

vztahy české a německé fotografické

vantgardy

martina novozámská



slezská univerzita v opavě

filozoficko – přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie

opava, 2004

vztahy české a německé fotografické

vantgardy

martina novozámská

teoretická bakalářská práce

vedoucí práce: prof. phdr. vladimír birgus
oponent: mga. ing. evžen sobek



slezská univerzita v opavě
filozoficko – přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

opava, 2004

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a na základě uvedených pramenů a literatury.

Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

Martina Novozámská

Opava, září 2004

© 2004 Martina Novozámská
Institut tvůrčí fotografie
FPF Slezské univerzity v Opavě

Za odborné vedení předkládané diplomové práce děkuji prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi,
za trpělivost Jardovi a technickou pomoc Petrovi.

„...Pro svoje básně jsme našli krásy úplně nové,
měsíci, ostrovy marných snů, jenž dohoříváš, zhasni.
Zmlknete housle a zněte trubky automobilové,
ať člověk uprostřed křižovatky se pojednou zasní,
zpívejte, aeroplány, večerní píseň jako slavíci,
tančete, růžové baletky, na plakátech mezi písmeny,
ať slunce zhaslo – z věží reflektory zářící
do ulic vrhnou nový den plamenný.
Padající hvězdy se zachytily v železných konstrukcích rozhleden...”

Jaroslav Seifert

 VŠECKY KRÁSY SVĚTA 

úvod

Existuje mnoho úhlů a pohledů, ze kterých lze česko-německé a německo-české umělecké meziválečné kontakty sledovat a hodnotit. První problém vzniká v samotném vymezení pojmu „německé“. Pod tímto termínem si totiž můžeme představit úplně stejně Němce tvořící národnostní menšinu v Československé republice¹, Němce žijící v Německu a samozřejmě sem lze zařadit i cizince, kteří na území Německa žili a podíleli se na jeho kulturním rozvoji třeba tím, že vyučovali na uměleckých školách.² V této práci jsem si stanovila za cíl sledovat vnější německé kontakty s českým avantgardním prostředím, tedy mezi Německem a Československem. I po tomto prvním rozdělení můžeme odkrývat jednotlivé vrstvy vztahů mezi českou a německou fotografickou avantgardou. Zaměřila jsem se na stopy, které zanechali němečtí fotografové a umělci v českých zemích, ať už o nich bylo referováno v tisku, zúčastnili se zde mezinárodních výstav, či dokonce jejich práce – fotografie i teoretické stati – byly otištěny v některém z avantgardních sborníků. Můžeme si tak

1 Podle sčítání lidu z 15. 2. 1921 žilo v tehdejším Československu 3 123 000 Němců, tj. 23,4% z celkového počtu obyvatel.

2 Např. László Moholy-Nagy, který pocházel z Maďarska.

vytvořit představu, jaké povědomí měli čtenáři o uměleckém dění za našimi hranicemi, co redaktoři různých časopisů a sborníků považovali za hodno otištění.

Svoji práci jsem rozčlenila do několika částí – kapitoly o Německu ve dvacátých a třicátých letech, o Bauhausu a výstavě Film und Foto doplňují hlavní a nejrozsáhlejší kapitolu o meziválečném Československu. Tato práce není nijak objevnou, shromažďuje více či méně známá fakta, ale měla by být základním stavebním kamenem a výchozím bodem k mnohem detailnějšímu poznání dané problematiky.

prameny a literatura

Materiály, ze kterých jsem v této práci vycházela, se dají rozdělit do dvou základních skupin:

DOBOVÉ STATI A ČLÁNKY nám přímo, většinou bez většího odstupu, zprostředkovávají situaci takovou, jaká v meziválečném Československu vládla a dokonale ilustrují šíři zájmů jejich autorů i redaktorů jednotlivých časopisů a sborníků.

Mladá poválečná generace samozřejmě usilovala o vytvoření vlastního časopisu, ale její první pokusy – Den³ a Orfeus⁴ – neměly dlouhého trvání. V letech 1923 až 1925 byla vydána dvě čísla časopisu Disk a hlavní odpovědnost za něj převzal Artuš Černík. Na redakci se dále podíleli Jaromír Krejcar, Jaroslav Seifert, a Karel Teige. Disk jednoznačně směřoval ke konstruktivismu a moderním poetistickým básním.⁵

Z iniciativy mladých brněnských spisovatelů začal v roce 1921 vycházet časopis Host (1921 – 1929), měsíčník Literární skupiny. Vedle členů Literární skupiny publikovali v Hostu

3 Den, 1920, red. J. Bor, Zdeněk Kalista

4 Orfeus, 1920 – 1921, red. L. Vladyka, Karel Teige

5 Dějiny české literatury IV., Victoria Publishing, Praha 1995, s.174

také členové Devětsilu. V letech 1923–1924 působili v redakci i Karel Teige a Jaroslav Seifert, ale redakční rozpory nakonec vedly k jejich odchodu.⁶

K prvním výraznějším projevům Devětsilu patří vydání dvou sborníků – Devětsilu a Života II, Sborníku nové krásy v roce 1922.⁷

Mezi nejvýznamnější české meziválečné avantgardní časopisy jistě můžeme zařadit měsíčník Pásmo, jehož první číslo vyšlo v březnu 1924. Paralelně pracovala pražská a brněnská redakce. V pražské redakci působili Karel Teige, Jaroslav Seifert a Jaromír Krejcar, v brněnské Artuš Černík, František Halas a Bedřich Václavěk. Časopis samotný nejlépe charakterizuje jeho záhlaví s podtituly, např. první číslo: „Pásmo. LA ZONE, pamphlet international. DIE ZONE, internationales Flugblatt, THE ZONE, international pamphlet, LA ZONA, rivista internazionale. Moderní prosa, básně, marxismus, inženýrská technika, kino a divadlo, sport, stavitelství, propagace popularizace civilizační kultury, reprodukce moderních obrazů a soch, fotografie z 5 dílů světa, urbanismus, konstruktivismus a poetismus, estetika stroje.“ Podtituly se u jednotlivých čísel obměňovaly. Pásmo se stalo důležitou spojnici mezi Devětsilem a zahraničními avantgardními hnutími a jejich časopisy. Řada statí byla uváděna v originálním jazyce⁸



⁶ Gabrielová Bronislava, Marčák Bohumil, Kapitoly z dějin brněnských časopisů, Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Brno 1999, s.42

⁷ více na str 29–30

⁸ např. Moholy-Nagy László, Von der Pigmentmalerei bis zur reflektorisch geworfenen farbigen Lichtgestaltung, Pásmo, roč. I., 1924, č.7/8, s.9

a o kontaktech se zahraničními časopisy svědčí i přehled titulů, které do redakce přicházely a pravidelně byly v Pásmu zmiňovány. Mezi zahraniční spolupracovníky patřili Theo van Doesburg, Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Hans Richter, Adolf Behne, Oskar Schlemmer a El Lisický.

Pásmo zaniklo v roce 1926 a navázala na něj nová devětsilská revue – ReD, jejíž první číslo vyšlo v roce 1927. ReD vydávalo nakladatelství Odeon Jana Fromka, které v letech 1925–1931 vydalo většinu nejdůležitějších básnických, prozaických i teoretických děl členů Devětsilu. Redaktorem ReDu byl Karel Teige a ReD se stal především obsáhlým „vzor-níkem a antologií konstruktivismu a poetismu“, vynikajícím mezinárodním časopisem, na jehož stránkách se pravidelně objevovaly ukázky a zprávy o současné evropské avantgardní tvorbě. Vyšla celá řada monotematických čísel, např. 10 let sovětské kulturní práce, Mezinárodní soudobá architektura, Osvobozené divadlo, Foto – film – typo, Manifesty poetismu, Apollinaire, Marinetti a italský futurismus, Bauhaus, Le Grand Jeu atd. Poslední číslo bylo vydáno v roce 1931.

V roce 1927 brněnský Devěsil vydal mezinárodní almanach Fronta, ve kterém se podařilo shromáždit texty a reprodukce více než 150 českých i zahraničních autorů. Fronta byla obdobou sborníku *Buch neuer Künstler*, redigovaného Lajosem Kassákem a László Moholy-Nagym.⁹ S tím rozdílem, že *Buch neuer Künstler* přinášel pouze reprodukce, nikoli texty jako Fronta.¹⁰

Stavba, časopis Klubu architektů, byla další významnou publikační tribunou členů Devětsilu. Zejména v letech 1923–1931, kdy byl členem redakce i Karel Teige, se stává nejen architektonickým časopisem a spektrum v něm tištěných statí je mnohem širší. Otakar Štorch Marien vydával v letech 1925–1934 *Rozpravy Aventina*. Během celé první republiky byl vydáván *Fotografický obzor*.

V roce 1936 vyšlo dvojčíslo mezinárodního časopisu s neobvyklým názvem *Telehor*, jehož vydavatelem, redaktorem i autorem typografie byl František Kalivoda.¹¹

⁹ *Buch neuer Künstler*, Vídeň 1922

¹⁰ *Dějiny českého výtvarného umění IV/2*, Academia 1998 s.187

¹¹ Podrobněji na str 40–41

Část teoretických prací Karla Teigeho vydala na dvě samostatné knížky – Svět stavby a básně¹² se „omezil“ pouze na dvacátá léta, a Osvobozování života a poezie.¹³ Na počátku sedmdesátých let vyšly tři ze čtyř původně plánovaných svazků Avantgardy známé a neznámé, antologie chronologicky řazených textů s bohatými edičními poznámkami a vysvětlivkami.¹⁴ U příležitosti uspořádání výstavy Jaromíru Funkemu, dalšímu z našich významných avantgardních fotografů, byl vydán obsáhlý katalog, který kromě podrobných biografických dat a všech vystavených věcí, obsahuje i Funkeho texty, jimiž přispíval do odborných časopisů i denního tisku.¹⁵

HISTORIOGRAFIE o tomto bezesporu zajímavém a po dlouhá léta opomíjeném období našich kulturních dějin tvoří druhou skupinu. Kromě již zmiňovaných antologií a několika drobnějších článků v méně exponovaných časopisech¹⁶, se pozornost k meziválečnému umění začíná obracet až v polovině osmdesátých let, a to především sérií výstav uspořádaných Galerií hlavního města Prahy. Výstava Devětsil v roce 1986 byla doprovázena konferencí, která zahájila systematictější výzkum avantgardního a moderního umění¹⁷, následovaly výstavy věnované Tvrdošijným 1986 a 1987 (Tvrdošijní a hosté, 1987), abstraktnímu umění přelomu dvacátých a třicátých let¹⁸, Aventinské mansardě,¹⁹ meziválečné československé avantgardě²⁰, surrealismu²¹, Karlu Teigemu²², Toyen. U příležitosti

12 Teige Karel, Svět stavby a básně, Praha 1966

13 Teige Karel, Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let. Praha 1994

14 Avantgarda známá a neznámá I. Proletářská poezie a poetismus 1919–1924, Praha 1971, Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928, Praha 1972, Avantgarda známá a neznámá III. Generační diskuse 1929–1931, Praha 1970

15 Jaromír Funke (1896–1945), průkopník fotografické avantgardy, Katalog, Moravská galerie Brno, Brno 1996

16 Šlapeta Vladimír, Bauhaus a česká avantgarda, Umění a řemesla, 1977, č.3, s.29–35, Šmejkal František, Mezinárodní kontakty avantgardy, Umění a řemesla, 1987, č.4, s.32–37

17 Devětsil. Česká výtvarná avantgarda dvacátých let, Katalog, Dům umění, Brno, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1986. Devětsilu bylo také věnováno první číslo časopisu Umění, roč. XXXV, 1987

18 Linie, barva, tvar v českém výtvarném umění třicátých let, Katalog, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1988

19 Aventinská mansarda. Otakar Štorch-Marien a výtvarné umění, Katalog, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1991

20 Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu, Katalog, Národní galerie v Praze, Praha 1993

21 Český surrealismus 1934–1953, Katalog, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1996

22 Karel Teige 1900–1951, Katalog, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994

retrospektivní výstavy Karla Teigeho bylo uspořádáno mezinárodní kolokvium a většinu přednesených referátů přineslo dvojčíslo časopisu *Umění*.²³ Mezi naše nejvýznamnější badatele, zabývající se meziválečným uměním, patří Karel Srp, Jaroslav Anděl, Lenka Bydžovská, Hana Rousová, František Šmejkal a další, dějiny fotografie soustavně zpracovává Antonín Dufek. Většina těchto autorů se podílela na jmenovaných výstavách a katalozích, které je doprovázely.

Na tradici odeonských „čtverečků“ navázalo nakladatelství TORST a začalo vydávat profily významných českých fotografů. Celou ediční řadu Fototorst otevírá svazek věnovaný Alexandru Hackenschmiedovi²⁴ a ani v dalších dílech nejsou avantgardní umělci opomíjeni. Svého fotoprofilu se tak dočkali Jindřich Štyrský²⁵, Jaroslav Rössler²⁶, Jaromír Funke²⁷, Karel Teige²⁸, Jan Lukas.²⁹

V poslední době, především zásluhou Vladimíra Birguse a nakladatelství KANT, spatřilo světlo světa několik výpravných knih a katalogů, z nichž pro sledované období jsou nejdůležitější *Česká fotografická avantgarda 1918–1938*³⁰, *Akt v české fotografii*³¹ a Jaroslav Rössler, *Fotografie, koláže, kresby*.³²

Závěrem bych zmínila dvě, pro moji práci důležité, diplomové práce – od Evžena Sobka o teoriích naší meziválečné fotografické avantgardy³³ a od Milana Knížete o německých fotografech v Československu.³⁴

23 *Umění*, roč. XLIII, 1995, č.1–2

24 Anděl Jaroslav, Alexander Hackenschmied, Praha 2000

25 Srp Karel, Jindřich Štyrský, Praha 2001

26 Birgus Vladimír, Jaroslav Rössler, Praha 2001

27 Dufek Antonín, Jaromír Funke, Praha 2004

28 Srp Karel, Karel Teige, Praha 2001

29 Moucha Josef, Jan Lukas, Praha 2003

30 Birgus Vladimír, *Česká fotografická avantgarda 1918–1938*, Praha

31 Birgus Vladimír, Mlčoch Jan, *Akt v české fotografii*, Praha 2000

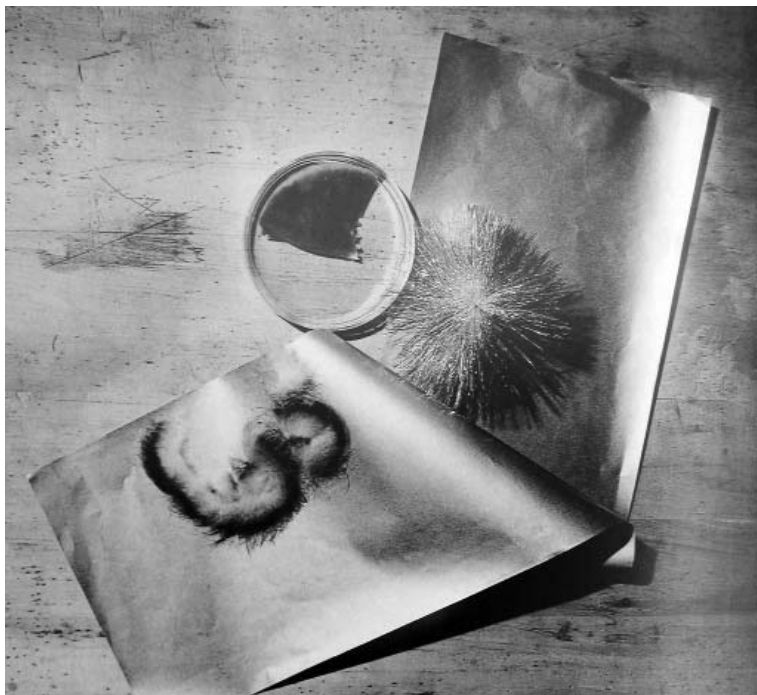
32 Birgus Vladimír, Mlčoch Jan, Jaroslav Rössler. *Fotografie, koláže, kresby*, Praha 2003

33 Sobek Evžen, *Teoretické práce české fotografické avantgardy*, Magisterská diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie SU, Opava 2000

34 Kníže Milan, *Němečtí fotografové v předválečném Československu*, Magisterská diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie SU, Opava 1998

meziválečné německo

Výmarská republika, vyhlášená v Berlíně 9. listopadu 1918, byla prvním praktickým pokusem o vytvoření demokratického státu na německé půdě. Tento pokus však ztroskotal po



Water Peterhans, Bez názvu, nedatováno

nástupu Adolfa Hitlera k moci v roce 1933. Již od počátku své existence se potýkala s řadou problémů, především s pohrouženou prohranou válkou. Němci, připravení na nový začátek, dali svůj hlas demokratickým stranám, ale oznámení mírových podmínek pro ně znamenalo obrovský šok. První fáze dějin Výmarské republiky byla neu-

stálým bojem o samotnou existenci zatím málo stabilního státu. Léta 1923 až 1929 byla relativně vyrovnaná jak po stránce hospodářské, tak i politické. Koncem roku 1929 se však začaly projevovat první důsledky hospodářské krize, které se na počátku třicátých let jen zhoršovaly a vedly k odklonu širokých vrstev od demokracie. Převzetí moci nacionálními socialisty tak proběhlo bez většího odporu.³⁵

Dne 9. října 1907 v Mnichově založili architekt a státník Hermann Muthesius, teoretik Fried-

rich Neumann a Karl Schmidt Deutscher Werkbund. Cílem bylo „zlepšení profesionální práce prostřednictvím kooperace výtvarného umění, průmyslu a řemesel, za pomoci vzdě-



Lotte Jacobi, *Portrét Franze Lederera, asi 1929*



Raoul Hausmann, *„Etude d'Expression“, 1931*

lávání, propagace a za společného přístupu k řešení aktuálních problémů“. Deutscher Werkbund byl organizován podle vzoru britského Arts and Crafts, pravidelně pořádal konference a jejich výsledky publikoval. Mimořádnou událostí se stala první výstava Werkbundu v roce 1914 v Kolíně nad Rýnem. Neustále probíhaly diskuse o tom, zda se má návrhářství řídit požadavky průmyslu, nebo představami umělců. Když Hermann Muthesius vystoupil ve svém projevu na výstavě v Kolíně nad Rýnem s požadavkem „typizovaných“ objektů a standardizací návrhů pro průmysl, bylo to ostatními členy zamítnuto. První

35 Dějiny Německa, Lidové noviny, Praha 1995, s.229–265

světová válka další rozvoj Werkbundu pochopitelně poznamenala a během dvacátých let se začal vzdalovat i svým původním idejím a začal podporovat průmysl na úkor řemesla. Werkbund byl rozpuštěn v roce 1934 vlivem hospodářské recese a zároveň kvůli nastupujícímu nacismu.³⁶

Podle německé listopadové revoluce byla pojmenována skupina Novembergruppe, založená 3. prosince 1918. Mezi jejími členy byla řada významných malířů a sochařů, např. Lyonel Feininger, Otto Freundlich, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Käthe Kollwitzová, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe a další. Mnoho členů Novembergruppe patřilo i k více politicky orientované Arbeitsrat für Kunst, kterou v prosinci 1919 založil architekt Bruno Taut a kritik architektury Adolf Behn. Členstvím v Arbeitsrat jasně demonstrovali své politické smýšlení. Obě skupiny propagovaly modernismus a během dvacátých let uspořádaly množství výstav pokrokového umění a architektury.³⁷



László Moholy-Nagy, Z rozhlasové věže v Berlíně, 1928

Na počátku dvacátých let dozníval expresionismus, v Německu měl velmi silné postavení dadaismus. Richard Huelsenbeck založil v Berlíně klub Dada, jehož významnými členy byl John Heartfield se svým bratrem Wielandem Herzfeldem, Raoul Hausmann, Georg Grosz a Hannah Höchová. Byli fascinováni stroji a technikou, zároveň však jejich díla měla velmi silný politický podtext.

³⁶ Dempseyová Amy, Umělecké styly, školy a hnutí, Nakladatelství Slovart 2002, s.80–83

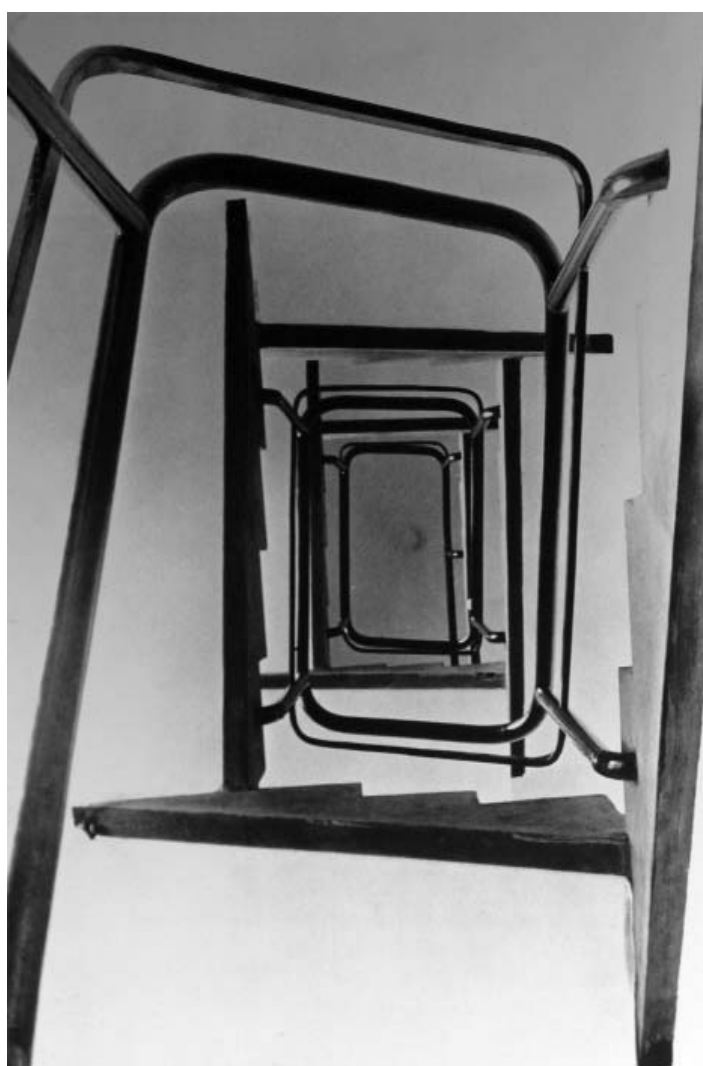
³⁷ Dempseyová Amy, Umělecké styly, školy a hnutí, Nakladatelství Slovart 2002, s.126–129

V průběhu dvacátých let se do popředí dostaly realistické tendence, které se začaly označovat termínem nová věcnost. Umělci nové věcnosti se však nesdružovali do skupin, ale tvořili samostatně. Nejznámějšími byli Käthe Kollwitzová, Otto Dix, George Grosz, Christian Schad a další.

Ve fotografii dvacátých let se projeví dvě hlavní tendence, první reprezentuje především Albert Renger-Patzsch, druhou László Moholy-Nagy. László Moholy-Nagy ukázal novou tvář fotografie ve své knize *Malerei, Fotografie, Film* z roku 1925. Používal pohledy, nadhledy, dynamickou kompozici, koláže kombinoval s kresbou a písmem.

Albert Renger-Patzsch vydal v roce 1928 knihu *Die Welt ist Schön* (Svět je krásný), sestavenou z fotografií neobvyklým způsobem zachycujících každodenní život, člověka samotného, jeho tvář, ruce, stejně jako rostliny, stroje, budovy. O rok později se s novou věcností pokusil vyrovnat Werner Gräff v knize *Es kommt der neue Photograph* (Přichází nový fotograf).³⁸

Nikde jinde neměla nová věcnost takový ohlas jako v Německu, z mnohých autorů jmenujme alespoň Karla Blossfelda, Ernsta Fuhrmanna, Paula Wolfa a Waltera Hegeho.³⁹



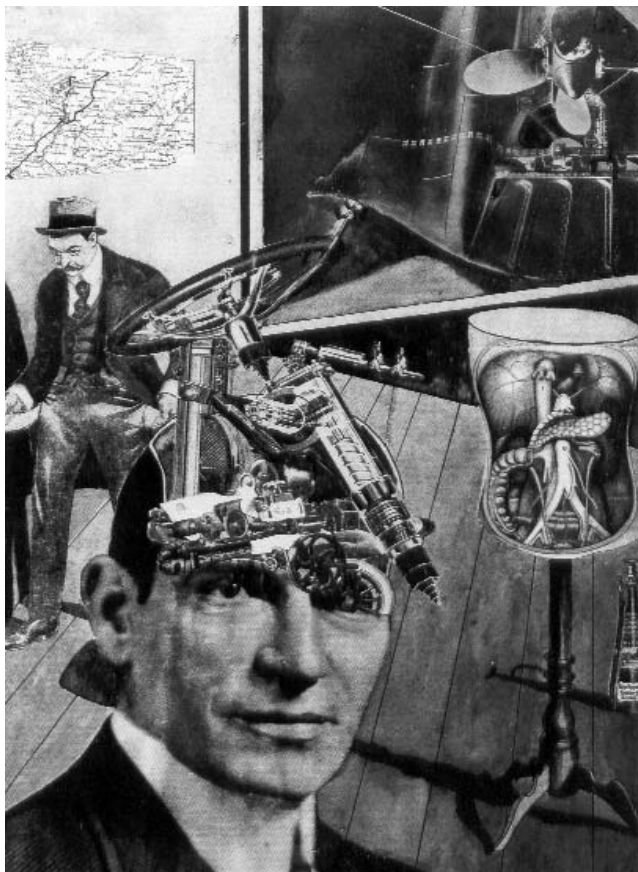
Albert Renger-Patzsch, *Schodiště*, 1929

³⁸ Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970, Bonn 1997, s.88–102

³⁹ Lemagny Jean-Claude, Rouillé André (ed.), *A History of Photography*, Cambridge University Press, 1987, s.141–144, Hlaváč L'udovít, *Dejiny fotografie*, Osveta 1987

Mluvíme-li o německé meziválečné fotografii, nemůžeme přehlédnout svým rozsahem výjimečné dílo Augusta Sandera. Z jeho projektu Lidé 20. století byl v roce 1929 vydán výběr pod názvem *Antlitz der Zeit* (Tvář doby). Po nástupu nacismu byla kniha stažena a zničena.⁴⁰

Důležitou roli sehrály i výstavy. V roce 1920 na berlínské výstavě Dada-Messe vystavil



Raoul Hausmann, *Tatlin doma*, 1920

Raoul Hausmann fotomontáž s názvem *Tatlin doma*, vedle níž visel slogan „Umění je mrtvo. Ať žije Tatinovo nové strojové umění.“⁴¹

V Německu a Holandsku se, na rozdíl od Francie, dadaismus a konstruktivismus neustále přibližovaly, až kolem roku 1922 došlo téměř k vzájemnému prolnutí. Dokladem je např. i dadaisticko-konstruktivistický kongres, který se konal ve Výmaru v říjnu 1922 a zúčastnili se ho Hans Arp, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Hans Richter, Theo van Doesburg, El Lissickij a László Moholy-Nagy.

Z dalších fotografických výstav jmenujme *Fotografie*, *malířství*, *architektura* v Berlíně, *Nové cesty fotografie* v Jeně, *Fotografie současnosti* v Essenu a Hannoveru, *Film a foto* ve Stuttgartu, *Das Lichtbild* v Mnichově a Essenu.

Walter Gropius, člen *Deutscher Werkbund*, založil v dubnu 1919 ve Výmaru státní uměleckou školu *Bauhaus*, na místo *Akademie výtvarných umění* a *Uměleckoprůmyslové školy*. Gropius měl představu komunity, ve které by učitelé i žáci žili a pracovali společně. Tato

⁴⁰ Coke van Deren, *Avantgarde Photography in Germany 1919–1939*, München 1982, s.52

⁴¹ Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Academia 1998 s.160



Časopis Bauhaus, 1926



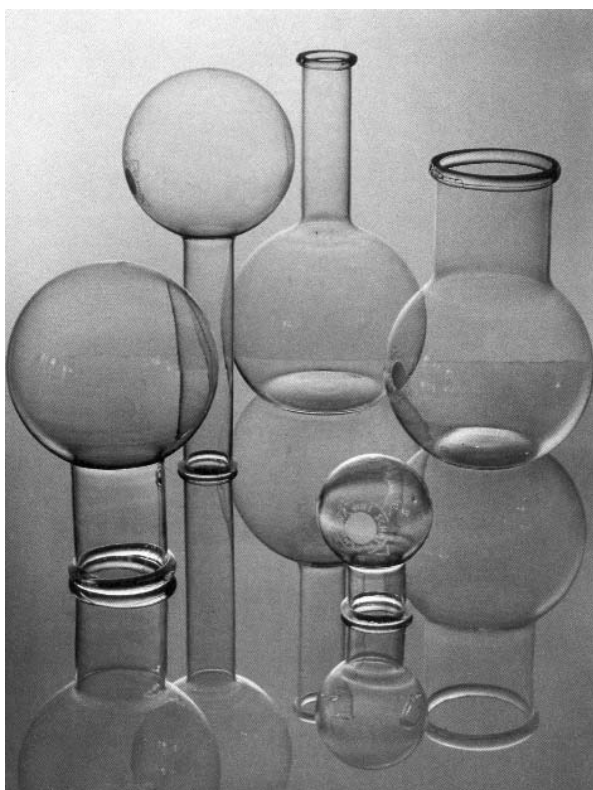
Lucia Moholy, Georg Muche, 1927

myšlenka se odráží i v názvu školy, evokující středověké stavební hutě – Bauhütten. Mezi osobnosti, jež ho ovlivnili, patřil John Ruskin, William Morris z hnutí Arts and Crafts a Peter Behrense. Vylíčil je jako umělce, kteří „uvědoměle hledali a nalézali první cesty k sjednocení světa práce s tvůrčími umělci“.⁴² V roce 1922 školu ostře kritizoval holandský časopis *De Stijl*, který vyzýval ke změně vedení a reformě školy. V únoru 1923 se uskutečnila v Zuri-
chu výstava, které se se svými pracemi zúčastnil i Itten a některé dílny Bauhausu. Krátce poté Itten odešel z Výmaru a jako nový pedagog nastoupil konstruktivista László Moholy-Nagy. Jenže právě ve chvíli, kdy se škole začalo dařit, vyskytly se problémy nové. Politické klima ve Výmaru se posunulo výrazně doprava a Bauhaus, který podporoval socialistickou politiku, tuto změnu pocítil. V roce 1925 přestala být škola financována městem, v jehož vedení měli převahu nacionalisti, a Bauhaus se ještě téhož roku přestěhoval do sociálně-demokratické Desavy. Po devíti letech, v roce 1928, se Walter Gropius vzdal své funkce a doporučil na své místo švýcarského architekta Hannese Meyera. Vzhledem k jeho

⁴² Droste Magdalena, *Bauhaus 1919–1933*, Benedikt Taschen, Kolín nad Rýnem 1990, Dempseyová Amy, *Umělecké styly, školy a hnutí*, Nakladatelství Slovart 2002, s.131



Gertrude Fehrová, *Odile*, kolem 1940



Albert Renger-Patzsch, *Reklamní fotografie*, kolem 1935

nekompromisně levicovým názorům László Moholy-Nagy, Breuer a Bayer rezignovali, vyčítali mu, že společný duch byl nahrazen individuální konkurencí. Nakonec byl Hannes Meyer v roce 1930 k rezignaci donucen a vedení školy převzal architekt Mies van den Rohe. Školu se snažil odpoutat od politiky, ale bohužel už to nebylo možné. V místních volbách roku 1931 vyhráli národní socialisté a Bauhaus začali obviňovat z nedostatečného němectví a přílišného kosmopolitismu. V roce 1932 byla škole sebrána státní podpora a vedení se pokusilo o poslední zoufalý pokus na její záchranu. Bauhaus přestěhovali do Berlína, ale už pouze jako soukromou instituci, v roce 1933 byl stejně nacisty definitivně zrušen. Většina učitelů i studentů byla donucena k emigraci a myšlenky Bauhausu tak šířili dál. Vedle Bauhausu byly významnými fotografickými školami Uměleckoprůmyslová škola v Halle, kde působil např. Hans Finsler, nebo Bayerische Staatsanwalt für Lichtbildwesen v Mnichově, kterou absolvovala např. Gertrude Fehrová, která v Mnichově až do roku 1933 řídila studio pro divadelní fotografii.

Situace se po nástupu nacismu radikálně změnila a řada umělců i fotografů Německo opustila – Herbert Bayer se svoji ženou Irenou, László Moholy-Nagy (po krátkém pobytu v Amsterdamu a Londýně), Lux Feininger, Walter Peterhans odešli do USA, Hans Bellmer v roce 1938 vyměnil Berlín za Paříž, Herbert List odešel v roce 1936 do Londýna, stejně jako Grete Sternová, která se později přestěhovala do Buenos Aires. Raoul Husman odešel do Francie a krátkou dobu žil také v Praze. Do Prahy před nacisty utekli John Heartfield



Erna Lendvai-Dirksen, Mladý muž, kolem 1940

a Werner David Feist. Erich Salomon a Sasha Stone takové štěstí neměli a zemřeli v německých koncentračních táborech.⁴³



Elizabeth Hase, Photoblätter, 1939

Na druhou stranu někteří neváhali poskytnout své služby nacistům a svá díla propagandě. Z autorů nové věcnosti to byli například Albert Renger-Patzsch, Hein Gorny, Fritz Brill, Willi Zielke, Leni Riefenstahlová.

Oficiální fotografové, mezi něž můžeme zařadit Paula Wolfa, jeho asistentku Elizabeth Haseovou, či Ernu Lendvai-Dirksenovou, zobrazovali krásy německé země, idylické scenérie, jakoby bezčasovou krásu. Velmi populární byl portrét, samozřejmě lidí té správné – árijské – rasy.⁴⁴

⁴³ Lemagny Jean-Claude, Rouillé André (ed.), A History of Photography, Cambridge University Press, 1987, s.153, Film und Foto der zwanziger Jahre, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1979, s.216–247, Coke van Deren, Avantgarde Photography in germany 1919–1939, Mnichov 1982

⁴⁴ Lemagny Jean-Claude, Rouillé André (ed.), A History of Photography, Cambridge University Press, 1987, s.153–155

V Mnichově byla 19. července 1937 zahájena putovní výstava „Zvrhlé umění“, sestavená Goebbelsovým ministerstvem propagandy. Vystavovány byly sochy a obrazy, jejichž autoři – mj. Paul Klee, Max Ernst, Otto Dix, Ernst Barlach aj. – byli označeni za tvůrce „nezdravých“ či dokonce „zvrhlých“ děl. Po skončení výstavy měly být práce prodány nebo spáleny. Umělci, pokud se ještě zdržovali v Německu, byli vystaveni zákazu výkonu povolání a tvrdým represím. Nacisté požadovali od svých autorů nové „německé“ umění. Obdivovali a glorifikovali brannost a hrdinství u mužů, mateřskou roli u žen.

Ráda bych na závěr jmenovala několik časopisů, které v meziválečném Německu, resp. v období výmarské republiky, vycházely: v letech 1919–1922 v redakci Juliana Gumperze a Wielanda Herzfelda časopis s názvem Der Gegner. Týdeník pro politiku, literaturu a umění Die Aktion vycházel v letech 1911–1932, Kurt Schwitters vydával v letech 1923–1932 Merz. Jedním z nejvýznamnějších byl Der Sturm – týdeník pro kulturu a umění, který vycházel od roku 1910 až do roku 1932.

meziválečné československo

Po rozpadu Rakousko-Uherského mocnářství v roce 1918 si muselo Československo samo vybudovat svůj nový sociální a politický řád. Na rozdíl od Francie, Německa či Ruska, které měly kontinuální historický i teritoriální vývoj, se nově vzniklé Československo, bez těchto „výhod“ a navíc zaujímající poměrně malé území ve středu Evropy, pokusilo formovat jako pokrokový, liberální a republikánský stát.⁴⁵ Geografická poloha nutila nově vzniklý stát zajímat se o okolní kulturní dění, vstřebávat a postupně transformovat kulturní vlivy nejen svých sousedů. Neúnavným poslem, který se snažil přinášet nové podněty z Paříže, Moskvy i Desavy, byl Karel Teige. Sám Prahu umístil do „geografického středu Evropy. Linie kontinentu, směřujícího od severu k jihu a od západu k východu, se zde setkávají. Byla po tisíc let ohniskem, těžištěm, v němž se v průběhu dějin hlavní intelektuální a politické proudy znovu a znovu setkávaly. Linie, na nichž se evropský Západ setkává s evropským Východem, vedou přes Prahu a Československo.“⁴⁶

⁴⁵ Peroutka Ferdinand, Budování státu I.–IV., Praha 1992, Dějiny zemí Koruny české II., Paseka, Praha 1992

⁴⁶ Teige Karel, L'architecture moderne en Tchécoslovaquie, Praha 1947

Výhodou diskontinuity historického vývoje a nástupu nové demokratické republiky bylo, že nemusela tak jako Německo či Rusko bojovat s císařskou minulostí a v té době se mohla a hlavně chtěla utvářet na ideálech francouzské a americké revoluce. Toto je jeden z hlavních důvodů, proč se česká avantgarda dvacátých a třicátých let nikdy zcela neodcizila vládnoucímu kulturnímu a politickému řádu, i když byla vůči němu v opozici.⁴⁷ Nejpalčivějším problémem první Československé republiky byl



František Drtikol, *Akt*, 1929

její, jemně řečeno, nepříliš vstřícný vztah k národnostním menšinám, především vůči Němcům a Maďarům. Menšiny to nebyly v žádném případě zanedbatelné – Němců žilo v meziválečném Československu více než 3 miliony⁴⁸ a Maďarů na 700 tisíc. Tyto rozpory se projevovaly především v politické rovině a kulturní poměry příliš nenarušovaly.

Hned po první světové válce bylo těžké navazovat na zpřetrhané zahraniční kontakty⁴⁹ a česká kultura tak byla po několik let uzavřená sama do sebe. Nejaktivnější byli členové Tvrdošijných, kteří ještě za války publikovali své práce v časopisech *Die Action* a *Der Sturm* a krátce po válce uspořádali putovní výstavu po německých, rakouských a švýcarských městech. Na svou pražskou výstavu v roce 1921 pozvali i zahraniční hosty, např. Paula Kleea a Ottu Dixe. Mluvíme-li o české fotografii a Německu, je jistě správné zmínit dva významné fotografy starší generace. Musíme se vrátit ještě před první světovou válku, kdy v Mnichově v letech 1901 – 1903 studoval na Učebním a výzkumném ústavu pro fotografii (*Lehr und Versuchsanstalt für Photographie*) František Drtikol.⁵⁰ Tím druhým fotografem je Franz Fiedler, který pracoval u Rudolfa Dührkoopa v Hamburku, u Hugo Erfurta v Drážďanech a podílel se na přípravě drážďanské výstavy v roce 1909. První světovou válku prožil v Prostějově, ale již od roku 1919 měl vlastní ateliér v Drážďanech.⁵¹

47 Dluhoš Eric, Karel Teige a nezdar levé avantgardy, *Umění*, roč. XLIII, 1995, č.1 – 2, s.9

48 Viz pozn. č. 1

49 Generace Osmy a Skupiny měla silné vazby především na francouzské umělce.

50 *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, ASCO Praha, 1993, s.60–63

51 *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, s.78–79



Karel Teige, Koláž No. 40, 1937

Jednou z nejdůležitějších postav naší meziválečné kultury byl již zmiňovaný Karel Teige, který působil jako teoretik, kritik, organizátor a výtvarník. Právě on dokázal na počátku dvacátých let navázat a hlavně v dalších letech udržet kontakty s představiteli důležitých avantgardních center, s uznávanými umělci i teoretiky. Respekt si dokázal získat i u lidí s protikladnými názory a přístupy, jak to dokládají paměti Václava Černého, který nemíval příliš pochopení pro některé avantgardní pokusy.⁵²

Významným českým kulturním počinem začátku dvacátých let bylo založení uměleckého svazu Devětsil, který se velmi záhy proměnil v organizační platformu literární i výtvarné generace narozené kolem roku 1900. Ustaven byl 5. října 1920 v Praze a jeho zakládající členové⁵³ ho pojmenovali podle drobné, ale velmi výrazné horské byliny. Jeho hlavním mluvčím a organizátorem se stal Karel Teige. V průběhu svého trvání spolek vydával několik časopisů a sborníků, např. Pásmo, ReD, Disk, Sborník Devětsil.

Na utváření názorové platformy Devětsilu se bezesporu projevilo i několik pražských akcí, především dadaistické večery. První z nich uspořádal Raul Hausmann a Richard Huelssenbeck 1. a 3. března 1920 a před těmito vystoupeními byl otištěn v Prager

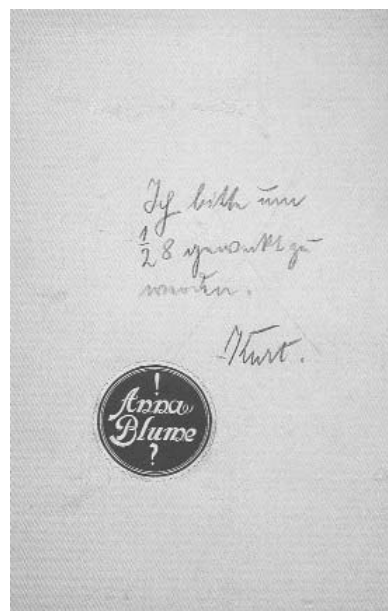


Adolf Hoffmeister, Karikatura, 1920

52 Černý Václav, Paměti I. (1921 – 1938), 2.vyd., Atlantis, Brno 1994

53 Zakládajícími členy byli Vladislav Vančura, Artuš Černík, Josef Havlíček, Adolf Hoffmeister, Jaroslav Seifert, Karel Vaněk, Alois Wachsmann, Karel Teige.

Tagblatt článek Raula Hausmanna Was will der Dadaismus in Europa?⁵⁴ Chtěl tímto způsobem připravit čtenáře na svá vystoupení, ale ani článek ani dadaistický večer nevzbudily větší zájem a povědomí o nich neproniklo za hradbu pražských Němců, kteří tehdy tvořili v Praze uzavřenou skupinu. České noviny se těmto večerům nevěnovaly vůbec, protože dadaismus stál v té době zcela mimo jejich pozornost.⁵⁵ Hlavní příčinou opožděného přijetí dadaismu v Československu byla specifická poválečná situace, zcela odlišná od situace u našich západních sousedů. Zatímco v Německu válka způsobila duchovní rozvrat a umělci se přikláněli k destruktivnímu dadaismu, v Československu skončila válka vyhlášením vytoužené samostatnosti, což zákonitě vedlo k mnohem optimističtějšímu pohledu na svět (alespoň zpočátku). Jindřich Chalupický s tím, že dadaismus vznikl až za první světové války příliš nesouhlasí a ve své stati O dada, surrealismu a českém umění přináší několik dokladů, které počátky dada kladou do doby předválečné. Za předchůdce označuje i pařížské básnické kabarety z období kolem roku 1880 Chat noir a Zutistes, v roce 1896 poprvé vyšel a byl hrán Král Ubu od Alfreda Jarryho, od prvního desetiletí se vzdouval radikální antitradiční proud – „ještě pořád je mír, ale to vše už je dada.“⁵⁶



Kurt Schwitters, Pohlednice pro Hannah Höchovou, 1921

54 Prager Tagblatt, 22.2.1920

55 Šmejkal František, Kurt Schwitters a Praha, Umění, roč. XXXIV., 1986, č.2, s.184

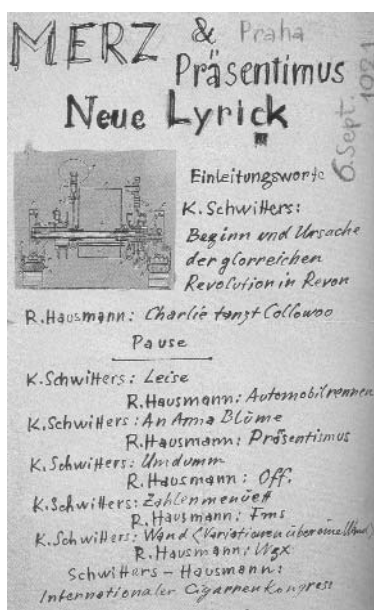
56 Chalupický Jindřich, Cestou necestou, H&H 1999, s.195–196

Nic to ale nemění na tom, že příslušníci naší mladé generace mnohem více navazovali na předválečný kubismus a po založení skupiny Devětsil dokonce na krátkou dobu úplně zavrhlí moderní umění a západní kulturu. Jejich snem bylo začít znovu od začátku, návratem k prostým věcem. Tato první fáze neměla dlouhého trvání a už v průběhu roku 1922 se Devětsil plně orientoval na moderní umění a evropská avantgardní centra.



Raoul Hausmann, Portrét umělce, 1923

Prvním doložitelným ohlasem na Hausmannovu a Huelsenbeckovu návštěvu v Praze bylo založení efemérní dadabuňky, kterou v létě 1920 vytvořili Jaromír Berák, Artuš Černík a Zdeněk Kalista. Její aktivita však nebyla příliš bohatá.⁵⁷



Program pražského vystoupení,
6. září 1921

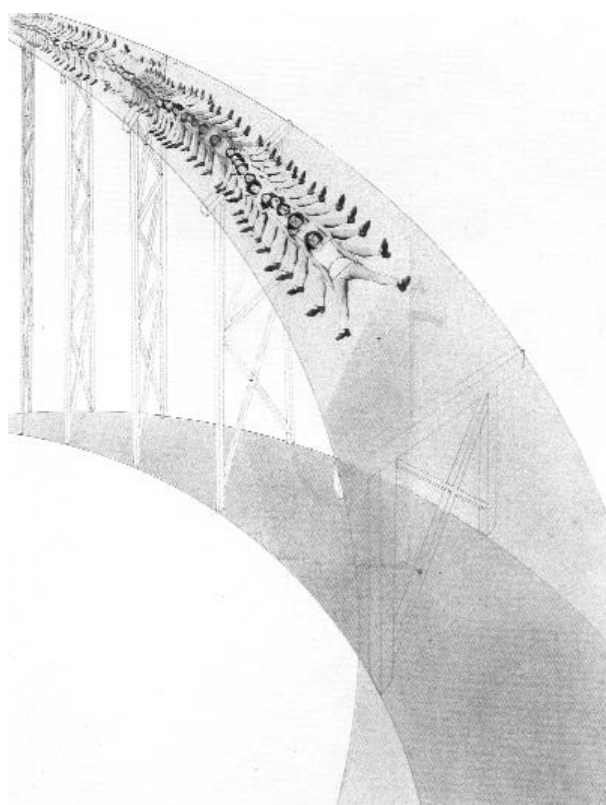
Ani druhý dadaistický večer s názvem „Prezentismus, světová propagace, antidada“ uspořádaný Raulem Hausmannem a Kurtem Schwittersem v pražském sále Urania 6. září 1921 nevzbudil téměř žádný ohlas. Kurt Schwitters přednášel Annu Blume a první část Revoluce v Revonu, Raul Hausmann seznámil posluchače s Manifestem prezentismu. Ač se o tom Teige nikdy nezmněl, je jeho „poezie pro pět smyslů“, otištěná v Pásmu⁵⁸ a podrobně rozpracovaná ve 2. manifestu poetismu,⁵⁹ obsažena právě v Hausmannově Manifestu prezentismu. Teige doplnil a rozvedl Hausmannovou výzvu po „rozšíření a dobytí všech našich smyslů“ a doložil tak přímou vývojovou souvislost mezi pozdním dadaismem a poetismem. Není jisté zda Karel Teige byl přítomen na tomto dadaistickém večeru, ale Manifest musel znát z revue De Stijl.⁶⁰

57 Šmejkal František, Kurt Schwitters a Praha, Umění, roč. XXXIV, 1986, č.2, s.184

58 Teige Karel, Poezie pro pět smyslů, Pásmo, roč. II., 1925–1926, s.23–24

59 Teige Karel, Manifest poetismu, ReD, roč. I., 1927–1928, č. 9, s.317–336

60 Šmejkal František, Kurt Schwitters a Praha, Umění, roč. XXXIV, 1986, č.2, s.186



László Moholy-Nagy, *Skluzavka*, 1923

Devětsil se díky svým levicovým názorům, vyjadřovaným však nezávisle na komunistické straně, ocitl v opozici vůči vládnoucí garnituře, která proti němu neváhala uplatnit některé z mocenských nástrojů, jako byla cenzura či sledování.⁶¹ Jak dokládá dopis Artuši Černíkovi „Upozorňuji, že titul Devětsil, svaz komunistických umělců užívatí nesmíš a že ho asi nebude nikdy užíváno. Jak víš, nemáme doposud schváleny stanovy... a prohlásíme-li dříve, že jde o komunistickou organizaci, nebudou zcela určitě povoleny.“⁶²

Zatímco jiná ve světě známá hnutí a skupiny vždy prosazovaly jedinou dominantní zásadu, buď racionální, nebo iracionální, Devětsil usiloval o sjednocení polarit moderního světa oslavováním jeho krásy a nečekaným spojováním protikladných uměleckých tendencí a principů poezie a konstrukce.⁶³ Členové Devětsilu začali hledat umělecké zdroje za hranicemi, a tak se tento spolek stal průsečíkem západních a východních vlivů – pozdního

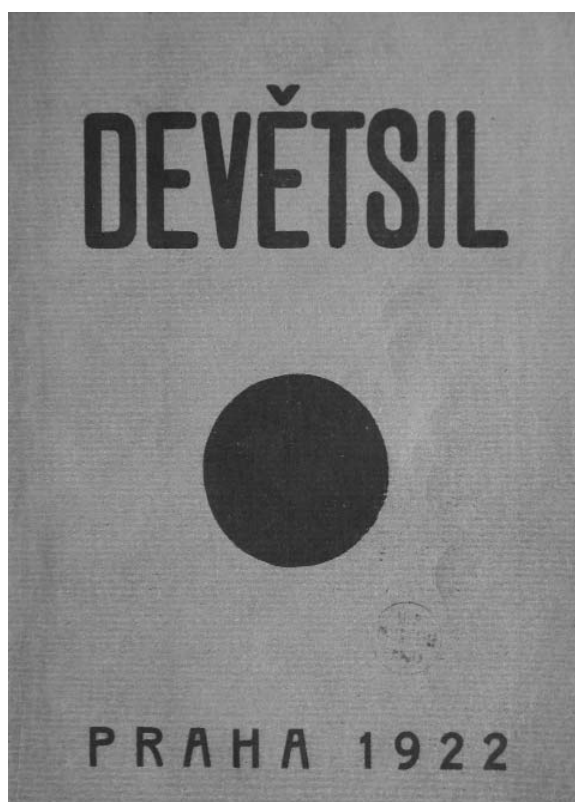
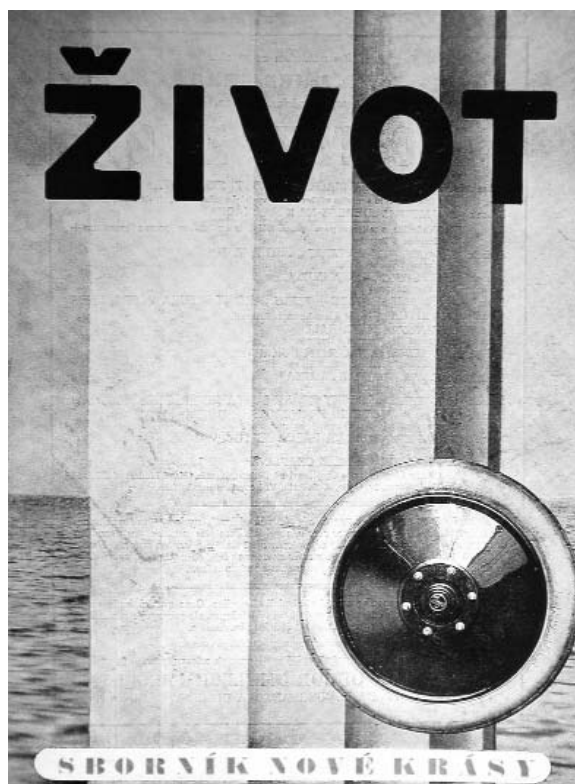
⁶¹ Srp Karel, *Umění a turistika. Mladý Teige*. In: Karel Teige 1900–1951, Katalog, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994, s.18

⁶² Citováno podle: Srp Karel, *Umění a turistika. Mladý Teige*. In: Karel Teige 1900–1951, Katalog, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994, s.19, pozn. 20

⁶³ Anděl Jaroslav, *Dvacátá léta: překvapivý sňatek konstruktivismu a poetismu*. In: *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu*, Katalog, Národní galerie v Praze, Praha 1993, s. 19

kubismu, purismu a estetiky L'Esprit Nouveau z Francie, Bauhausu, neoplasticismu a dadaismu z Německa a sovětského konstruktivismu.⁶⁴ Prvními významnými projevy tohoto devětsilského úsilí bylo vydání sborníků Devětsil a Život II., Sborník nové krásy, které vyšly v roce 1922.⁶⁵ Byly mezi prvními i v mezinárodním kontextu a jistě překvapí, že v nich téměř vůbec nejsou reprodukována česká díla.

Sborník nové krásy Život II. patří k prvním dokladům nadšení umělecké avantgardy moderními technologiemi. Toto nadšení šlo napříč různými částmi Evropy a sdílely ho stejně ruský konstruktivismus, Devětsil, Bauhaus, De Stijl i francouzský purismus. Patrně hlavním zdrojem, z něhož Devětsil i Život II. čerpaly, byl Dada-Almanach⁶⁶, redigovaný Richardem Huelsenbeckem a vydaný v roce 1920. Otázkou zůstává, jestli autoři opravdu měli možnost se s tímto zcela novátorsky typograficky upraveným almanachem seznámit a prostudovat ho. Ale faktem je, že se již právě Dada-Almanach snažil syntetizovat a referovat o aktuálních tendencích současného

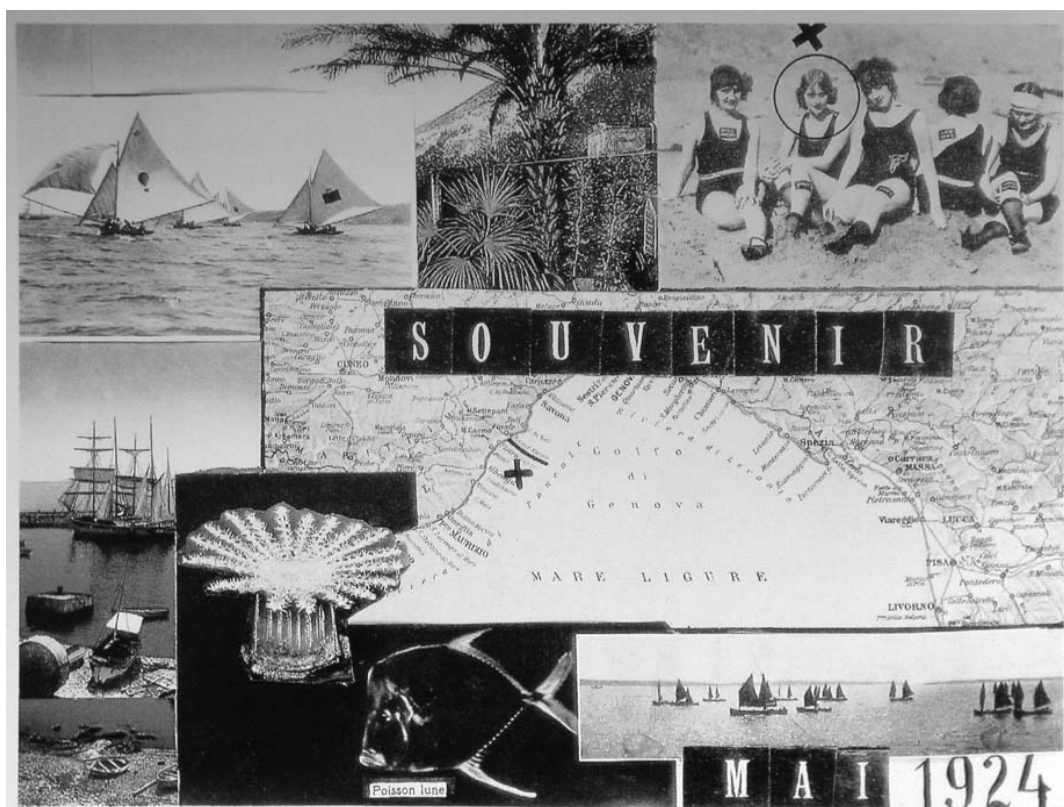


⁶⁴ Šmejkal František, Český konstruktivismus, Umění, roč. XXX., 1982, s.214–243

⁶⁵ Viz: Anděl Jaroslav, Srp Karel, Kolibříci a buldoci – typografická tvorba Devětsilu. In: Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu, Katalog, Národní galerie v Praze, Praha 1993, s. 52–56, Passuthová Krzistina, Sborník Život II., Umění, roč. XXXV., 1987, č.1, s.9–14

⁶⁶ Dada – Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung herausgegeben von Richard Huelsenbeck. Berlin, Erich Weiss Verlag, 1920

umění.⁶⁷ Sborník Život II. publikoval řadu článků i obrazové dokumentace z L'Esprit Nouveau – tyto příspěvky sjednával Teige i pro Sborník Devětsil přímo při své návštěvě v Paříži – přesto byl veden snahou ukázat moderní život z různých hledisek, než jen poskytovat informace o divadle, výtvarném umění, fotografii apod. Objevuje se v něm princip logický a racionální stejně jako princip iracionální a poetický. Život II. tak předjímá typicky českou tendenci, která umožňuje k věcem zaujímat dvojí postoj.⁶⁸



Jindřich Štyrský, *Souvenir*, 1924

Výstava Bazar moderního umění, kterou uspořádal spolek Devětsil v roce 1923, byla první přehlídkou české avantgardy. Nepochybně byla ovlivněna berlínskou Dada-Messe z roku 1920. Bazar vlastně znamenal realizaci myšlenek, které obsahoval sborník Život II.: obrazy, kresby a koláže tam „sousedily s fotografiemi zaoceánských parníků, letadel a strojů, se snímky z cirkusu a kina, s plakáty, knihami, scénickými a architektonickými návrhy“⁶⁹ Jako host byl přizván Man Ray a objevilo se zde i několik prvních obrazových básní. Přinejmenším v jedné z nich – Heuythumově Undergroundu – byl patrný vliv Kurta Schwitterse.⁷⁰

67 Passuthová Krisztina, Sborník Život II., Umění, roč. XXXV., 1987, č.1, s.11

68 Passuthová Krisztina, Sborník Život II., Umění, roč. XXXV., 1987, č.1, s.13

69 Šmejkal František, Český konstruktivismus, Umění, roč. XXX., 1982, s.214-243

70 Šmejkal František, Kurt Schwitters a Praha, Umění, roč. XXXIV., 1986, č.2, s.185

Obrazové básně vznikly v Československu především díky Karlu Teigemu jako zcela nový útvar založený na přibližování malířství a poezie. Obrazové básně krásně ilustrují devětsilské okouzlení moderním světem, a tak se na nich velmi často objevují vlaky, parníky i velké lodě, auta a letadla ve spojení s mapami, vlajkami, pohlednicemi a útržky dopisů. Obrazové básně měly nahradit tradiční zarámovaný obraz, protože podle jejich autorů „je znenáhla opouštěn a pozbývá faktické funkčnosti. ... Báseň se čte jako moderní obraz. Moderní obraz se čte jako báseň.“⁷¹ „Nové umění přestává být uměním. Rodí se nové oblasti a POEZIE rozšiřuje své hranice, vystupuje z břehů a spájí se s mnohotvarým moderním životem glóbu.“⁷² Jen vize autorů obrazových básní, že „mechanická reprodukce obstará zlidovění umění ve velkém a bezpečně“⁷³ se stal poněkud utopistickým. Obrazové básně zůstaly někde na pomezí mezi dadaistickými a konstruktivistickými fotomontážemi, jejich autoři usilovali o vyvolání silné emocionální reakce a prostřednictvím obrazových básní ztělesňovali programové heslo Devětsilu: sňatek konstruktivismu a poetismu.⁷⁴ První definici této duality nalézáme v Teigeho článku *Obrazy* z roku 1924:⁷⁵ „Konstrukce je bází světa. Poezie



Karel Teige, *Pozdrav z cesty*, 1923

71 Teige Karel, *Malířství a poezie*, Disk I, 1923, s. 19, jedná se o první uvedení pojmu obrazová báseň

72 Teige Karel, *Malířství a poezie*, Disk I, 1923, s. 20

73 Teige Karel, *Malířství a poezie*, Disk I, 1923, s. 20

74 Anděl Jaroslav, *Dvacátá léta: překvapivý sňatek konstruktivismu a poetismu*. In: *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu*, Katalog, Národní galerie v Praze, Praha 1993, s. 20, Šmejkal František, *Český konstruktivismus*, *Umění*, roč. XXX, 1982, s.217

75 Teige Karel, *Obrazy*, *Veraikon X*, 1924, č.3–5, s.34–40

je koruna života. Konstrukce je požadavkem racionální práce a produkce. Poezie je nejkrásnějším květem zahrady Epikurovy.“⁷⁶ Při formulaci konstruktivistického programu Karel Teige vycházel především ze sovětských zdrojů, ale nevyhýbal se ani mezinárodnímu konstruktivistickému hnutí, jehož vznik bývá spojován s vytvořením Mezinárodní frakce konstruktivistů na düsseldorfském Mezinárodním kongresu pokrokových umělců v květnu 1922. Členy této frakce byli Theo van Doesburg, El Lisickij a Hans Richter, kteří se na rozdíl od sovětského konstruktivismu nezříkali uplatňování konstruktivistických principů ve volné tvorbě, v obrazech, sochách, kresbách atd. V září téhož roku Theo van Doesburg zorganizoval Dadaistický a konstruktivistický kongres ve Výmaru. Mezi jeho účastníky nechyběli Kurt Schwitters, Hans Arp, Hans Richter a pozdější pedagog Bauhausu László Moholy-Nagy.

O Teigeho kontaktech s mezinárodním konstruktivistickým hnutím svědčí i spolupráce s časopisem *G*, který vydával Hans Richter, nebo *Výzva*, kterou podepsal Karel Teige s Theo van Doesburgem na protest proti připravované výstavě dekorativního umění v Paříži v roce 1925.

Větší orientace na konstruktivismus ale neznamená, že by se Devětsil uzavíral před dadaismem. Ve svých časopisech otiskoval reprodukce, články⁷⁷ a básně dadaistických autorů, nadále je zval na recitační večery⁷⁸ a vydával jejich knihy. V polovině 20. let se v devětsilských časopisech objevila řada článků o dada od Bedřicha Václavka a Karla Teigeho. Karel Teige, byť pro něj byl dadaismus nepřijatelný, se s ním snažil vyrovnat a napsal soubor článků *O humoru, clownech a dadaistech*⁷⁹, který v roce 1930 shrnul do

⁷⁶ Teige Karel, *Obrazy*, *Veraikon X*, 1924, č.3–5, s.40

⁷⁷ např.: Schwitters Kurt, *Merz*, *Pásmo*, roč. I., č.4, Schwitters Kurt, *Nacionální umění*, *Pásmo*, roč. I., č.11–12, Schwitters Kurt, *Umění a doba*, *Mezinárodní sborník soudobé aktivity Fronta*, Brno 1927, Schwitters Kurt, *Ywek Liebeslieder*, *Mezinárodní sborník soudobé aktivity Fronta*, Brno 1927, Schwitters Kurt, *Front gegen Fronta*, *Nachwort zum Vorwort der Fronta*, *ReD*, 1927, č.1

⁷⁸ V roce 1922 vystoupila v Praze maďarská skupina *Ma*, v roce 1925 v Praze přednášel Hans Richter a Theo van Doesburg. Osvobozené divadlo uspořádalo 20. a 21. května 1926 dva Večery grotesek Kurta Schwitterse. Na rozdíl od Schwittersova prvního vystoupení v Praze měly oba večery úspěch a komentovaly je jak české tak i německé noviny (např. *Rudé právo* 23.5.1926, *Národní osvobození*, 22.5.1926)

⁷⁹ Teige Karel, *O humoru, clownech a dadaistech*, *Sršatec*, roč. IV., č.38–40, červenec – srpen 1924

knížky *Svět, který voní*.⁸⁰ Je to první zpracování dějin dadaismu i v evropském kontextu. Přestože dada označil za „bezhlavé“, „přehnané“, „nerozumné a nesmyslné“ „čtveráctví“ a „uličnictví“ lidí, kteří neberou umění vážně, se jej pokusil interpretovat a najít jeho význam pro české umění. Podle Karla Teiga dadaismus svou destruktivností ovlivnil devětsilské básníky a malíře na jejich cestě k poetismu. „Dadaistická skepse k vlastnímu materiálu literatury, ke slovu, má vzápětí za následek obrodu slovního rezervoáru a znamenité přezkoušení materiálu, bez něhož by se slovesné umění neobešlo.“⁸¹



Roul Hausmann, *Pohled*, 1930/1931

Častěji je však dadaismem pohoršen: „Lepit k sobě bez ladu a skladu výstřižky a připojovat barevné klikyháky a fotografie, toť blague, která má-li bavit, nesmí trvat... Efemeridy módy, sezónní atrakce.“⁸² Odlišný pohled na dadaismus měl Bedřich Václavek, který na začátku dvacátých let strávil rok v Berlíně. Měl zde možnost se s dada dobře seznámit a



Hans Richter, *Čtyři klobouky*, 1927/1928

zaujalo ho natolik, že napsal článek *Dada tvořivé*.⁸³ „Jednu věc můžeme poválečnému Německu závidět: dadaismus. Nám scházela dávka silného dada po válce. Přešli jsme ihned k revoluci pro člověka, byli jsme etičtí, pedagogičtí a chceme být nyní konstruktivní, ale neby-

80 Teige Karel, *Svět, který voní*, Praha 1930

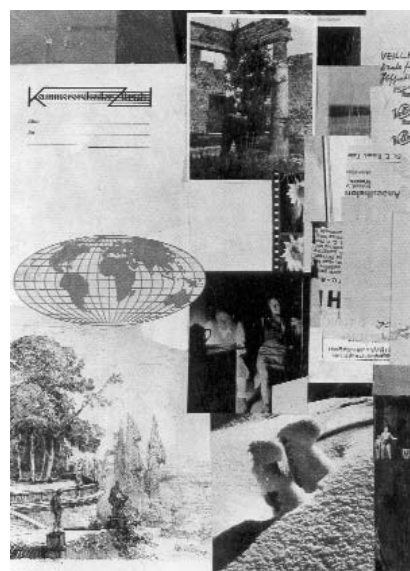
81 Teige Karel, *Svět, který voní*, Praha 1930, s.90

82 Teige Karel, *Svět, který voní*, Praha 1930. Přímě jmenuje autory, které měl na mysli: Kurta Schwitters, Hanse Arpa, Raula Hausmanna, Ernesta Picabiu, Maxe Ernsta, Hannah Höchovou a další.

83 Václavek Bedřich, *Dada tvořivé*, Host, 1925, č.9–10, červenec.

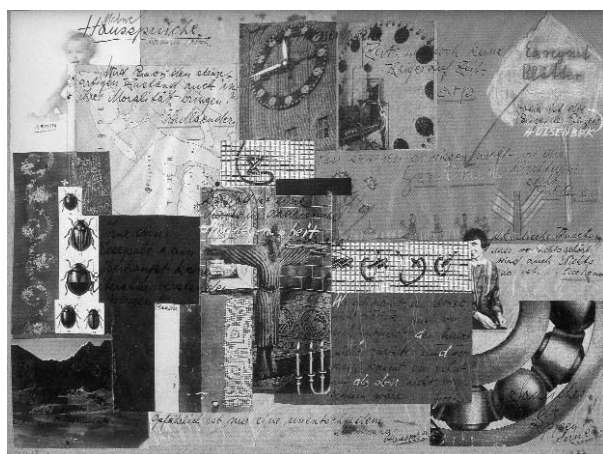
lo rozkladu, silného očištění. Proto dnes lapáme dodatečně trochu toho dada tu a tam, ale už jaksí na to není čas... – a tak jsme zůstali bez něho... Nezůstaneme zas tak trochu po česku idyliční?⁸⁴

V Praze se vedle Man Raye a Tristana Tzary dostalo největší publicity Kurtu Schwittersovi. Nepříliš úspěšné Schwittersovo první pražské vystoupení bylo vystřídáno obdobím, kdy byly v časopisech publikovány jeho texty a reprodukce⁸⁵, v květnu 1926 proběhly v Osvobozeném



Kurt Schwitters, Římský park, 1934

divadle dva Večery grotesek Kurta Schwitterse⁸⁶ a ve dnech 30. prosince 1926 až 16. ledna



Hannah Höchová, Meine Haussprüche, 1922

1927 mu byla Krasoumnou jednotou⁸⁷ uspořádána samostatná výstava. Konala se v pražském Domě umělců a bylo na ni představeno 50 děl, patrně pouze koláží. Přinejmenším dvě z nich měly přímý vztah k českému prostředí – č. 3 Praha a č. 46 Aus. Objevují se na nich české materiály jako tramvajový lístek či výtisk Stavby.⁸⁸

Výstava vzbudila značnou pozornost a příznivě o ni referovali František Halas⁸⁹, Artuš Černík⁹⁰ i Jaromír Pečírka.⁹¹

V některých obrazových básních najdeme paralely s fotomontážemi Raoula Hausman-
na či Hannah Höchové. V Hausmannově fotomontáži Dada siegt z roku 1920 se vyskytu-

84 Václav Bedřich, Dada tvořivé, Host, 1925, č.9–10, červenec. Citováno podle: Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928, s.148.

85 viz pozn. 77

86 Oba večery zaznamenal jak německý, tak i český tisk, např. Rudé právo, 23.5.1926, nedělní příloha.

87 Krasoumná jednotka v meziválečném období zastupovala především německou menšinu, ale i zahraniční umělce.

88 Šmejkal František, Kurt Schwitters a Praha, Umění, roč. XXXIV., 1986, č.2, s.185

89 Právo lidu, 23.1.1927

90 Rudé právo, 18.1.1927

91 Prager Presse, 9.1.1927

jí motivy nám známé z obrazových básní: mapa, fotografie, písmo, reklama vlastního hnutí, hravost a humor. Kurt Schwitters na svoji fotomontáž s názvem *Die Handlung spielt in Theben* z roku 1918–1919 použil také velmi podobné motivy: jízdenka, poštovní známka, obrázky z dějin umění.⁹² Podobně vyznívá i fotomontáž Hannah Höchové *Meine Hausprüche* z roku 1922.⁹³

Některé obrazové básně měly sloužit jako scénáře k filmu – k obrazové básni *Odjezd na Kytcheru* z roku 1924 napsal Teige návod na zfilmování. Ve stejném roce byla uveřejněna i filmová skica László Moholy-Nagye *Dynamik der Grossstadt*.⁹⁴



Jaroslav Rössler, Paříž, 1926

Fotografie je dokonalým příkladem uplatnění programu sňatku konstruktivismu a poetismu a čeští umělci a kritici byli jedni z prvních, kteří rozpoznali její důležitost a na počátku dvacátých let ji spolu s filmem označili za umění budoucnosti. Architekt Jaromír Krejcar dokonce prohlásil, že „dosud jediným interpretem nové krásy jest fotografie.“⁹⁵ Tento radikální postoj vedl ke sblížení fotografů s uměleckou avantgardou, což dokládá tvorba Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho. Jaroslav Rössler po vstupu do Devětsilu v roce 1923 vytvořil řadu obrazových básní. Období obrazových básní končí těsně po polovině dvacátých let, když se mezi členy Devětsilu začaly objevovat rozpory. Ty byly dány jednak narůstající specializací v jednotlivých uměleckých disciplínách a radikalizací politických a uměleckých postojů. Společně vedly k rozchodu konstruktivismu a poetismu a přibližně v roce 1931 i zániku skupiny Devětsil.⁹⁶

⁹² Primus Zdenek, *Obrazová báseň – entuziastický produkt poetismu*. In: Karel Teige 1900–1951, Katalog, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994, s.51

⁹³ 100 Jahre Kunst im Aufbruch. Die Sammlung der Berlinischen Galerie, Berlin 1998, s.91

⁹⁴ Primus Zdenek, *Obrazová báseň – entuziastický produkt poetismu*. In: Karel Teige 1900–1951, Katalog, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994, s.57

⁹⁵ Krejcar Jaromír, *Made in America*, Život II., 1922, s.195

⁹⁶ Anděl Jaroslav, *Dvacátá léta: překvapivý sňatek konstruktivismu a poetismu*. In: Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu, Katalog, Národní galerie v Praze, Praha 1993, s.38, Primus Zdenek, *Obrazová báseň – entuziastický produkt poetismu*. In: Karel Teige 1900–1951, Katalog, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994, s.49–61

Vliv německé fotografie se v meziválečném Československu projevil především u prací ve stylu nové věčnosti. Řadu děl v tomto duchu vytvořili Jaromír Funke i Eugen Wiškovský, zdrojem inspirace byly i práce Aenne Biermannové a její fotografie sloupů pařížského Pantheonu či detailů klaviatury. Velmi podobné a o něco málo mladší práce najdeme u českých autorů Jiřího Lehovce a Ladislava E. Berky.⁹⁷

Důležitou roli sehrály odborné školy – zejména pražská Státní grafická škola, bratislavská Škola uměleckých řemesel a brněnská Škola uměleckých řemesel. Na Státní grafické škole se fotografického ateliéru po odchodu Karla Nováka ujal Jaromír Funke, který spolu s Josefem Ehmem vypracoval nové studijní



Aenne Biermannová, *Bez názvu*, 1929



Jiří Lehovec, *Klaviatura*, 1930



Ladislav E. Berka, *Klaviatura*, 1930

plány inspirované idejemi Bauhausu. Jaromír Funke před svým odchodem do Prahy působil na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě.⁹⁸

Praha se ve třicátých letech stala významným uměleckým centrem a Československo ostrůvkem demokracie v moři autoritativních režimů. Od nástupu fašismu k moci v roce 1933 do Prahy přicházela řada umělců a spisovatelů, Československo se stalo útočištěm politické emigrace z Německa a od roku 1934 i z Rakouska. Z německých umělců na sebe nejvíc upozornil John

⁹⁷ Birgus Vladimír, *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*, KANT, s.21

⁹⁸ Birgus Vladimír, *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*, KANT, s.162–163



NUR KEINE ANGST – ER IST VEGETARIER

John Heartfield, *Jenom žádný strach, je vegetarián*, 1936
couzská Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires¹⁰⁰ a pražské publikum demonstrativně reagovalo masovou návštěvností. Sám Heartfield publikoval 3. května 1934 v *Arbeiter Illustrierte Zeitung* fotomontáž, která karikovala snahu nacistického Německa zapřít politickou nesvobodu ve své zemi.¹⁰¹

V polovině třicátých let získává koláž a fotomontáž jiný rozměr, než jaký měla v letech dvacátých, kdy byla zcela novým avantgardním výrazovým prostředkem. Třicátá léta jí přinesly každodenní službu v reklamě, tisku a agitaci.

Heartfield, autor protifašistických a protiválečných fotomontáží. V roce 1933 emigroval do Prahy, kde vytvořil některá ze svých nejlepších děl a publikoval je v týdeníku *Arbeiter Illustrierte Zeitung*. V dubnu až květnu 1934 byly na Mezinárodní výstavě karikatury a humoru v pražském Mánesu vystaveny jeho protifašistické koláže, které vyvolaly vlnu protestů a štvavou kampaň v německém tisku. Po druhém protestu německého velvyslance dr. Kocha musela být Heartfieldova díla oficiálně sundána. Na Heartfieldovu obranu vystoupil Karel Teige⁹⁹, fran-



John Heartfield, *Čím více obrazů odstraníte, tím zřetelnější bude skutečnost!*, 3. května 1934

⁹⁹ Teige Karel, *Svobodné umění?*, Doba I, 1934, č. 9, 24.5., s. 139–142

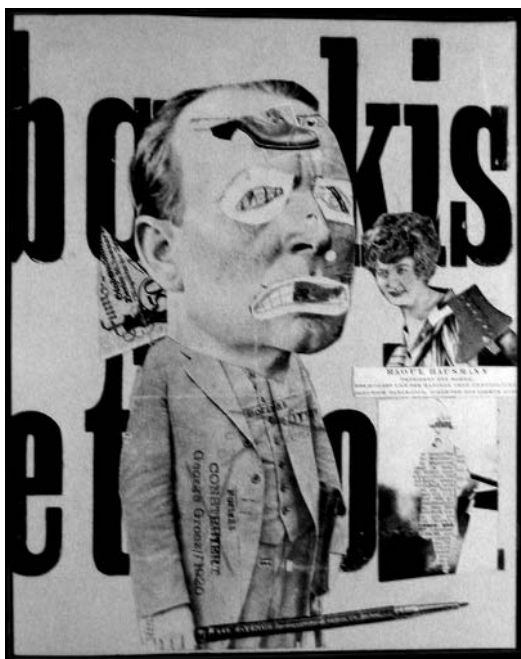
¹⁰⁰ V roce 1935 uspořádala Heartfieldovi výstavu v Maison de la Culture v Paříži.

¹⁰¹ Birgus Vladimír, *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*, s. 19–20

Přibližně ve stejné době proběhla v Československu druhá velmi důležitá akce, které se zúčastnili tvůrci původně spjatí s berlínským dadaismem. V únoru až březnu 1934 zásluhou Františka Kalivody vystavovala na brněnské Masarykově koleji Hannah Höchová.¹⁰² Praha se stala dočasným azylem i pro studenta Bau-



Werner David Feist, *Electrola*, nedatováno



Raoul Hausmann, *Kritik umění*, 1918

hausu Wenera Davida Feista, který ale po okupaci Československa nacisty odešel do Anglie a v padesátých letech se přestěhoval do Kanady.¹⁰³

Raul Hausmann odešel v roce 1933 z Německa a v letech 1937 a 1938 pobýval v Praze, kde působil jako sekretář československé sekce mezinárodní architektské společnosti CIAM. Jeho dědeček se narodil v Stěhelčevsi nedaleko Kladna, otec ještě mluvil česky, jeho matka pocházela z Brna a sám Hausmann považoval Čechy za svou „starou vlast.“ Z korespondence s Jindřichem

Chalupeckým je ale patrná jeho značná izolovanost od uměleckých kruhů během tohoto pobytu. Znal zde sice řadu architektů, „ale samozřejmě nikdo z nich neměl co dělat s dada. Malíři a spisovatelé energicky odmítali mít se mnou něco společného, dadaismem na nejvyšší stupeň pohrdali.“¹⁰⁴ „K své velké lítosti musím potvrdit, že čeští malíři a sochaři v letech 1937 a 1938 nechtěli o mně naprosto nic vědět, a především ne p. Teige. Musím tedy poznamenat, že p. Teige by byl měl vědět trochu o mně a mém díle, neboť spolupracoval s revuí G, kterou vydával Hans Richter mezi roky 1921 a 1924. Já byl jedním z hlavních spolupracovníků této revue.“¹⁰⁵ V roce 1937 mu byla v Uměleckoprůmyslovém

102 Srp Karel, Karel Teige, Praha 2001, s.53

103 Coke van Deren, *Avantgarde Photography in Germany 1919–1939*, s.42

104 Dopis z 8. března 1965, Chalupecký Jindřich, *Cestou necestou*, s.201

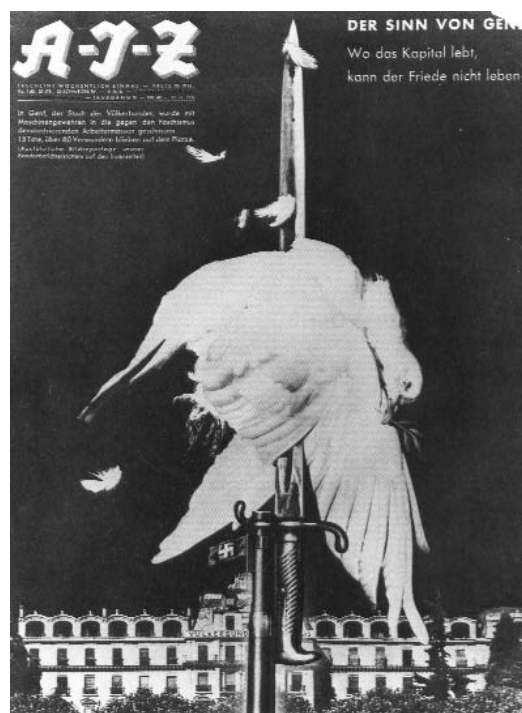
105 Dopis ze 7. dubna 1965, Chalupecký Jindřich, *Cestou necestou*, s.201

muzeu v Praze uspořádána samostatná výstava, na které představil i své nové fotografie z Ibizy, kde pobýval před svým příchodem do Prahy. Na stránkách Fotografického obzoru publikoval technicky zaměřený článek o infračervené fotografii.¹⁰⁶

Ve dnech 6. března až 13. dubna 1936 se v pražském Mánesu uskutečnila avantgardně orientovaná Mezinárodní výstava fotografie, které se vedle domácích autorů zúčastnili i Man Ray, László Moholy-Nagy, John Heartfield, Raoul Hausmann, Hans Bellmer, Paul Schuitema, Brett Weston, Alexander Rodčenko, Max Alpert, Boris Ignatovič. Bylo vystaveno přes 600 prací,



John Heartfield, Madrid, 1936



John Heartfield, Význam Ženevy, 1932

z nichž téměř polovinu tvořili fotografie zahraničních autorů. Mezi nimi bylo i dvacet fotomontáží Johna Heartfielda, které opět vzbudily nevoli a protesty německého vyslanectví.¹⁰⁷

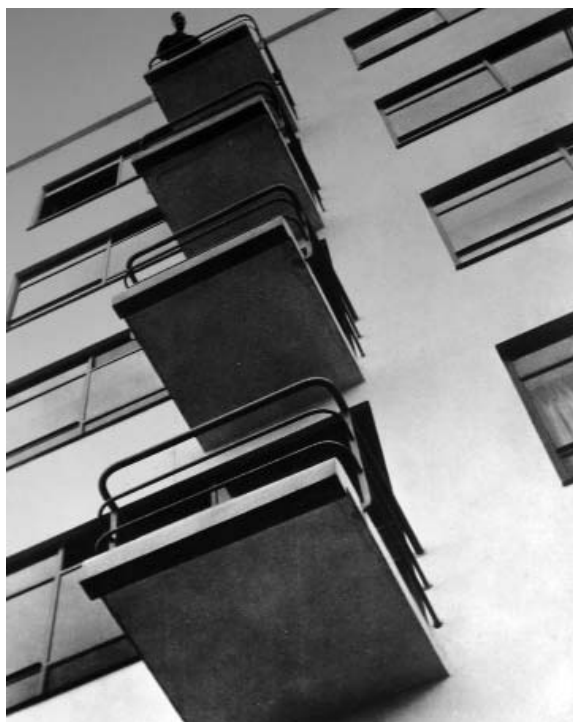
Ve stejném roce, tj. 1936, se uskutečnila přehlídka českobudějovické skupiny Fotolinie, na které „vystavuje L. Moholy-Nagy. Mezinárodní fotografie. Fotogram, fotomontáž, fotoplastika, obrazy na plátně, aluminu, silberitu, galanitu, neolitu, trolitu, celluloidu, akvarely, kresby, scénické práce, typografie a j. Mimoto vystavují soubory fotografií a montáží J. Štyrský (Praha), Fotoskupina pěti f5 (Brno) a Fotolinie (Č. Budějovice).¹⁰⁸ Kolekce prací

¹⁰⁶ Hausmann Raoul, Možnosti infračervené fotografie, Fotografický obzor, 1938, roč. VII., č. 1

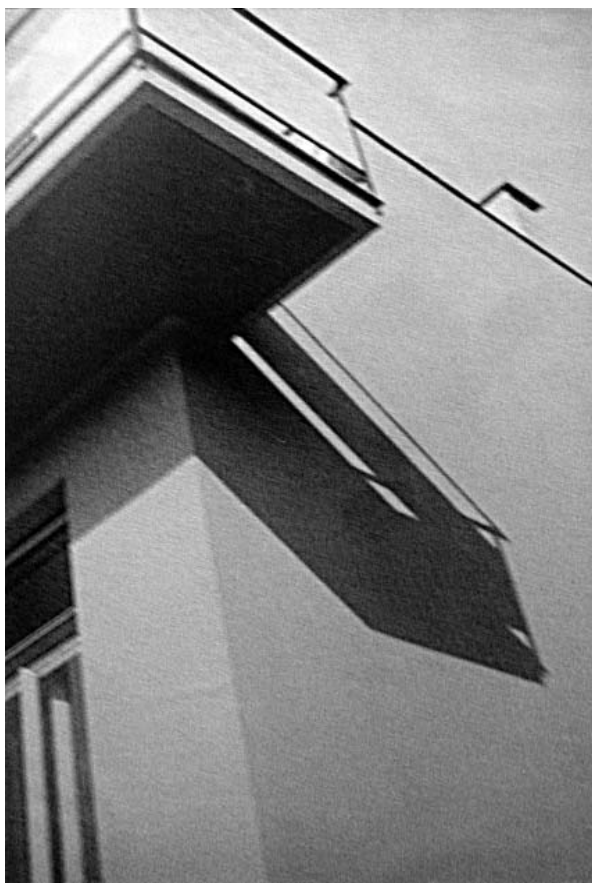
¹⁰⁷ Birgus Vladimír, Česká fotografická avantgarda 1918–1948, s.20 a 301

¹⁰⁸ Text na pozvánce.

bývalého desavského pedagoga László Moholy-Nagye byla v červnu 1935 představena v Brně a pro českobudějovickou výstavu byla doplněna o soubory prací Jindřicha Štyrského a dvou avantgardních skupin – f5 a Fotolinie. V porovnání s pražskou mezinárodní výstavou v Mánesu, která zahrnovala široké spektrum fotografického umění, byla tato českobudějovická přehlídka vyhraněnou avantgardní prezentací. Konfrontovala její dva póly – surrealismus, který zde představoval Štyrský, skupina f5 a z velké části i Foto-



László Moholy-Nagy, Balkóny na Bauhausu, 1926



Ada Novák, Bez názvu, 1932

linie, a konstruktivismus, zastoupený jeho hlavním představitelem Lászlem Moholy-Nagyem.¹⁰⁹

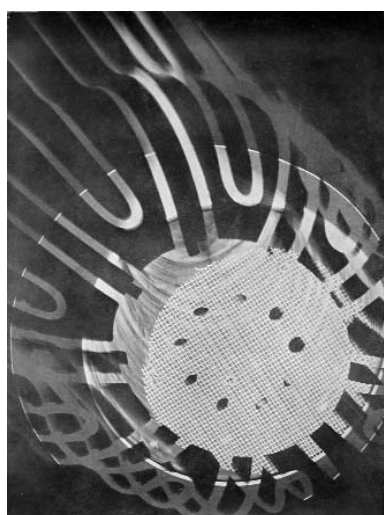
28. února 1936 vyšel mezinárodní časopis pro vizuální kulturu s netradičním názvem *Telehor*. Jeho vydavatelem, redaktorem i autorem typografie byl František Kalivoda. Byl koncipován jako dvojčíslo monografického charakteru v německé, anglické a francouzské mutaci, tak jak bylo u podobných časopisů zvykem. František Kalivoda mohl při vydání *Telehoru* uplatnit zkušenosti z vydání jednoho čísla *Ekranu* – časopisu pro moderní fotografii a kinematografii, a ze

¹⁰⁹ Anděl Jaroslav, *Avantgarda o mnoha médiích. Josef Bartuška a skupina Linie 1931 – 1939, Obecní dům 2004, s.108*

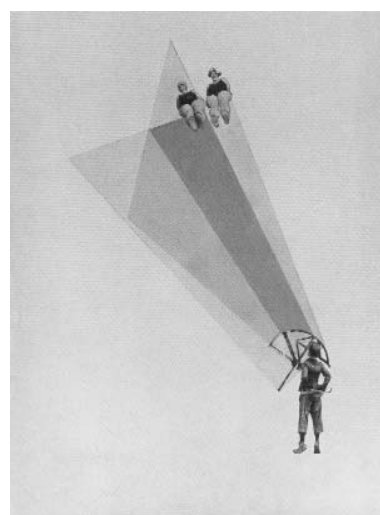
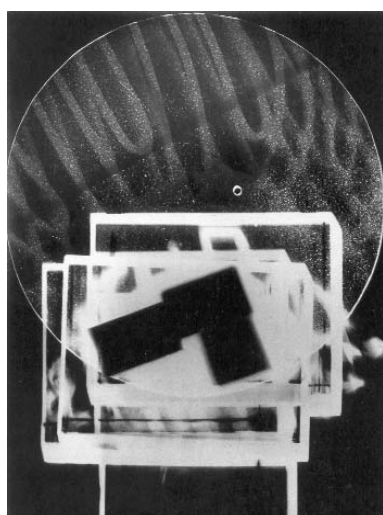


spolupráce při typografické úpravě časopisů Salon a Měsíc. Telehor vydal vlastním nákladem a realizoval jej plně podle svých představ.¹¹⁰ Celý časopis je psán tehdy často používaným malopísmem a po obsahové stránce se snažil přispět ke zhodnocení díla László Moholy-Nagye. Do širšího redakčního okruhu získal Kalivoda významné domácí i zahraniční odborníky, např. Bedřicha Václavka, Siegfrieda Giediona, Jana Tschicholda a další. Význam Telehoru zvyšuje i skutečnost, že v něm byly uveřejněny některé dosud nepublikované příspěvky Moholy-Nagyho o novém pojetí světelné tvorby a o moderní fotografii.¹¹¹

Na závěr této kapitoly bych se ráda zmínila o sudetoněmecké fotografii, která měla v meziválečném Československu velmi silnou členskou základnu. V roce 1920 vznikl z již existujících spolků Verband Deutscher Amateurphotographen-Vereine se sídlem v Liberci. V roce 1927 byl reorganizován, jeho novým sídlem se stal Nový Bor a změnil i název na Deutsche Lichtbildner – Verband in der Tschechoslowakischen Republik. Každoročně,



László Moholy-Nagy



¹¹⁰ Gabrielová Bronislava, Marčák Bohumil, Kapitoly z dějin brněnských časopisů, MU, Brno 1999, s.50–51

¹¹¹ Moholy-Nagy László, Od pigmentu ke světlu, Telehor, 1936, s.60–67, Fotografie, objektivní forma vidění naší doby, Telehor, 1936, s.68–104, Kuře zůstane kuřetem, Telehor, 1936, s.105–107

zároveň s valnou hromadou, se konaly výstavy – v roce 1927 v Podmoklech, následující roky v Jablonci, Brně, Karlových Varech, Trutnově, Opavě, Praze a Českých Budějovicích.¹¹² Německé fotografické svazy byly velmi dobře organizovány a vydávaly svazové časopisy. V první řadě to byl měsíčník *Sudetendeutscher Photograph*, který své čtenáře především seznamoval s protokoly z hlavních shromáždění a oficiálními zprávami. Vycházel do roku 1930 a jeho nástupcem se stal čtrnáctidenník *Der Deutsche Photograph*, jenž měl i obrazovou přílohu – především portréty a krajiny v piktorialistickém duchu. V Novém Boru vycházel v letech 1925–1939 nejrozšířenější časopis *Das Lichtbild*, který měl velkou obrazovou přílohu a nebránil se novinkám ve fotografické estetice. Od poloviny třicátých let se přizpůsobil nacionálně socialistické ideologii.¹¹³ Mezi významné německé fotografy pocházející z Československa můžeme zařadit Ericha Auerbacha, který se narodil v Sokolově a během druhé světové války pobýval v Londýně, kde fotografoval exilovou vládu Edvarda Beneše, Grete Popper, která se věnovala převážně živé a etnografické fotografii a jako jedna z mála žen stála u zrodu moderní fotografie.¹¹⁴

112 Kníže Milan, *Němečtí fotografové v předválečném Československu*, Magisterská diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie, Opava 1998, s.14

113 Canz Sigrid, *Die sudetendeutsche Fotoszene 1918–1938 im Zeitschriftenspiegel*, in: *Stifter Jahrbuch, Neue Folge* 11, 1997, s.81–100, Kníže Milan, *Němečtí fotografové v předválečném Československu*, s.15–16

114 Podrobný seznam německých fotografů na našem území uvádí Kníže Milan, *Němečtí fotografové v předválečném Československu*, Magisterská diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie, Opava 1998, s.21–30

bauhaus

Nejvlivnějším centrem konstruktivismu v západní Evropě byl Bauhaus, který stavěl na dědictví Werkbundu i na určitých vlivech dada a expresionismu. Oficiálně byl založen 1. dubna 1919 a v následujícím měsíci byl zveřejněn manifest a první program.

Založení Bauhausu ani první krůčky tohoto ústavu v českém odborném tisku nezanechaly žádné stopy. K prvním důležitějším kontaktům došlo až v roce 1923, kdy se Karel Teige seznámil s berlínským kritikem dr. Adolfem Behnem a jeho prostřednictvím i s Bauhausem. Prvním viditelným výsledkem nově navázané spolupráce byla účast několika českých architektů na mezinárodní výstavě architektury v Bauhausu téhož roku.¹¹⁵ Adolf Behn se stal dopisovatelem Stavby, Karel Teige začal soustavně sledovat činnost Bauhausu a celkem pravidelně o ni informoval v českých časopisech. Z dnešního pohledu nás patrně překvapí jak tuto uměleckou školu – a jejím prostřednictvím umělecké školství obecně – vnímal a hodnotil. „(Bauhaus) Není vzornou školou, přes to, že mezi jeho učiteli nalézáme vedle

¹¹⁵ Šlapeta Vladimír, Bauhaus a česká avantgarda, Umění a řemesla, 1977, č.3, s.29



Irene Hoffmannová, Fotomontáž, 1930

Gropiusa některé z nejvýznačnějších umělců Německa: L. Feininger, Paul Klee, Moholy-Nagy, Georg Muche, W. Kandinski, O. Schlemmer, L. Schreyer aj., není vzornou školou, poněvadž jeho osnova a učební metoda zásadně trpí několika bludy. ... Bauhaus opouje proti uměleckým akademiím, které nejsou leč výrobkami uměleckého proletariátu, jenž prakticky a technicky ničeho nesvede. ... Akademie zavádějí násilný artismus a estétský spekulativismus. Založení a vývoj akademie znamená konec lidového umění, vznik salonního, luxusního umění oficielního. Jsou špatnou náhražkou středověkých škol a dílen jako umělecké spolky náhražkou cechů a konfraternit. ... Jednota umění a techniky jest heslem Gropiusovým.

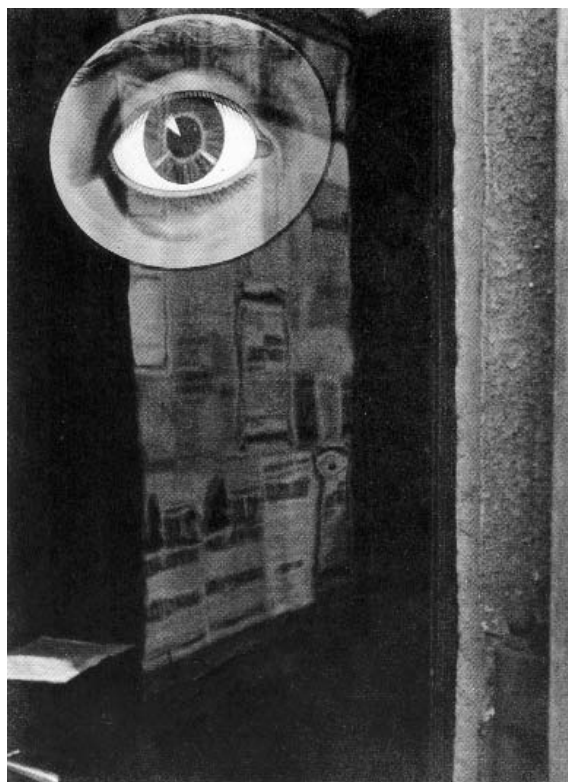
Umělecká škola jakákoliv, i ta nejlepší jest dnes nesmyslem a anachronismem. ... Zná-

me jedinou školu, která může vychovávat a vésti opravdového umělce a moderního ducha, totiž – skutečný život. ... Školy jsou semeníštěm epigonství. Náprava nevznikne, je-li blud akademie korigován bludem umělecko-průmyslové školy: případ Výmarského Bauhausu. Jednotná umělecká škola je právě takovou zbytečností, jako každá umělecká škola. Jedině volné ateliery družné spolupráce mladých autorů, bez dozoru mistrů jsou přijatelné. Básníci a spisovatelé jsou šťastni, že pro ně nejsou vymyšleny školy. Proč nedati rovné právo malířům? ... ¹¹⁶

Tento Teigeho postoj k akademismu a oficiálnímu umění vůbec se v té době prolíná v řadě jeho teoretických statí, jimiž bojuje za nové umění a nové umělce, kteří „nejsou než jedni z četných dělníků krásy na zeměkouli. Krásy nové, životní, účelné, a proto všudypřítomné. Uvidíte ji na světě a ne jen v galeriích a salonech, naučíte se jí na světě a ne na akademiích. Umění je jednou z tváří moderní krásy, té mnohohlavé hydry modernosti a revoluce, jež straší ve snech lidí posedlé historismem a falešným artismem.“¹¹⁷ Neváhá dvakrát ocitovat slova ruského modernisty



Herbert Bayer, *Osamělý obyvatel velkoměsta*, 1932



Jaromír Funke, *Z cyklu Čas trvá*, 1932

Ilji Erenburga „Nové umění přestane býti uměním!“, jež „bylo by radno nalepiti na dveře všech dosavadních chrámů a stánků umění.“¹¹⁸

I Bauhaus by raději viděl jako školu architektury: „Bauhaus svou uměleckou praxí patrně už všestranně poznal, co se dělati nemá, pochopí snad nyní, co by mělo býti jeho úkolem? Pochopí, že by měl přestat býti uměleckou školou a státi se školou architektury. ... Volné ateliery umělcům a kancelářská, technická, průmyslová praxe výborně školeným architektům – toť jedině možný systém školní.“¹¹⁹

¹¹⁷ Teige Karel, *Umění dnes a zítra*, Devětsil 1922, s.201

¹¹⁸ Teige Karel, *Umění dnes a zítra*, Devětsil 1922, s.199

¹¹⁹ Teige Karel, *Výmarský Bauhaus a německá moderna*, Stavba, roč. II., 1923, s.202

Ale Karel Teige své myšlenky a názory nikdy nechápe jako dogmata, ze kterých nelze ustoupit, a tak v průběhu let některá ze svých vyřčených stanovisek opravuje, koriguje a dokonce i popírá. Tak se stalo i s pohledem na Bauhaus, který počátkem dvacátých let prošel reorganizací. Již ve třetím ročníku *Stavby*¹²⁰ v krátké anotaci na Bauhausem vydanou brožuru „Pressestimmen für das Staatliche Bauhaus zu Weimar“, si je vědom toho, že „zrušení této významné instituce, která je jednou z nejvýznamnějších škol Evropy, bylo by těžkou kulturní ztrátou. Doufejme, že se nicméně „Bauhausu“, obrátě Gropiusem vedenému, podaří zvítěziti nad neblahou vlnou reakce. ... Tak



Joost Schmidt, *Stadtprospekt Dessau*, 1931

významná instituce a zejména tak slibná pro budoucnost, jako je výmarský „Bauhaus“, nesmí být zrušena a na místo ní restaurována nějaká nadbytečná regulérní akademie umění či umělecko-průmyslová škola.”¹²¹ Samozřejmě to neznamená, že Karel Teige rázem souhlasil s organizací školy a jejími učebními metodami, tento jeho postoj je potřeba vnímat v souvislosti s politickými událostmi v Německu, ke kterým samozřejmě nezůstával netečný a uvědomil si, že „bojovati dnes proti „Bauhausu“, znamená podporovati reakci zprava”.¹²² Další podobně laděný článek vyšel na stránkách téhož časopisu o několik čísel později a je zde i otištěn přepis László Moholy-Nage, ve kterém prohlašuje Bauhaus za rozpuštěný.¹²³

¹²⁰ *Stavba*, roč. III, 1924–1925, s.61–62

¹²¹ *Stavba*, roč. III, 1924–1925, s.61

¹²² *Stavba*, roč. III, 1924–1925, s.62 (zde citoval Hanse Richtera z anotované brožury)

¹²³ Teige Karel, Případ Výmarského Bauhausu, *Stavba*, roč. III, 1924–1925, s.130–132

Bauhaus lákal nejvíce studenty architektury, z Československa tam odešli studovat Josef Hausenblas, Antonín Urban, Václav Zralý a Vladimír Němeček. Těm, kteří se zabývali fotografií, bych se ráda věnovala trochu podrobněji.

Jediným českým studentem na Bauhausu v době jeho výmarského období byl Jindřich Koch, který v letech 1922–1923 studoval hlavně sochařství u O. Schlemmera, dekorativní malbu u V. Kandinského a nábytkovou architekturu. Na Bauhausu zůstal i po jeho přesídlení do Desavy a od roku 1928 působil jako nábytkový architekt ve Zwickau. Od roku 1930 studoval fotografii u Hanse Finslera na uměleckoprůmyslové škole v Halle a po dvou letech se stal jeho nástupcem. Po nástupu nacismu byl propuštěn a vrátil se zpět do Čes-



Jindřich Koch, *Reklamní fotografie, nedatováno*

koslovenska, kde byl přijat jako fotograf Národního muzea v Praze. Bohužel krátce poté tragicky zahynul při dopravní nehodě. Jedním z mála u nás dochovaných dokladů o jeho talentu je brožurka, kterou sestavil a graficky upravil Ladislav Sutnar a vydala Státní grafická škola.¹²⁴

Zdeněk Rossmann následoval do Desavy svou pozdější ženu Marii Doležalovou, která na Bauhausu studovala v letech 1929–1931 u Waltera Peterhanse fotografii. Rossmann pracoval na teore-

¹²⁴ Herain Karel, *Práce Jindřicha Kocha, Státní grafická škola, Praha 1935*

tické studii o kolektivizaci umění, ale nemohl ji dokončit – za ztížených politických podmínek byl vyhoštěn a vrátil se zpět do Československa. Z českých žáků Bauhausu byl i po návratu do vlasti jako jediný úspěšný. Působil na škole uměleckých řemesel v Bratislavě a věnoval se především užité grafice, výstavnictví a drobné architektuře. V roce 1936 např. navrhoval plakát pro přednášku Hannese Meyera v Bratislavě.¹²⁵

Ze slovenských fotografů na Bauhausu studovala Irena Blühová, která se věnovala především sociální fotografii, a Ladislav Foltyn.¹²⁶

Bauhausu bylo věnováno jedno celé číslo *ReDu*¹²⁷, ve kterém byla otištěna řada statí i reprodukcí. Ve *Stavbě*, *ReDu*, *Žijeme* apod. bylo pravidelně referováno o publikacích Bauhausu, v řadě *Bauhaus Bücher* měla být vydána i knížka Karla Teigeho, k tomu ale bohužel nakonec nedošlo. V české Knihovně fotorádce vyšel svazeček Waltera Peterhansse, *Co, kdy a jak zvětšujeme*.¹²⁸

Bohužel se nepodařilo zrealizovat plán Jindřicha Starého na vybudování českého Bauhausu.



Irena Blühová, Košíkář ze Šebestanova, 1926–1932



Ladislav Foltyn, Struktura a kontrast, 1929–1930

¹²⁵ Šlapeta Vladimír, *Bauhaus a česká avantgarda, Umění a řemesla*, 1977, č.3, s.29–30,33

¹²⁶ Hrabušický Aurel, Macek Václav, *Slovenská fotografia 1925-2000*, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001, s.42–44

¹²⁷ *ReD*, roč. III., 1929, č.5

¹²⁸ Peterhans Walter, *Co, kdy a jak zvětšujeme*, Knihovna fotorádce č.7, Praha 1937



Útok na Bauhaus, Iwao Yamawaki, 1932

výstava film und foto

V roce 1929, od 18.května do 7.července, se v německém Stuttgartu uskutečnila mezinárodní výstava Film und Foto, uspořádaná spolkem Deutsche Werkbund. Organizátoři se slovy ředitele výstavního výboru a pracovníka Werkbundu Gustafa Stotze snažili „ukázat nové možnosti jak vytvářet formy, které nám poskytuje objektiv, kamera a vysoce citlivý film.“ Výstava navazovala na jiné dvě mezinárodní výstavy Werkbundu, které mohli diváci vidět rovněž ve Stuttgartu o několik let dříve. V roce 1924 to byla uměleckoprůmyslová výstava Forma bez ornamentu a o tři roky později expozice architektury s názvem Bydlení.¹²⁹ Dalším inspiračním zdrojem bylo několik přehlídek moderní fotografie a filmu v Německu, zejména berlínská výstava „Kipo“ z roku 1925, frankfurtská Německá fotografická výstava z roku 1926, Nové cesty fotografie, které uspořádal Umělecký spolek v Jeně v roce 1928 a výstava Fotografie současnosti, která se konala na počátku roku 1929 v Essenu.¹³⁰

¹²⁹ Teige Karel, FIFO, Stavba, roč. VIII., 1929–1930, č.1, s.29

¹³⁰ Birgus Vladimír, Šedesát let od výstavy Film a foto ve Stuttgartu, Revue Fotografie, roč. XXXIII, 1989, č.3, s.70

Výstavu připravili především Gustaf Stolz s porotci Hansem Hildebrandtem, Bernardem Pankokem a Janem Tschicholdem. Z vystavených prací jich 77 vybral Franz Roh a Jan Tschichold do knihy *Foto—Auge*¹³¹ – mezi vyvolenými autory byli Eugene Atget, Willi Baumeister, Herbert Bayer, Max Burchartz, Andreas Feininger, T. Lux Feininger, Hans Finsler, Walter Funkat, George Grosz, Arwid Gutschow, John Heartfield, Florence Henri, Hannah Hoch, Jan Kajman, Hans Leistikow, El Lisitskij, Man Ray, Eduard L. T. Mesens, László Moholy–Nagy, Walter Peterhans, Robert Petschow, Albert Renger–Patzsch, Paul Schuitema, Sasha Stone, Maurice Tabard, Karel Teige, Friedrich Vordemberge–Gildewart, Dziga Vertov, Brett Weston, Edward Weston, Piet Zwart.¹³²



Franz Roh, Jan Tschichold, Foto—Auge, 1929

Mezi našimi fotografy i teoretiky výstava vzbudila zaslouženou pozornost a hojně se o ni referovalo v řadě časopisů. Karel Teige uveřejnil článek v *ReDu*¹³³ a *Stavbě*¹³⁴ a Alexander Hackenschmied ve *Fotografickém obzoru*.¹³⁵

„Svět v obrázcích“, jak by výstavu nazval Alexander Hackenschmied¹³⁶, nebyl uspořádán podle historického ani retrospektivního klíče, ale cílem bylo předvést všestranné využití fotografie v moderním světě, od fotografie reportážní a dokumentární, přes fotografii určenou pro vědecké účely, reklamní fotografii až k volné tvorbě, která byla zastoupena nejpočetněji. V prvním výstavním sále nainstaloval László Moholy–Nagy průřez dějinami

¹³¹

¹³² Deutsche Fotografie. Macht eines Medium 1870–1970, Katalog, Bonn 1997, s.94

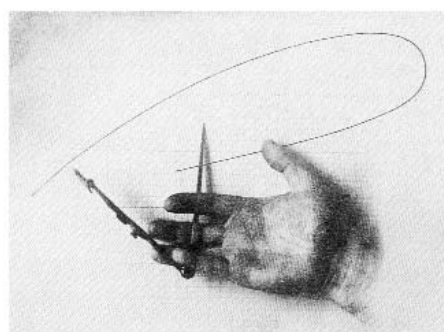
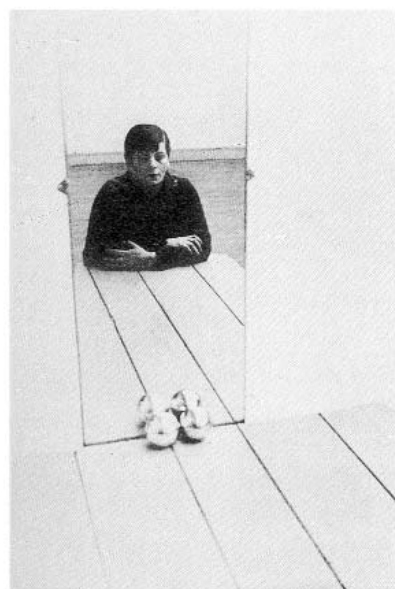
¹³³ Teige Karel,

¹³⁴ Teige Karel, *FIFO*, Stavba, roč. VIII., 1929–1930, č.1, s.29–31

¹³⁵ Hackenschmied Alexander, *Fotografie ve Stuttgartě*, *Fotografický obzor*, roč. XXXVII., 1929, s.115–117

¹³⁶ Hackenschmied Alexander, *Fotografie ve Stuttgartě*, *Fotografický obzor*, s. 115

fotografie, od prvních daguerrotypií až do současnosti, jen z ní byla „pricipiálně vyloučena ta neblaze proslulá „umělecká fotografie“, zmetek, který nikdy se nepodobal ani umění ani fotografii.“¹³⁷ Ostatních 977 fotografií, montáží a plakátů bylo posbíráno z různých



Franz Roh, Jan Tschichold, Foto-Auge, 1929

ných koutů Evropy a vedle svého praktického využití chtěly být i uměním. Moholy–Nagy vystavoval v samostatném sále téměř sto prací většinou známých z knihy *Malerei, Fotografie, Film*, Sasha a Cami Stoneovi z Berlína v dalším sále vystavili velké portréty populárních lidí, reklamní a reportážní snímky. Sovětskou expozici s pracemi Alexandra Rodčenko, Arkadije Šajcheta, Borise Ignatoviče, Maxe Alperta, Gustava Klucise, doplněnými záběry z Ejzenštejnových, Vertovových a Pudovkinových filmů, mistrně připravil El Lissitzkij. V německé expozici byla zastoupena jak díla, která se nesla v duchu nové věčnosti – Karl Blossfeld, Anne Biermannová, Hans Finsler, Albert Renger–Patzsch – tak i dadaistické a funkcionalistické koláže a fotomontáže – Willi Baumeister, Hannah Höchová, John Heartfield, Jan Tschichold, Kurt Schwitters. Československou republiku reprezentovalo pět vystavujících z řad Devětsilu. Karel Teige vystavil ilustrace k Abecedě Vítězslava

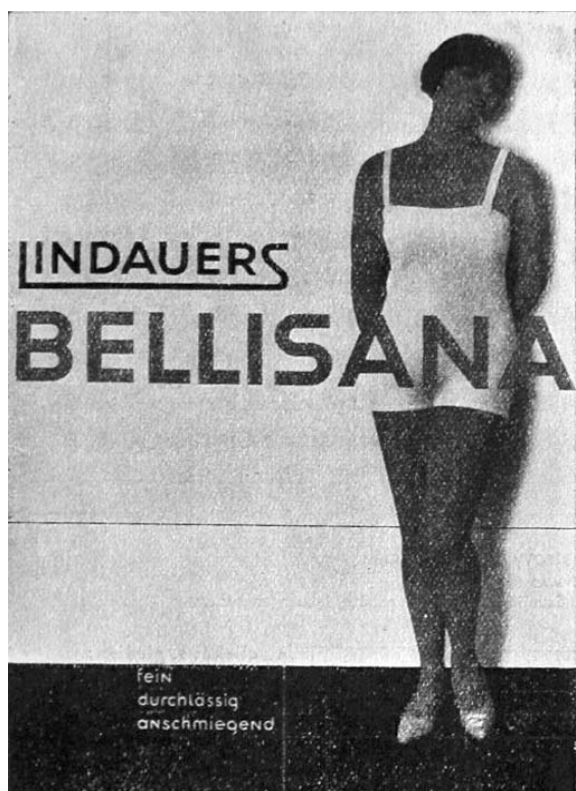
¹³⁷ Teige Karel, *FIFO, Stavba*, roč. VIII., 1929–1930, č.1, s.30

Nezvala a fototypografické obaly knih a časopisů, Josef Hausenblas, pražský architekt, byl zastoupen jedinou fotomontáží s motivem Eiffelovy věže, Bohuslav Fuchs třemi fotomontážemi se záběry moderní architektury v Luhačovicích a Brně, Zdeněk Rossmann představil své typografické návrhy a Evžen Markalous čtyři snímky, které využívaly tvarových deformací v křivých zrcadlech.¹³⁸ Tento ne zcela vhodně zvolený výběr byl dán tím, že se Karel Teige, který československou účast zajišťoval, v oblasti fotografie příliš neorientoval. Došlo tak k tomu, že na



Franz Roh, Jan Tschichold, Foto-Auge, 1929

výstavě chyběla díla našich dvou nejvýznamnějších avantgardních fotografů dvacátých let



Franz Roh, Jan Tschichold, Foto-Auge, 1929

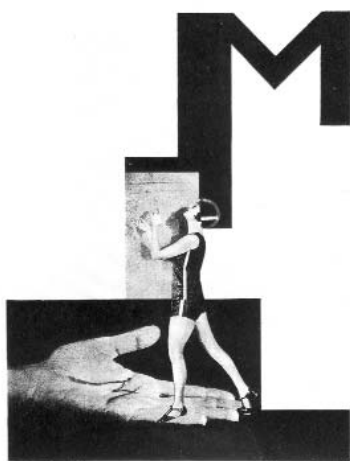
Jaromíra Funka a Jaroslava Rösslera.¹³⁹

K podobným nedostatkům došlo i v německé a americké kolekci, kdy na výstavě scházela díla např. Augusta Sander, Ericha Salomona či Paula Stranda, ale v závěrečném hodnocení tak rozsáhlé výstavy nehrají tyto drobné chyby velkou roli.

Výstava vzbudila po celé Evropě velký zájem a řada časopisů a sborníků vydala zvláštní čísla věnovaná fotografii a kinematografii, ze zahraničních to byly např. Bauhaus, Das Neue Frankfurt, Kunstblatt, Photo-

¹³⁸ Birgus Vladimír, Šedesát let od výstavy Film a foto ve Stuttgartu, *Revue Fotografie*, roč. XXXIII., 1989, č.3, s.72

¹³⁹ Anděl Jaroslav, Dufek Antonín, Přetvoření fotogramu. Průkopnické dílo Jaromíra Funka a Jaroslava Rösslera. In: *Umění pro všechny smysly, Katalog, Národní galerie v Praze, Praha 1993, s...*, Birgus Vladimír, Šedesát let od výstavy Film a foto ve Stuttgartu, s. 72



Franz Roh, Jan Tschichold, *Foto-Auge*, 1929

graphische Rundschau, Das Atelier des Photographen, z našich ReD.¹⁴⁰ Patrně byla také impulsem pro vydání knihy Wernera Gräffa *Es kommt der neue Fotograf* a Hanse Richtera *Filmgegner von Heute, Filmfreunde vom Morgen*.¹⁴¹

Film und Foto byla v redukované podobě reprízována v Curychu, Berlíně, Gdaňsku, Vídni, Mnichově, Tokiu a Ósace.

Stuttgartskou výstavu navštívil kromě jiných i Ladislav Emil Berka s Alexanderem Hackenschmiedem a Bedřichem Votýpkou. Student architektury Hackenschmied po jejím vzoru uspořádal výstavu „Nové fotografie“ v Aventinské mansardě.¹⁴² Ve srovnání s Film und Foto to byla malá sestřička a všechny vystavené exponáty byly domácího původu, ale koncept výstavy zůstal zachován. Podarilo se mu shromáždit práce od Jaroslava Rösslera, Jaromíra Funka a Evžena Markalouse, kteří zastupovali avantgardu dvacátých let spjatou se skupinou Devětsil. Josef Sudek s Funkem také reprezentovali kontinuitu s vývojem progresivních amatérů, sdružených v České fotografické společnosti. Jaromír Funke zřejmě poprvé vystavoval nefigurativní kompozice. Nechyběl ani Eugen Wiškovský a někteří z představitelů fotožurnalistiky. Zato účastníci výstav *Nezávislé fotografie* v Mladé Boleslavi z let 1928 a 1929 se výstavy nejspíš neúčastnili, protože o nich

¹⁴⁰ ReD, roč. II.,

¹⁴¹ Teige Karel, *FIFO*, Stavba, s.31

¹⁴² Výstavní síň Aventinská mansarda byla otevřena 26.listopadu 1927 v Purkyňově ulici a založil ji nakladatel Otakar Štorch-Marien.

Alexander Hackenschmied nevěděl. Berka, Lehovec a Hackenschmied zastupovali mladou generaci.¹⁴³ Nepřekvapuje, že v Aventinské mansardě byly odmítnuty manipulované techniky, nelihost k nim byla základním rysem moderní fotografie, ale je zarážející, že nebyly vystaveny ani fotomontáže. Podle vzpomínek Jiřího Lehovce šlo patrně o vliv Jaromíra Funkeho, který jako ortodoxní purista odmítal i fotomontáže.¹⁴⁴ Katalog k této výstavě patrně nebyl vydán.¹⁴⁵ Informace o „Nové



Franz Roh, Jan Tschichold, Foto-Auge, 1929

fotografii“ v Aventinské mansardě přinesl Ladislav E. Berka v Rozpravách Aventina,¹⁴⁶ jinak zůstala tiskem nepovšimnuta.

Druhá výstava, o které se psalo jako o výstavě „Moderní fotografie“, se v Aventinské mansardě konala v lednu 1931. Z dobových kritik¹⁴⁷ se dozvídáme, že bylo vystaveno asi 50 děl – portréty, krajina, žánry, architektura a reklama – a jména alespoň části vystavujících autorů. Byli mezi nimi Josef Sudek, Eugen Wiškovský, Alexander Hackenschmied, Ladislav E. Berka, Jiří Lehovec, Jaromír Funke a Werner David Feist. Fotografické časopisy vystavené práce vůbec nepochopily a na svých stránkách si neodpustily nemilosrdnou kritiku. Autoři těchto recenzí vytýkali vliv „německých extrémistů“ a „...afektovaný vkus, citelně

¹⁴³ Dufek Antonín, Aventinské trio – Ladislav Emil Berka, Alexander Hackenschmied, Jiří Lehovec, Moravská galerie v Brně 1989, s.6–7

¹⁴⁴ Dufek Antonín, Otakar Štorch-Marien a fotografie, In: Aventinská mansarda. Otakar Štorch-Marien a výtvarné umění, Katalog, Praha, s.83

¹⁴⁵

¹⁴⁶ Berka Ladislav Emil, Aventinská výstava nové české fotografie, Rozpravy Aventina, roč. V., 1929–1930, s.434–435

¹⁴⁷ Rys, Výstava moderní české fotografie, Věstník společenských fotografů, roč. IX, 1931, s.26, Výstava moderní fotografie, Fotografický obzor, roč. XXXIX., 1931, s.38, Svidzi, Fotografie, Prospekt, roč. I., 1931, č.1, s.6–7, Mat F., Výstava moderní fotografie v Aventinské mansardě, Prospekt, roč. I., 1931, č.4. s.11

německý“, vadily jim „padající“ horizonty a „šikmé“ vodní hladiny.¹⁴⁸ Výstava podle nich nepřinesla nic nového, protože „... hodnota „nových obrazů“ byla po stránce motivické příliš problematická.“¹⁴⁹ Na milost byl vzat pouze Josef Sudek s Eugenem Wiškovským.

Obě výstavy v Aventinské mansardě tvořily jasný předěl mezi dvacátými a třicátými léty, odklon od piktorialismu a přijetí konstruktivistických tendencí a zásad tzv. nové věčnosti. Vliv surrealismu byl zatím nepatrný.¹⁵⁰

Ladislav E. Berka ve své práci navazoval na řadu podnětů, které načerpal ve Stuttgartu – např. snímek Detail rostliny, noční fotografie reklamy Moto Jawa, makrofotografie zápalek, diagonální kompozice architektury, nalezené geometrické struktury. Ladislav E. Berka měl poměrně široký záběr, který sahál od sociálních témat, přes fotografování technických staveb v duchu nové fotografie, stejně jako fascinace starou Prahou, kterou fotografoval v Atgetovském duchu. S Alexandrem Hackenschmiedem plánoval vydat knihu 100 x Praha, k jejímu vydání však nedošlo. Mnohé Hackenschmiedovy snímky reprezentují formální i věcný charakter stuttgartovské nové fotografie, bohužel je známe vesměs pouze z reprodukcí v časopisech, protože po Hackenschmiedově pozůstalosti není dnes ani stopy. Atgetovým snímkům jsou také podobné Lehovcovy pařížské kavárny, které vznikly přímo během jeho pobytu v Paříži v roce 1932. Stejně jako pařížské kavárny mu ale učarovaly technické stavby a moderní architektura.¹⁵¹



Franz Roh, Jan Tschichold, Foto-Auge, 1929

¹⁴⁸ Rys, Výstava moderní české fotografie, Věstník společenských fotografů, roč. IX, 1931, s.26

¹⁴⁹ Výstava moderní fotografie, Fotografický obzor, roč. XXXIX., 1931, s.38

¹⁵⁰ Dufek Antonín, Otakar Štorch-Marien a fotografie, In: Aventinská mansarda. Otakar Štorch-Marien a výtvarné umění, Katalog, Praha 1991, s.85

¹⁵¹ Dufek Antonín, Aventinské trio – Ladislav Emil Berka, Alexander Hackenschmied, Jiří Lehovec, Moravská galerie v Brně, s.7–9

Československo byla bezpochyby jediná země, která ihned a bez výhrad přijala novou fotografii. Navíc se zde mohla dále rozvíjet, na rozdíl od Německa, kde v době nástupu Hitlera k moci její vývoj vrcholil a v následujících letech tomuto typu fotografie rozhodně nebylo přáno.

Stuttgartská výstava také nepochybně inspirovala k první přehlídce avantgardních filmů v roce 1930, kterou uspořádal A. Hackenschmied. O rok později se konaly další dvě podobné přehlídky.

Ladislav E. Berka i Alexander Hackenschmied se zúčastnili výstavy Das Lichtbild v Mnichově v roce 1930 – Berka patrně s fotografiemi Hedvábné nitě, Portrét A. Hackenschmieda a Světlé zátiší,¹⁵² Alexander Hackenschmied s fotografií Masky.¹⁵³

¹⁵² Dufek Antonín, Aventinské trio – Ladislav Emil Berka, Alexander Hackenschmied, Jiří Lehovec, Moravská galerie v Brně, s.13, tento výběr označuje Antonín Dufek za nejistý

¹⁵³ Dufek Antonín, Aventinské trio, s.16 Svou prací jsem chtěla nastínit šíři kontaktů, které

závěr

Touto prací jsem chtěla nastínit širší kontaktů, které bylo schopno malé meziválečné Československo se svými umělci navázat, ať se jednalo o německá dadaistická představení, která se v Praze celkem často konala, přednášky a výstavy či zájem o Bauhaus a jeho představitele. Po nástupu Adolfa Hitlera k moci nalezla v Československu, jednom z mála demokratických států ve střední Evropě, řada Němců prchajících před nacismem své útočiště.

Stěžejní kapitolu mé diplomové práce o meziválečném Československu jsem doplnila kratšími statěmi o Bauhausu a výstavě Film und Foto ve Stuttgartu. Založení Bauhausu a jmenovaná výstava byly v mezinárodním kontextu tak významnými událostmi, že bylo potřeba věnovat se jim podrobněji. Zcela záměrně jsem se téměř vůbec nezabývala sude-toněmeckou fotografií a vztahem k rakouským fotografům. Snad se mně alespoň trochu podařilo zachytit život "obyčejných" fotografů v tak zajímavém dvacetiletí mezi dvěma světovými válkami.