

Odjezd na Kytheru

Avantgardní vize
budoucnosti

Rostislav Švácha

Obrazová báseň *Odjezd na Kytheru*, vytvořená někdy v první polovině roku 1924 Karlem Teigem, zakladatelem a ideovým vůdcem Devětsilu, promlouvá o utopické víře v nový šťastnější svět, vzývá exotiku dálek, adoruje moderní techniku. K vyjádření těchto obsahů používá prostředky moderní koláže a fotomontáže a pracuje s nimi zdánlivě tak jednoduše a primitivně, jako by říkala, že malovat a slepovat podobné obrazy budoucnosti může každý a že k tomu nepotřebuje průpravu na uměleckých akademiích. Tematika *Odjezdu na Kytheru* se navíc těsně váže k poetismu, uměleckému směru, kterým Devětsil ve dvacátých letech obohatil soubor -ismů tehdejší internacionální avantgardy, i k ideji prolínání uměleckých druhů, k níž se mnozí devětsilští členové hlásili.

Ideologie Devětsilu byla levicová a utopická už od chvíle založení tohoto uskupení v roce 1920. Nikdy předtím čeští umělci nedeklarovali natolik přímo svou politickou orientaci. Umožňoval jim to demokratický systém první Československé republiky, tolerantní i k radikální levici. Raný Devětsil, jehož éra končila na jaře 1922, sledoval program „*nového umění proletářského*“,⁴⁵⁸ jak ho definovala stejnojmenná Teigova stať z *Revolučního sborníku Devětsil* (1922) a řada dalších programových textů,⁴⁵⁹ počínaje skupinovým prohlášením Devětsilu v deníku *Pražské pondělí* z 6. prosince 1920.⁴⁶⁰ Umělecké sdružení opakovaně deklarovalo, že pokrokové umění, jež bude bojovat za revoluční přeměnu společnosti po boku třídy proletářů, nemůže těžit z do té doby nejmodernějších -ismů, protože jsou zastaralé svou politickou povahou. Teigeho přitom obzvláště iritovaly chvalo zpěvy futurismu na moderní strojovou civilizaci; označoval tento -ismus za „*umění pro amerického inženýra a továrníka*“.⁴⁶¹

Stoupenci „*nového umění proletářského*“ se distancovali od starého světa kapitalismu. Neméně silná však byla tendence zobrazovat prostředky malířství a poezie vysněný svět budoucí, který se zbaví kapitalistického vykořisťování a zavládnou v něm místo toho ideály bratrství a solidarity. Takový svět by raný Devětsil rád sdílel se svými hrdiny-dělníky. Chápeme-li sdělení *Odjezdu na Kytheru* jako

458/ [Karel Teige], *Nové umění proletářské*, in: Karel Teige – Jaroslav Seifert (eds.), *Revoluční sborník Devětsil*, Praha: Večernice – V. Vortel 1922, s. 5–18.

459/ K nejdůležitějším projevům tohoto programu patří následující stati: Idem, *Obrazy a předobrazy, Musaion*, sv. 2, jaro, Praha: Aventinum 1921, s. 52–58; Jiří Wolker, *Proletářské umění, Var 1*, 1922, s. 271–275.

460/ US Devětsil, *Pražské pondělí 2*, 1920, č. 49, 6. 12., s. 2.

461/ [Karel Teige], *Nové umění proletářské*, in: Karel Teige – Jaroslav Seifert (eds.), 1922, s. 12.

báseň o plavbě k takovému utopickému světu, pak v tom ohledu zůstal v roce 1924 Teigeho utopismus stejný jako dříve. Chybí zde ovšem sklon dívat se na skutečný svět kolem sebe jakoby dětskýma očima, okouzlovat se jeho nejprostšími věcmi a snad i doufat, že se právě z tohoto pohledu vyloupne obraz lepší budoucnosti. Stylovým projevem takového vidění světa se stal zvláštní druh imaginativního realismu, pro nějž kritik Václav Nebeský z okruhu skupiny Tvrdošíjní zvolil pojem „*poetický naivismus*“.⁴⁶² Jeho projevy bychom našli jak v malířské produkci Devětsilu, představené na Jarní výstavě v pražském Rudolfinu v roce 1922, tak i v prvních básnických sbírkách Jaroslava Seiferta a Jiřího Wolkra či raných prózách Vladislava Vančury.

Programové sborníky Devětsilu

Jediným výrazným konkurentem Devětsilu v silovém poli českého moderního umění raných dvacátých let byli o generaci starší Tvrdošíjní.⁴⁶³ Obě sdružení se navzájem sledovala a po stadiu oboustranného uznávání mezi nimi začaly sílit spory, za kterými stálo odlišné směřování obou uskupení v uměleckém i politickém smyslu. Tvrdošíjní setrvali na základně modernismu, kdežto Devětsil se skrze své radikálně levicové postoje stával skutečnou avantgardou. Pod Teigeho vedením pak tato skupina rychle dospívala k dalším formám avantgardní aktivity, podle nichž dnes avantgardu definujeme.⁴⁶⁴ Patřilo k nim zapojování do mezinárodních sítí, vynalézání nových -ismů a jejich propagace v manifestech a letácích, vydávání avantgardně pojatých časopisů, odpor k muzeím, akademiím a jiným tradičním uměleckým institucím, idea anonymní tvorby v kolektivu a nakonec snaha o totální splynutí umění a života. V praxi raného Devětsilu to vše už bylo nějak obsažené. Jeho avantgardnost se však vyhranila po velkém obratu uvnitř tohoto sdružení po prázdninách roku 1922.

Téměř všichni dosavadní příslušníci Devětsilu, s výjimkou Jaroslava Seiferta, publicisty Artuše Černíka a samotného Karla Teigeho, tehdy sdružení opustili a jejich místa zaujali noví členové. Vstup architektů Bedřicha Feuersteina a Jaromíra Krejcara naznačoval, že mezi devětsilskými aktivitami zaujme důležité místo architektonická tvorba puristického a konstruktivistického směru, blízká pracím Pařížana Le Corbusiera. Přibylí též malíř Josef Šíma a brzy nato básník Vítězslav Nezval, se kterým Teige během roku 1923 dospěje k formulaci poetismu. Na proměně Teigeho postojů se podepsala i jeho cesta do Paříže v červnu a červenci 1922, po níž přestal kritizovat -ismy současné moderny a avantgardy jako zastaralé a ocenil naopak jejich novátorské aspekty.

Proces tohoto posunu od starého Devětsilu k novému dobře dokumentuje náplň *Revolučního sborníku Devětsil*, která se utvářela od jara do podzimu 1922. V první polovině sborníku Teige ještě zveřejnil stať „Nové umění proletářské“ v duchu dosavadního devětsilského programu. Nicméně stať „Umění dnes a zítra“ ze závěru této publikace už chválí Le Corbusierův purismus i kubistické sochařství Laurensovo nebo Archipenkovo. K budoucím obrazovým básním tu zaměřily Teigeho výklady o typické

462/ V. N. [Václav Nebeský], Manifest mladých 1, 2, *Tribuna* 4, 1922, č. 105, 6. 5., s. 5–6, a č. 107, 7. 5., [s. 8].

463/ Skupinu zformovanou v roce 1918 tvořili především malíři Josef Čapek, Václav Špála, Jan Zrzavý a Rudolf Kremlička a malíř a architekt Vlastislav Hofman. Jejím teoretickým mluvčím byl kritik Václav Nebeský. Rozšířovala se o „hosty“, mezi nimiž se v roce 1920 objevili architekti Josef Chochol, Bedřich Feuerstein a Jiří Kroha, malíř Emil Filla nebo sochař Otto Gutfreund. Šlo tedy ve velké míře o členy předválečné kubistické Skupiny výtvarných umělců, činné v letech 1911–1914.

464/ Vycházím tu hlavně z definice Petera Bürgera, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: SV 1974; čes. idem, *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění*, přel. Tomáš Dimter – Václav Magid – Martin Pokorný, Praha: AVU 2015, zvl. s. 47–168.

výzdobě studentských nebo dělnických pokojů, kterou občas tvoří „kouzelné, přestože někdy ‚nevkusné‘ pohlednice z celého světa“, anebo jeho výzva, ať se moderní obraz stane „pohlednicí ze širého světa, plnou lyriky dále, jež zůstane fotografii odepřena“.⁴⁶⁵

Čistotou své avantgardní koncepce překonala *Revoluční sborník Devětsil* druhá velká publikace tohoto sdružení, *Život II*, s podtitulem „Sborník nové krásy“.⁴⁶⁶ Architekta Jaromíra Krejčara pověřil její přípravou výtvarný odbor spolku Umělecká beseda. *Život II* se měl stát jen jedním z řady těchto stejnojmenných spolkových sborníků, vydávaných každoročně od roku 1921 do konce čtyřicátých let. Krejcar však celou nákladnou publikaci vyhradil novému Devětsilu a vydal ji v lednu 1923.⁴⁶⁷

Obálku, vytvořenou kolektivně Krejcarem, Feuersteinem, Šímou a Teigem, tvoří fotomontáž, na níž lze rozeznat kanelovaný dórský sloup s kolem moderního automobilu v popředí a mořskou hladinou v pozadí. Spojení antického sloupu s moderním dopravním prostředkem je motiv převzatý z Le Corbusierova časopisu *L'Esprit Nouveau*.⁴⁶⁸ Motiv moře, přítomný i v mladším *Odjezdu na Kytheru*, vypovídá o „lyrice dále“.⁴⁶⁹ Připomíná-li tato obálka budoucí obrazové básně, a to spíše svou technicko-romantickou tematikou než svou formou čisté fotomontáže, pak možná ještě blíží k tomuto rodícímu se žánru se ve sborníku *Život II* očitly Krejcarovy projekty obchodního domu, hotelu a venkovského nádraží, do jejichž kresebné struktury architekt vlepoval snímky lokomotivy a automobilů a přidal k tomu okopírované reklamní nápisy a firemní logotypy.⁴⁶⁹ V deníku *Československé noviny* z 24. listopadu 1922 Krejcar oznamoval, že sborník věnuje „kráse gigantických transatlantiků, amerických železných staveb, mrakodrapů, strojů, turbin, automobilů, aeroplánů, křižovatek velkoměst s kypící nádherou reklamních písmen, kina, kráse, jež nebyla vymyšlena v ateliérech, ani v zasněných mansardách malostranských, ale té, která se rodí všude, kde pracuje moderní inženýr, technik, fyzik, matematik, chemik – – – stroj“.⁴⁷⁰ Přílehlavě tak charakterizoval obsah sborníku, stejně jako to udělala Seifertova programová báseň „Všechny krásy světa“ na jeho úvodních stránkách. Druhý důležitý příspěvek devětsilské poezie k *Životu II*, Nezvalova „Depeše na kolečkách“, se už jasně pohyboval na bázi poetismu, třebaže tento pojem ještě neexistoval a znaky tohoto -ismu ještě Nezval s Teigem nedefinovali.



Obálka sborníku *Život II*, 1922.

465/ K. [Karel] Teige, Umění dnes a zítra, in: Karel Teige – Jaroslav Seifert (eds.), 1922, s. 187–202; cit. s. 189 a 195.

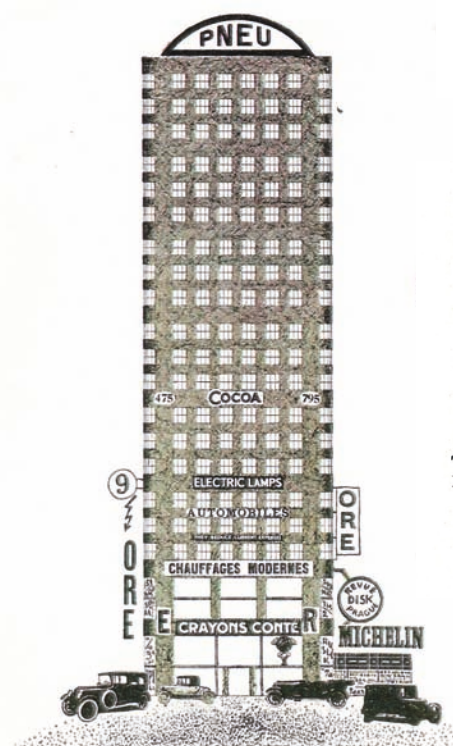
466/ Jaromír Krejcar (ed.), *Život II. Sborník nové krásy*, Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy 1922.

467/ Srov. Rea Michalová, *Karel Teige. Kapitán avantgardy*, Praha: KANT 2016, zvl. s. 101–109. – Viz též Klaus Spechtenhauser – Rostislav Švácha – Antonín Tenzer, *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Praha: Galerie Jaroslava Fragnera 1995, zvl. s. 39–45.

468/ Srov. Jaroslav Anděl, Dvacátá léta. Překvapivý sňatek konstruktivismu a poetismu, in: Idem (ed.), *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu*, Praha–Valencia: Národní galerie – IVAM Centre Julio Gonzáles 1993, s. 19–45; cit. s. 45.

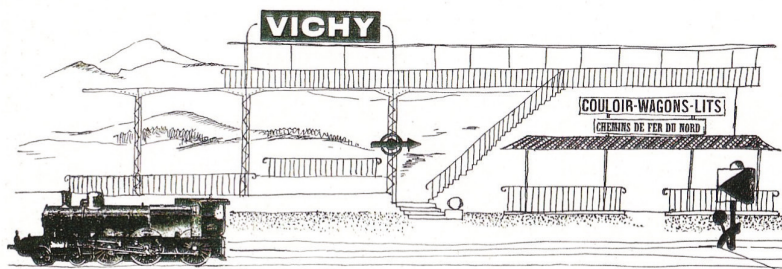
469/ Srov. Jaromír Krejcar (ed.), 1922. – Stejnou metodu, o jejíž příbuznosti s obrazovými básněmi píše spolu s jinými autory Jaroslav Anděl, in: Idem, 1993, s. 22 a 27, Krejcar později použil u známého návrhu pražského obchodního domu Olympie z jara 1926.

470/ Jaromír Krejcar, Co se chystá, *Československé noviny* 1, 1922, č. 212, 24. 11., s. 6.



KREJCAR
Praha 1922

Projekt
obchodního domu
v Praze



Projekt
provinc. nádraží

KREJCAR

1922

V monografii *Práce Jaromíra Krejčara* z roku 1933 Karel Teige vzpomínal, s jakým despektem přijali *Revoluční sborník Devětsil* a *Život II* konzervativní i modernističtí kritici: „*Kámen vhozený do české reakční louže rozbouřil důkladně hladinu.*“⁴⁷¹ Odmítavá reakce publika i kritiky a boj s touto překážkou ovšem patřily k typickým „velkým vyprávěním“ moderního umění už od 19. století, a vnesla-li avantgarda do této tradice něco nového, pak to byl výklad takového střetávání jakožto zápasu revolučně smýšlejících umělců a architektů s institucemi kapitalistického státu a s reakční buržoazní třídou. Ještě po deseti letech se Teige pozastavoval nad hrubým žargonem novinových odsudků – kritik Josef Kodíček z okruhu Tvrdošijných tehdy například *Devětsil* přejmenoval na „*Devěthnid*“⁴⁷² – a připomněl až úsměvné jednání ministerského rady a známého historika umění Václava Viléma Štecha, který v březnu 1923 povolal do svého úřadu na ministerstvu školství a národní osvěty funkcionáře Umělecké besedy a vytкнуł jim, že vydáním *Života II* se dopustili činu stejně destruktivního, jakým byl lednový atentát na ministra financí Aloise Rašína. „*Želíme jen toho,*“ komentoval ironicky tento incident editor devětsilského sborníku Jaromír Krejcar, „*že jsme se od p. min. rady, uměleckého kritika, docenta akademie, doktora filozofie atd. atd. V. V. Štecha nedověděli, zdali nebyly u pachatele atentátu po zatčení nalezeny kartáčové otisky připravované umělecké publikace, Života.*“⁴⁷³

471/ Karel Teige, *Práce Jaromíra Krejčara. Monografie staveb a projektů*, Praha: Václav Petr 1933, s. 17–19; cit. s. 17.

472/ Jos. [Josef] Kodíček, *Devěthnid*: In margine „Revolučního sborníku Devětsil“, *Tribuna* 4, 1922, č. 305, 31. 12., s. 3–5. – Na Kodíčkovu kritiku reagovala stať: Karel Teige, *Věc Tvrdošijných*, *Československé noviny* 2, 1923, č. 1, 3. 1., s. 4–6.

473/ Jaromír Krejcar, *Senzační odhalení pana min. rady dra V. V. Štecha o atentátu na ministra Rašína*, *Československé noviny* 2, 1923, č. 52, 4. 3., s. 1–2.

Od polemických textů Josefa Kodíčka, Ferdinanda Peroutky⁴⁷⁴ nebo Františka Žákavce,⁴⁷⁵ které vyhledávaly v Teigeho názorech vnitřní rozpory a Devětsilu vesměs vytýkaly, že jeho umění není ani původní, ani proletářské, se svým věcnějším tónem lišily dvě úvahy Václava Nebeského z února a května 1923. Nebeský se pozastavil nad koncepcí mechanického či strojového umění a mechanické krásy, kterou budou podle Krejčara a Teigeho produkovat inženýři, vědci nebo rovnou stroje. Položil si otázku, zda v době, kdy i lidskému životu hrozí zmechanizování, by úkol umění neměl spočívat spíše v odporu k těmto mechanizačním procesům; v sázce na tajemné a iracionální životní složky.⁴⁷⁶

Na cestě ke konstruktivismu a poetismu

Karel Teige se v letech 1923–1924 zaobíral stejným problémem a předložil jeho originální řešení. Avantgardní produkci rozdělil do dvou oblastí, pojmenovaných dvěma příslušnými -ismy. První oblast, konstruktivismus, vyhradil pro architekturu.⁴⁷⁷ Zde bude panovat čistý racionalismus a bude se pracovat vědeckými metodami, aby se i každodenní život mohl pohybovat po vědecko-racionalistické základně. Naopak v druhé oblasti, v poetismu, zavládne emotivita a iracionalita. Doménou poetismu se podle Teigeho stane poezie, malířství, fotografie nebo film.

Na definici poetismu se s Teigem podílel Vítězslav Nezval, který už k postupům tohoto směru mířil ve svých starších básních a dramatech. Vedle sbírky *Pantomima* (1924)⁴⁷⁸ publikoval v roce 1924 v časopisu *Host* poetistický manifest „Papoušek na motocyklu“.⁴⁷⁹ O polaritě konstruktivismu a poetismu pak Teige poprvé promluvil ve stati „Malířství a poezie“ v prvním čísle devětsilské revue *Disk* z roku 1923.⁴⁸⁰ Další své úvahy na toto téma později shrnul do knihy *Stavba a báseň*.⁴⁸¹

V textu „Malířství a poezie“ se Teige zamýšlí nad prolínáním moderních uměleckých žánrů, jaké bylo možné zaznamenat už před první světovou válkou v kubistických kolážích nebo v kaligramech básníka Guillaumea Apollinaira. V určitém vývojovém stadiu kubismu začali Pablo Picasso a Georges Braque vlepovat do svých obrazů útržky novin, viněty z lahví nebo jízdenky pro veřejnou dopravu, a obohacovali tak svůj výtvarný jazyk o tvary písmen a fragmentárních nápisů. Apollinaire, básník, který sehrál v původu poetismu nezanedbatelnou úlohu, zase sestavoval své verše do figurativních obrazců ve tvaru Eiffelovy věže, vodotrysku nebo do srdce probodnutého šípem. Jazyk básníka se tak prolnul s jazykem malíře.

V uvedené stati z *Disku* Teige uvažoval o soustavnějším uměleckém průzkumu takové „fúze“, kterou právě v tomto textu nazval obrazová báseň.⁴⁸² Jako avantgardistu ho nový žánr přitahoval z několika důvodů. Mohli se mu věnovat i ti, kdo neměli akademickou malířskou průpravu, například herec Jiří

474/ Srov. Ferdinand Peroutka, O té avant-garde rrrévolutionarre, *Tribuna* 5, 1923, č. 4, 6. 1., s. 3–4; č. 5, 9. 1., s. 2–4.

475/ Srov. Karel Teige, 1933, s. 19; zde byl otištěn úryvek Žákavcovy kritiky z *Národních listů* 1923.

476/ Srov. Václav Nebeský, Na okraj dvou sborníků I, *Tribuna* 5, 1923, č. 43, 22. 2., s. 3–4; Idem, Umění trůnu zbavené, *Tribuna* 5, 1923, č. 107, 10. 5., s. 2–3.

477/ Srov. Rostislav Švácha a kol., *Forma sleduje vědu. Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948*, Praha: Galerie Jaroslava Fragnera 2000.

478/ Viz též zde: kapitola „Pantomima“.

479/ Vítězslav Nezval, Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém, *Host* 3, 1924, č. 9–10, červenec, s. 200–223. – V tomtéž čísle otiskl Teige svůj vlastní manifest nového směru, *Poetismus*, s. 197–204.

480/ Karel Teige, Malířství a poezie, *Disk. Internacionální revue* 1, 1923, č. 1, s. 19–20.

481/ Srov. idem, Naše základna a naše cesta, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 3, s. 1–2; Idem, Konstruktivismus a likvidace „umění“, *Disk* 2, 1925, s. 4–8; Idem, *Stavba a báseň. Umění dnes a zítra. Výbor statí z let 1919–1926*, Praha: Vaněk a Votava 1927.

482/ Srov. idem, Malířství..., 1923, s. 19–20.

Voskovec, architekt Antonín Heythum nebo lékař Evžen Markalous, a nevadilo ani, že výsledky jejich střihání a lepení budou mít amatérský nádech, protože avantgarda měla ve své agendě stavět se proti akademismu a uměleckému profesionalismu. Už architekt Karel Honzík upozornil, že tento aspekt neumělosti spojuje produkci obrazových básní s poetickým naivismem staršího devětsilského období, u jehož malířských projevů se neobratnost a primitivnost brala jako klad.⁴⁸³

Dále mohl na obrazových básních pracovat kolektiv, přestože dnes neznáme jedinou obrazovou báseň, která by nebyla podepsaná individuálním autorem. O tom, že alespoň v této fázi Teige pojímal tvorbu obrazových básní jako společnou práci několika členů Devětsilu, vypovídají Teigeho dopisy Jaroslavu Seifertovi z léta 1924,⁴⁸⁴ v nichž plánuje, co všichni udělají, co na to potřebují a kdo bude na jejich obrázky kreslit nápisy: „*Pokoušíme se s několika kamarády z Devětsilu vytvořit nový tvar obrazu a básně – obrazové básně*“, zvolil Teige množné číslo, když psal o tvorbě produktů nového žánru ve článku „*Obrazy*“.⁴⁸⁵

Obrazové básně Teigeho také zajímaly jako médium vhodné pro strojové či polygrafické rozmnožování. Uvažoval dokonce o tom, že by Devětsil mohl vydávat celá jejich tištěná alba, k čemuž však nakonec přistoupil jen malíř František Matoušek.⁴⁸⁶ Jako by smysl existence obrazových básní spočíval v jejich reprodukci na stránkách časopisu nebo sborníku: „*Mechanická reprodukce a tisk učiní posléze zbytečnými originály, vždyť přece rukopisy házíme po otištění do koše*“.⁴⁸⁷ Originálů obrazových básní se i proto zachovalo nepatrné množství.

Konečně se Teige i další členové Devětsilu na obrazové básně dívali jako na negaci závěsných obrazů, které pokládali za odumírající, vývojem překonaný umělecký druh. V manifestu „*Obraz*“, otištěném ve stejném čísle *Disku* jako „*Malířství a poezie*“, Jindřich Štyrský tvrdil, že závěsné obrazy se dnes malují jen pro snoby, kteří „*je kupují z touhy po jedinečnosti, aby mezi 4 stěnami estetického příbytku vzdychali před nimi v lenoškách*“,⁴⁸⁸ popřípadě kvůli tomu, aby plesnivěly v galeriích. Desetitisíckrát zreprodukovanou obrazovou báseň by takový osud postihnout nemohl.

Bazar místo galerie

První obrazové básně mohli diváci vidět na pražské výstavě Bazar moderního umění mezi 14. listopadem a 2. prosincem 1923. Pojem bazar měl tuto devětsilskou expozici odlišit od slavnostně laděných uměleckých přehlídek pořádaných v monumentálních budovách muzeí a galerií. Nikdy předtím se též pražské obecnost nesetkala s tím, že by vedle obrazů visely na stěnách výstavních prostor skutečné plakáty a že by se k nim přidaly i ready-mades – zrcadlo s nápisem „*Váš portrét, diváci!*“, kadeřnická panna, záchranný kruh z parníku a kuličkové ložisko jakožto zástupce strojové krásy. Členové Devětsilu tím demonstrovali pronikání „*nové krásy*“ každodenního života do galerijního prostředí, a připomněli

483/ Srov. Karel Honzík, *Ze života avantgardy. Zážitky architektovy*, Praha: Československý spisovatel 1963, zvl. s. 77.

484/ Rumjana Dačeva, *Dopisy Karla Teigeho Jaroslavu Seifertovi*, *Umění* 42, 1994, s. 63–73. – Srov. Rea Michalová, 2016, zvl. s. 139–140.

485/ Karel Teige, *Obrazy*, *Veraikon* 10, 1924, č. 4–5, s. 34–40.

486/ František Matoušek, *Obrazy 1925. Obrazy knižně vydané*, Praha: Studentské knihkup. [1925].

487/ Karel Teige, *Malířství...*, 1923, s. 19–20; cit. s. 20.

488/ Jindřich Štyrský, *Obraz*, *Disk: Internacionální revue* 1, 1923, č. 1, s. 1–2. – Za upozornění na význam Štyrského stati vděčím Tomáši Winterovi.

tak i o něco starší výstavy berlínských dadaistů.⁴⁸⁹ Vedle ready-mades se na výstavě objevily obrazy od nových členů Devětsilu: Toyen, Rema a Jindřicha Štyrského, početné architektonické návrhy, ve kterých většina recenzentů spatřovala hlavní pozitivum Bazaru, fotografie příslušníka pařížské avantgardy Mana Raye a řada obrazových básní. V katalogu výstavy⁴⁹⁰ je tak výslovně označena pouze jedna, Teigeho; zřejmě však byly na Bazaru zastoupené ve větším počtu, lze-li je ztotožnit se specifikací techniky exponátu jako „*akvarel + lepené*“. Takto například katalog uvádí Štyrského dodnes dochovanou práci *Marion*, o níž bezpečně víme, že je obrazovou básní. Teige zde zřejmě vystavil báseň *Co je nejkrásnějšího v kavárně*, na níž textově spolupracoval Vítězslav Nezval a přetiskl ji ve sbírce *Pantomima*.⁴⁹¹ S velkou pravděpodobností jde o totéž dílo, jež zaznamenala kritická recenze historika umění Eugena Dostála při zredukované brněnské repríze Bazaru – Výstavě nového umění v knihkupectví Barvič & Novotný v lednu 1924.⁴⁹²

Ohlasy na výstavu v Rudolfinu i na její skromnější verzi v Brně byly početné a názorově rozrůzněné. Pokud je napsali příslušníci Devětsilu, jako Jaroslav Jíra⁴⁹³ nebo Jaroslav B. Svrček, byla přehlídka hodnocena kladně. Svrček si přesto položil otázku, nakolik mohla být výstava srozumitelná pro běžné publikum, protože postřehl, že někteří návštěvníci stojí před exponáty „*jako nad nějakými rébusovými záhadami*“.⁴⁹⁴ Zakladatel Tvrdošijných, malíř Josef Čapek, Devětsilu vyčetl, že poctivě nezdůvodnil, proč se tvorba sdružení tak náhle odvrátila od proletářského umění a jeho „*obsahovosti sociálního soucitu*“.⁴⁹⁵ Podle Václava Nebeského se koncepce přehlídky soustředila na povrchní divákovy zážitky beze snahy přinutit ho k hlubšímu zamýšlení nad vystavenými díly; bazar tak „*působí dojmem podobným, jaký zakouší dítě před výkladní skříní s bělovouským Mikulášem [...] nebo venkovan, který poprvé ve svém životě přijde do města*“.⁴⁹⁶ A konzervativní kritik Josef Richard Marek prostě usoudil, že výstava nebyla míněna vážně a dělala si z diváků legraci.⁴⁹⁷

O prvních obrazových básních Josef Čapek mínil, že blíže než k Picassovým kolážím mají k „*lyrickým ideogramům Apollinairovým*“, a chápal je spíše jako literární než výtvarné výtvořiny, z nichž vyvěrá „*i mnoho přímo památníkové rozkochanosti a sladkosti*“.⁴⁹⁸ Další úvahy nad zdroji tohoto nového žánru přinesly recenze třetí devětsilské výstavy *S.M.K. Devětsil* z května 1926.⁴⁹⁹ J. R. Markovi se při pohledu

489/ Jako vzor Bazaru moderního umění bývá často uváděn dadaistický „veletrh“ Erste internationale Dada-Messe (První mezinárodní veletrh dada), který proběhl v létě 1920 v Berlíně.

490/ *Bazar moderního umění. Katalog – II. výstava Devětsilu, Dům umělců, Parlament místnosti Krasoumné jednoty*, (listopad–prosinec), Praha: [s. n.] 1923.

491/ „*Myslím však, čtenáři, že přes všechnu snaživost se ti nepodaří i jen přijít na chuť, natož dobrati se hlubšího uměleckého smyslu třeba u takové ‚Obrazové básně‘ Teigeho z červených a bílých plošek skládané a všelijak duchaplnými nápisy nadívané.*“ J. R. Marek, *Veselá mysl – půl zdraví, Venkov* 18, 1923, č. 276, 25. 11., s. 3–4.

492/ E. D. [Eugen Dostál], Brněnské výstavy: Výstava nového umění (Devětsil), *Lidové noviny* 32, 1924, č. 56, 31. 1., s. 7. – Kromě zmínky o Teigeho obrazové básni Dostála kritika pochybuje, že lze vytvořit hodnotné umělecké dílo nalepením poštovní známky na notovou osnovu. Popisuje tak dochovanou obrazovou báseň Jindřicha Štyrského „White Star Line“ (1923).

493/ Srov. [Jaroslav] Jíra, *Bazar moderního umění (II. výstava Devětsilu, Dům umělců)*, *Stavba* 2, 1923–1924, s. 161–162.

494/ Jaroslav B. Svrček, *Výstava nového umění*, *Rovnost* 40, 1924, č. 20, 20. 1., s. 6–7; cit. s. 6.

495/ -jč- [Josef Čapek], *Pražské výstavy*, *Lidové noviny* 31, 1923, č. 588, 23. 11., s. 7.

496/ V. N. [Václav Nebeský], *Výstava Devětsilu*, *Tribuna* 5, 1923, č. 287, 8. 12., *Nedělní besídka*, s. 2.

497/ Srov. *Bazar moderního umění...*, 1923, s. 4.

498/ -jč- [Josef Čapek], 1923, s. 7.

499/ Srov. Č [Artuš Černík], *K zahájení výstavy SMK Devětsil*, *Rudé právo* 7, 1926, č. 116, 16. 5., s. 2; A. Č. [Artuš Černík], *Výstava S.M.K. ‚Devětsilu‘*, *Rudé právo* 7, 1926, č. 122, 23. 5., *Dělnická besídka*, s. 3–4; N, *Z pražských výstav, Národní osvobození* 3, 1926, č. 145, 28. 5., s. 4; -e [Karel Teige], *Výstava S.M.K. Devětsilu*, *Stavba* 5, 1926–1927, s. 16; nn., *Výstava architektury ‚Devětsil‘*, *Styl* 6 (11), 1925–1926, s. 198.



Obrazová báseň Karla Teiga *Pozdrav z cesty*, 1924.

na obrazové básně vybavily „kufry našich vojáků za války, jak měli vylepená uvnitř víka“,⁵⁰⁰ malíř Bedřich Piskač, účastník Jarní výstavy Devětsilu v roce 1922, si je spojil s „překrásnými obrázky“, které „kdysi vyráběly slečinky z poštovních známek, pásků od doutníků a starých ilustrací z německé *Woche*“.⁵⁰¹ Podle Čapka měly tyto výtvořiny „památníkový, vzpomínkový, ilustrativní a magazínový ráz“.⁵⁰² To vše se nicméně shodovalo jak s Teigeho představami o žánru, jehož zrod inicioval, i s nadějemi, které do asociativní síly těchto obrazových básní vkládali průkopníci poetismu; snad jen s tou výhradou, že ke svým inspiracím v dílech anonymních lidových umělců a umělkyně členové Devětsilu přidávali zkušenost s tvaroslovím nejmodernějších uměleckých -ismů. „To, co v těchto lepených arrangements jde nad technický ráz obrázkových revue, je lyrismus skladby na jedné ploše,“ napsal jinak velmi kritický Josef Čapek. „V podstatě jde o nový a v tomto ohledu původní ráz moderní boulevardové kultury.“⁵⁰³

500/ J. R. Marek, Umění a psina, *Národní listy* 46, 1926, č. 141, 23. 5., Příloha Národních listů k číslu 141, s. 10.

501/ Bedřich Piskač, S.M.K. Devětsil, květen, *Volné směry* 24, 1926, s. 206–207.

502/ -jč- [Josef Čapek], Pražské výstavy, *Lidové noviny* 34, 1926, č. 262, 25. 5., s. 7.

503/ Ibidem.

Pokud víme, Karel Teige přispěl k produkci obrazových básní třemi pracemi, nepřičítáme-li k nim jeho početnější knižní obálky z roku 1925 i z doby pozdější, ve kterých postupy nového žánru využil.⁵⁰⁴ Originál výše zmíněné obrazové básně *Co je nejkrásnějšího v kavárně*⁵⁰⁵ je dnes nezvěstný. *Pozdravem z cesty a Odjezdem na Kytheru* Teige ilustroval svou stať „Obrazy“ otištěnou ve *Veraikonu*.⁵⁰⁶ Jelikož na Bazaru i na brněnské Výstavě nového umění obě absentovaly, můžeme jejich vznik klást do doby mezi únorem a květnem 1924. Originály byly až do roku 1986 skryty v pozůstalosti vydavatele *Veraikonu* Emila Pacovského. Žánrové zařazení je nesporné; s odstupem času však Teige *Odjezd na Kytheru* interpretoval i jako „drobný lyrický film“⁵⁰⁷ či „moment lyrického filmu“.⁵⁰⁸

*Pozdrav z cesty*⁵⁰⁹ působí jako intimní připomínka blízkému příteli, co spolu viděli nebo možná ještě uvidí. Teige ji podle vlastního svědectví složil „z náznaků, jež mají stačit k evokaci dojmů“: z fragmentu tištěné mapy, z fotografií hvězdného nebe, města ve Středomoří a dalekohledu, z namalované vlajky a dopisní obálky s adresou Jaroslava Seiferta – a tyto náznaky pak mají dosáhnout názornosti, „*jaká je nedostížitá slovům*“.⁵¹⁰ Do inventáře všech těchto vlepovaných i namalovaných prvků nevstoupilo nic, co by se vzpíralo jejich turistické tematice. Jejich kompozice je jednoduchá a klidná, dramatictější moment do ní nevnaší ani diagonální rozhraní mezi hvězdnou oblohou a mapou v jejím středním vodorovném pásu.

Intimní výpověď *Pozdravu z cesty* Teigeho *Odjezd na Kytheru*⁵¹¹ dalece překračuje. Autor ho pojal jako moderní variaci na téma obrazu *Nalodění na Kytheru* (1717) francouzského rokokového malíře Antoina Watteaua, o němž se letmo zmínil už ve stati „Nové umění proletářské“ z jara 1922.⁵¹² K bájněmu rodišti bohyně lásky Afroditě na Teigově obrazové básni nevyráží nádherně vyzdobený zlatý člun s elegantně oblečenou aristokratickou společností, nýbrž plachetnice a velký transatlantik. Tato plavidla tu spolu s dalšími prvky Teigeho výtvaru slouží jako metafory dalekosáhlé kulturní a společenské změny. Výrazné, pečlivě vkreslované nápisy „*Au revoir!*“ a „*Bon vent*“, připomínající agresivní výkřiky reklamních nápisů na velkoměstských bulvárech, stejně jako všechny vlepované fotografie narušují geometrickou čistotu podkladové akvarelové kompozice, jejíž původ lze hledat v nizozemském neoplasticismu a v sovětském konstruktivismu. Není možné říci, že by všechno na této obrazové básni bylo jednoznačně vyložitelné. Můžeme tu mluvit o protikladu staré techniky, zastoupené plachetnicí jakoby z Watteauových dob, a moderní techniky strojové, již symbolizuje jeřábový dopravník, remorkér

504/ Srov. Zdeněk Primus, *Obrazová báseň – entuziastický produkt poetismu*, in: Karel Srp (ed.), *Karel Teige 1900–1951*, Praha: Galerie hlavního města Prahy 1994, s. 48–62; cit. s. 55. – Mezi Teigeho obálkami, navrženými vesměs v kooperaci s malířem Otakarem Mrkvičkou, Primus uvádí *Mořský průvan* (1925), *Bankéřovu ženu* (1925), *Američany v Leningradě* (1925) a *Lásku Jeanny Neuillové* (1925). – Srov. Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská, *Karel Teige a typografie*, Praha: Akropolis – Filip Tomáš – Arbor Vitae 2009. – Karel Císař, *Fotografie*, in: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds.), *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta – Togga 2011, s. 153–159. – Idem, *Nový druh obrazového písma. Fotografie v Devětsilu*, in: Alena Pomajzlová (ed.), *Devětsil 1920–1931*, Praha: Galerie hlavního města Prahy 2019, s. 171–190.

505/ Vítězslav Nezval, *Pantomima. Poezie*, Praha: Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství 1924, s. 127.

506/ Viz Karel Teige, 1924, s. 34–40.

507/ Ibidem.

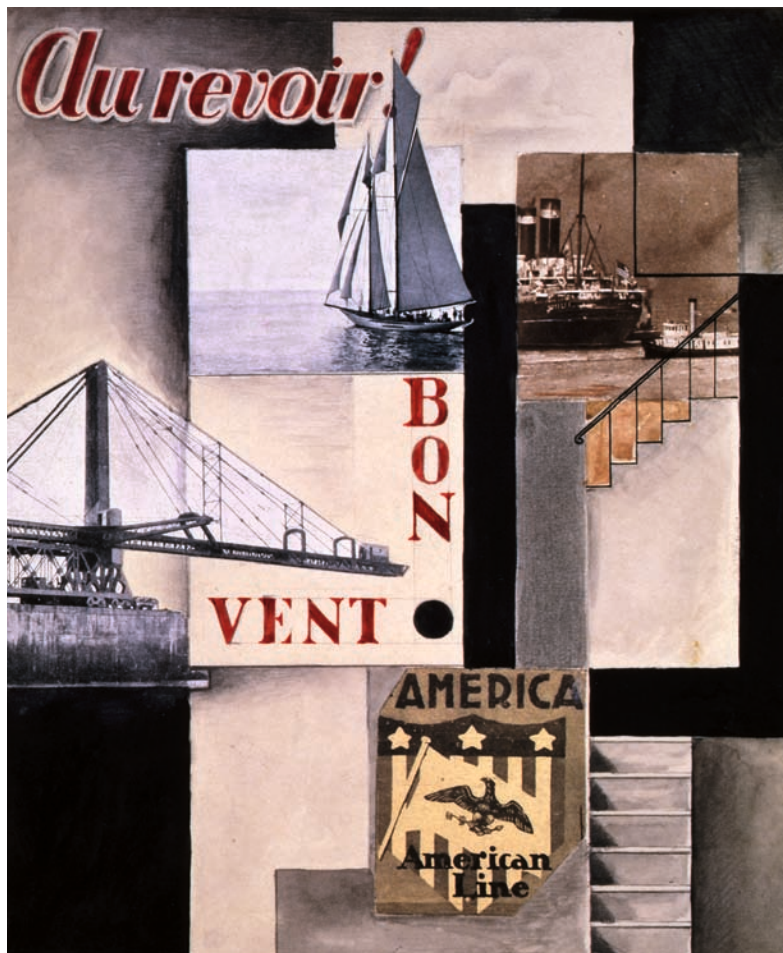
508/ Idem, *Film*, Praha: Václav Petr 1925, s. 125.

509/ Kolář, akvarel, vlepované fotografie, papír, 33,1 x 23,5 cm. Galerie hlavního města Prahy, inv. č. K 2515.

510/ Karel Teige, 1924, s. 39.

511/ Kolář, akvarel, vlepované fotografie, papír, 26,7 x 22,2 cm. Galerie hlavního města Prahy, inv. č. K 2516.

512/ [Karel Teige], *Nové umění proletářské*, in: Karel Teige – Jaroslav Seifert (eds.), 1922, zvl. s. 8. – Viz též idem, *Doba a umění*, in: Idem, 1927, s. 24–47; zvl. s. 40.



Obrazová báseň Karla Teiga *Odjezd na Kytheru*, 1924.

a velký transatlantík, anebo všechny tyto lodě vyjadřují „lyriku dáleka“ rovnocenně? Co znamenají pečlivě namalovaná ramena schodiště v pravém dolním kvartálu? A má snad být vykřičník za nápisem „Au revoir“ oním „vlajícím šátkem na rozloučenou“,⁵¹³ o němž se výslovně zmiňuje Teigeho popis *Odjezd na Kytheru* v časopisu *Veraikon*?

Zdá se, že transatlantík na zmiňované obrazové básni neodplouvá na Kytheru, nýbrž nejspíše do Ameriky, jak to dokládá pečlivě obkreslené logo americké dopravní společnosti na dolním okraji. Jenže ani tuto výpověď o cestě do Spojených států nelze brát úplně doslova, jakkoli víme, že se v té chvíli Devětsil obdivoval americké civilizaci a ve sborníku *Život II* dal toto zalíbení okázale najevo. V představách české levicové avantgardy totiž existovala ještě „socialistická Amerika“, ostrov budoucnosti zabydlený veselou a ideálně uspořádanou komunitou, čili sovětské Rusko, o němž Teige a jeho přátelé snili, že brzy předhoní pokročilou americkou techniku a že právě jemu se podaří vybudovat první sociálně spravedlivou společnost.⁵¹⁴ Všemi svými metaforami a nedořečenými náznaky zobrazuje Teigeho *Odjezd na Kytheru* takový nikdy nenaplněný sen.

513/ Idem, 1924, s. 39.

514/ S představou „socialistické Ameriky“, čili sovětského Ruska, Karel Teige operoval nejspíše v knize *Sovětská kultura*, [Praha]: Jan Fromek – Odeon 1927. – Srov. Otakar Máčel, *Konstruktivismus a socialistická Amerika*, *Umění* 43, 1995, s. 74–79.