitelnost a trefnost.⁴³ V dobovém malířství novým rysem byla inspirace vizualitou filmu. Jak upozornila Pavla Pečínková: „Josef Čapek tehdy patřil k prvním evropským malířům, kteří svou tvorbou výrazně reagovali na rodící se kinematografii. Inspiroval se přitom nejen typickými postavami či epizodami dobového němého filmu, ale především jeho výrazovými prostředky a expresivní poetikou.“⁴⁴ Novými tvárnými elementy převzatými z kinematografie byly světelné kontrasty, díky kterým portréty a postavy v jeho obrazech získaly uhrančivý výraz. Tento efekt využil i ve své první ilustraci k pohádce z *Nůše pohádek*, ve které pomocí světla zviditelnil hlavní aktéry děje – tlustého



Obr. 3. Josef Čapek, obálka knihy *Dobře to dopadlo aneb tlustý pradědeček, lupiči a detektivové*, 1932. K/PNP.

pradědečka, detektiva, vůdce lupičů a jeho snoubenky. Další posun k multimedialitě představovala Čapkova vlastní divadelní adaptace této pohádky v podobě zpěvohry pro malé a velké děti, ve které trochu pozměnil název na *Dobře to dopadlo aneb Tlustý pradědeček, lupiči a detektivové* (vydal Fr. Borový 1932 a 1933). Premiéru měla v Národním divadle 29. prosince 1932.⁴⁵ Ve spolupráci režiséra Jiřího Frejky, scénografa Josefa Čapka a hudebního skladatele Jaroslava Kříčky vzniklo avantgardní představení. V knižních vydáních hry a libreta Čapek graficky koncipoval obálky. Vyšel při tom z vlastních zásad, že obálka má představovat jednotný grafický celek, který má odpovídat znění názvu.⁴⁶ Využil zde podobně jako ve zmíněné první ilustraci karikaturní kresby hlavních aktérů hry. Propojil tak více vizuálních multimedialních strategií do jednoho díla určeného dětem.

Milada Marešová – dotek nové věčnosti a exotické náměty v ilustraci pro děti

K utváření nové podoby ilustrace pro děti v meziválečném Československu přispěla Milada Marešová. Byla příslušnicí

³⁹ Originální kresby se nacházejí v pozůstalosti Jana Zrzavého v Národní galerii v Praze ve sbírce grafiky a kresby.

⁴⁰ ZRZAVÝ 1920, s. 81.

⁴¹ PEČÍNKOVÁ 2022, s. 57.

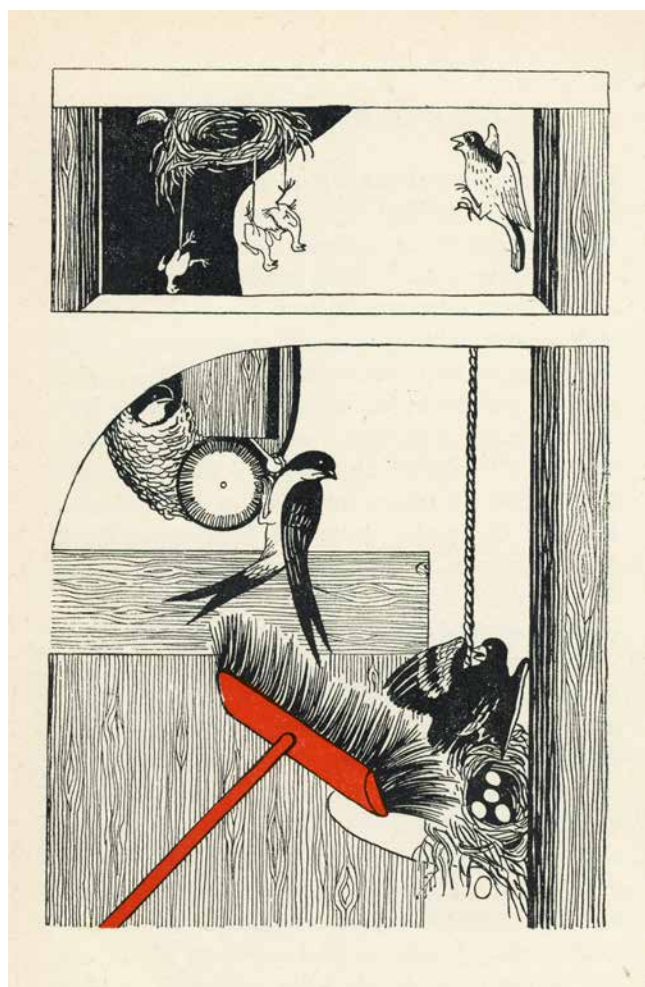
⁴² Toto rozlišení používá např. ZAHŘÁDKA 2010, s. 207.

⁴³ ČAPEK 1958, s. 84.

⁴⁴ PEČÍNKOVÁ 2019, s. 58.

⁴⁵ POLÁČEK s. 15–44.

⁴⁶ ČAPEK 1958, s. 86.



Obr. 4. Milada Marešová, ilustrace v knize Václava Říhy *Zvířátka*, 1928. Soukromá sbírka.

první generace žen, které měly možnost získat u nás akademické umělecké vzdělání.⁴⁷ Patřila také k nemnohým umělkyním, které ve své tvorbě v meziválečném období reflektovaly dobové zahraniční podněty nových realistických přístupů.⁴⁸ Při studijním pobytu v Německu, který absolvovala v roce 1922, na ni silně zapůsobily sociálně zaměřené projevy expresionismu a estetika tzv. nové věčnosti. Martina Pachmanová, která přispěla ke znovuobjevení a zhodnocení malířčina díla, si všímá, že „to byla právě nová věčnost s příchutí sociální kritiky a magického realismu, které se silně projeví u Milady Marešové už v raných pracích a jejíž ozvěny ji doprovázely po celá dvacátá a třicátá léta [...]“.⁴⁹ Tento způsob zobrazení specificky využila také v ilustraci, jíž se zabývala paralelně s volnou tvorbou. Z hlediska jejího působení v oblasti ilustrace pro děti mělo zásadní význam setkání s Václavem Tillem.⁵⁰ V odborných textech pro katalogy k jejím prvním autorským výstavám upozornil na svébytnost realistického projevu Milady Marešové, který nespočívá



Obr. 5. Princezna Kvan Džin (Slib), 1928, kvaš, perem psaný text, 2 220 x 1 620 mm, značeno „Marešová“. US/PNP, inv. č. 6/22-9.

v nápodobě skutečnosti, ale realistickém zobrazení představ. Za zázračnou považoval její schopnost „zobrazovat sny své duše“.⁵¹ Ze spolupráce Milady Marešové s Václavem Tillem vzešly moderně ilustrované knížky pro děti, k nimž patří např. *Čtení zimního času* (Praha, Družstevní práce, 1927) a *Selské pohádky* (Praha, Aventinum, 1930).⁵² Velmi moderní podobu mají Marešové ilustrace knihy *Zvířátka* (Praha, Čin, 1928), v nichž Václav Tille oživil a nově ztvárnil žánr bajky.⁵³ Celostránkové ilustrace Milady Marešové obsahují nahuštěný děj, s množstvím drobných scén, jejichž aktéři jsou zobrazeni jemnou liniovou černou kresbou, pomocí červených ploch jsou zdůrazněny dějově důležité detaily. Ilustrátorka volně zachází s perspektivou, kterou někdy dodržuje, jindy opomíjí. Způsob zobrazování, založený na řazení drobných scén do pásů nad sebou, má blízko k formátu komiksu. V meziválečném období se také začal rýsovat zájem Milady Marešové o vzdálené mimoevropské kultury, exotické náměty a svět orientálních pohádek. Jako jednu z prvních knížek pro děti tehdy ilustrovala svoji typickou velmi jemnou a poeticky laděnou kresbou *Indické pohádky* v překladu Vincence Lesného (Český čtenář, 1927). Indická a perská miniatura se pro ni stala důležitým inspiračním

⁴⁷ Studium na AVU v Praze v letech 1919–1923.

⁴⁸ HABÁN – HABÁNOVÁ 2019, s. 25.

⁴⁹ PACHMANOVÁ 2008, s. 21.

⁵⁰ Václav Tille (1867–1937), literární historik, kritik, spisovatel, znalec pohádek. Při psaní pohádek používal často pseudonym Václav Říha.

⁵¹ TILLE 1930, předmluva.

⁵² PACHMANOVÁ 2008, s. 106.

⁵³ TILLE 1928, s. 121.

zdrojem, který využila zejména v ilustracích k bibliofilským vydáním knih pro dospělé čtenáře. Ty se lišily celkovou výpravností, bohatostí výzdoby a využitím vzácných materiálů, jakým byl pergamen, zlacení nebo dokonce drahokamy (např. Slib, Vladimír Žikeš, 1928). Samotné pojetí ilustrace, založené na dějové filigránsky jemné kresbě, bylo v těchto knihách podobné jako v pohádkových publikacích z orientálního prostředí pro děti.

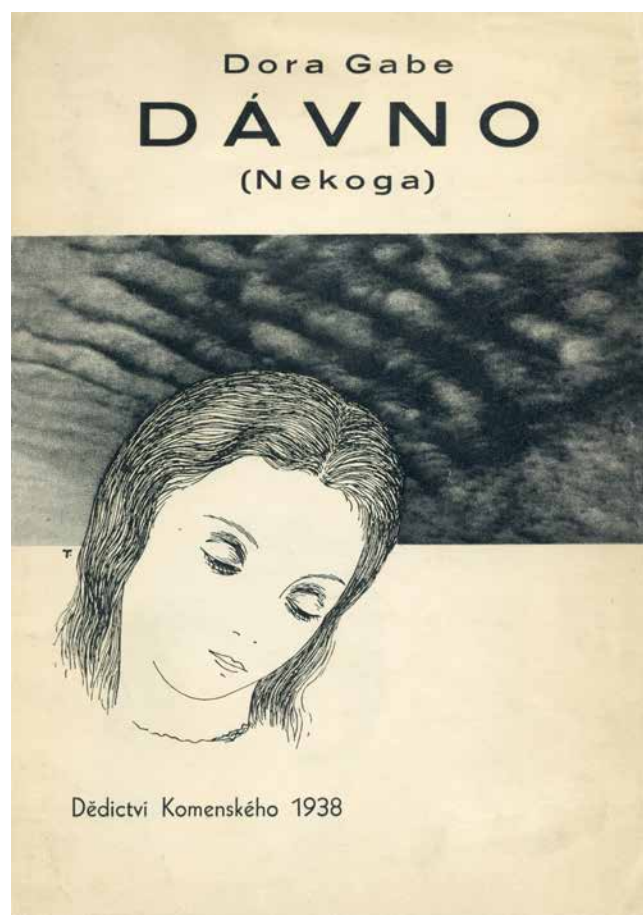
Toyen – od civilismu k surrealismu

Toyen svou ilustrátorskou činnost spojila zpočátku s nakladatelstvím Odeon. Právě s Odeonem „se pojí důležitý proud její knižní tvorby 30. let – ilustrování dětských knížek.“⁵⁴ Otázkou zůstává, do jaké míry byly její ilustrace zacíleny na dětskou imaginaci. Ilustrace pro Odeon z přelomu třicátých let navazovaly na „devětsilskou“ poetiku. Toyen v knize *Veselé pohádky z celého světa* napsané Marií Majerovou (1929–1930) a *Růžový ostrov* (1930, Charles Vildrac) dávala přednost srozumitelným figurálním scénám, ovšem evokujícím snové situace. František Halas napsal pro časopis Odeonu recenzi, kde vyzdvihuje její schopnost „vidět svět očima dítěte a básníka“ a také hodnotí samotnou kresbu, která je „čirá jako dětská představa“.⁵⁵ S Odeonem ukončila Toyen spolupráci po rozpadu Devětsilu v roce 1930 a na poli ilustrace knih pro děti spolupracovala již s různými nakladateli, především menšími. Tak v roce 1932 ilustrovala knihu Jarmily Fischerové *Když jsem byla malá* pro nakladatelství Pokrok, a v roce 1934 knihu Karla Michla *Včera a dnes – Všelijaké příběhy pro děti*, což byl soukromý tisk vydaný v Dobrušce.

V roce 1934 vydalo avantgardní nakladatelství Družstevní práce již zmiňovanou knihu pro děti, kterou její autorka Zdenka Marčanová nazvala *Náš svět*.⁵⁶ Publikace v úpravě Ladislava Sutnara s 18 kresbami Toyen byla pojata jako obrazová encyklopedie o světě dětské každodennosti s moderními technickými prostředky, které ji nově určují. Auto, autobus i aero byly nové pojmy, ale i výrazné motivy objevující se v lineárních kresebných ilustracích Toyen včetně obálky. Tramvaj, telefon i telegraf doplnily film, rádio nebo gramofon ve výkladu technického repertoáru soudobého světa. Na úvod dominuje heslo Kniha, v níž zaznívá snaha o přeformátování tradiční poetiky současnými „zázraky“: „Dnes všude s novým světem, jde nový pořádek, a knihy kouzlí dětem, svět nových pohádek,“ píše Marčanová.⁵⁷ Toyen vytvořila kresby s nadsazeným měřítkem figur, kombinující předměty technického světa s tvářemi a postavami dětí. Pro Družstevní práci zvolila v roce 1934 civilistní pojetí, především zdůraznění pokrokových technologických motivů a přesnou lineární kresbu. Jak zaznělo výše, dobové kritice však poetický přístup, byť s aparáty nového světa, zcela chyběl.⁵⁸ Výrazně avantgardní pojetí knihy pak podpořil Ladislav Sutnar, který volil barevné plochy pro názvy



Obr. 6. Toyen, ilustrace v knize Zdenky Marčanové *Náš svět*, 1934. Soukromá sbírka.



Obr. 7. Toyen, obálka knihy Dory Gabe *Dávno*, 1938. K/PNP.

⁵⁴ BYDŽOVSKÁ – SRP 2003, s. 36.

⁵⁵ HALAS 1968, s. 81.

⁵⁶ Kniha byla vydána ve spolupráci Družstevní práce spolu s nakladatelstvím Dědictví Komenského v Praze. Nakladatelství rozvíjelo řadu edicí. Publikace Marčanové byla vydána v edici *Do života* v nákladu 3300 výtisků. Nakladatelství Družstevní práce bylo založeno v roce 1922 a mezi editory nakladatelství působil Vladislav Vančura, Jaroslav Seifert, Antonín Pelc i Toyen, viz HALADA 2007; KNOBLOCH et al. 2007.

⁵⁷ MARČANOVÁ 1934, s. 1.

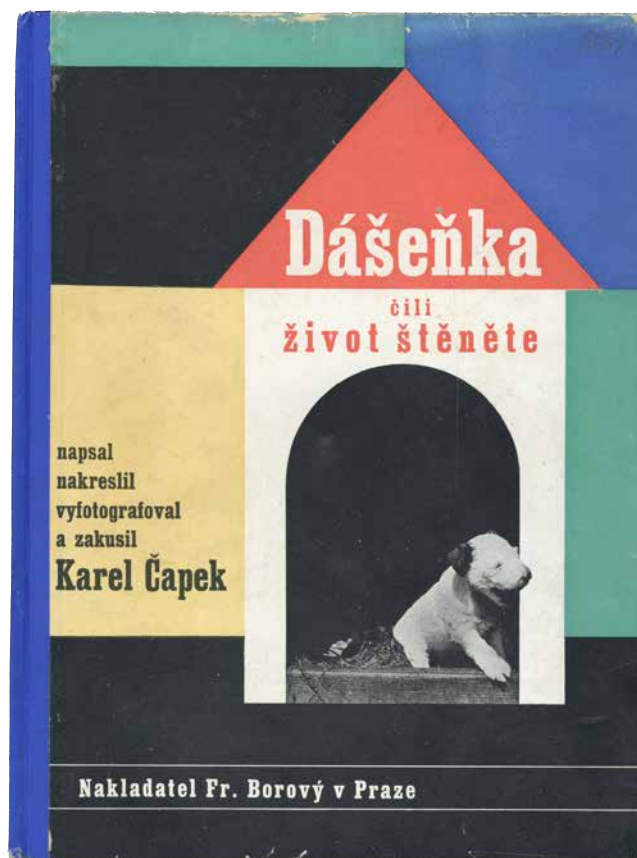
⁵⁸ NOVÁK 1935, s. 139.

a texty a také novinku: jasně členěný obsah knihy, inspirovaný úpravou El Lisického *Dlja golosa*. Sutnarova úprava byla příkladem konstruktivistické knihy, která pracuje s orientačním systémem barevných návěští.⁵⁹

Zlom v ilustrační tvorbě Toyen nastává se spoluprací s Vítězslavem Nezvalem v knize *Anička skřítek a slaměný Hubert*. Knížku vydala také Družstevní práce v roce 1936. Ilustrace Toyen mají výrazně surrealistický charakter. Vytvořila zde frontispis, obálku a osm celostránkových ilustrací – kreseb, které pracují s prvky volně rozmístěnými na ploše. Surrealistická asociativnost znaků se projevuje také v ilustracích knihy *Dávno* od Dory Gabe v roce 1938. Jakkoliv sama Toyen preferovala volnou kresbu jako svébytný ilustrační projev, na obálce knihy Dory Gabe byla využita kombinace – lineárně kreslené dětské tváře a fotografie oblačnosti jako asociativního pozadí. Obě sféry – objekt / tvář i na první pohled strukturálně nečitelné prvky fotografie tvoří příznačný kontrast, poetičtější nežli způsob práce s plochou v publikaci *Náš svět*. V roce 1938 se však již proměnil nejen svět knižních obálek, kde fotomontáž obecně hraje významnou roli (počiny avantgardních nakladatelství, i například České akademie věd a umění),⁶⁰ ale též výtvarný cíl. Obě publikace a přístupy Toyen již nevycházejí z optimistické angažovanosti třicátých let, temnější stránka obsahu rezonuje s její malířskou tvorbou.

Konstruktivistická estetika a ryze avantgardní knihy pro děti

Otázky inovativních úprav knihy byly diskutovány teoreticky zejména v periodikách *Devětsilu*, následně v časopiseckých platformách jednotlivých nakladatelství nebo časopisu *Typografia*. Jakkoliv avantgardní inspirace výtvarné tvorby směřovaly do světa dětských snů a představ, v teoretických textech zaměřených na estetiku „nové“ knihy českých levicových autorů děti nehrají roli.⁶¹ Ještě ve svém velmi raném textu z roku 1922 se Teige krátce věnuje pohádkám, jejich široké sdílnosti a srozumitelnosti, a klade si otázku o dětské snové představivosti a logice. Je dětská logika odpoutaná od skutečnosti?⁶² V klíčových textech Karla Teigeho k typografii a knižní úpravě je poetická rovina vytvářena mimo dětskou imaginaci, výtvarnými prostředky geometrické kompozice abstraktních ploch, písma jako znaku a předmětného symbolu v podobě fragmentu fotografie. Příklon ke geometrické práci s abstraktními znaky a tvary nejen na poli grafického designu je nesen vírou v jejich potenciál poetizace. Teige se ve svých textech zaměřených na formování konstruktivistické estetiky v případě knihy neptá, zda je tento přístup blízký dětské představivosti. Snaha o universální vizuální jazyk dominuje.⁶³



Obr. 8. Karel Teige, obálka knihy Karla Čapka *Dášeňka*, 1933. K/PNP

Dokresluje to ostatně jeho soud k značnému významu obálky, která má obsah knihy vizuálně evokovat a nepopisovat, což stále zdůrazňuje, ovšem podle jeho slov „obálka je členěný, rytmizovaný, celistvý, optický systém, v němž se snadno orientuje.“⁶⁴ Karel Teige nahlížel na knižní obálku jako na plakát, který funguje jako upoutávka na její obsah.⁶⁵ Ostatně sám ve svých realizacích úprav knih má jednu dětskou knihu: *Dášeňku čili život štěněte* Karla Čapka vydanou poprvé v nakladatelství Františka Borového v roce 1933. Karel Teige se zde podílel na tvorbě obálky, která se v průběhu několikanásobného vydávání knihy proměnila. Už v prvních dvou vydáních *Dášeňky* Karel Teige zcela obměnil kompoziční řešení obálky. Výrazně avantgardní koncept prvního vydání z roku 1933 vystřídala střízlivější podoba použitá ve vydání z roku 1935. Společným a inovativním prvkem byla montáž fotografie, barevných nebo bílých ploch a písma.

Záměrem Karla Čapka, který v publikaci (až na obálku) hrál roli autora textu a doprovodné vizuální stránky, bylo podat příběh života vlastního psa, a to nejen formou textu,

⁵⁹ JANÁKOVÁ 2003.

⁶⁰ JANOUŠEK 2022; TOMAN 2009.

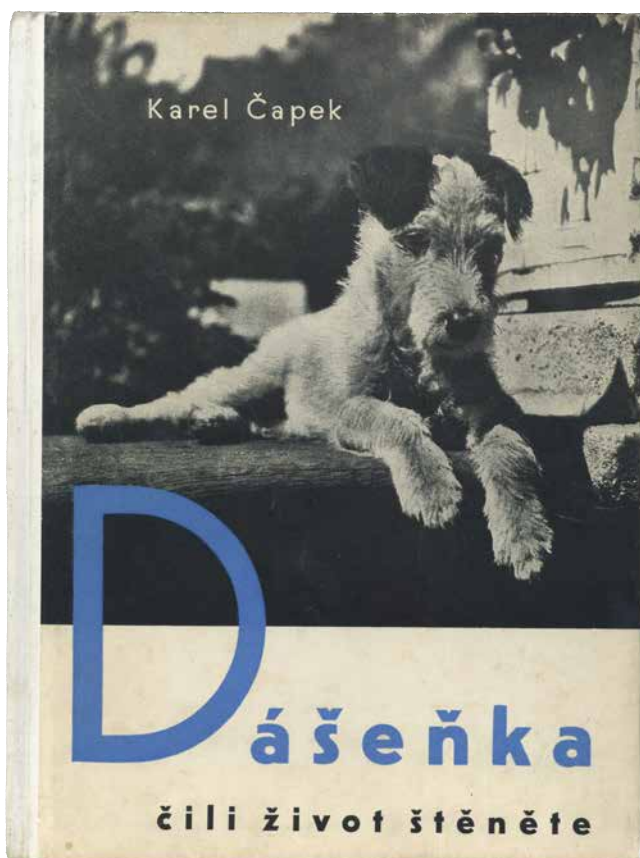
⁶¹ Karel Teige o světu dětí a imaginaci uvažuje, ale mimo texty nebo přímé realizace knižní typografie, např. TEIGE, Karel. Manifest poetismu. *ReD* 1, 1928, č. 9, srov. VĚŠÍN 1972, s. 557–593.

⁶² TEIGE, Karel. Nové proletářské umění (1922), In: *Avantgarda známá neznámá*, srov. VĚŠÍN 1971, s. 270.

⁶³ Jazyk geometrie a její vliv na dětskou imaginaci rezonoval v dobových textech věnovaných dětské hračce a výchově vůbec. Srov. ORGANIZAČNÍ A UČEBNÝ PLÁN... 1930; PODROBNĚ OSNOVÁNÍ UČIVA... Analýza pedagogického rámce konstruktivisticky pojatých hraček či ilustrace však tematicky přesahuje rámec této studie.

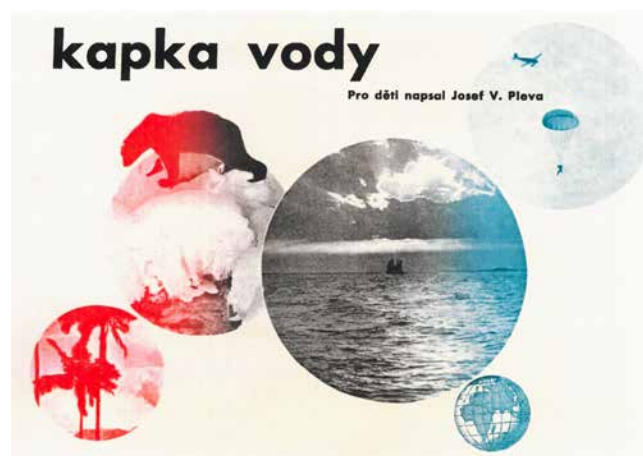
⁶⁴ TEIGE 1931–1932, s. 20.

⁶⁵ TEIGE 1927, s. 167.



Obr. 9. Karel Teige, obálka knihy Karla Čapka *Dášeňka*, 1935. K/PNP

ale především fotografického příběhu. V této zlomové publikaci, kterou pozitivně hodnotila i dobová kritika (výše zmínovaný text J. Nováka) se fotografický obraz stává samostatným nositelem vyprávění. Karel Čapek navíc fotografie doplňuje i vlastními kresbami. Svěbytnou roli sdělení zde mají text, kresba i fotografie. Zvolená estetika autora odpovídá nejen avantgardním inovacím v ilustraci, ale také možnosti rychlého sdělení objektivnosti (fotografické záběry), které preferovala soudobá avantgardní fotografie (Jaromír Funke).⁶⁶ V dobových kulturních časopisech pracujících s fotografií, jako byl například *Pestrý týden*, se objevovaly reportážní fotografie zvířat již v druhé polovině dvacátých let.⁶⁷ Dílo *Dášeňka čili život štěněte*, jež bylo vizuálně postavené na souzvuku fotografie, kresby a geometrické kompozice obálky, zaznamenalo neobvyklý úspěch u čtenářů. Jak doložila Polana Bregantová, po prvním vydání roku 1933 následovalo druhé již v roce 1934, třetí v následujícím roce 1935, čtvrté opět hned rok na to. Ani náklad devět tisíc výtisků čtvrtého vydání nicméně nestačil, ještě v témže roce 1936



Obr. 10. Zdeněk Rossmann, obálka knihy J. V. Plevy *Kapka vody*, 1935. Soukromá sbírka.

následovala dvě další vydání. Sedmé vydání v roce 1938 dosáhlo již 11 tisíc výtisků.⁶⁸

Jakkoliv konstruktivistické přístupy rozvíjené od druhé poloviny dvacátých let Karlem Teigem a okruhem autorů Devětsilu nezahrnují literaturu pro děti, měly nepřímo na celkové pojetí knihy nemalý vliv. Prosazování fotografie jako obrazového doprovodu najdeme v ojedinělých příkladech – vedle *Dášeňky*, je to Plevova *Kapka vody* v úpravě Zdeňka Rossmanna. *Kapku vody* vydalo nakladatelství Index v Olomouci až rok po vydání článku v *Úhoru*, tedy roku 1935.⁶⁹ Právě zde můžeme konstatovat, že role ilustrátora splývá v jediné osobě s rolí designera knihy a i jejího typografa. Publikace zapojuje fotografie, písmo jako znak, i grafický obraz jako poetický fragment do celku. Naplňuje cestu souznívající se zahraničními postupy avantgardy. Pokračuje v linii iniciované El Lisickým v knize *O dvou čtvrcích* vydané v Berlíně roku 1922 nebo v knize Theo Van Doesburga s Kurtem Schwittersem *Die Scheuche* z roku 1925 případně Alexandrem Rodčenkem v knize *Samozveri* z roku 1926 a následně *Dášeňky* Karla Čapka a Teigeho.⁷⁰ V případě publikace *O dvou čtvrcích* šlo o abstraktní geometrické prvky, které dominovaly textu, v *Die Scheuche* si autoři pohráli s písmem a typografií, z nichž vytvořili znaky-figury, Rodčenko pracoval s vystřiženými zvířaty z papíru, které fotil, ovšem *Dášeňka* obojí prolíná, jak fotografii, tak kreslené scény. Zdeněk Rossmann pak jako zkušený typograf a grafik v úpravě knihy o „cestě vody“ experimentuje s fotomontáží a foto-typo jako s volnou až náhodnou hrou metaforických forem. Až v této publikaci vrcholí avantgardní úsilí o vizuální výchovu „nového člověka“, dříve v plakátu, reklamě, nyní v knize určené dětem.

⁶⁶ DUFEK 2013.

⁶⁷ *Pestrý týden* patřil k ilustrovaným časopisům a vycházel od 2. listopadu 1926 do 28. dubna 1945. VILGUS 2001. Fotografie např. *Pestrý týden* III, 1928, č. 12, obálka.

⁶⁸ Srov. soupis knižních vydání Teigeho grafických úprav od Polany Bregantové v publikaci SRP 2009, s. 280. Obálka a nakladatelství se měnily.

⁶⁹ Nakladatelství Index působilo v mezi lety 1929–1938 při stejnojmenném levicově orientovaném měsíčníku. Jako redaktori zde byli činní Jiří Mahen, Bedřich Václavěk nebo Josef Ludvík Fischer. Od roku 1935 vycházely tituly v Olomouci a stěžejní osobností nakladatelství se stal Bedřich Václavěk. Zdeňku Rossmannovi vydalo nakladatelství publikaci o moderní reklamě, Rossmann byl hlavní grafik nakladatelství. TOMAN – SYLVESTROVÁ 2015.

⁷⁰ K avantgardní typografii Bauhausu srov. WINGLER 1965. V soudobém Československu rezonovaly teoretické publikace Jana Tschicholda, srov. TSCHICHOLD 1928.



Obr. 11. Augustin Tschinkel, ilustrace v knize *Zeměpisné rebusy*, 1936. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

Výtvarnou podobu knih pro děti ovlivnil v druhé polovině třicátých let také grafik, typograf a teoretik Augustin Tschinkel. Ve shodě s principy „sociální grafiky“ rozvíjené levicově orientovanou skupinou Kolínští progresivní umělci (Die Gruppe progressiver Künstler nebo Kölner Progressive)⁷¹, k níž se připojil ve druhé polovině dvacátých let 20. století, realizoval vlastní sociálně zaměřené, černobílé konstruktivisticky komponované tisky. V tomto stylu vytvořil ilustrace k přírodovědné publikaci pro děti a mládež *Hory a lidé* od Michaila Iljina v překladu Petra Denka a grafické úpravě Ladislava Sutnara (Československá grafická unie, Praha, 1936). V pojetí této obálky spojil Tschinkel různé dobové avantgardní přístupy. Celkově ji koncipoval v duchu zásad moderní konstruktivistické typografie Karla Teigeho. Do geometricky členěné plochy zabudoval černobílou fotomontáž a rudý pruh s černým nápisem, titulem knihy. Docílil tím „působivě plakátové rovnováhy“ po stránce kompoziční a barevné.⁷² V samotné fotomontáži využil diagonální úhel, což byl zas prvek typický pro avantgardní fotografii třicátých let 20. století a grafický design Ladislava Sutnara.⁷³

V polovině třicátých let 20. století Tschinkel uvedl do československé ilustrace experimentální grafický styl opírající se o sdělení ve formě piktogramů. Osvojil si metodu tzv. „obrazové statistiky“ Otto Neuratha,⁷⁴ zakladatele Sociologického a hospodářského muzea ve Vídni, v jehož grafickém oddělení Tschinkel pracoval v letech 1929–1930. Metoda byla vyvinuta za účelem obrazového vyjádření statistických údajů a prostřednictvím Tschinkela,⁷⁵ který ji u nás propagoval např. v uměleckém měsíčníku *Výtvarné snahy* (1929–1930),⁷⁶ se s ní seznámil také Ladislav Sutnar.⁷⁷ Jejich společná práce, obrazová populárně naučná publikace *Malá vlastivěda* (Státní nakladatelství, Praha, 1935), je výraznou

ukázkou využití Neurathovy obrazové statistiky v populárně naučné publikaci. Vlastivědný obsah je vyjádřen pomocí nákresů, grafů a map prezentujících historická, zeměpisná a hospodářská data. Ve své samostatné obrazové publikaci *Zeměpisné rebusy* (Státní grafická škola, Praha, 1936) Tschinkel ustupuje od obrazové statistiky a vytváří pásmo vizuálně-textových hádanek na různá zeměpisná místa. Obě knihy měly avantgardní vizuální styl, který spočíval v syntéze obrazu a textu. Knihy se však lišily celkovým vyzněním – obrazový jazyk zde byl kreativně využit k vyjádření naučného obsahu, a právě v tom spočívá jejich inovativnost.

Závěr

V Československu se moderní přístupy projevovaly kresebnou stylizací figury, zapojením poetičnosti nebo humoru, velmi podstatnou roli pro celkovou podobu knihy hrál umělec – ilustrátor. Možnosti ilustrace jsou tak závislé na přístupu jednotlivých autorů a nabývají především v kresbě řadu svébytných poloh a experimentálních možností. Záměrem našeho textu bylo ukázat bohatost individuálních přístupů v kresebné stylizaci a nuance výtvarných možností. V časopisu zaměřeném na pedagogiku a literaturu (*Úhor*) vychází první syntetický kritický text věnovaný estetice knih pro děti až v roce 1935 (Josef Novák). Ilustrace dětských knih je zde opět vnímána jako významný a svébytný výtvarný projev, jsou vyzdvíženy nejmodernější příklady v podobě knih Zdenky Marčanové a Toyen *Náš svět*, ale nikoliv neproblematicky, dále je jako moderní příklad zdůrazněna kniha Karla Čapka a Karla Teigeho *Dášeňka*. Jako zcela specifický projev ilustrace knih pro děti je uváděn důraz na kresbu a lineární stylizaci figury. Figurální stylizace knih pro děti

⁷¹ Volné sdružení avantgardních umělců, Kolín nad Rýnem, 1920–1933.

⁷² TEIGE 1927, s. 167.

⁷³ Ladislav Sutnar (1897–1976), v roce 1932 pověřený vedením Státní grafické školy v Praze, zde prosadil moderní pojetí výuky v duchu Bauhausu. Mezi přizvanými novátorskými pedagogy byl také Augustin Tschinkel. V průběhu třicátých let spolupracovali na typografické úpravě časopisů, knih a plakátů. Jejich vlastní řešení jsou od sebe často nerozpoznatelná.

⁷⁴ Otto Neurath, 1882–1945, rakouský filozof, sociolog a ekonom, propagátor mezinárodního obrazového jazyka

⁷⁵ V odborných člancích používal kratší verzi jména August Tschinkel.

⁷⁶ TSCHINKEL 1929–1930a s. 78–81; TSCHINKEL 1929–30b, s. 136–137.

⁷⁷ POMAŽLOVÁ 2021, s. 34.

nemá být veristickým převedením reality. Jako stylově výrazní a určující autoři v oblasti knih pro děti v meziválečné době se jeví umělci, jejichž dílo přesahovalo také do volné malby. Jejich stylizační kresebné možnosti nesou inovativní výtvarné prvky, jež ovlivňují zároveň pojetí knihy jako estetického celku (Zrzavý, Marešová, Toyen). Výrazně radikální experimenty uplatňující konstruktivistickou estetiku a zapojení fotomontáže byly v Československu v oblasti dětské literatury ojedinělé. Kromě *Dášeňky* Karla Čapka s typografickou úpravou Karla Teigeho můžeme jmenovat až příklady z druhé poloviny třicátých let – Zdeňka Rossmanna a Augusta Tschinkela. Jejich publikace uplatňují nový model spolupráce – spolupráci typografa, designera a ilustrátora do jednoho autorského celku.

Seznam použité literatury:

BYDŽOVSKÁ – SRP 2003: BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel. *Knihy s Toyen*. Praha: Akropolis 2003.

ČAPEK 1933: ČAPEK, Josef. O ilustrování dětských knížek. *Panorama* 11, 1933, č. 8, s. 120–121.

ČAPEK 1958: ČAPEK, Josef. *O sobě*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

ČAPEK 2010: ČAPEK, Josef. Jak se dělají knižní obálky. In: POMAJZLOVÁ, Alena. *Vidět knihu. Knižní grafika Josefa Čapka*. Praha: Kant, 2010, s. 194–198.

DUFEK 2013: DUFEK, Antonín. *Jaromír Funke. Mezi konstrukcí a emocí*. Praha: Kant, 2013.

FETTERS 1987: FETTERS, Aleš. *Karel Čapek – Fraňa Šrámek: Cesty přátelství*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 19.

HABÁN – HABÁNOVÁ 2019: HABÁN, Ivo – HABÁNOVÁ, Anna (edd.). *Nové realismy. Moderní realistické přístupy na československé výtvarné scéně 1918–1945*. Liberec: Národní památkový ústav, 2019.

HALADA 2007: HALADA, Jan. *Encyklopedie českých nakladatelství 1949–2006*. Praha: Libri, 2007.

HALAS 1968: HALAS, František. *Obrazy*. Praha: Československý spisovatel, 1968.

HETYCH 1999: HETYCH, Josef. Pohádky malíře Jana Zrzavého, In: *Neznámí (autoři) – neznámé (texty)*. Hradec Králové: Gaudeamus, 1999.

HOLEŠOVSKÝ 1982: HOLEŠOVSKÝ, František. *Glosy k vývoji české ilustrace pro děti*. Praha: Albatros, 1982.

JANÁKOVÁ 2003: JANÁKOVÁ, Iva (ed.). *Ladislav Sutnar – Praha – New York – design in action*. Praha: Uměleckoprůmyslové museum, 2003.

JANOUŠEK 2022: JANOUŠEK, Pavel et al. *Dějiny české literatury v protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Academia, 2022.

KNOBLOCH et al.: KNOBLOCH, Iva – LAHODA, Vojtěch – MLČOCH, Jan – VLČKOVÁ, Lucie. *Družstevní práce – Sutnar, Sudek: [design, foto]*. Praha: Arbor vitae – Uměleckoprůmyslové museum, 2007.

MALÝ – MALÁ 1998: MALÝ, Zbyšek – MALÁ, Alena. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1998.

MARČANOVÁ 1934: MARČANOVÁ, Zdenka. *Náš svět*. Praha: Družstevní práce – Dědictví Komenského, 1934.

NOVÁK 1935: NOVÁK, Josef. Ilustrace dětské knihy

v poslední době. *Úhor. Kritická revue literatury pro mládež* 23, 1935, č. 7, s. 137–145.

NOVOTNÝ 1957: NOVOTNÝ, Josef Alois. *Ladova ilustrace*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957.

OLIČ – PAVLUCH 2016: OLIČ, Jiří – PAVLUCH, Lev (edd.). *Lada*. Praha: Slovart, 2016.

ORGANIZAČNÍ A UČEBNÝ PLÁN...: *Organizační a učební plán reformatních škol: podle návrhu Školy vysokých studií pedagogických v Praze*. Praha: Škola vysokých studií pedagogických v Praze, 1930.

PACHMANOVÁ 2008: PACHMANOVÁ, Martina. *Milada Marešová, malířka nové věcnosti*. Brno: Moravská galerie v Brně, 2008.

PODROBNÉ OSNOVÁNÍ UČIVA...: *Podrobné osnování učiva pro obecné školy podle normálních učebních osnov z r. 1933*. Praha: Nákladem Ústředního nakladatelství a knihkupectví učitelstva československého, 1934.

PEČINKOVÁ 2019: PEČINKOVÁ, Pavla. *Pracoval jsem mnoho: soupis výtvarného díla Josefa Čapka. Díl první*. Humpolec: Nadační fond 8smička, 2019.

PEČINKOVÁ 2022: PEČINKOVÁ, Pavla. *Pracoval jsem mnoho: soupis výtvarného díla Josefa Čapka. Díl druhý*. Humpolec: Nadační fond 8smička, 2022.

POLÁČEK 2020: POLÁČEK, Vojtěch. Komédie dell'arte a české avantgardy. *Časopis Národního muzea. Řada historická* 189, 2020, č. 3–4, s. 15–44.

POMAJZLOVÁ 2010: POMAJZLOVÁ, Alena. *Vidět knihu. Knižní grafika Josefa Čapka*. Praha: Kant, 2010.

POMAJZLOVÁ 2021: POMAJZLOVÁ, Alena. *Vidět / nebo číst: kapitoly o vztahu obrazu a slova v moderním umění*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2021.

SIEGLOVÁ – VLAŠÍNOVÁ 1995: SIEGLOVÁ, Naděžda – VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. *Z Čapkovy nůše pohádek*. Opava: Optys, 1995.

SRP 2009: SRP, Karel (ed.). *Karel Teige a typografie*. Praha: Akropolis, 2009.

ŠMAHELOVÁ 1999: ŠMAHELOVÁ, Hana. *Počátky kritického myšlení o dětské literatuře II. Antologie textů z přelomu 19. a 20. století, 2. část. Stati, úvahy, polemiky*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 1999.

ŠMAHELOVÁ 2011: ŠMAHELOVÁ, Hana. Dětství, kniha pro děti a avantgarda. In: VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan (edd.). *Heslář české avantgardy*. Praha: Univerzita Karlova a vydavatelství Togga, 2011

ŠTINDL 1933: ŠTINDL, Karel. Několik myšlenek o dětské literatuře. *Panorama* 11, 1933, č. 8, s. 117–120.

ŠTÝRSKÝ 1996: ŠTÝRSKÝ, Jindřich. Radosti ilustrátora knih. In: SRP Karel (ed.). *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrsus, 1996.

TEIGE 1927: TEIGE, Karel. Moderní typy. *Typografia* 1, 1927, č. 7–9, s. 189–198.

TEIGE 1928: TEIGE, Karel. Manifest poetismu. *ReD* 1, 1928, č. 9, In: VĚŠÍN, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá neznámá II*. Praha: Svoboda 1972, s. 557–593.

TEIGE 1931: TEIGE, Karel. Moderní typografie. *Rozpravy Aventina* 7, 1931–1932, č. 3, s. 20.

TILLE 1930: TILLE, Václav. *Milada Marešová. Výstava obrazů*. Praha: Aventinská mansarda 1930.

TILLE 1928: TILLE, Václav. *Zvířátka*. Praha: Čin, 1928.

TOMAN 2009: TOMAN, Jindřich. *Fotomontáž tiskem*. Praha: Kant, 2009.

TOMAN – SYLVESTROVÁ 2015: TOMAN, Jindřich – SYLVESTROVÁ, Marta (edd.). *Zdeněk Rossmann: Horizonty modernismu*. Brno: Moravská galerie, 2015.

TSCHICHOLD 1928: TSCHICHOLD, Jan. Fotografie und Typografie. *Die Form* 3, 1928, č. 5, s. 140–150.

TSCHINKEL 1929–1930a: TSCHINKEL, August. Práce sociologického a hospodářského musea ve Vídni. *Výtvarné snahy* 11, 1929–1930, č. 5, s. 78–81.

TSCHINKEL 1929–1930b: TSCHINKEL, August. Zobrazení množství a kolektivní tvary. *Výtvarné snahy* 11, 1929–30, č. 8, s. 136–137.

VILGUS 2001: VILGUS, Petr. *Pestrý týden, 2. listopadu 1926 – 28. dubna 1945. Vznik, existence a zánik nejlepšího ilustrovaného týdeníku první a druhé Československé republiky a období Protektorátu Čechy a Morava*. Praha – Opava: [Petr Vilgus], 2001.

WINGLER 1965: WINGLER, Hans M. (ed.). *Neue Bauhausbücher. Neue Folge der von Walter Gropius und László Moholy-Nagy begründeten Bauhausbücher*. Mainz:

Florian Kupferberg, 1965.

ZAHRÁDKA 2010: ZAHRÁDKA, Pavel. *Vysoké versus populární umění. Estetika na přelomu milénia*. Brno: Barrister & Principal, 2010.

ZRZAVÝ 1920: ZRZAVÝ, Jan. *Jeníkovy pohádky*. Praha: Aventinum, 1920.

Eva Bendová

Univerzita Karlova
Katolická teologická fakulta
Thákurova 3
160 00 Praha 6

Vilma Hubáčková

Památník národního písemnictví (PNP)
Oddělení Umělecké sbírky
Pelléova 44/22
160 00 Praha 6