

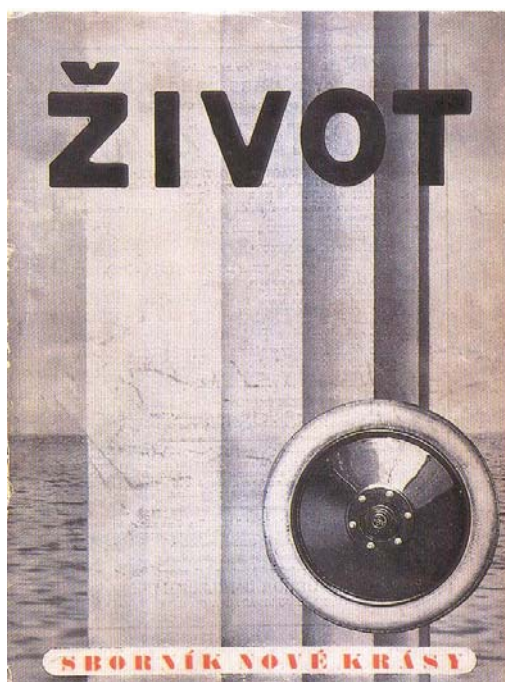
3. Nové pojetí fotografie

Dvacátá léta 20. století vyčlenila v českých zemích prostor novému životnímu stylu označovanému „poetismus“. Jedním z mála směrů, který vytvořil velké jeviště slávy, herečce prostupující všechny smysly lidského vnímání, mocnému médiu..... fotografii.

Dlouhé období lidské beznaděje a utrpení vystřídalo poválečné vzkříšení oslavující život jako takový, nejdůležitější hodnotu oprášenou ze zapomnění. Touha užívat si všeho, co přináší člověku radost, a oslava technických vymožeností, zpříjemňujících časově ohraničený výsek lidského bytí.

Chůze rušnou ulicí, jízda autem, pohled na moderní domy, plavba parníkem po řece, dopravní letadlo na obloze, návštěva kina nebo cirkusu, posezení v kavárně..... tyto každodenní zážitky ovlivnily fotografii a staly se její součástí. Prvním fotografickým obrazem obsahujícím koláž uvedených hodnot byla obálka Sborníku nové krásy, nazvaným Život II, dýchajícího cestovatelskou vášní a technickým obdivem. Zaujala každého diváka toužícího užívat si všeho kolem sebe a nahlédnout do oslavných článků z různých koutů světa. Obálka vytvořená technikou fotomontáže ovlivnila další vývoj nastupující generace tvůrců.

**Sborník nové krásy,
Život II, Praha 1922**



V období, kdy se v Čechách formoval Devětsil a veškeré jeho teoretické základy, prostupovaly již ruskou, americkou a německou fotografií zcela nové prvky vyjadřování. Navázala na techniku fotomontáže, přejímala teorii konstruktivismu a vlivy nové věcnosti. K znovuoobjevení fotomontáže přivedlo zejména válečné období dadaismu. Způsob koláže je již nepřímo znám z některých piktorialistických fotografií poloviny 19. století, např. od H. P. Robinsona nebo O. G. Rejlandera, který skládal jednotlivé portréty postav do jednoho velikého celku podobnému malířskému obrazu. Záměrnou tvorbu svébytné koláže použili kubističtí malíři, kdy se kombinace různých novinových textů či papírků z tabákových obalů stávala součástí jejich obrazů. Princip převzali dadaisté a ti kromě koláže uvedli techniku fotomontáže spojenou s futuristickou řečí s volnou hrou slov. Kombinováním reprodukcí, textů a fotografií vyjadřovali vizuální anarchii a chtěli roztříštit tradiční ustálené obrazové vyjádření. Vnášeli také svůj vlastní radikální až agresivní postoj na militarismus a politiku spojenou s první světovou válkou. V Německu zastávali tuto techniku zejména Raoul Hausmann, John Heartfield, Georg Grosz a Hannah Höchová.

„Nazýváme tento proces fotomontáží. (...) Považujeme se za inženýry, vedeme naší práci ke konstrukci a montáži.“

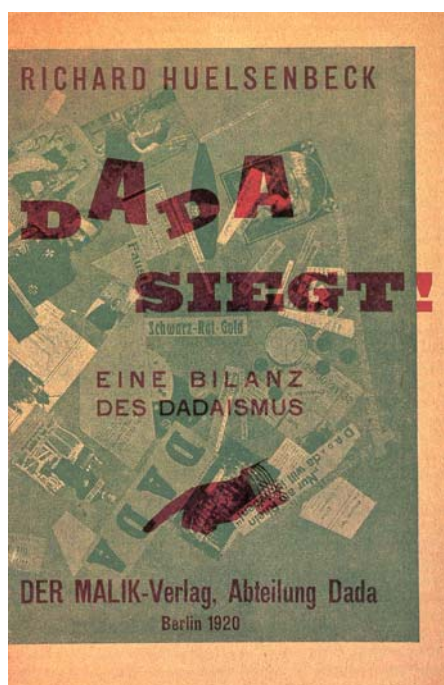
(Raoul Hausmann)



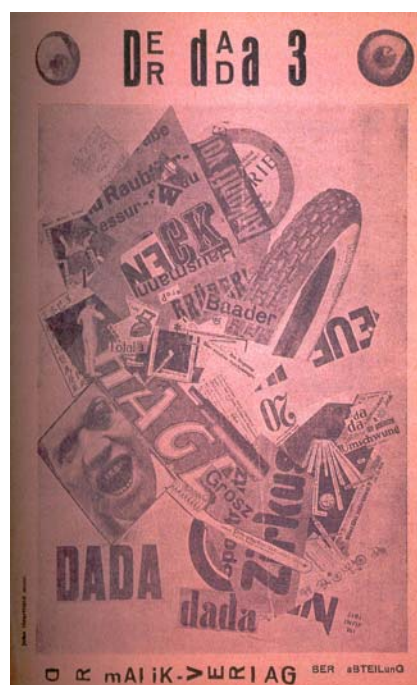
Raoul Hausmann, obálka a zadní strana sborníku Dada, č.2, Berlin 1919



Hannah Höch, Řez kuchyňským nožem, 1919



John Heartfield a Georg Grosz, Obálka „Dada siegt!“ od Richarda Hulsenbecka, Berlin 1920



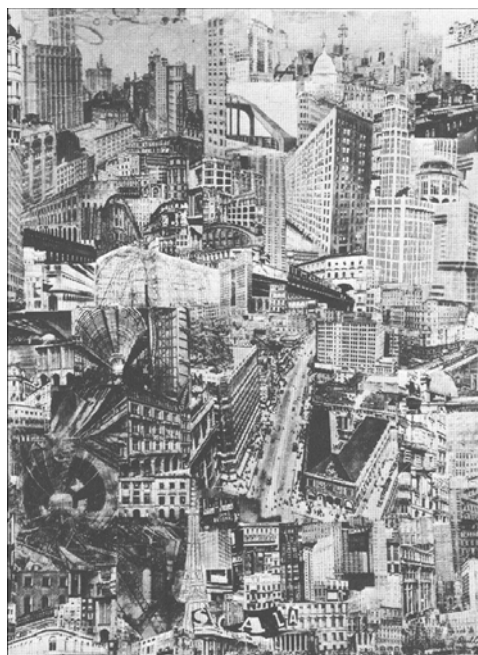
John Heartfield, obálka sborníku Dada, č.3, Berlin 1920

Heartfield s Groszem vytvářeli převážně politickou karikaturu, kterou prezentovali ve svých časopisech vydávaných v nakladatelství Malik, jež bylo spojnici dada s veřejností. Založil ho sám Grosz s Wielandem Herzfeldem, Heartfieldovým bratrem. Po celá 20. a 30. léta bojovalo nakladatelství po boku komunistické strany proti nacistickým tendencím a vydalo mnoho knih s fotomontážními propagandistickými obálkami. Důležitou událostí roku 1920 byla berlínská výstava Dada Messe, která šokovala diváky svými objekty, texty a názorovými postoji.

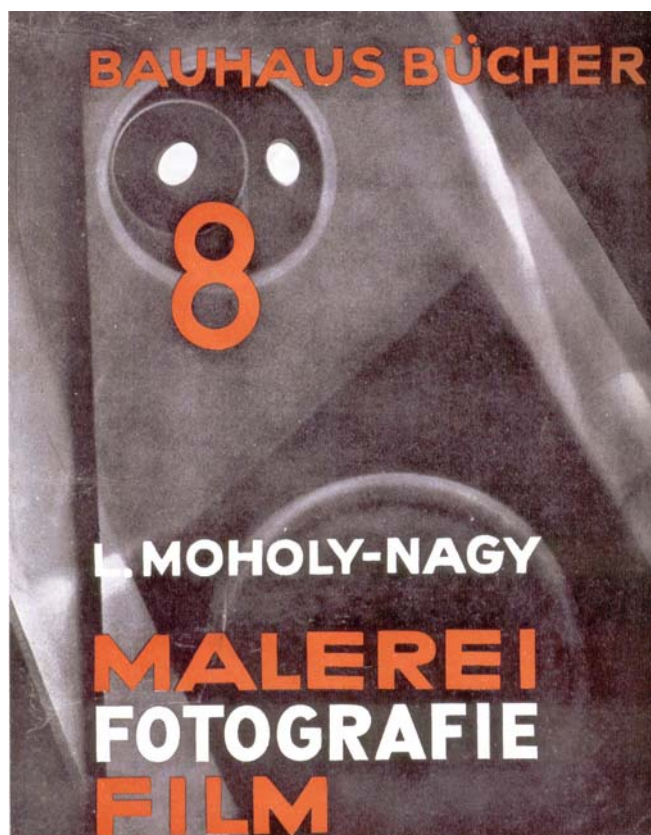
Avantgardní německá fotografie 20. let zcela navazovala na dadaistické období první světové války. Odlišný vývoj však měli čeští umělci, kteří těžko mohli čerpat ze stagnujícího mezičasu. Kontinuitu s předválečnou dobou udržovali jen Tvrdošijní, formující kubismus, bránící se opustit zavedené malířské koncepce, a proto nepřistoupili na odlišné avantgardní tendence. V Rusku byly vyřešeny všechny předválečné kubistické a futuristické možnosti a nulový bod malířství určil Malevičův Černý čtverec na bílém pozadí z roku 1913. Jeho nový směr suprematismus podnítil vývoj konstruktivismu, jež tak zásadně ovlivnil fotografii.

Základy pro další vývoj fotografie v Německu vytvořil Bauhaus, umělecká škola založené roku 1919 ve Výmaru. První fotomontážní impulzy vznikly v tvorbě Paula Citroena na téma „Velkoměsto,“ předznamenávající nový pohled na svět.

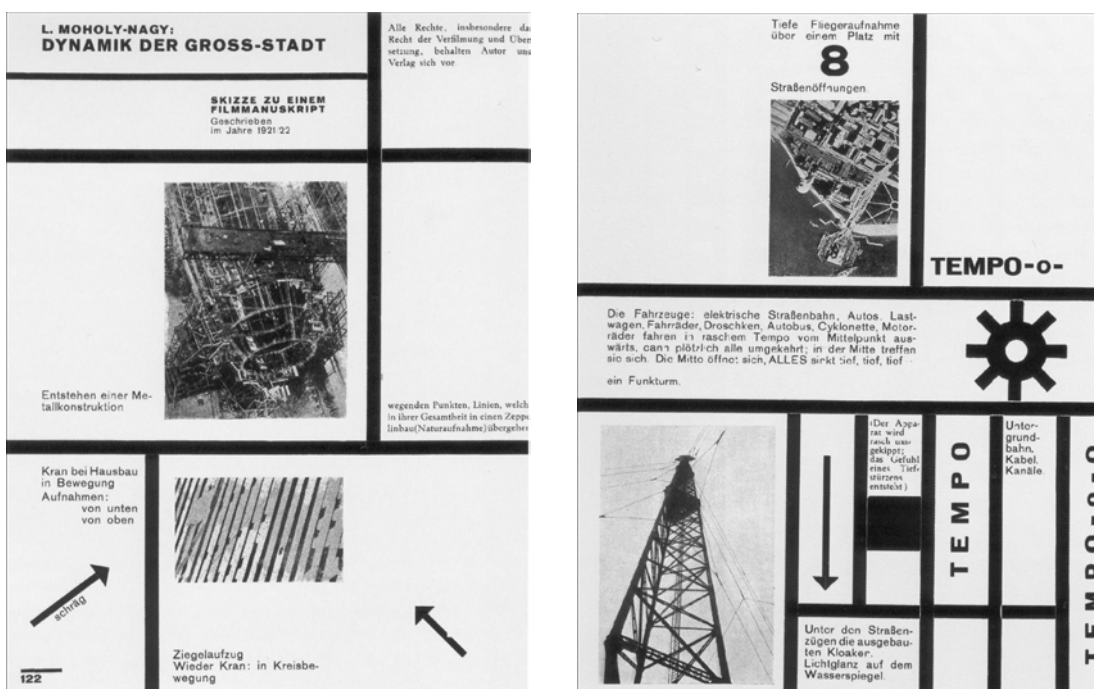
Paul Citroen, Město, 1921



Samostatný ateliér fotografie a uvedení v patrnosti tohoto obrazového média přinesla zásluha a nadšení Laszlo Moholy-Nagye, rodilého Maďara, kterého roku 1923 přijal Walter Gropius na půdu Bauhausu. Ovlivnili ho němečtí dadaisté a ruští konstruktivisté, jejichž prvky spojoval ve svých fotomontážích. Myšlenky konstruktivismu v Německu rozšířil El Lisickij, který v letech 1921-1925 žil v Berlíně a stal se tak prostředníkem a vyslancem ruské avantgardy. Zvěřejňoval také své typografické studie, např. obálku básnické sbírky Majakovského *Dlja golosa*. Moholy-Nagy byl fascinován experimentováním fotomontáže a nazýval ji „fotoplastikou.“ Sprotředkovala souvislejší výpověď, než samostatná fotografie a upřednostnila rozsáhlé asociace oka vyděné v jednom krátkém okamžiku. Zachytila všechny rušné dynamické pohyby velkoměsta a filmovou řečí vytvořila jeden složený obraz. Navazovaly na různá témata, např. sociální problémy, mezilidské vztahy a pocity nebo prostředí divadla a varieté. Moholy-Nagy sestavoval jednotlivé fotografické elementy na společnou jednoduchou prázdnou plochu a spojoval je grafickými prvky. Své principy vysvětlil v knize *Malířství, fotografie, film*, vydané roku 1925.



Laszlo Moholy-Nagy, *Malířství Fotografie Film*, 1925



Laszlo Moholy-Nagy, stránky z knihy Malířství Fotografie Film, 1925

Ze stejného konstruktivistického principu vycházeli ruští „fotomontéři“, kteří opěvovali atmosféru velkoměsta zachycující ve svých prvních pracích. Alexandr Rodčenko také ilustroval Majakovského básnickou sbírku Pro eto a spolu s El Lisickým vytvářeli moderní typofoto, spojení fotografických montáží s geometrickými typografickými prvky. Avšak ruská fotomontáž se brzy stala nástrojem propagandy a více se v ní objevovali mocné a násilné motivy stalinismu. Velkou obětí byl také Gustav Klucis, který přistoupil také na tuto vlnu a prezentoval například rozsáhlý soubor Spartakiády. Ještě hůře dopadli Lisickij s Rodčenkem vytvářející postoje socialistického realismu. Revoluční médium fotomontáže bylo obdivované pro své technické řešení a konstrukci, a hlavně jako snadno masově šiřitelný tištěný prostředek.

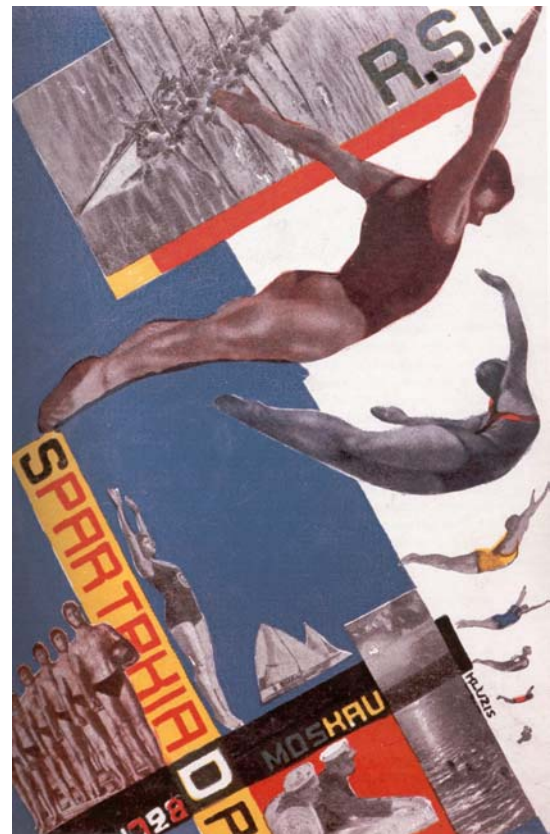
Konstruktivistická fotomontáž se výrazně rozvinula také v Polsku. Vzniklo mnoho plakátů a knižních ilustrací. Teoretické principy uváděl Mieczyslaw Szczuka v avantgardním časopise „Blok“. Koláže s městskými výjevy vytvořil např. Kazimierz Podsadecki, nazvané „Město mlýn života“ z roku 1929. Fotografie dopravních prostředků se objevily v ilustraci sbírky „Oko v oku“ od Antoniho Slonimského, kterou graficky upravil Wladyslaw Daszewski. Polská fotomontáž měla mnoho společných technických metod jako ruská.



Alexandr Rodčenko, stránka
z Majakovského sbírky Pro eto, 1923



Alexandr Rodčenko, obálka
románu Miss Mend, 1924



Gustav Klucis, Spartakiáda,
Moskva 1928 (pohlednice)

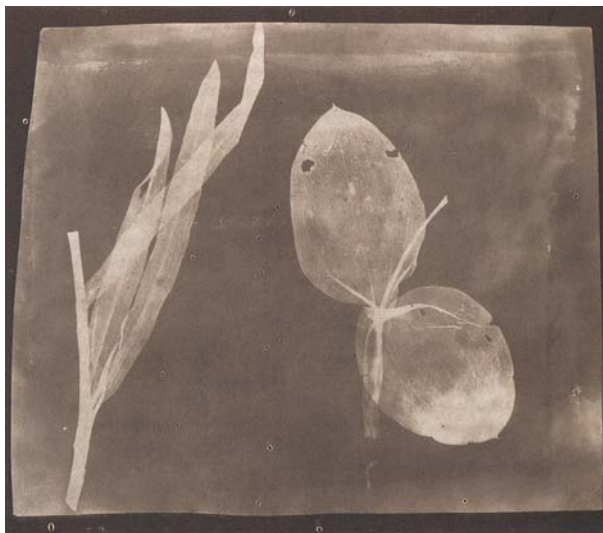
Počátky devětsilské fotografie předznamenala pařížská návštěva Karla Teiga, kterou podnikl ještě před vydáním sborníku Život II. Setkal se tam s osobnostmi, formujícími nadcházející průběh avantgardy a nejvíce na něj zapůsobil dadaista Man Ray, který učaroval Teiga svým souborem dvanácti fotogramů nazvaným Tzarovým textem „Les Champs délicieux“ (Pole líbezná). Velice rychle se stal kultovní osobností české avantgardy a jeho práce základem pro Teigovu teoretickou stat o fotografii v průkopnické kapitole Foto kino film, Života II. Svými idejemi o „typofotu“ předběhl i Moholy-Nagye, jehož poznatky vyšly o rok později (Nová Typografie).

Pravé fotografické básnictví, kouzlo téměř černokněžnické shledáváme v Rayových pokusech posledního data, „Champs délicieux“, v albu 12 fotografií 18x24 cm vydaném s úvodem Tristana Tzary: zde poprvé důsledně je postavena fotografie po bok malířství a grafice, bez polovičatosti „umělecké fotografie“; její krása je analogická kráse výtvarných realizací poslední doby. Tyto „přímé“ fotografie, při nichž se Man Ray obešel zcela bez desky i objektivu, jsou samy o sobě předmětem, obrazovou básní. (...)

(Karel Teige, Foto kino film, Život II, 1922, str. 160)

Českému avantgardnímu publiku představené „rayogramy“ nebyly jedinými světelnými experimenty svého druhu. Podobné pokusy vytvářel současně také Laszlo Moholy-Nagy, který své abstraktní fotografie, podobné rentgenovým snímkům, nazýval „fotogramy“ a považoval je za malbu světla. Na rozdíl od „rayogramů“, manifestujících dadaistické formulace, kde kužel světla otiskl na světlocitlivý papír zcela náhodné předměty bez konkrétní obsahové spojitosti, tak „fotogramy“ byly hlubší světelnou studií, jež považoval Moholy-Nagy za samostatný program a umělecké vyjádření „nové fotografie“, o němž sepsal kapitoly ve své knize Malířství fotografie a film (1925). Kdo opravdu jako první našel cestu k této výtvarné metodě, můžeme jen diskutovat, protože již roku 1918 vytvořil několik podobných experimentů Christian Schad, tzv. schadografie a ještě před ním koncem 19. století vytvářel otisky rostlin fotograf W. H. F. Talbot. Obdobnými principy se počátkem 20. let zabýval také El Lisický, aranžující konkrétní předměty denní

potřeby, avšak oproti Moholy-Nagye, bez hmotného světelného prostoru. Prvním českým průkopníkem fotogramů byl Jaroslav Rössler, jehož umělecké hodnoty můžeme měřit s výše uvedenými jmény, mezi nimiž se bohužel ztrácel z očí tehdejších teoretiků.



**W. H. F. Talbot, Květy orchidejí,
duben 1839**

**Christian Schad,
schadografie, 1919**



Man Rayovo album mohli tehdejší diváci vidět roku 1923 na vlastní oči při příležitosti vůbec první avantgardní výstavy uspořádané v Československu, **Bazaru moderního umění**. Uskutečnila se v pražském Domě umění, v prostorách Rudolfiny, a následujícího roku opakována v Brně, pod názvem Výstava moderního umění. Svou netradiční koncepcí byla inspirována berlínskou Dada Messe. Bazar neměl být tradiční výstavou uměleckých děl, ale pestrou přehlídkou devětsilských aktivit, na níž obrazy, kresby, fotografie, scénické návrhy, architektonické projekty, obrazové básně sousedily s knihami, plakáty cestovních kanceláří, snímky z cirkusu a filmu, krejčovskými pannami a různými objekty a předměty každodenní potřeby. Součástí byla také ukázka z tvorby Paula Stranda, jehož fotografie kuličkových ložisek vyjadřovala devětsilský obdiv k moderní technice a na výstavě zastupovala moderní plastiku. Teige považoval fotografie Man Raye za rovnocenné partnery

malířství a grafiky. Fotografie a film byly prohlášeny členy skupiny Devětsil za umění budoucnosti a měly nahradit malbu a jiné tradiční umělecké obory. Docházelo ke vzájemnému ovlivňování a prolínání různých médií.

**Man Ray, rayogram, z alba
Les Champs délicieux
(Pole líbezná), 1922**



Fotografii kladl Teige funkci prostředníka mezi malířstvím a filmem. Svou dokonalou výpověď „osvobodila“ malbu od naturalismu a zastoupila impresionismus, jakožto vizi umění. Teige požadoval na moderní fotografii účelnost a pravdivost a stavěl se proti tzv. umělecké piktorialistické fotografii, kterou odsoudil za nedůstojnou, jelikož navazuje na estetiku přežitých malířských stylů. Výhrady měl také vůči abstrakci, kterou považoval za překonaný vývojový stupeň. Prohlašoval, že dílo potřebuje několik doteků reality, aby navodilo poetické emoce.

Devětsil nahlížel na fotografii několika pohledy. Kromě experimentální hry fotogramů skláněl obdiv k reportážní a dokumentární fotografii doprovázející anglické a americké obrazové magazíny. Byla v ní spatřována krása moderní techniky přirovnávaná k zaoceánským parníkům či letadlům. Zachycení běžného městského života bylo chápáno jako básnický dokument doby a fotografie strojů nebo technických součástí za ilustraci mechanické krásy a konstruktivistické estetiky. Fotografie byla považována za dílo stroje, zároveň práci lidských rukou, mozku a srdce.

„Fotografie lže, stává-li se „uměleckou“. Je to faleš, přetvářka, a konečně i kvalitativní úpadek ze stanoviska vlastní rodné krásy. Fotografie přece nepotřebuje galerijního temnosvítu, impresionistické mlživosti, aby byla krásná, právě tak, jako ornament a dekor nikdy nepřidá krásy dnešní architektuře. Když malířství opustilo impresionismus, zdědila fotografie toto od panstva odložené šatstvo.... Umělecká fotografie, totéž co umělecký průmysl, je věc nedůstojná, odpadková, kalná a nezdravá. Oč krásnější jasná, ostrá foto, jež vidíme v angloamerických obrazových listech, či na kinoplátně při wild-westovém filmu! V nich je pravá poezie a hymnická krása básní Whitmanových.“

(Karel Teige, Foto kino film, Život II, 1922, str. 158 - 159)

Hlavním vyjadřovacím prvkem fotografie, používaným skupinou Devětsil, byla fotomontáž a koláž, kterou v roce 1923 označil Karel Teige za **obrazové básně**. Ty se staly originální vizuální komunikací devětsilských tvůrců. První impulz ke vzniku obrazových básní přinesla obálka sborníku Život II, kterému předcházely koláže berlínských dadaistů a ruských konstruktivistů. Koláže Raula Hausmanna, Hannach Höch z období kolem roku 1920, dále knihy a časopisy upravené El Lisickým a Alexandrem Rodčenkem usplížily vznik obrazových básní a nové typografie. Jestliže dadaisté vycházeli z náhodných spojení zlomků reality, které spojovali do chaotických kompozic se sociálně kritickým a ideologickým obsahem, tak devětsilské fotomontáže prostupoval básnický duch a touha k životu. Od konstruktivistů převzaly geometrickou formu. Obrazové básně se proměnily v optická slova. Hlavní snahou bylo propojit fotografii a jiné výtvarné prostředky s básní, a vytvořit tak nový umělecký celek. Myšlenku tvořilo poetické okouzlení moderní civilizací a její oslava. Tuto programovou podstatu si vzal za své již ruský konstruktivismus, který viděl ve stroji nositele spásy a propagoval estetiku čistých forem. Avšak Devětsil nebyl tak radikální a zdůrazňoval nikoli čistotu uměleckých forem, nýbrž, jak dokládají obrazové básně, vzájemné propojování a doplňování různých tvůrčích metod. V obrazových básních se mísí různé druhy znakových prvků, např. mapy a vlajky, dále různé techniky, např. fotografie, kresba či malba, různé formy verbální nebo vizuální komunikace, např. dopis, pohlednice a noviny a objevují

se obrazové prvky „nové krásy“. Nejčastějším tématem prvních koláží byly daleké cesty z exotických krajů. Závěsný obraz a tištěnou báseň měla zcela nahradit obrazová báseň, která se stala v letech 1923 -1926 nejoblíbenější uměleckou formou Devětsilu, rozšiřovaná mechanickými reprodukčními prostředky. Obrazová báseň ovlivnila typografickou knižní tvorbu, podnítila rozkvět filmových básní a spojila se s reklamou. Teoretickou proklamací byla Teigova stať „Malířství a poezie“ uveřejněná v Disku (1923, č.1, str. 19 -20). Požadoval zde vzájemné propojení obou těchto oborů.

Hravé kompozice nejrůznějších podnětů vyrvořily svébytný a ve světovém měřítku ojedinělý vyjadřovací jazyk. I když byla fotomontáž hojně využívána ruskými nebo německými autory, měla devětsilská myšlenka své imaginární kouzlo s poetistickou uvolněností a nenásilností směřující člověka k hravosti a příjemnému užívání si života. Řemeslně nenáročná technika si našla místo v srdcích mnoha tvůrců. Sám Karel Teige v počátcích dvacátých let sestavil nezávislé obrazové básně pohlednicového charakteru, představující velmi častou cestovatelskou touhu devětsilského života, s tématy vázanými k exotice dalekých plaveb a odjezdů do cizích dalekých krajů. Nejznámější jsou tyto dvě: Pozdrav z cesty (1923) a Odjezd na Kytheru (1924). Teige je vytvořil kombinací kresby, písma a rozstříhaných fotografií umístěných do geometricky rozdělené plochy černé, šedé a bílé barvy. Bránil se použití barevných reprodukcí, ba dokonce zdůrazňoval černou a bílou, čímž jsou důkazem jeho dvě obrazové básně. V Pozdravu z cesty jsou typické prvky, jako jsou mapa, dopis či zdůraznění dálky pomocí dalekohledu, to vše umístěné na neutrálním bílém pozadí a černém s námětem noční oblohy zdůrazňující poetičnost. Teigova druhá obrazová báseň Odjezd na Kytheru vychází z architektonicky komponovaného pozadí, v jehož geometrických částech nalézáme moderní náměty okouzlující techniky. Dokládá typické propojení konstruktivistického řešení s oživujícím poetistickým obsahem. Teige ji charakterizoval jako „*moment lyrického filmu*“ a doprovodil stručným scénářem, který lze číst jako návod, vysvětlující doslovně, jak přenést techniku obrazových básní do typografické a knižní tvorby.



Karel Teige, Pozdrav z cesty, 1923



Karel Teige, Odjezd na Kytheru, 1924

„Pokusili jsme se sestavit turistickou báseň, obraz cestovní lyriky, slživše ji z několika příznačných fotogenických elementů: vlajka lodi, pohlednice, fotografie hvězdného nebe, cestovní mapa, trieder a dopis s nápisem: Pozdrav z cesty!, z náznaků, jež mají stačiti k evokaci dojmů a názornosti, jaká je nedostižná slovům. Nebo koncipujeme: Odjezd na Cytheru, drobný lyrický film s odjezdem plachetní lodi, s vlajícím šátkem na rozloučenou a svítícím nápisem Au revoir! Bon vent!”

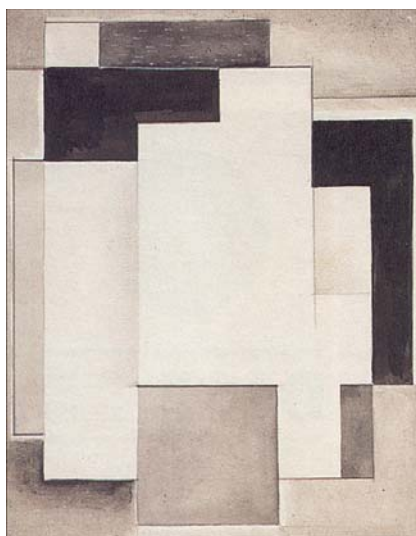
(Karel Teige, Veraikon X, 1924, č. 3-5, str. 34 - 40)

Postup:

- I. Abstraktní geometrická kompozice v pohybu.
- II. Tato kompozice se stále více zaostřuje: je vidět přístav, parníky, jeřáb, plakát.
- III. Současně: jeřáb otočí se do polohy, vyžadované kompozicí (horizontálně) a vpravo nahoře přejede motorový člun přístavem zanechávaje za sebou (komposičně důležitou) bílou brázdu vln.
- IV. Plachetní loď se rozjíždí, otáčí se, naklání se na bok, mizí do dálky, stále menší a menší. Na schodišti na pravo je vidět ruku s mávajícím bílým šátkem.
- V. Plachetní loď mizí v dálce; vyskočí světelný nápis:
Au revoir! Bon vent! — — — —

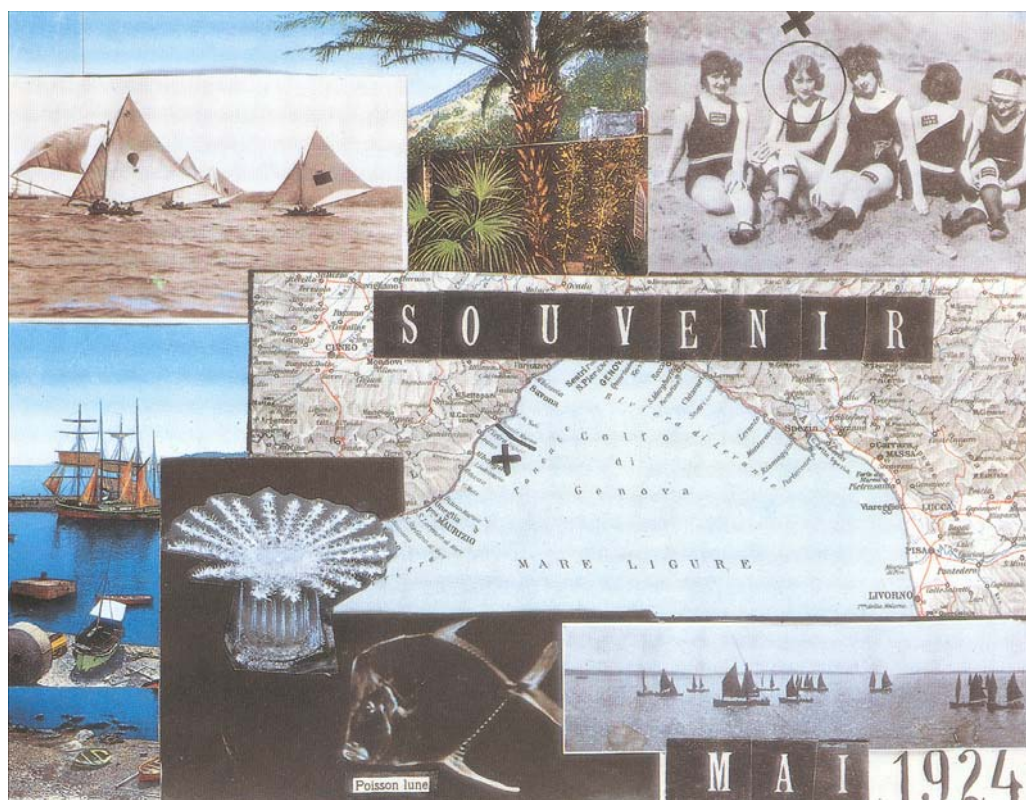
Karel Teige, scénář k obrazové básni Odjezd na Kytheru, 1924

Karel Teige a Otakar
Mrkvička, Kompozice,
1924 - 25



Vznikalo mnoho dalších scénářů, např. od Nezvala, Seiferta, voskovce a Černíka, které však nebyly nikdy zrealizovány. Publikovány byly v Disku a jejich technika vycházela podobně jako v obrazových básních, z koláže rychlých střihů a asociativně prolínajících obrazů. Objevily se s náměty např. Přístav, Raketa či Nikotin.

Jindřich Štyrský vytvořil také několik samostatných obrazových básní, nejznámější jsou Souvenir (1924) nebo Forget me not (1924). Jejich tématem byla zřejmě vzpomínka na určitou dívku, což lze vyčíst z názvu a obsahu těchto básní. Štyrský na rozdíl od Teiga využívá více barevnosti a uvolněnější hravosti než striktní konstruktivní formy. Štyrský již o rok dříve zveřejnil v prvním čísle Disku svůj manifest „Obraz“, kde nabádá k rozšiřování fotografie v různých vyjadřovacích principech.



Jindřich Štyrský, Souvenir, 1924

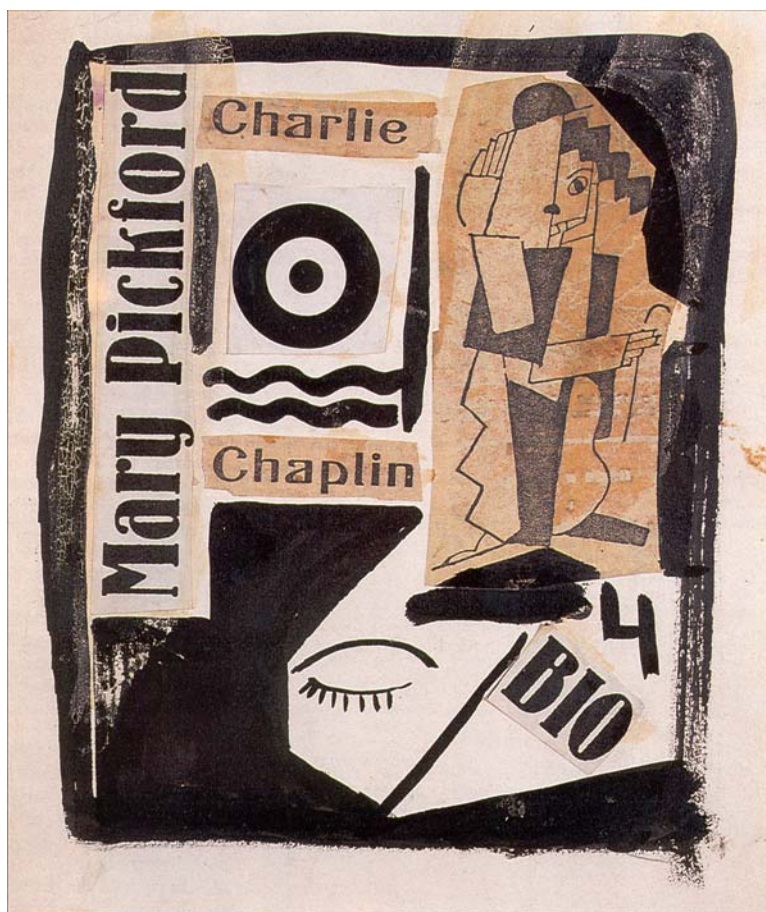
Oslavou moderní techniky byly koncipovány zcela odlišné fotomontáže od Jaroslava Rösslera, jediného fotografa Devětsilu, kterého Teige přijal roku 1923. Významný experimentátor a průkopník avantgardních myšlenek již počátkem dvacátých let předběhl, svým novým pohledem a způsobem přetvářejícím realitu, některé zahraniční autory. Vytvořil také jednu fotomontáž v duchu poetistických obrazových básní, která vznikla pro Osvobozené divadlo ke hře Ivana Golla, nazvaná „Methusalem“ (1928). Objevila se na obálce měsíčníku ReD (č. 7, duben 1928).



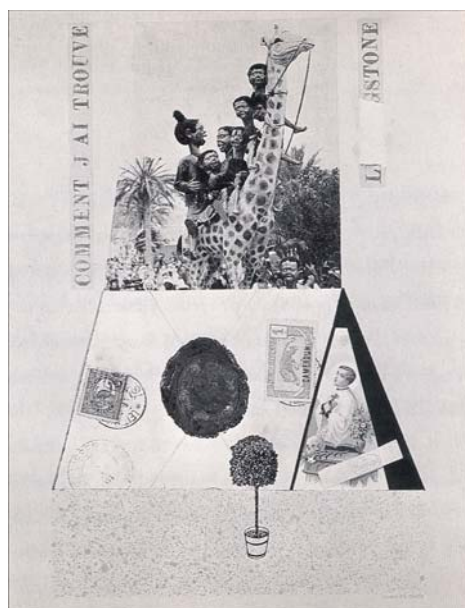
**Jaroslav Rössler, fotomontáž
pro Osvobozené divadlo, 1928**



další obrazové básně



Karel Teige, Charlie Chaplin, 1920



Jindřich Štyrský, Jak jsem našel Livingstona, 1925

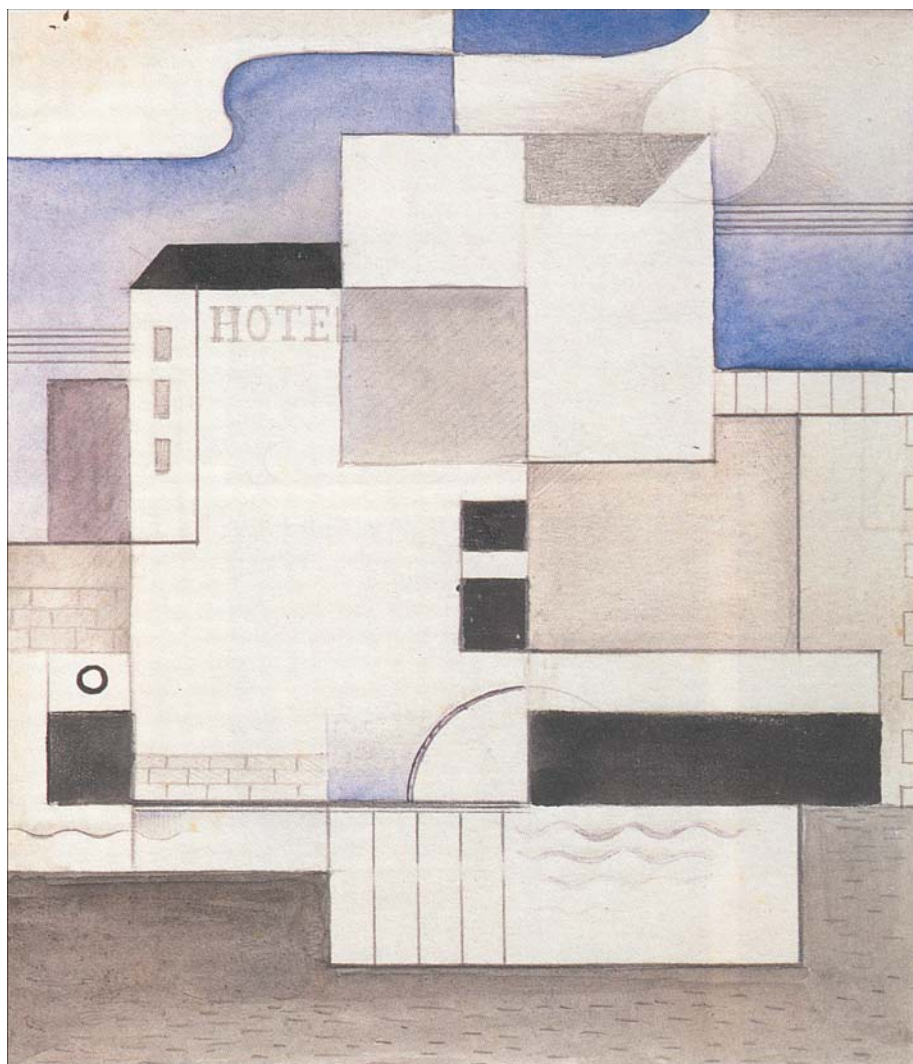


Evžen Markalous, Smích, 1926

● kompozice



Karel Teige, Krajina se semaforem, 1922 - 23



Karel Teige a Otakar Mrkvička, Hotel, 1922