

Akademie múzických umění
Filmová a televizní fakulta
Smetanovo nábřeží 6
110 00 Praha 1

Seminární práce
Dějiny evropské fotografické tvorby

Fotografická tvorba v Polsku a Maďarsku 1900–1945

Petr Vilgus
1. ročník doktorského studia
Dějiny fotografie
4. září 2003

Přiznám se, že mne v minulosti téma polské ani maďarské fotografie nijak nevzrušovalo. Důvodem mohl být například fakt, že naprostá většina obecných publikací o historii fotografie domácí maďarskou tvorbu a polské tvůrčí pokusy pomíjí. Obdobná situace je i v odborném školství, kde z časových důvodů jsou v rychlosti probírány pouze tučně vytištěná jména z fialového svazku Informatoria. Se značnou nadsázkou lze prohlásit, že většina studentů může získat mylný dojem, že v prvních sto letech existovala pouze česká, německá, francouzská, britská, sovětská a americká fotografie a zbytek fotografického světa byl zaplaven lvy.

Zejména maďarská fotografie však byla v meziválečném období natolik silná, že přecházet její výsledky s poukazem na její regionální význam není spravedlivé, rovněž výkony polských fotografů v oblasti fotomontáže jsou velmi originální a nabízí zajímavou sondu do života této válkami a nepokoji zkoušené země.

Během práce na tomto článku jsem zjistil, že odborné literatury pojednávající o polské a maďarské fotografii není mnoho. V knihovně FAMU jsem kromě Tauskových skript nenašel nic, v Národní knihovně v Praze rovněž. Polský institut i Maďarské kulturní středisko disponují velmi úzkou nabídkou knih spíše obecnějšího zaměření, k dispozici nebyly ani vhodné internetové zdroje. Nakonec mi nejvíce pomohli: můj školitel Vladimír Birgus, Magda Kolta z Maďarského muzea fotografie v Kecskemétu, Antonín Dufek z Moravské galerie v Brně, Krzysztof Jurecki z Muzea výtvarného umění v Lodži, Jurek Piwowarski z Vyšší pedagogické školy v Czestochowe a Lech Lechowicz. Všem za jejich pomoc děkuji.

Dříve, než se zaměřím na samotnou fotografickou tvorbu v Polsku a Maďarsku v prvních čtyřech dekádách dvacátého století, považuji za nutné učinit malou exkurzi do dějin této části střední Evropy. Historické zkušenosti Čechoslováků, Maďarů a Poláků v období let 1900–1945 byly natolik odlišné, že po jejich shrnutí bude snazší pochopit nepřehlédnutelnou tématickou i kvalitativní propast mezi národními fotografiemi těchto tří sousedících zemí.

Střední Evropa v prvních sto letech po zveřejnění vynálezu fotografie

V dnešním globalizovaném světě, kde důsledkem politické krize v Indonésii je pokles burzy v New Yorku a strmý růst cen paládia je možná překvapující, jak slabé kontakty panovaly v meziválečném období mezi jednotlivými státy střední Evropy. Středoevropské dějiny v prvním století fotografie nebyly jednoduché, proto považuji za vhodné alespoň několika větami přiblížit historii této části kontinentu na přelomu století, v časech první světové války, po zániku rakousko-uherské monarchie a vzniku národních států, v meziválečném období a konečně v době vzplanutí nového mezinárodního konfliktu.

Střední Evropa v dějinách často představovala místo národnostních třenic a velmocenských her. Nejinak tomu bylo i po roce 1839. Lze konstatovat, že štěstí a úspěch jedné země byl vždy vyvážen porážkou druhé. Když si zalitavská část Rakouska-Uherska vymohla vyrovnání a nastoupila do své zlaté éry, Polsko v té době fakticky neexistovalo, české země paběrkovaly na periférii monarchie a zrnka slovenské kultury se beznadějně utápěla v maďarském moři. Nový československý stát byl s nadšením přivítán Čechy, Slováky a později i Rusíny, vznikl však na úkor Německa, Rakouska a zvláště poníženého Maďarska, které se muselo na základě Trianonské smlouvy podělit o své původní území nejen s Československou republikou, ale i Rumunskem a jugoslávským královstvím. Obnovené Polsko v té době značně přesahovalo své dnešní hranice. Pomnichovské období přineslo radost hitlerovskému Německu a fašistickému Maďarsku (a krátkodobé potěšení i Polsku ze znovuzískaného Těšínska), opět to však bylo na úkor okleštěného Československa.

A příznačné pro tuto „přátelskou“ atmosféru podezírání a intrik bylo, že kupříkladu Československo iniciovalo obrannou alianci Malá dohoda, zaměřenou převážně proti územním nárokům svého souseda – násilně zmenšeného Maďarska. Spolek tvořily kromě našeho státu ještě Rumunsko a Jugoslávie, tedy státy, které z Trianonské smlouvy těžily nejvýrazněji. Některé z nich ani neměly společné hranice a dohromady je dával jen společný nepřítel.

Tyto historické zkušenosti osvětlují, proč středoevropské státy tehdy i v pozdějším období vyhledávaly své přátele spíš za sedmero horami než ve svém těsném sousedství. Pro tyto trendy netřeba zabíhat příliš do minulosti. Není to tak dlouho, kdy si Česká republika v období Klausovy vlády zakládala na umrtvení „visegrádské spolupráce“ středoevropských zemí, upřednostňovala separátní jednání jednotlivých států při cestě do Evropské unie a propagovala spíš než evropskou spolupráci kooperaci se Spojenými státy.

Dějiny střední Evropy připomínají v té době svou spletností brakový detektivní román či latinskoamerickou telenovelu. Vytváří se zde účelové aliance, někdejší spojenec se během několika let stává nepřítelem, v každém vládním prohlášení týkajícím se vztahů se sousedy je třeba hledat skryté narážky na nejrůznější domělé i skutečné křivdy. Toto území bylo svědkem vzestupů a pádů, počátků státních existencí i jejich hořkých konců. Například Uhersko v období po roce 1839 prodělalo složitý a bolestný přerod, křivka úspěšnosti jeho existence byla většinou zcela protikladná k osudu českých dějin. Teprve v roce 1840 zde byla úředním jazykem vyhlášena maďarština místo do té doby používané latiny.

V revolučním roce 1848 je Windischgrätzovými vojsky rozehnan Slovanský sjezd v Praze a potlačeno pražské povstání. Když ve Vídni vypuká v říjnu další revolta, která donutí císaře k útěku, obsazuje Windischgrätz hlavní město a rozhání parlament. Tvrdě pronásleduje politické odpůrce režimu a pomáhá císařovu synovci Františku Josefovi usednout na trůn a znovu upevnit autoritativní režim. Nepokoje v Uhrách začínají již v září stejného roku chorvatským povstáním proti uherské nadvládě. Po jeho porážce následuje vojenský zásah ze strany rakouské armády (prosinec 1848), na nějž Uhry odpovídají vyhlášením samostatného státu. Úspěšný protiútok Kossuthem reorganizované uherské armády donutí Rakousko požádat o pomoc ruskou říši. Maďaři zaskočení zezadu a z boku jsou poraženi 9. srpna 1849 u Világoše a kapitulují. Čeká je kruté potrestání, jakási maďarská Bílá Hora, kdy Uhry klesají na úroveň provinční země. Během jedné generace se však karta obrací a uherské země

dosahují rakousko-uherského vyrovnání, čili faktického zrovnoprávnění obou částí monarchie. Maďarsko, zvláště jeho západní část, zažívá nebývalé vzkříšení národního života, Budapešť se rozrůstá na jedno z největších měst Evropy, na metropoli, která žije kulturním i společenským životem, s jehož intenzitou se tehdejší Čechy a provinční Praha ani v nejmenším nemůže rovnat. Polsko je na tom ve stejné době ještě hůře, už v roce 1795 přestal polský stát fakticky existovat a jeho území sklouzlo do pozice hračky velmocí. Tento stav vyvrcholil trojím dělením Polska mezi Rusko, Prusko a rakousko-uherskou monarchii. Proti cizí nadvládě vznikla řada neúspěšných povstání, obnovu státnosti však přinesl až rok 1918. Tomu předcházela první světová válka, jejíž výsledek přinesl na jedné straně rozpad Rakousko-Uherska na řadu národních států, na druhé straně způsobil trianonské ponížení Uherska (s obdobnými pocity byla přijata i versailleská mírová dohoda ve výmarském Německu), protože smlouva, od které se očekávalo spravedlivé rozdělení Evropy, se změnila na slepý trest pro domělé viníky válečného konfliktu. Vnucená smlouva nařídila odstoupit podstatná území Maďarska sousedům – Československu horní Uhry a Podkarpatskou Rus, Rumunsku Sedmihradsko a Banát, Jugoslávii Chorvatsko a Bačku a Rakousku Burgenland, čímž se původní Uhersko zmenšilo o dvě třetiny.

Na území českých zemí a horních Uher vzniklo Československo, v Panonii byla založena drobnější Maďarská republika, ve které dva roky po jejím vzniku došlo k bolševickému převratu, který však byl vzápětí potlačen Hortyovou armádou. Na zdevastovaných bojištích východní fronty vznikl obnovený polský stát zaujímající nejen své dnešní území, ale i rozsáhlé oblasti Litvy, Běloruska a Ukrajiny. Na rozdíl od Československa se zde však prosadil polofašistický režim Józefa Piłsudského. Nedlouho po skončení světové války zahájilo Polsko za podpory Francie vojenský konflikt s obávaným bolševickým Ruskem, který skončil odstoupením části Litvy, Běloruska a Ukrajiny pod polskou správu. V květnu 1926 zde proběhl vojenský puč, v roce 1935 přijata protidemokratická dubnová ústava. V Maďarsku po porážce komunistické republiky rad v roce 1919 (následovala intervence československých a rumunských vojsk) a restauračních snahách krále Karla I. proběhl také posun k fašistickému autoritativnímu režimu. Československo se po potlačení boševických a nacionalistických nepokojů na přelomu desátých a dvacátých let vydalo na cestu demokratizace, ve své době představovalo unikátní ostrov svobody v čím dál tím zmatenější situaci ve střední Evropě. Po Hitlerově převzetí moci v Německu bylo nejen cílem útěku řady levicových intelektuálů, ale i hromosvodem nenávistných kampaní nedemokratických vůdců. Svobodný duch Československa se začal vytrácet v konci třicátých let a definitivně se rozplynul v období po Mnichovské dohodě a zejména po 15. březnu 1939.

Československo, Maďarsko a Polsko – někteří fotografové se proslaví, ti druzí zůstávají ve své vlasti

Vzhledem k dnešní situaci se možná zdá překvapující, že v titulku vyjmenované středoevropské země a jejich kulturní představitelé neměly intenzivnější oficiální vztahy se svými bezprostředními sousedy. Je třeba si ale uvědomit, že tomuto kontaktu bránily důvody historické, politické i čistě praktické. Historické důvody jsem vyjmenoval v předchozích odstavcích, shrnout by se daly do věty, že štěstí a rozmach jednoho národa střední Evropy byl vždy vyvažován ponížením národa druhého. Když šlo Uhersko nahoru, české země zůstávaly na periférii, když Češi a Poláci získali svůj vlastní národní stát, Maďaři zažívali jednu z nejtemnějších chvil své novodobé historie. Politické podmínky rovněž nebyly dobré, ze strany fašizujících režimů nebyl zájem na spolupráci s okolními státy. Podstatou každého fašismu je systematicky budovaná nenávisť k národnostním menšinám a bezprostředním sousedům a to ke vzájemné kulturní výměně nepřispívalo. Odlišný byl stav vnitřní bezpečnosti těchto států, zatímco v Maďarsku probíhaly vojenské puče a bolševické převraty, Polsko protahovalo první světovou válku nesmyslným útokem na sovětské Rusko, v Československu se naproti tomu ujala demokracie a kromě neúspěšného pokusu o fašistický puč na konci dvacátých let a vleklé hospodářské krize v letech třicátých zde vládl relativní klid. Třetí důvod – čili praktické pohnutky – vycházely z toho, že ani jeden z těchto států se v oboru fotografie nestal revolučním zvěstovatelem nových tvůrčích či technických poznatků a tudíž teoretické vzájemné vztahy by jednotlivé účastníky neobohacovaly natolik, aby se to zdálo ve větším měřítku výhodné. Z tohoto pohledu bylo vhodnější hledat inspiraci v Německu, Francii, Spojených státech a dalších technologicky, společensky i kulturně vyspělejších demokraciích.

Z uvedených důvodů byla pravděpodobně vyšší četnost setkávání fotografů z Československa, Maďarska a Polska mimo území jejich domovských států, zejména pak v uměleckých školách a fotografických ateliérech v Německu a Rakousku. Z mnoha těchto center připomínám mnichovskou školu *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie, Lichtdruck und Gravure* (studenty byli mimo jiné Čech František Drtikol či Maďar József Pécsi), vídeňská *Höhere Graphische Lehr- und Versuchsanstalt* (mimo jiné Rudolf Balogh), ateliéry Rudolpha Duhrkoopa v Berlíně (Olga Maté, Dénes Rónai, Aladár Székely, József Pécsi nebo Rudolf Balogh), Hugo Erfurtha v Drážďanech (Aladár Székely, Jan Buřhak) nebo Nikolý Perscheid v Berlíně (Angelo, Aladár Székely). Zcela výlučné postavení měl desavský a později berlínský Bauhaus, který představoval skutečnou křižovatku pro umělce ze střední a východní Evropy a který byl inspirací jak pro své studenty, tak pro širší veřejnost prostřednictvím stránek časopisů a odborné literatury.

Odchod do zahraničí nepředstavuje vždy jen trvalou emigraci. Důležitým prvkem v umělecké tvorbě je i možnost krátkodobých pobytů v jiných jazykových a kulturních oblastech, možnost konzultovat své práce s renomovanými výtvarníky či jen „nasávat“ tvůrčí atmosféru ve významných centrech uměleckého světa. Styk se zahraničními tvůrci dává šanci na tolik potřebnou sebe-reflexi, konkurence smazává zhooubný pocit sebeuspokojení a nutí umělce lépe a srozumitelněji formulovat svůj osobitý umělecký názor.

Polská „kolonizace“ zahraničí a zejména pak Spojených států amerických je všeobecně známá (i když je pravdou, že až na Weegeho, jsem o významější emigraci fotografů z této země nenalezl hodnověrné důkazy), rovněž Maďarsko v meziválečném období představovalo významného exportéra tvůrčího ducha. Na rozdíl od něj česká kulturní emigrace stejně tak jako cesty „na zkušenou“ nebyly mezi československými autory nijak časté. Kromě Drtikolova pobytu na mnichovské *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie*, studií Blühové na Bauhausu, Rösslerova pobytu ve Francii, Auerbachovy dokumentace exilové vlády Edvarda Beneše, Sitenského práce pro *Royal Air Force* a v české fotografii zcela netypického odchodu Alexandra Hackenschmieda do USA nemáme mnoho dalších fotografů, kteří by v tomto období prošli stejnou zkušeností jako mnozí jejich maďarští kolegové. Mezi důvody tohoto nepoměru může patřit mimo jiné rozdílná politická situace v Polsku a Maďarsku na straně jedné a v Československu na straně druhé. Zatímco fašistické

režimy z valné části levicově zaměřené představitele avantgardy a další umělce svobodného ducha fakticky izolovaly a nepřímou k odchodu tlačily, Československo poskytovalo v podstatě svobodné prostředí pro uměleckou tvorbu, naopak v období po nacistickém převzetí moci v Německu se stalo příjmem tamní levicové emigrace.

Řada badatelů se shoduje, že „východní střední Evropa“ (tím myslím neněmeckou část této oblasti) byla a možná dodnes je příliš provinčním místem na to, aby se tu uplatnili skuteční giganti vědy a kultury. Mnozí autoři, mimo jiné maďarský historik Károly Kincses míní, že naprostá většina fotografů z jeho země neměla šanci se dopracovat mezinárodního věhlasu, pokud neopustila svou vlast a nevydala se na západ. Tvrdí, že Uhry byly vždy rodištěm řady vzdělaných vědců a šikovných umělců, nedokázaly je však nikdy dostatečně docenit. Toto tvrzení obhajuje mimo jiné tím, že z dvanácti držitelů Nobelovy ceny, kteří jsou maďarského původu, žádný neprožil ve své vlasti nejvýznamější část svého života. Jako příklad z oboru fotografie uvádí dvojici autorů Mártona Munkácsiho a Karoly Eschera, kteří původně spolupracovali v jednom maďarském periodiku a měli obdobný talent i šance na to se prosadit. Pak Munkácsi odešel do Berlína a později do USA a dosáhl světového věhlasu, naproti tomu Escher zůstal ve své vlasti a jeho mezinárodní proslulost je přes dosažené výsledky minimální (rovněž ale přiznává, že toto tvrzení neplatí zcela univerzálně, Drtikol či Sudek také neopustili svou vlast a přesto jsou považováni za jedny z nejvýznamějších autorů meziválečného období).

Podobně jako jinde, i v českých zemích, Polsku a Maďarsku se fotografie v končícím devatenáctém století dostala do do hluboké krize, když zcela podlehla diktátu trhu a místo experimentů a novátorství si osvojila obrazová klišé, schematismus, mechanické „ofotografování“ skutečnosti bez sebemenšího tvůrčího záměru. Vznikaly tak miliony bezduchých fotovizitek většinou podprůměrné kvality, nejednalo se zde ani v nejmenším o invenční práci se světlem či pozadím, ale o značně idealizující zrcadlo pro fotografované. Na tento stav reagovala piktorialistická (či jak já raději říkám výtvarnická) fotografie, která si vytkla za cíl vrátit tomuto oboru umělecké tvorby její „umělečnost“ a smazat v té době rozšířený názor, že fotografie je v nejlepší případě jen formou technického řemesla. (Tento názor byl však natolik zakořeněný, že například v českých zemích probíhala teoretická diskuze na téma „je fotografie uměním?“ i v třicátých letech dvacátého století, tedy v době, když už fakticky svůj umělecký základ v praktické rovině prokázala.)

Proti vžitě představě fotografa jako „obsluhy reprodukčního zařízení“ se snažila bojovat škola výtvarnické fotografie, jejíž náročné technické postupy i ideové základy byly propagovány prostřednictvím právě zakládaných fotografických spolků a odborných časopisů, v rámci mezinárodních salonů pak byly výsledky práce fotografů-výtvarníků prezentovány široké veřejnosti. Piktorialismus tak nastoupil úspěšnou cestu do ateliérů i exteriéru a natolik proměnil myšlení fotografů, že v další fázi vývoje pro ně bylo dlouho těžké přijmout fakt, že i ostrá detailní fotografie elektrické cívky nebo pnoucí se rostliny dokáží být uměleckou výpovědí.

Přelom devatenáctého a dvacátého století představuje zlomový moment ve vývoji umění. Do té doby univerzální slohy, které vždy zasahovaly malířství, hudbu, architekturu či design užitných předmětů a byly platné pro významější část Evropy kolonizovaného světa, jsou nahrazeny méně přehlednou různorodou paletou stylů, škol či individuálních tvůrčích názorů. Podobně jako secese ve výtvarném umění, i piktorialistická fotografie byla posledním celosvětovým univerzálním slohem, který byl platný ve Francii, zemích Rakouska-Uherska, Polsku i v dalších oblastech. Definitivním koncem tohoto synchronizovaného vývoje uměleckých stylů byla první světová válka, po jejímž skončení například Maďaři naskočili do vlaků živé fotografie, sociofotografie a vlasteneckého stylu (silná rovněž byla válečná fotografie z období let 1914–1918), Poláci naproti tomu zvolili kombinaci setrvávání v piktorialistickém duchu v kombinaci s avantgardně orientovanou fotomontáží. V českých zemích a na Slovensku se neprosadil žádný dominující či státem určený tvůrčí proud, vytvářely se tu jak drtikolovské ušlechtilé tisky, Funkeho či Wiškovského snímky ve stylu nové věčnosti, Sudkovy intimní zátiší, Rösslerovy diagonální kompozice, Paďoukovy experimenty, Teigeho fotomontáže či vlastivědná fotografie Plicky, Ehma a amatérských spolků, ve východní části republiky byla obdobně jako v Maďarsku silná i sociální fotografie.

Je třeba ještě připomenout jeden závažný a z pohledu historika nikoliv nepodstatný rozdíl mezi českou fotografií a touto uměleckou disciplinou v sousedních státech. Obětí války či občanských násilností jsou vždy nejen lidé, ale i materiální hodnoty včetně uměleckých předmětů. České země válečné ničení v období obou světových konfliktů dvacátého století prakticky minulo a díky tomu se zachovala většina prací z předválečných let. Jinak tomu bylo v případě Maďarska, kde u výrazné části autorů je v životopisu uvedena poznámka, že část jejich archivu byla zničena při bombardování (např. Rudolf Balogh, István Kerny, György Klöz, Dénes Rónai nebo fotografie z první světové války André Kertésze), obdobně je to i ve válkou značně devastovaném Polsku. Z tohoto pohledu má česká fotografie výhodu, že se i dnes může odvolávat na existující díla autorů první republiky, nikoliv jen na „duchovní“ odkaz fotografů let minulých.

Maďarská fotografie

Stejně jako ve zbytku vyspělého světa, i v Maďarsku se fotografie zprvu utopila v příkrášleném realismu. V té době zde byla nazývána *fényírászat* (světlopsaní) nebo *fényképelés* (světloobrazy), v pozadí čehož je znát její přiřazení k realistické formě malířství. Rozvoj ateliérů byl jako v dalších částech Evropy velmi rychlý, stejně tak rychle se však přiblížila krize způsobená zahlcením trhu fotovizitkami a následným utvrzení veřejnosti, že fotografie je pouze jakousi reprodukcí technikou. Fotografové se tehdy začaly orientovat na piktorialismus a ušletilé tisky, v nichž viděli opět nový návrat uměleckého prvku do fotografické tvorby. Výtvarnickou fotografii pomáhaly rozšiřovat jak vznikající odborné časopisy, tak právě zakládané amatérské spolky, na začátku 20. století již piktorialistické snímky představovaly většinu exponátů na mezinárodních salonech a spolkových výstavách. Ve stejné době se také začali objevovat fotografové s vyhraněnou specializací, např. Miklós Konkoly-Thege se zabýval hvězdářskou fotografií, Lóránd Eötvös, Lajos Lóczy a Ferenc Hopp hráli důležitou roli v procesu vzniku zeměpisné fotografie, Slovák Károly Divald mapoval uherský venkov a oblast Vysokých Tater.

Maďarská kulturní scéna byla díky klidnému a blahobytnému odbobí před první světovou válkou na vysoké úrovni. Pulzoval tu čilý spolkový život, otevřena byla opera i opereta stejně jako řada muzeí, o hospodářské úspěšnosti země vypovídá i fakt, že pod Budapeští bylo postaveno první metro na evropském kontinentu. Jako centra společenského života fungovaly kavárny, kterých bylo jen ve vnitřní Budapešti na 600 a kde si mohl zájemce kromě pití kávy přečíst některé z 350 místních novin a časopisů, případně také zužitkovat čas vlastním psaním (k specifickým rysům budapeštských kaváren patřily role papíru a inkoust, které byly jejich návštěvníkům zdarma k dispozici). Místem setkávání inteligence byly kromě kaváren i byty a ateliéry, konkrétně studio fotografa Dénese Rónaie představovalo významné centrum umělců, stejně tak ateliér Olgy Máté byl známý mimo jiné výstavami avantgardních výtvarníků.

V Budapešti v té době sídlilo na 300 profesionálních ateliérů, byla tu i řada amatérských fotografických klubů, vycházel odborný tisk (*A Fény* [Světlo], *Fotoművészet* [Umělecká fotografie]). Maďarští fotografové se často účastnili mezinárodních salonů a výstav. Rozvoj fotografie v této zemi byl natolik výrazný, že berlínský fotograf Dührkoop mohl v roce 1910 pro časopis *Amatör* na její adresu prohlásit: „Není třeba se obávat o věhlas [maďarské fotografie]. ... Dříve jsme na mezinárodních výstavách vidali vždy jednu dvě maďarské fotografie. V posledních dvou letech Maďaři zaznamenali výrazný růst – kvalitativní i kvantitativní.“

Díky skvělým podmínkám pro rozvoj fotografie v období piktorialismu se v pozdějších letech Maďarsko stalo supervelmocí, přičemž dodnes udivuje množstvím skvělých autorů, kteří se zde narodili, vyrůstali, případně prožili část tvůrčího života. Významný podíl na tom měli mladí amatérští fotografové, kteří převzali štafetu progresivní fotografie od stárnoucí generace piktorialistů. Už v roce 1916 kritik Pál Nádai prohlásil: „Když tato úpadková doba [vizitkových portrétů] spěla ke svému konci, na horizontu již vycházela renesance umělecké fotografie. Upjaté vidění profesionálních fotografů může být brzy překonáno inovativními amatéry sledujícími jiné priority.“

Řada maďarských tvůrců měla možnost studovat a krátkodobě pracovat v zahraničí. Angelo zamířil do Hamburku, Berlína, Paříže a Londýna, Dénes Rónai studoval v Mnichově a Hamburku a strávil deset měsíců s bratry Lumiérovými v Lyonu. Jako Aladár Székely, József Pécsi, Angelo a Olga Máté studoval i on v Berlíně u fotografa Rudolfa Dührkoopa. Zmatené období meziválečných let přivedlo k trvalé emigraci nemalé množství špičkových fotografů, mimo jiné Mártona Munkácsiho (Berlín, New York), Brassaiie (Paříž), László Moholy-Nagye (Desava, Berlín, později Chicago) nebo André Kertésze (Paříž, New York). Vyjmenovaní i další fotografové (bratři Capovi, Lucien Aigner, Lucien Hervé a Francois Kollar...) pak měli unikátní šanci ovlivnit směry světové fotografické tvorby a výrazně přispěli k rozvoji reportážní a avantgardní fotografie.

Přes své původně téměř monopolní postavení tradiční ateliérová fotografie vymizela společně s piktorialismem ze salonů a výstav někdy okolo roku 1920. Někteří historici uvádějí, že důvodem mohl být nejen tvůrčí vývoj většinou amatérské fotografické veřejnosti a vyčerpání inovativního potenciálu starších stylů, ale i příčina ekonomická. Jednoduše, piktorialistické techniky vytvářené velkoformátovým fotoaparátem na rozměrné desky, náročné metody využívající drahých kovů a minimální možnosti zpeněžení této volné tvorby, to vše způsobovalo, že ušlechtilým procesům se mohli věnovat pouze zámožní amatéři. Pravou demokratizaci měly do fotografické tvorby přinést až aparáty pro menší formáty negativu a bromové zvětšeniny. Já si však myslím, že dominantní příčinou byla zkušenost s upřímnou a většinou neidealizovanou reportáží z první světové války a rovněž zmatky a ponížení poválečného období, které rozostřeným aktům či romantickým lesním zákoutím nepřály. Kromě pokračování reportážní fotografie a postupného vzniku avantgardních trendů se v poválečném období prosadily ještě nacionalisticky a levicově angažované směry, jinými slovy ideově značně vyhraněnější druhy tvorby než byl lyrický piktorialismus.

Kvalitativní růst maďarské fotografie (a zejména její reportážní větve) po první světové válce byl zapříčiněn mimo jiné i tím, že došlo k postupné specializaci fotografů. Původně byli autoři studiových portrétů rovněž tvůrci reklamních, reportážních či ilustračních snímků, nová doba jednotlivá odvětví fotografie osamostatnila a dala tak šanci na jejich hlubší rozvoj. Ruku v ruce s technickou kvalitou fotografií rostly i polygrafické možnosti maďarských časopiseckých koncernů, díky čemuž byl ve dvacátých letech stejně jako jinde v Evropě zaznamenán raketový růst počtu hlubotiskem tištěných ilustrovaných magazínů.

Nikoliv nepodstatnou kapitolou, kterou se maďarská fotografie značně odlišuje od svého českého protějšku, je dokumentace bojů první světové války. Mezi důvody tak značného rozšíření tohoto druhu fotografie patří zejména značná angažovanost uherského království i jeho obyvatelstva na bojích v tomto konfliktu. Na rozdíl od českých zemí považovali Maďaři tuto válku „za svou“, Češi naproti tomu viděli ve své účasti v ní pouhou službu cizím pánům a proto k ní přistupovali se „švejkovským“ klidem. Uherska se také válka dotýkala mnohem intenzivněji mimo jiné proto, že naprostá většina vojáků ze západu cestovala na východní i jižní frontu právě přes jeho území.

V reakci na nadšení obyvatel Uherska pro účast v bojích světové války začaly různé noviny a časopisy pořádat fotografické soutěže, ve kterých zadávaly bojujícím vojákům různé úkoly, které měli s fotoaparátem během své služby plnit. Mezi nejúspěšnější patřila soutěž deníku *Érdekes Újság*, který začal vycházet rok před vypuknutím války a měl v Maďarsku jako jeden z prvních technicky vyřešenou problematiku kvalitní reprodukce fotografií. Úvodní kolo soutěže proběhlo již v prosinci 1914, kdy časopis vyzval vojáky k zaslání snímků činnosti rakousko-uherské armády, pro autora vítězného snímku byla vypsána odměna 3000 korun. Hned toto kolo zaznamenalo obrovský zájem, soutěž byla obeslána více jak 1500 fotografiemi. Do konce války proběhlo ještě několik kol, v některých vyhlášovatel stanovil tématické okruhy, ve kterých se soutěžní snímky měly pohybovat (např. fotografie odpočinku uprostřed bojů, portréty hrdých rodičů vojáků, snímky „slunné strany války“...), jindy byly podmínky volnější. Všechna kola soutěže byla velmi úspěšná a díky velkému množství zaslaných fotografií *Érdekes Újság* získal zcela unikátní archiv válečných snímků ze všech bojišť první světové války, o které byl zájem nejen v Maďarsku, ale i v novinách a časopisech daleko za hranicemi. Později redaktoři ze všech kol vybrali 120 fotografií, ze kterých následně sestavili deset alb snímků světové války, které měly maďarskému národu připomínat slavné dny bitev a atmosféru, která je provázela.

Mimo válečné fotografie se v prvních čtyřech dekádách dvacátého století v maďarské domácí tvorbě prosadily tři hlavní fotografické směry – maďarský národní styl, sociofotografie a experimentální apolitická fotografie. Podle vzoru katalogu *Photographers Made in Hungary* jsem se rozhodl oddělit fotografy maďarského původu tvořící v zahraničí. Přestože tito autoři vycházely ze stejných základů, mimo vlast se napojují na trendy, jejichž obdobu v domácí maďarské tvorbě ve směrsměs nenacházíme.

Maďarský styl je souhrné označení nacionalisticky laděného trendu v maďarské fotografii v období mezi světovými válkami. Programově odmítal ušlechtilé procesy i výtvarnickou fotografii, akcentoval kromě národní myšlenky technickou dokonalost, profesionální zpracování a etnografické prvky. Spíš než formu však upřednostňoval obsah, kterým byla maďarská krajina a venkov. Kromě několika sociofotografů a žurnalistů se mu věnovala podstatná část domácí profesionální i amatérské veřejnosti až do pozdních padesátých let. Fotografie v tomto stylu plnily výstavní plochy mezinárodních salonů, objevovaly se rovněž ve velkém měřítku v tisku (vyskytovaly se i některá neobvyklá použití snímků, například Rudolf Balogh dostal zakázku na vytvoření fotografií maďarské krajiny pro výzdobu vozů státní železnice). Styl byl také maximálně úspěšný mezi nefotografickou veřejností, protože kromě své líbivosti podporoval lásku maďarského národa ke své vlasti. Toho po nástupu fašistické diktatury využila vláda, která v podstatě vytvořila z maďarského stylu oficiální formu fotografické tvorby.

Pionýrem a vůdčím představitelem maďarského stylu byl velmi úspěšný fotograf Rudolf Balogh, jehož názory změnil směřování maďarské fotografie na dlouhá desetiletí. „Potřebujeme snímky, které znázorňují naše priority a náš národní svéráz“, prohlásil Balogh v roce 1914 pro *Fotóművészet* (Fotografické umění). O dvacet let později dodal: „Účelem dnešní umělecké fotografie je vytváření čistých obrazů, které nenapodobují malbu a vzdávají se kopírování tradiční fotografie. ... Vidění [současných fotografů] je svobodné a fotografické, hrají realistické hry se světlem s cílem zachytit jeho zázračnost tak, jak to jiný druh umění nedokáže“. A konečně v roce 1943 prohlásil o vlně, jejíž vznik svou tvorbou inicioval: „Znelíbilo se nám město, která nám podsouvalo falešný internacionalismus, ... rozhodli jsme se hledat pro maďarskou fotografii opravdovější předměty zájmu v prosluněných vesničkách, na maďarském venkově a vyhledat zde skutečný maďarský typ.“

Jak už jsem uvedl, Rudolf Balogh byl stvořitelem a nejvýznamějším představitelem maďarského stylu. Vystudoval na *Höhere Graphische Lehr- und Versuchsanstalt* ve Vídni, v roce 1902 se stal fotožurnalistou *Vasárnapi Újság* (Nedělník). Prodělal z hlediska své úspěšné kariéry riskantní přechod od ušlechtilých tisků k reportážní fotografii, i v nové úloze se však brzy propracoval ke špičce. Průběh světové války zaznamenával jako armádní fotograf na východní frontě, kde pořídil desetitisíce ryze reportérských snímků. Jeho záběry velmi věrně zachycovaly chvíle bojů i odpočinku, každodenní život mnohonárodní armády a svou atmosférou jsou jakousi obrazovou obdobou románu o Švejkovi. Jako redaktor a vydavatel magazínu *A Fény* (Světlo) a *Fotóművészet* (Umělecká fotografie), později jako reportér deníku *Pesti Napló* (Peštské noviny) ovlivnil po roce 1920 celou nastupující generaci včetně takových mistrů jako Károly Eschera či Mártona Munkácsiho. Nejoblíbenějším námětem jeho fotografií byl maďarský venkov, tématická náplň sahala od krajinářské fotografie až po žánrové snímky. Práce tohoto autora s nadšením přijímali nejen odborníci, byly chápány i jako důležitý osvětový prvek. O proslulosti jeho tvorby hovoří i fakt, že byl americkým časopisem *National Geographic* vyzván k odchodu za atraktivní fotografickou práci do USA, tuto nabídku však byl nucen pro vysoký věk odmítnout. V závěru života ho velmi nepříjemně zasahoval návrat tvárných procesů stejně jako zneužití jím stvořeného stylu k podpoře nacionalistických vášní. Čtvrt roku před jeho smrtí byla velká část jeho díla zničena při bombardování.

Dalším fotografem, pro kterého se stal maďarský styl hlavní tvůrčí platformou, byl István Kerényi. Amatérsky fotografoval od mládí, jeho snímky se začaly objevovat v maďarském a zahraničním tisku na počátku první světové války. Po roce 1920 fotografoval venkovskou krajinu, život v drobných vesničkách a dokumentoval také lidové kroje. Přes šedesát let vytvářené dílo, při kte-

rém používal řadu technik od tvárných procesů až po autochromní desky, bylo zničeno v období druhé světové války.

Mezi další významné představitele tohoto stylu patřili Ernő Vadas, Kálmán Szöllösy, Jenő Dulovits, Iván Vydarány, Frigyes Haller, Tibor Csörgeő, Gyula Ramhab, Tibor Reháč, Imre Kinszki, József Németh a mnoho dalších konkrétních i bezejmenných autorů.

Dalším stylem meziválečného období byla sociofotografie (*szociofotó*), která představovala faktický protipól maďarského stylu. Zatímco ten si zakládal na kráse, líbivosti a lásce k vlasti prezentované formou líbivých snímků, sociofotografie akcentovala negativní prvky života v Maďarsku, bídu, hlad a ponížení nejchudších vrstev obyvatelstva. Z různých forem umělecké tvorby byla pro zachycení těchto ideí nejvhodnější snadno čitelná fotografická reportáž a fotomontáž.

Sociofotografie zcela zapadala do období maďarské „blbě nálady“, kdy odhalovala neschopnost fašistického režimu řešit sociální problematiku zmenšené a hospodářsky rozvrácené země. Nepřímo rovněž navazovala na snímky J. A. Riise či L. W. Hinea a na americkou vlnu *crusades* (křížové výpravy – trend přelomu století, kdy se fotografové a píšíci novináři snažili formou mediálního nátlaku mimoparlamentní cestou dosáhnout pozitivních změn ve společnosti, např. zrušení dětské práce, zbourání nejchudších slumů...).

Maďarská sociofotografie se poprvé objevila v tisku v prvním desetiletí dvacátého století, kdy nedělník *Vásarnápi Ujság* publikoval snímky Ference Kisse, jejím zlatým obdobím však byla až doba velké krize ve 30. letech 20. století. Nejcharakterističtější skupinou tohoto maďarského fotografického směru byli autoři okolo Lajose Kassáka a jeho časopisu *Munka* (Práce), mezi které patřili například Tibor Bass, Teréz Bergmann, Sándor Bodon, László Bruck, Sándor Frühof/Gönci, Ferenc Haár, Zsuzsa Kovács, Klára Langer, Miklós Müller, Judit Karász, Ernő Schubert a Lajos Tabák, mimo tuto skupinu tvořili například Kata Kálman, Kata Súgar nebo Árpád Szélpál. Tvorbou sociálně laděných snímků se zabývali i mnozí ve světě známější fotografové jako André Kertész či Brassai, jehož sondy do života noční Paříže rovněž obsahují sociofotografické tendence. Stejně tak se tyto vlivy objevují ve snímcích Sándora Bojára, László Brucka nebo Karoly Eschera.

Na rozdíl od vlasteneckého maďarského stylu, levicová kritika státu prostřednictvím sociofotografie byla fašistickým režimem velmi nedobře přijímána. Zvláště autoři fotomontáží (Lajos Kassák, Lajos Lengye...) trpěli častým násilným uzavíráním výstav a občas se za vystavené a otištěné práce dostali i do vězení. V pozdějším období byla sociální fotografie ze stránek novin a časopisů zcela vytlačena maďarským stylem.

Do třetí skupiny patří apolitičtí fotografové, kteří se svými fotografiemi nehodlali zapojit do boje za „národní věc“ ani do třídního boje. Usilovali o nový druh umělecké fotografie, ve které se nejvíce cenily experimenty. Mezi autory této třetí skupiny patřili například Imre Kinszky, Nádor Barányi, Zoltán Zajky a Olga Máté.

Angelo (Pál Funk) patřil mezi významné domácí tvůrce, kteří stáli mimo vyjmenované hlavní trendy. Narodil se v rodině výtvarníků a proto byla jeho raná tvorba blízká klasickému výtvarnému umění. Praxi absolvoval v mnoha významných ateliérech, mimo jiné u Dührkoopa, v Berlíně u Nikoly Perscheida, v Paříži u Reutlingera, v Londýně ve studiu E. Hoppa, později pracoval také v budapeštském ateliéru Aladára Székelyho. Jeho portrétní tvorba byla mimořádně úspěšná, za svůj život vyfotografoval více jak 450 000 lidí včetně Charlie Chaplina, Josephine Baker, Picassa Bély Bartóka, Gustava Mahlera a dalších. V pozdějších letech začal experimentovat s nejrůznějšími deformacemi obrazu, až se v závěru života propracoval k surrealistickým vizím.

Dalším tvůrcem stojícím mimo škatulky maďarské meziválečné fotografie byl už zmiňovaný Aladár Székely. Před založením vlastního ateliéru pracoval v mnoha studiích v zahraničí – v dánské továrně Hugo Erfuhrta, ve studiu Nikoly Perscheid v Berlíně. V Budapešti vytvářel portrétní snímky výtvarných umělců, hudebníků a spisovatelů. Jeho kniha *Írók és Művészek* (Spisovatelé a umělci) se stala jednou z nejlepších portrétních publikací v maďarské historii. Obdobně ceněné jsou jeho žánrové snímky vytvořené pomocí ušlechtilých tisků.

József Pécsi byl téměř univerzálním umělcem. Je řazen ke špičce domácí maďarské meziválečné fotografie, když vytvářel jak reklamní snímky, tak avantgardní akty, neobyčejnou řadu autoportrétů i fotografie habánské keramiky, v jeho portfoliu nalezneme i snímky ve stylu nové věčnosti. Byl považován za významného znalce francouzského umění 18. století, založil a provozoval vlastní školu fotografie, představoval rovněž významného teoretika (v knize *A fényképező művészet* [Fotografické umění] prezentoval své názory na tvůrčí fotografii, jeho publikace o reklamě *Photo und Publizität* patří mezi nejvýraznější počiny tohoto typu v meziválečném období). Jeho budapeštské studio bylo důležitým kulturním centrem, ve kterém se setkávali mnozí maďarští i zahraniční umělci. Po celý život stál mimo avantgardní trendy, odsuzoval bromové zvětšeniny a obhajoval použití změkčujících filtrů. Vždy rafinovaně pracoval se světlem, často používal diagonálního nasvícení, aby jím zvýraznil povrch fotografovaného materiálu. Jeho snímky v mnohém připomínají práce Čecha Františka Drtikola a vnučuje se tak otázka, zda výtvarný názor těchto dvou fotografů není z části sjednocen díky studiu na stejné škole – mnichovském *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie, Lichtdruck und Gravure*.

Mezi významné představitele žurnalistické fotografie nesporně patřil Károly Escher. Aniž by vlastní tvorbu považoval za umění, dokázal jako jeden z prvních obohatit zpravodajskou fotografii o umělecký prvek. Svůj příběh po letech shrnul v autobiografické knize *Riportfényképezés*, kde sám sebe označil za rozeného reportéra. Ještě v průběhu první světové války získal po absolvování několika manuálních zaměstnání místo kameramana u *Vörös Film Riport*, reportérské divize *Red Filmu*. Natáčel také hrané filmy, po rozšíření zvukového filmu se však maďarská kinematografie odmíkla a Escher byl nucen si hledat nové zaměstnání. V roce 1928 se konečně dostal k fotožurnalismu, když se stal na Baloghovo doporučení reportérem *Est Lapok* (Večerník) a *Pesti Napló*, externě spolupracoval s časopisy *Híd* a *Film-Színház-Irodalom*. Jeho snímky později otiskoval snad každý významnější časopis té doby. Pokrýval širokou paletu reportážní fotografie od parlamentních jednání přes kulturu, žánrové snímky až po portréty Waltera Gropia, Pabla Picassa či Bély Bartóka.

Export maďarských fotografů patří k nejvýznamějším kapitolám historie fotografické tvorby této středoevropské země. Je překvapující, jak velké množství skvělých fotografů má kořeny právě na území Uher. Z fašistického Maďarska odcházeli zejména představitelé levicových směrů, avantgardy a živé reportáže – André Kertész, Brassai, László Moholy-Nagy, György Kepes, Márton Munkácsi, Robert Capa a jeho bratr Cornell, Lucien Hervé, Paul Almásy a další.

Tvrdí se, že v určitém období představoval například Berlín hned po Budapešti druhé nejvýznamější centrum maďarské kultury. Maďarsky mluvící autory bylo možno potkat jak v ateliérech a laboratořích v německém hlavním městě (např. agentura *Dephot – Deutsche Photographie* byla tvořena hlavně fotografy z Uher), v Paříži, Nizozemsku, na britských ostrovech či v poutním městě reportérského světa – americkém New Yorku.

Špičkou mezi reportážními fotografy maďarského původu, kteří působili v zahraničí, byl nepochybně Márton Munkácsi (pro zajímavost – jeho bratr Muky Munkácsi se později stal známým fotografem hollywoodských hvězd). Jeho životní dráha byla zvláštní, plná zvrátů, vrcholů i pádů a neuvěřitelných shod okolností. Byl prototypem zuřivého reportéra-všudybyla, jehož život začíná a končí prací, fotografa, který nemůže být sám se sebou spokojený, pokud osobně nebyl přítomen u všech důležitých událostí každého dne.

Svou pracovní kariéru začínal jako malíř pokojů, když jako šestnáctiletý opustil svou rodinu. Po roce se stal reportérem novin *Színházi Élet*, pro které pak pracoval přes deset let. Jeho spolupracovníky byli mnozí v té době skvělí reportážní fotografové jako Angelo, Miklós Labori Mészöli, Sándor Paál, László Willinger či János Gyenes. Později spolupracoval také s novinami a magazíny *Az Est*, *Pesti Napló*, *Délibáb* a *Ma Este*. V roce 1928 odjel do Berlína, kde údajně hned z nádraží zamířil do místního prestižního vydavatelského domu *Ullstein Verlag*, kde obratem podepsal tříletou smlouvu. Tím získal přístup do časopisů jako *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Die Dame*, *Uhu*, *Die Woche* nebo *Korall*. Byl ve své práci skvělý a díky tomu se během několika měsí-

ců stal nejlépe placeným berlínským fotografem. Jeho reportážský zájem se neomezoval jen na Evropu, vytvářel série snímků z Blízkého Východu nebo o životě domorodců z oblasti středoafriického jezera Tanganyika. V průběhu pracovní návštěvy USA mimoděk provedl revoluci v oblasti módní fotografie, když překonal strnulé ateliérové pojetí tohoto oboru. Své modely a modelky Munkácsi vyvedl z ateliérů na pláže, do zahrad nebo polí, kde je fotografoval Leicou v běhu nebo ve výskoku :-). Snímky měly po otištění v *Harper's Bazaar* mimořádný úspěch. Po letech, když byl nucen se z rasových důvodů přestěhovat z Německa do Spojených států, mu tyto revolučně pojeté fotografie módy otevřely dveře do zmiňovaného časopisu *Harper's Bazaar*, pro který pak exkluzivně pracoval.

André Kertész byl výborným válečným fotografem jakož i mistrem živé emotivní fotografie období poválečného. Po absolvování obchodní školy se rozhodl pro dráhu fotografa, krátce poté však začala první světová válka, které se Kertész účastnil jako dobrovolník. Válčil na východní frontě, kde byl raněn. Po válce opět nastoupil do úřednického povolání na burze, díky kontaktům s mladými umělci však záhy zatoužil po vlastní kariéře reportážního fotografa. Na počátku 20. let se rozhodl pro odchod Paříže. V roce 1924 získal diplom na výstavě Národního svazu maďarských fotografů-amatérů, ve stejném roce se rozhodl prezentovat své fotografie v deníku *Érdekes Újság*, za týden se už snímky objevily na jeho titulní straně. Během pobytu v Paříži měl značně pozitivní vliv na tvorbu svých kolegů-fotografů, kteří rovněž pocházeli z Maďarska. Inspiroval Brassaiem k práci na nočních snímcích Paříže, pravidelně se stýkal s malířem Lajosem Tihanyem či fotografkou Ilke Révai. Na počátku 30. let ulechčil vstup do francouzské společnosti André Fiedmannovi, který se později stal Robertem Capou, pro něhož mimo jiné graficky upravil jeho první fotografickou knihu *Death in Making* (Tak se rodí smrt). V roce 1927 měl v pařížské galerii Jeana Slivinského *Au Sacre du Printemps* vernisáž své první úspěšné výstavy. Poté se jeho snímky začaly hojně objevovat v *Magyar Fotográfia*, *Berliner Illustrirte Zeitung*, *Nationale de Fiorenza*, *Sourire*, *Uhu*, *Times* a *Münchener Illustrierte Zeitung*, zahájil také kooperaci s pařížským týdeníkem *Vu* (se stejným časopisem spolupracoval mimo jiné i Polák Janucz Maria Brzeski). V roce 1936 Kertész natrvalo odešel na pozvání agentury *Keystone* do USA, kromě zmíněné agentury pracoval také pro *Vogue*, *Harper's Bazaar* či *Coronet*. Jeho snímky patří bez nadsázky k nejznámějším fotografickým obrazům dvacátého století.

Mistrem v dokumentování nočního města byl maďarský fotograf Gyula Halász, který si v zahraničí nechal říkat podle města svého narození Brassai. Když v roce 1924 odcházel do Paříže, neuměl podle mnohých fotografovat. Na radu krajanů Kertésze a Tihanyiho začal dokumentovat noční město. Seznámil se s dílem Eugena Atgeta, jehož fotografie se pro něj staly celoživotní inspirací. Během výprav do potměných ulic noční Paříže začal v roce 1930 vytvářet snímky opuštěného města, které později vyšly v knize *Paris de Nuit*. Tehdy poznal noční život metropole se všemi jejími nočními podniky a pestrou směsicí typických postavíček. O rok později začal být fascinován grafitti na pařížských zdech, což se stalo tématem jeho snímků pro další léta. Přes pochvalné kritiky od mnoha renomovaných výtvarníků nechával výsledky tohoto projektu uzavřené v archivu a publikoval je až téměř po třiceti letech. V pozdějším období vytvářel pro americký *Harper's Bazaar* fotoeseje o slavných osobnostech. V Paříži využíval šance se čile scházet s mnoha mistry výtvarného umění – s Picassem, André Bretonem, Salvatorem Dalí, Maxem Ernstem, Giacomettim, Tristanem Tzarou či Man Rayem.

Typ zvěstovatele avantgardy a pedagoga novátorské školy výtvarného umění představoval László Moholy-Nagy (jméno Nagy převzal po svém otčímovi, Moholy je město, ve kterém jistý čas pobýval). Původně vystudoval na přání rodičů práva, už v průběhu studií se však zabýval malbou a nejrůznějšími výtvarnými experimenty. V roce 1919 odešel do Vídně a později do Berlína, kde se mimo jiné setkal se svou budoucí ženou, v Praze narozenou Lucií Schultz. V roce 1923 ho Walter Gropius získal pro uměleckou školu Bauhaus, již se stal ve svých sedmadvaceti letech jedním z čelních a nejvlivnějších představitelů. V roce 1929 se podílel na uspořádání stuttgartské výstavy

Internationale Ausstellung von Film und Foto (FIFO). O rok později uvažoval o návratu do Maďarska, místní komora architektů však neuznala jeho diplom, což ho přinutilo k návratu do Německa. Po nástupu nacismu odešel do Nizozemska a Anglie a nakonec v roce 1937 do USA. V Chicagu se snažil obnovit své celoživotní dílo založením Nového Bauhausu, nepodařilo se mu však dát dohromady dostatek původních pedagogů a tak tento pokus skončil neúspěchem. Mezi Moholy-Nagyho blízké spolupracovníky patřil i fotograf Geörgy Kepes, který byl jeho asistentem už na Bauhausu v Berlíně. Později odešli do Británie a do USA, kde společně pracovali na projektu Nového Bauhausu. Po uzavření školy se jejich cesty rozešly, László Moholy-Nagy založil vlastní školu nazvanou *Institute of Design*, Kepes později vedl *Center for Advanced Visual Studies* při *Massachusetts Institute of Technology*.

Jako mnoho maďarských fotografů, i Endre Ernő Friedmann zahájil svou veleúspěšnou kariéru odchodem do už několikrát zmiňovaného berlínského nakladatelství *Ullstein Verlag*. Studoval denní zpravodajství na *Deutsche Hochschule für Politik*, v letech 1932–33 pracoval také jako fotoasistent v agentuře *Dephot*. Prvním jeho velkým úspěchem bylo otištění fotografií Lva Trockého z utajovaného kongresu levicových stran. Po nástupu nacismu v roce 1933 odešel do Paříže, kde si definitivně změnil jméno na Roberta Capu a nastoupil dráhu prvotřídního reportážního fotografa. Zprvu spolupracoval s časopisem *Vu*, španělskou válku v letech 1936–37 už dokumentoval na objednávku časopisu *Regards*. Tyto snímky představovaly jeho přelomový úspěch, objevily se v desítkách periodik včetně *Life* nebo *Weekly Illustrated*. Od roku 1939 žil a pracoval v USA. Dokumentoval boje druhé světové války v Anglii, na Sicílii, v Africe, jako snad jediný občan státu stojícího na druhé straně fronty dostal akreditaci na fotografování vylodění prvního sledu spojeneckých vojáků při invazi do Normandie. Po roce 1945 se stal spolu s Henry Cartier-Bressonem, Davidem Seymourem, Georgem Rodgerem, Williamem Vandivertem a jeho ženou Marií Eisner zakládajícím členem agentury Magnum. Fotografoval snad každý významější konflikt po druhé světové válce, zemřel při dokumentaci bojů na území dnešního Vietnamu. Robertův bratr Kornél se během své fotografické práce nestřetával tváří v tvář se smrtí. Jeho snímky byly citlivými dokumenty doby, často dokázal v pětisetině sekundy zachytit atmosféru celé etapy lidské historie. Nebyl typem světoběžníka, kromě vlastní tvorby se soustředil na činnost podpůrnou a nadační, když se stal zakladatelem nejrůznějších fotografických organizací včetně newyorského *International Center of Photography* (ICP) a *Fund for Concerned Photography*.

Mezi další významné fotografy maďarského původu, kteří odešli do zahraničí, patřili László Aigner (Lucien Aigner), Pál Almásy, Ferenc Aszmann, Ferenc Berkó, Éva Besnyő, Irén Blüh, Nóra Telkes Kelenföldi (Nora Dumas), Imre Fehér, Ferenc Haár, László Elkán (Lucien Hervé), Béla Kálmán, Etelka Görög (Ata Kandó), Lajos Keresztes a další.

V případě Maďarska se při práci historika vynořuje ještě jeden problém. Situace ve střední Evropě byla často nepřehledná a jedno území během krátkých časových úseků ovládaly různé státy. To způsobuje, že na mnohé autory či vynálezce si dělá nároky více národů. Tato situace panuje například u fotografické dynastie Divaldů, u fotografky Ireny Blühové i u profesora vídeňské univerzity a vynálezce vysoce světelného objektivu Józsefa Petzvála, na jejichž odkaz vznáší nárok jak nástupnický stát historického Uherska, tak nové republiky vzniklé na jeho troskách. U nás je tento jev zvláště znatelný v případě slezského Hlučínska, obdobně je to však u našich severních sousedů, kteří do vlastní tvorby započítávají i umělce z Ukrajiny, Běloruska a dalších oblastí bývalého „velkého Polska“.

Polská fotografie

Když byl v roce 1839 publikován vynález fotografie, Polsko v té chvíli nebylo na mapě Evropy. Před mnoha desetiletími bylo rozděleno na části spadající pod nadvládu rakousko-uherské monarchie, Pruska a ruské říše. Byly zde porušovány práva polské většiny, vznikala tu ozbrojená povstání, která byla následně krvavě potlačována. První světovou válku prožívalo Polsko velmi intenzivně, protože značná část bojů na východní frontě se odehrávala na jeho historickém území.

Polská umělecká fotografie byla v porovnání s maďarskou a českou obdobou ve značném skluzu, který byl způsoben právě neexistencí samostatného státu před rokem 1918 a intenzivním stykem se smrtí a ničením. V dobách krizí a války byla prvořadou starost o holý život a následkem toho „múzy mlčely“. To vše, společně s fašistickým režimem v meziválečném období způsobilo, že na polském území byla i v třicátých letech dominantním stylem piktorialistická fotografie doplňovaná fotomontáží a živou magazínovou fotografií, avantgardní výboje přišli na řadu až po roce 1945.

V počátcích polské fotografie nebyli aktivní pouze Poláci žijící ve vlasti, ale i ti, kteří odešli za hranice. Byl tu například Stanisław Ostroróg, který v Paříži vytvářel portrétní snímky, Ludwik Szaściński byl zas svou tvorbou známý po celé Skandinávii. Olga Baczyńska pracovala na císařském dvoře ve Vídni, Justyn Kozłowski dokumentoval stavbu Suezského průplavu. Řada polských fotografů tvořila i na území dnešní Ukrajiny, Běloruska, případně i dále na východě evropského kontinentu. Doklady o masivnější emigraci vynikajících polských tvůrců, která by byla srovnatelná s obdobnou vlnou v Maďarsku, jsem však během svého výzkumu neobjevil.

Živnostenská fotografie zaznamenala na území Polska obdobně jako jinde v Evropě během několika desetiletí ohromný růst zájmu veřejnosti. Zejména Disdériho vynález fotoaparátu s několika objektivy, který během jedné expozice vytvářel až devět snímků, zafungoval jako skvělý nástroj v demokratizaci přístupu širokých vrstev společnosti k tomuto médium. Zhoubná epidemie fotovizitek však dostala i místní fotografii do krize, která na dlouhou dobu utvořila názor veřejnosti v tom smyslu, že nejde o umění, ale pouze o reprodukční metodu zachycení reality. Samozřejmě i zde se vyskytovaly pokusy o tvůrčí přístup k obrazu (Konrad Brandl a jeho snímky Varšavy, snímky Tater a Beskyd od Awita Szuberta a Stanisława Bizaňského), až na tyto výjimky však přinesl tolik očekávaný posun fotografie k umělecké disciplíně teprve piktorialismus. Ten kraloval mezi polskými fotografy až do druhé světové války a hájil své pozice i v době, kdy už byl ve zbytku Evropy dávno mrtvý.

Mezi piktorialisty patřily mezi nejoblíbenější náměty portréty a zátiší. V tomto stylu tvořili například autoři Zofia a Rudolf Huberowie, Józef Świtkowski, Witold Romer, Janina Mierzecka, Franciszek Groer (všichni ze Lvova); Marian a Witold Dederko, Klemens Składanek, Antoni Anatol Węclawski, Jan Alojzy Neuman, Edmund Osterloff, Zygmunt Szporek (Varšava); Jan Bułhak, Maria Panasewiczówna, Wojciech Buyko, Edmund Zdanowski (Vilnius); Tadeusz Wański, Bolesław Gardulski (Poznaň); Antoni Wiczorek (Zakopané) a další.

Mimořádně vlivným a masově rozšířeným směrem fotografické tvorby byla kromě piktorialismu fotomontáž a koláž. Svým ideovým nábojem se dělí na tři větve – fotomontáž politickou, surrealistickou a formu určenou jako ilustrace pro časopisy a knižní obálky.

Politicky laděnou fotomontáž vytvářeli zejména tvůrci levicové orientace, ti je pak formou plakátů a ilustrací v tisku distribuovali mezi obdobně orientované čtenáře. Mezi první mistry tohoto směru patřili Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnowerówna a Mieczysław Berman. Posledně jmenovaný patřil ke špičce v polské meziválečné fotomontáži, zprvu se zabýval tvorbou konstruktivistických kompozic, později přešel k tvorbě propagandistické. Jeho práce nepostrádají vtip a rovněž ostrou společensko-politickou kritiku. Surrealismem ovlivněnou fotomontáž vyznávali zejména autoři ze Lvovské skupiny *Artes*, jmenovitě Aleksander Krzywobłocki a Jerzy Janisch. Nejhojněji byla vytvářena ilustrační forma fotomontáže, tyto kompozice měly stálé místo na strán-

kách ilustrovaných magazínů i na obálkách nejrůznějších publikací. Mezi autory tohoto druhu fotomontáže patřili například Mieczysław Choynowski (pracoval pro časopisy *Wiadomości Literacke* a *Naokoło świata*) a zejména Janucz Maria Brzecki (polský rodokaps *Tajny Detektyw*). Další autor montáží Karimierz Podsadecki byl pokračovatelem raného období krakovské větve avantgardního hnutí. Jako grafik pracoval pro časopis *Zwrotnica*, později pro *Praesens* a pro magazín *a.r.* Od poloviny dvacátých let vytvářel fotomontáže pro týdeníky *Na szerokim świecie* a *Światowid*, v nichž kombinacemi fotografických obrazů vytvářel obrazy současné městské civilizace se všemi jejími atributy včetně moderní průmyslové techniky.

Fotomontáží a fotokoláží se v Polsku často zabývali i lidé, kteří nebyli specialisty na fotografii a své stěžejní dílo vytvořili v jiném oboru umělecké činnosti. Dalo by se říci, že překvapivě účinná spojení obrazových prvků z fotografií jiných autorů dávalo šanci i lidem, kteří nebyli schopni vytvořit vlastní snímky a přitom v nich dřímala invence a touha po jednoduše čitelném vyjádření politických, protiválečných nebo čistě výtvarných myšlenek. Mezi autory fotomontáží, jejichž doménou byl jiný obor než fotografie patří grafik Kazimierz Podsadecki, malíři Marek Włodarski a Jerzy Janisz a scénograf Mieczysław Daszewski. Tito autoři většinou vytvářeli fotomontáže, jejichž duch byl o poznání svobodnější než obdobná tvorba výtvarníků svázaných zábranami a omezeními avantgardních programů či levicových ideologií. Volně kombinovali rozličné prvky včetně typografických motivů, používali bez omezení barvu a vytvářeli spojení fotografií s kresbou.

Přestože fotomontáž byla nejsilnějším a nejprogresivnějším směrem polské fotografie v meziválečném období, skutečného docenění ve všech svých formách a projevech se dočkala až v posledním období. Tomu napomáhala mimo jiné výstava *Fotomontaż polski w 20-teciu międzywojennym*, která byla letos k vidění ve varšavské galerii *Zachęta* nebo obdobná expozice *Polnische Kunst von 1918 bis 1939*, která probíhala na jaře 2003 v Leopold-Museu ve Vídni.

Dalším druhem fotografie, který se v Polsku prosadil zejména v meziválečném období, byla reportážní fotografie. Ta zde vznikala ruku v ruce s expedicí prvních čísel varšavských ilustrovaných magazínů *Tygodnik Ilustrowany* a *Świat*, kde se začaly na počátku století objevovat snímky prvních skutečných fotoreportérů – Łukasze Dobrzańskiego a Ryszarda Oknińskiego. Novým impulzem byl i vznik polské zpravodajské agentury *Propaganda*, kterou založil v roce 1910 Marian Fuks. Období po roce 1918 dalo vzniknout novým obrazovým agenturám a jejich ilustrovaným časopisům – konkrétně to byly organizace *Światowid* (vydávající *Ilustrowany Kurierz Polski*), *Fotoplat*, *Akademicka Agencja Fotograficzna* či fotografické oddělení agentury *Polska Agencja Telegraficzna*. Přes tento rozvoj se však v domácí fotografii neobjevily natolik výrazná díla jako u mladší generace českých a maďarských fotografů, polské fotografie v oblasti živé fotografie většinou nepřekročily práh běžné agenturní produkce. Daleko vzácnější byly případy samostatných reportážních projektů. Zmínit lze například reportáž Benedykta Jerzi Dorysa nazvaná *Kazimierz nad Wisła* z let 1931/32, což byla unikátní sociologická studie o životě v provinčním městečku nebo snímky Aleksandra Minorského pojednávající o životě varšavského dělnictva.

Specifickou formou reportáže byla fotografie válečná. Zvláště silná byla v období druhé světové války, kdy díky několika smrtím válečného běsnění, které se přehnal přes území opět neexistujícího Polska, zde ustala ryze umělecká tvorba a fotografie se stala přísně dokumentární. Velká část těchto snímků byla z pochopitelných důvodů publikována anonymně, známí jsou pouze někteří autoři fotografií osvobození Varšavy – Henryk Śmigacz, Jan Ryś a Antoni Snawadzki nebo z různých bojišť druhé světové války – Jana Meysztowicza či Władysław Chodoma. Více informací je o autorech dokumentujících varšavské povstání, kde takto pracovali Eugeniusz Lokajski, Jerzy Tomaszewski, Tadeusz Bukowski či Sylwestr „Kris“ Braun.

(Zcela na okraj tohoto tématu: Je třeba přiznat, že taková zkušenost například českým autorům chybí. První světová válka nebyla „jejich“ konfliktem a tak se dochovalo jen menší množství většinou amatérských záběrů z války či z pobytu legií v Rusku a USA. Během druhé světové války zas

na našem území neprobíhaly kromě celkem rychlého osvobození žádné významější boje. Větší množství snímků se zachovalo z úvodního dne okupace a z Pražského povstání, i tak je ale hodně těchto fotografií spíš určitou formou poetických obrazů následků bojů či dokumentací oslav osvobození, než skutečnou smrtí a stoprocentním nasazením překypující válečnou reportáží. Pokud jsem byl zatím schopen zjistit, existuje naprosté minimum fotografií českých autorů dokumentujících bojové akce na straně nacistické armády. Existují fotografické deníky vojáků ze západní i východní fronty, vždy jsou to však pouze záznamy akcí spojeneckých armád. Přitom se mi zdá téměř nemožné, aby alespoň jediný český autor nevyužil možná i s nátlakem nabízené exkurze do poražené Francie či na ukrajinská bojiště, které pro protektorátní tisk organizoval vedoucí tiskového oddělení Úřadu říšského protektora. Můj ničím nepodložený pocit je, že takové fotografie od profesionálních českých fotografů musí existovat a teprve čekají na své odhalení. Myslím si, že tito autoři se dodnes schovávají za pseudonymy tak, jak tomu bylo z rozhodnutí nacistů v oblasti filmu – čeští herci a filmoví tvůrci při spolupráci s UFA byli nuceni používat poněmčená jména jako Martin Fritsch [Martin Frič], Johan Sasworka [Jan Zázvorka], Hanna Witt či Lil Adina [Hana Vítová a Adina Mandlová].)

Z hlediska regionů patřil mezi nejvýznamější fotografická centra v prvních dekádách dvacátého století bezpochyby Lvov. Působilo zde vlivné *Towarzystwo Fotograficzne*, které organizovalo řadu výstav svých členů i salonů s mezinárodní účastí. Místní autoři Henryk Mikolasch spolu s Włodzimierzem Kirchnerem a Łukaszem Dorzańským se svou teoretickou i praktickou tvorbou podílel na přesunu fotografie z kapitoly řemesla k umění. Vycházelo tu první polské odborné periodikum *Przegląd Fotograficzny*, silné mělo toto město rovněž postavení v odborném školství. Již od dvacátých let zde při místní univerzitě probíhala výuka fotografie, kterou zde jako volitelný předmět přednášel Józef Świtkowski (v té době podobné kurzy organizoval už pouze Jan Buřhak na univerzitě v dnes litevském hlavním městě Vilniusu). Ještě významější byl vznik Institutu fotografie při katedře architektury na Lvovské polytechnice. Teorii dokumentární i piktorialistické tvorby jakož i technické otázky fotografie zde přednášel Henryk Mikolasch, po jeho smrti převzal vedení Institutu Witold Romer, který z něj učinil funkční spojení mezi tvůrčí dílnou a výzkumným ústavem. V roce 1936 sám úspěšně absolvoval doktorské studium obhajobou práce o vyrovnávacím vyvolávání, v následujících letech pak řada studentů realizovala diplomové práce na téma fotografie. Po vypuknutí druhé světové války přesídlil tento autor do Velké Británie, kde se profesionálně zabýval leteckou fotografií.

Novou energii Lvovské fotografické školy v 30. letech 20. století dal vznik surrealisticko-avantgardní skupiny specializované zejména na fotomontáž a skrývající se pod názvem *Artes*. Mezi její členy patřili mimo jiné Aleksander Krzywobłocki a Jerzy Janisch.

Významným publicistou, teoretikem a fotografem prvních desetiletí dvacátého století byl Jan Buřhak. Narodil se na území dnešní Litvy, svou praxi vykonal v drážďanském ateliéru Huga Erfurtha. Celý život vytvářel fotografie polské krajiny, které publikoval ve formě malonákladových alb i běžných knih. Vytvářel a vyhlášoval nové výtvarné směry (např. fotografiku), spoluzakládal kluby amatérů a účastnil se řady výstav v Polsku i v zahraničí.

V prvních letech své umělecké tvorby v letech 1912–1920 se Buřhak zabýval fotografováním nejrůznějších fragmentů polské architektury. Výsledkem tohoto dlouhodobého projektu byla rozsáhlá kolekce 10 000 snímků z nejrůznějších míst země, které jsou archivovány ve 158 albech pod názvem *Polska w obrazach fotograficznych Jana Buřhaka*. V pozdějších letech začal vytvářet díla v rámci jím vyhlášeného směru *fotografia ojczysta* (otcovská, případně vlastenecká fotografie), jejíž pravidla by se dala přirovnat k obdobné vlně maďarského národního stylu nebo k české vlastenecké fotografii za protektorátu. Prohlášoval, že vedle piktorialistické fotografie musí existovat směr, který bude natolik opravdový, že prospěje nejen umění samotnému, ale i svému národu. Tyto snímky často byly až přehnaně sentimentální, na druhou stranu napomáhaly fotografickému mapování země, přičemž zaznamenávaly nejen divokou přírodu, ale i běžnou polskou krajinu včetně zásahů člověka.

Zcela mimořádnou roli nejen v polské fotografii na počátku dvacátého století hrál dramatik, spisovatel, filozof a malíř Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy). Nedržel se jednoho tvůrčího směru, vytvářel jak ušlechtilé tisky, tak i snímky, které lze směle zařadit k avantgardě. Na přelomu století se úžeji zaměřil na portrétní fotografii. V této době vytvářel snímky rodiny (zejména svého otce), obyvatel Zakopaného a rovněž předznamenal svou budoucí tvorbu řadou autoportrétů. Zprvu šlo o tradičním způsobem komponované a svícené záběry, později se začal zabývat nejrůznějšími experimenty. Těsně před první světovou válkou začal s pomocí speciálně upraveného objektivu snímat „makrofotografické portréty“, což byly zvětšené detaily jednotlivých částí tváře fotografovaného. K nejnámějším Witkacyho snímkům patří Několikanásobný portrét vytvořený sérií zrcadel, který kromě vizuálních kvalit odráží i složitost a rozdvojení osobnosti jeho autora. V portrétní tvorbě se často mísí Witkiewiczova dramatická tvorba s prvky absurdity a vlastní smrtelnosti. Přelomovým momentem pro jeho tvorbu se stalo vydání knihy *Autoportret pięciokrotny*, která je autoportrétním souborem a kde se Witkacy nechává fotografovat v různých rolích, zaměstnáních a s pomocí grimas a rekvizit přesouvá diváka svých snímků do hlediště absurdního divadla. Ve svém katastroficky pojatém filozofickém díle Witkacy předvídal zánik evropské kultury. Zemřel vlastní rukou několik dní po nacistickém útoku na Polsko.

Mimo hlavní proud polské avantgardy se nacházely aktivity Stefana Themersona, který v roce 1937 vydával umělecký časopis *f.a. (Film artystyczny)*. Šlo o autora s velmi širokým tvůrčím záběrem. Zpočátku vytvářel fotogramy, fotomontáže, později společně s ženou Franciszkou také experimentální filmy *Europa*, *Drobiazg melodyjny* nebo *Przygoda człowieka poczciwego*. Jeho výtvarnou tvorbu se prostupovaly prvky dadaismu a abstrakce. Po napadení Polska v roce 1939 odešel do Velké Británie, kde se stal anglickým spisovatelem.

Závěr

Kdybych měl parafrázovat úvodní slova této práce, pak bych prohlásil, že jsem od svého výzkumu středoevropské fotografie neočekával mnoho. Má počáteční skepse v kontrastu s kvalitou polské a zejména maďarské fotografické tvorby mně přivedly k závěru, že je nedobré omezovat svůj pohled na minulost fotografické tvorby na úzký průhled do několika nejvýznamějších národních fotografických škol (Francie, USA, SSSR, Velká Británie) a přitom opomíjet práce našich bezprostředních sousedů.

Každý umělec (který se tak může nazývat a není pouhým kopistou módních trendů) má samozřejmě právo na svůj osobitý tvůrčí styl. Přesto takový autor – ať chce nebo ne – vychází z tradic a zásad typických pro jeho rodnou zemi, je formován prostředím, kde vyrůstal, kde chodil do školy, kde se snažil prosadit a najít si svou vlastní cestu životem. Až během pár let po vstupu našich zemí do Evropské unie zaniknou železné hranice mezi bezprostředními sousedy a hraniční přechod bude ve střední Evropě jen pojmem z historického slovníku, pak snad nadejde doba, kdy termín „domácí tvorba“ přestane být omezován jen pro území ohraničené ani ne sto let starou čarou na mapě. Tuzemskem by se napříště mělo chápat to okolí našeho domova, které s námi sdílí společné životní priority, shodný náhled na naši pozemskou existenci a blízké estetické normy. Z tohoto pohledu považuji za svůj domov nejen Čechy, ale i Polsko, Maďarsko, Rakousko, Rumunsko a v postatě všechny ostatní státy, které vznikly na troskách rakousko-uherské monarchie.

Ztratíme-li onu zahleděnost do sebe a staneme-li se v dobrém slova smyslu mezinárodnějšími, pak možná střední Evropa vystoupí ze svého stínu a přestane platit pravidlo „chceš-li ve svém oboru něco dokázat, emigruj na západ“.

© 2003 Petr Vilgus

P.S.: k bibliografii podotýkám, že jsem při jejím sestavování myslel hlavně na budoucí české badatele a přihlížel jsem k tomu, aby byly tyto podklady byly alespoň v trochu srozumitelném jazyce a přitom by za nimi nebylo potřeba cestovat na druhou stranu světa. Sám jsem zjistil, že sehnat podklady pro tato témata není jednoduché (zejména polská fotografie je až na výjimky popsána pouze v menších sbornících či časopiseckých článcích) a proto jsem do přehledu zdrojů zařadil v podstatě veškerou literaturu, o níž se mi podařilo sehnat informace. Doufám, že mým následovníkům bude tento seznam k užítku. PV

Literatura k obecné kapitole:

- Bieger-Thielemann, Marianne–Goodrow, Gérard A.–Haberer, Lilian–Mišelbeck, Reinhold–Pröllochs, Ute–Solbrig, Anke–Taschitzki, Thomas von–Zschocke, Nina: *20th Century Photography*, ISBN 3-8228-5514-6; Taschen, Kolín nad Rýnem, Německo 2001
- Birgus, Vladimír: *Fotografie*; In: *Informatorium pro každého aneb moderní vševěd*, 2, Mladá fronta, Praha 1984
- Doležal, Jiří: *Česká kultura za Protektorátu : školství, písemnictví, kinematografie*, ISBN 80-7004-085-8; Národní filmový archiv, Praha 1996
- Frizot, Michel: *A New History of Photography*, ISBN 3-8290-1328-0; Könemann, Kolín nad Rýnem, Německo + Éditions Adam Biro, Paříž, Francie 1994, 1998
- Carbonell, Charles-Olivier: *Evropské dějiny Evropy : Mýty a základy*, ISBN 80-246-0409-4; Karolinum, Praha 2003
- Carbonell, Charles-Olivier: *Evropské dějiny Evropy : Od renesance k renesanci?*, ISBN 80-246-0410-8; Karolinum, Praha 2003
- Kuklík, Jan–Němeček, Jan: *Hodža versus Beneš*, ISBN 80-7184-828-X; Karolinum, Praha 1999
- Newhall, Beaumont: *The History of Photography*, ISBN 0-87070-374-9; Museum of Modern Art, New York City, USA 1964
- Olivová, Věra: *Dějiny první republiky*, ISBN 80-7184-791-7; Karolinum, Praha 2000
- Olivová, Věra: *Československé dějiny*; Karolinum, Praha 1991
- Palmér, Torsten–Neubauer, Hendrik: *The Weimar Republic through the lens of the press*, ISBN 3-8290-2697-8; Könemann, Kolín nad Rýnem, Německo 2000
- Paneth, Donald: *The Encyclopedia of American Journalism*, ISBN 0-87196-427-9; Fact On File Publications, New York City, USA 1983
- Prokop, Martin–Sladký, Jan–Hamerský, Milan J.: *Chci se dostat na vysokou školu!*, ISBN 80-85947-25-0; Barrister a Principal, Brno 1997
- Remeš, Vladimír: *Sto let aktu 1839–1939*, zvláštní číslo Magazínu Co vás zajímá; Delta, Praha 1990
- Sládek, Zdeněk: *Malá dohoda 1919–1938*, ISBN 80-7184-820-4; Karolinum, Praha 2000
- Ševčík, Jiří–Morganová, Pavlína–Dušková, Dagmar: *České umění 1938–1989 – programy, kritické texty, dokumenty*, ISBN 80-200-0930-2; Academia, Praha 2001
- Tausk, Petr: *Dějiny fotografie*; Akademie múzických umění + Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1980
- Tausk, Petr: *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert*, ISBN 3-7701-0813-2; DuMont, Kolín nad Rýnem, Německo 1977
- Tausk, Petr: *Přehled současné fotografie v zahraničí*; Akademie múzických umění + Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1985
- Yapp, Nick–Hopkinson, Amanda: *150 Years of Photo Journalism*, ISBN 3-89508-099-3; Könemann, Kolín nad Rýnem, Německo + Hulton Getty Picture Collection, London, Spojené království 1995
- Vilgus, Petr: *Fotografie v období protektorátu Čechy a Morava*, ISBN 80-238-2252-7; Praha a Opava 1997
- 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*, ISBN 80-238-7874-3; Praha a Opava 2001

Literatura ke kapitole o polské fotografii:

- Bobrowski, Ryszard: *Fotografia polska 1939–1980*; In: *Wszystko o fotografii, praktyka, estetyka, nowoczesne, zastosowanie*, ISBN 83-213-3111-4; Arkady Varšava, Polsko 1984
- Busza, Jerzy: *Wobec fotografów*; Varšava, Polsko 1990
- Czartoryska, Urszula: *Przygody plastyczne fotografii*; Varšava, Polsko 1965
- Czartoryska, Urszula: *Twentieth Century Experimentation*, In: *Fotografia polska. Featurnig original masterworks from public and private collections in Poland 1839 to 1945*; ICP New York, USA 1979
- Czartoryska, Urszula: *Niepokoje i poszukiwania*, In: *150 lat fotografii*; Fotografia, Varšava, Polsko 1991
- Dziamski, Grzegorz: *Szkice o nowej sztuce*; Varšava, Polsko 1984
- Jurecki, Krzysztof: *The Continutors of the Tradition of the Great Avant-Garde in Polish Photography of the 1950. The 'Antiphotography' Exhibition*, In: *Polish Art Studies*, Stefan Morawski (ed.); Vratislav–Varšava–Krakov 1991
- Jurecki, Krzysztof: *Fotografia polska : poczati neawangardy*; Projekt č. 6, 1988
- Jurecki, Krzysztof: *Polska fotografia awangardowa*; Projekt č. 1, 1987
- Jurecki, Krzysztof: *Photography and Avant-Garde in Poland till 1990*, In: *Exit magazine*
- Jurecki, Krzysztof: *W kierunku awangardy fotograficznej*; Projekt, č. 6, 1987

Ławniczakowa, Agnieszka–Jedliński, Jaromir: *Fotografia Polska, ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi*;
Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Sztuki Współczesnej, Poznań, Polsko 1995
Lechowicz, Lech: *Photography pure Creation of the Mind...*, Aleksander Krzywoblocki's *Photography and Surrealism*;
In: *Imago magazine*, 4, Bratislava, Slovensko 1997
Lechowicz, Lech: *Polish Photography 1945–1949, Tradition and Modernism [in the collection of works]*;
In: *Revue Fotografie*, Praha 1992
Lechowicz, Lech: *Fotografia polska 20-lecia międzywojennego wobec „Nowej Fotografii”*; *Obscura* č. 6, 7, 1983
Montel, Paul: *Wszystko o fotografii, praktyka, estetyka, nowoczesne, zastosowanie*; ISBN 83-213-3111-4;
Arkady Varšava, Polsko 1984
Sobota, Adam–Danecka, Tatiana: *Fotografia we Lwowie do roku 1939*; *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*; Vratislav, Polsko 1991
Sobota, Adam: *In the Spirit of the Avant-Garde*, In: *Polish Perceptions. Ten Contemporary Photographers 1977–88*;
Collins Gallery Glasgow, UK 1988
Żdzarski, Wacław: *Polscy wynalazcy i konstruktorzy w dziedzinie fotografii*, In: *Wszystko o fotografii, praktyka, estetyka, nowoczesne, zastosowanie*; ISBN 83-213-3111-4; Arkady Varšava, Polsko 1984

Literatura ke kapitole o maďarské fotografii:

Hlaváč, Ľudovít: *Dějiny slovenskej fotografie*, ISBN 80-217-0086-6; Osveta, Martin, Slovensko 1989
Kincses, Károly: *Fotograficy Węgierscy – Made in Hungary*, ISBN 83-85739-69-6;
Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2000
Kincses, Károly: *Fotográfusok – Made in Hungary : Aki elment, aki maradt*, ISBN 963-8383-09-7;
Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, Maďarsko + Federico Motta Editore, Milán, Itálie, 1999
Kincses, Károly–Bourgoing, Catherine de–Cartier-Bresson, Anne: *Photographies hongroises – Des romantismes aux avant-gardes*
Hungarian Photographs – Romanticism to Avant-Garde, ISBN 2-87-660311-X; Les Musées de la Ville de Paris
+ Adam Biro, Paříž, Francie, 2001
Pintér, Tamás: *A fénykép varázsa – A Magyar Fotográfia/The Magic of Photography – The Hungarian Photography*;
Magyar Fotóművészek Szövetsége + Szabad Tér Publishing, Budapešť, Maďarsko 1989

Za pomoc při získávání podkladů pro tento text děkuji těmto historikům a institucím:

Vladimír Birgus (profesor Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě)
Antonín Dufek a Pavlína Vogelová (Moravská galerie v Brně)
Krzysztof Jurecki (Muzeum Sztuki w Łodzi, Polsko)
Magdolna Kolta (Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, Maďarsko)
Lech Lechowicz (Filmschool Łódź, Polsko)
Jurek Piwowski (Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Instytut Plastyki, Czestochowa, Polsko)
Maciej Szymanowicz
Bogdan Tkaczyk (Polský institut v Praze)
Zbigniew Tomaszczuk