Pavel Weber

František Povolný a Fotoskupina pěti

Bakalářská diplomová práce

Obor: tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Miroslav Myška

Oponent: Odb. as. Mgr. Aleš Kuneš

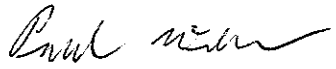
Slezská univerzita

Filozoficko – přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie

Opava, červen 2000

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedenou literaturu.



V Opavě dne 1. června 2000

Chtěl bych touto cestou poděkovat všem institucím i jednotlivcům, pedagogům Institutu tvůrčí fotografie, zaměstnancům organizací jmenovaných v rejstříku zdrojů, rodičům, přátelům a známým, kteří mi radou, kritikou či dobrým slovem pomohli realizovat tuto práci.

© 2000 Pavel Weber, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity

Obsah:

1. Úvod .....str. 2

2. Fotoskupina pěti – obecná charakteristika, umělecké souvislosti .....str. 5

3. Josef Jiří Kamenický .....str. 12

4. Bohumil Němec .....str. 14

5. Jaroslav Nohel .....str. 16

6. František Povolný .....str. 17

7. Povolný ve vzpomínkách současníků ..... str. 21

8. Hugo Táborský .....str. 26

9. Fotovýstava tří a Fotoskupina čtyř .....str. 27

10. Ohlas a kritika v tisku .....str. 28

11. Závěr .....str. 40

12. Literatura .....str. 43

13. Obrazová příloha .....str. 46

1. Úvod

Fotografie představuje zobrazování reality na fotocitlivou vrstvu. Její historie se počítá na 160 roků. Jejím středověkým předchůdcem byla „camera obscura" (temná komora). Ačkoli citlivost sloučenin stříbra na světlo byla objevena již v roce 1725, k jejímu praktickému využití došlo až o více než 100 let později. Mezi vynálezce, kteří se již roku 1822 zdařile zasloužili o „malování světlem" byl Joseph Nicéphore Niepce, který jako „citlivý" materiál použil skleněnou desku, opatřenou vrstvou asfaltu, exponoval 8-12 hodin pohled z okna svého domu. Spolu s ním patří k dalším významným průkopníkům „malování světlem" Louis Jacques Mandé Daguerre, Hippolyte Bayard, William Henry Fox Talbot aj. kteří nezávisle na sobě věnovali se stejnému problému jinou technologickou cestou. Z minulého století je dobře známý slavný výrok francouzského malíře Delaroche, který při prvním spatření daguerrotypií (předchůdkyně dnešní fotografie) na výstavě v Paříži prohlásil: „Ode dneška je malířství mrtvé". Další vývoj ukázal, že tomu tak nebylo a není. Fotografie se vydala svou vlastní cestou vývoje a postupně se rozvinula ve zcela svébytný umělecký směr. Fotografové uplynulé epochy začali postupně zachycovat nejen realitu každodenního života, ale i umělecká díla, archeologické nálezy, významné osoby a osobnosti dějin. Začala se využívat ve vědě, umění, ke knižní ilustraci a postupně se prosazovala v žurnalistice, v reklamě i v dalších oborech. Fotografování samotné ve svých počátcích bylo pro tvůrce náročné zejména pro požadavek dlouhé časové expozice. S postupným rozvojem techniky a chemie docházelo ke zdokonalování fotografických přístrojů a fotomateriálu obecně. Tím se zmenšoval i uvedený handicap značné časové náročnosti jak na expozici tak i na samotné zpracování fotografie (pozitivu).

Fotografie se stala ve 20. století moderním oznamovacím, komunikačním a informačním prostředkem. Díky ní a jejím „následovníkům" – filmu, televizi, videu a internetu – se stal svět relativně malý. Vzdálené kraje jsou nyní díky všeobecné globalizaci

velmi snadno a rychle dostupné a dosažitelné. V několika sekundách se dovídáme například o tom, jak žijí lidé na druhé straně zeměkoule.

Fotografie jako jedinečná a neopakovatelná zobrazovací metoda umožňuje překročit člověku hranice, které jsou mu dány jeho smyslovým vnímáním. Tímto způsobem fotografie překonala paměťovou hranici člověka – okamžik činí neměnným a trvalým. Díky takovým moderním metodám jako je mikro- a makrofotografie máme možnost ve vědě nahlížet do mikro- i makrosvěta současně (Nielsson). Navíc uskutečnila reálnou odvěkou touhu člověka zachytit navždy neopakovatelné chvíle a okamžiky jedinečného života každého z nás tak, jak jej prožíváme.

Postupně se stala fotografie svébytným uměním, které věrně odráží události, pocity, děje a nálady té které doby a okamžiku. Je svědectvím o době, v níž fotograf žil a tvořil. Současná fotografie se za více než 160 roků její existence od dob Daguerra posunula o mnoho dále. Dávno již nezobrazuje jen věci, jevy a události z vnějšku tak, jak je vnímá jejich účastník. Snaží se především v nich najít vnitřní náboj a zobrazit ducha událostí zachycovaných na fotografii. V tom lze také spatřovat hlavní moderní poslání současné a budoucí fotografie jako uměleckého oboru. Podobně avantgardní postavení ve třicátých letech 20. století na brněnské umělecké scéně měla Fotoskupina pěti vedená Františkem Povolným, kterou se zabývá tato diplomová práce. Fotoskupina pěti se zformovala na brněnské ŠUŘ převážně z žáků funkcionalisticky orientovaného grafického designera profesora Emanuela Hrbka, který na škole nově umožnil výuku fotografie již ve třicátých letech 20. století. Tvorba Fotoskupiny pěti navazovala na českou i zahraniční experimentální tvorbu dvacátých let a brzy se přidal silný vliv surrealismu – zejména díky silné osobnosti básníka Vítězslava Nezvala. Svou tvorbou navázala Fotoskupina pěti na tak významné individuální průkopnické činy a osobnosti dvacátých let, jakými byly: J. Funke, J. Rössler, Man Ray, László Moholy-Nagy a jiní. Pod silným vlivem surrealismu – zejména díky

Františku Povolnému – za využití poznatků sociální fotografie, nové věcnosti, konstruktivismu a funkcionalismu dospěla Fotoskupina pěti k novému modelu moderního uměleckého vyjádření v dnešním slova smyslu. Fotoskupina pěti přistoupila k tomuto úkolu s radikálností sobě vlastní. Díky dalšímu vývoji v meziválečném období, které bylo ve výtvarném umění poznačeno silnou levicovou orientací, byl odkaz Fotoskupiny pěti za 2. světové války a v poválečném období záměrně zapomínán. Poselství, které předává Fotoskupina pěti i dnešním dnům, je stále aktuální.

2. Fotoskupina pěti – obecná charakteristika, umělecké souvislosti

FOTOSKUPINA PĚTI působila společně od roku 1933 do roku 1936. Členy skupiny byli: František **Povolný**, Josef Jiří **Kamenický**, Bohumil **Němec**, Jaroslav **Nohel**, Hugo **Táborský**. Byli to vesměs studenti Školy uměleckých řemesel v Brně, nadaní žáci profesora Emanuela Hrbka, který na ŠUŘ vyučoval užitou grafiku, dekorativní malbu a „speciálku" pro aranžérství. Na jejich žádost jim umožnil fotografickou výuku (fotografie byla v 30.letech vžitou součástí reklamní grafiky). Po zvládnutí základů techniky ihned začali experimentovat s možnostmi snímání i s neobvyklými způsoby technologického a chemického zpracování filmů v komoře. Přátelé sledovali také kulturu všeho druhu, hlavně krátce se rozvíjející brněnskou, levicovou uměleckou tvorbu. V Brně působila pobočka Devětsilu, vycházely zde právě časopisy Pásmo (1924 – 1926) a Disk (1925), Václavkův Index (od 1929). Index č.8 (1935) byl věnován výhradně současné sovětské kultuře.

Časopis přinesl fotografie sovětských spisovatelů a sovětskou ženu – jako lyžařku v dlouhém plášti s odhodlaným výrazem ve tváři, planoucíma očima a lyžařskými holemi v rukou. Na titulní straně je snímek scény z představení Višněvského Optimistické tragedie v Olomouci. Při čtení Václavkova Indexu dnes se cítíme, jako bychom byli přeneseni z této svobody tisku do let padesátých, po „Vítězném únoru". Pobočku v Brně mělo i sdružení Levá fronta (1930 – 1933) sekci pro mechanické umění, „film – fotoskupina" vedená Franatiškem Kalivodou. Kulturnímu dění se věnovaly i deníky Lidové noviny a komunistická Rovnost. Inspirující nejen pro studenty ŠUŘ byla i Výstava soudobé kultury (1928).

Poprvé společně a veřejně se svými fotografiemi představili členové Fotoskupiny pěti v Krásné jizbě Družstevní práce v Praze roku 1934 na samostatné výstavě nazvané: „výstava fotoskupiny pěti, brno. fota. fotoexperimenty, fotogramy, fotografiky". Pouhé dva týdny po skončení této výstavy se všichni zůčastnili na Druhé mezinárodní výstavě sociální fotografie v Praze (1934), kde se výrazně projevila jejich tvůrčí invence. Organizovala ji pražská část

Levé fronty. Její členové byli velmi mladí, tehdy úředně ani ne plnoletí. Dvacetiletý František Povolný navrhl a uskutečnil instalaci výstavy. Fotoskupina pěti nevystavovala sociální tématiku, nýbrž vystavila společně album „Experimenty". Povolný, Němec a Nohel navíc vystavují sociální snímky v oddílu „Studie". Sociální snímky, které se dodnes dochovaly a známe, nejsou v katalogu expozice uvedeny a naopak práce tří jmenovaných nemáme k dispozici.

Tvorba Fotoskupiny pěti se inspirovala českou i mezinárodní experimentální tvorbou 20. let. Brzy na ni zapůsobil silný a dlouhodobý vliv surrealismu podněcovaný hlavně Vítězslavem Nezvalem. Styk mezi umělci rozličných oborů byl tehdy zcela běžný.

Organizačním a myšlenkovým duchem a současně i vedoucím skupiny byl František Povolný. Po ukončení studií se členové rozešli na vojnu, pak na různá působiště, a osobně se nevídali. Vystavovali však společně zásluhou Povolného až do roku 1936. Fotografování se rozšířilo mezi běžnou populaci a amatéři se realizovali v časopisech té doby. Výraznější osobnosti publikovali ve Fotografickém obzoru. Fotoskupina pěti však probojovávala vyšší a hlubší zásady „nové fotografie" a kolem roku 1930 obnovila průkopnický a experimentální směr tvorby. Její členové poznali práci geniálních jedinců svého oboru z 20. let (Jaromír Funke, Jaroslav Rössler, Man Ray, László Moholy-Nagy aj.) a pracovali v kolektivním duchu avantgardy 30. let. Mladí umělci vstřebali do sebe umění fotografie sociální, novou věcnost, konstruktivismus (v SSSR Rodčenko a El Lisickij), funkcionalismus, avšak dospěli pod vlivem surrealismu, zvláště díky Povolnému, k novému pojetí moderní výtvarné fotografie, jak jí rozumíme dnes. Originál má být podle nich výsledkem především individuálního tvůrčího děje.

Už první výstavu mladých fotografů (Krásná jizba Družstevní práce, Praha 1934) zahájil úvodním projevem básník Vítězslav Nezval, asi o deset let starší než oni. Znal je a sympatizoval s nimi. Charakterizoval správně jejich tvorbu a usilování. Z jeho proslovu při

zahájení uvádím: „Velmi rád zahajuji výstavu poetických výtvorů pěti mladých přátel, kteří si zvolili za terén básnické aktivity fotografii. Fotografie prodělala vývoj, těsně spjatý s vývojem uměleckého vkusu a prodělává jej i dnes před našima očima. Staré Nadarovy a Daguerrovy fotografie mají podivuhodné světlo nejsugestivnějších malířských pláten minulého století a vyvracejí předsudek, že by byla kdy chtěla fotografie sloužit jen zpodobovací funkci. Na výstavě Fotoskupiny pěti nikde nevidíme, že by fotografický aparát dělal reklamu svému konstruktérovi. Zde myslí cele v duchu, který je zaujat hledáním lyrismu, jenž se stal nejžádanějším básnickým obsahem umění Picassovy epochy. Zveličení, zkratka a nepřímý způsob vyjadřování skutečnosti jsou společným znakem výtvorů básnické epochy, o níž mluvím, ať už jde o kubismus, futurismus, konstruktivismus nebo surrealismus. Zveličení, které působí silně dramatickým účinkem, zkratka, jež prostředkuje překvapivé sousedství, nepřímý způsob vyjadřování na způsob zahalené erotiky."

A vskutku, dodáme, je-li na těchto obrazech objato zrakem ženské tělo nebo socha, je optickou deformací (u Kamenického až obludnou) přeneseno citlivě z přízemní erotické skutečnosti do líbezné krajiny snu, vzpomínky, neurčité touhy. Tělo je také sošně nehybné, chladně ustrnulé.

Dále pokračuje Nezval: „Je-li na stráži sensibilita, která je si přesně vědoma, co ji dojímá a co je pro ni passé, není potřeba, aby si experimentální odvaha ukládala reservu před absurdnem, z něhož bude třeba co nejvíce těžiti. Jen díky této odvaze a požadavkům sensibility, která se raduje ze zázraků nemožného a nedovoleného, můžeme býti svědky, jaká nová vzrušení nám bude moci poskytnouti rozpouštěný negativ staré fotografie. Je-li člověk předem uzpůsoben vnímat krásy jistého druhu, pak je náhoda právě tak tvůrčím prostředkem jako cokoliv jiného. Neboť jsou náhody, které se mohou udát jen některým lidem, lidem, kteří jsou dosti připraveni, aby je nenechali minout, aniž z nich vytěžili jejich nenávratný půvab."

Dále básník líčí dojmy z některých fotografií, z nichž mnohé vidí rovněž poprvé, jako ostatní přítomní. Připomíná vliv moderního malířství a zdůrazňuje statickou, jako zakletím zkamenělou krásu vystavených obrazů.

Nezval: „Statická krása se snaží o uskutečnění jiného napětí, než je napětí vycházející z pohybu. Nalézá napětí, které se rodí z protikladů skutečnosti, fantasie a techniky, jež se mají sjednotit a dát umělý výtvor schopný působit ve smyslu lyrismu na lidskou obraznost." Nezval uvádí velký vzor Mana Raye, z kterého Fotoskupina pěti osobitě vychází, spjata kolektivním duchem, ale každý z tvůrců se svými vlastními pocitovými snahami a zálibami. Závěr projevu básníkova: „Nakonec bych rád vyvrátil výtku, které jen málokdy ujdou od širší veřejnosti moderní umělecká díla. Je to výtka nesrozumitelnosti a sociální neužitečnosti."

Nezval vyjadřuje sympatie surrealistů k této fotografické tvorbě a vysvětluje dost naivně ideologicky a optimisticky, že novému umění porozumějí všichni lidé, až budou žít v lepších sociálních podmínkách a osvobodí se duchovně a společensky. Bohužel, jak víme od Pabla Picassa, „nejvíce blbostí vyslechne zavěšený obraz". „Porozumět" obrazu nebo moderní fotografii není dokonale možné, neboť každý má jiné oči, rozum a cit; vzdělání a sociální postavení s tím nemívá nic společného. Vnímavé duše i tupci jsou k nalezení mezi všemi vrstvami lidí.

Nezvalův projev, velmi působivý a poučný, vyšel hned roku 1934 v 8. čísle časopisu Měsíc s pěti charakteristickými snímky. Od každého člena Fotoskupiny pěti je zde jeden. Kamenického Akt, s citem deformované tělo ženy s hlavou utopenou ve stínu. Nezval to nazývá „elefantický akt upomínající na Picassa". Od Němce je zde reprodukováno Foto, bělokamenné torzo ženy ve skleněné kouli s odrazem okna. Od Nohela Hrozny – prostý a čistý vábivý snímek hroznů, na talíři na dřevěném stole (hra negativu s positivem). Od Táborského Žárovka, oslňující bílý kruh obklopený vlasovými černobíle v obloucích tryskajícími paprsky. Od Povolného zaujme Fotografika (jinde též zvaná Umělá žena),

záhadný výřez tváře s okem a nosem, zbytek zakrytý neurčitými strukturami, to vše na rozmlženém krku a hrudi.

Nezvalův text vyšel po úpravě také v katalogu výstavy v Hradci Králové a v souborném Díle Vítězslava Nezvala XXV. – Praha 1974.

Obsahově hutně, citově a česky prostě, ale účinně se vyjadřuje později mladý básník Josef Kainar v úvodu k fotografickému albu dvaceti autorů. Kainar rovněž zavrhl zbytečnou polemiku, zda je fotografie umění. Pak píše: „Těch dvacet obrazů mluví za dvacet fotografů, kteří... jsou proti tomu, aby se fotografie alkoholizovala, aby vynalézala, jak nejlíp opít lidské oči sensací, poťouchlou erotikou, z prstu vycucaným a depresivním formalismem, aby znásilňovala a aranžovala život jako výklad s módním zbožím. Autoři těchto fotografií chtějí ukazovat pravdu o životě, protože mají život rádi. A to není tak docela samozřejmé. Nejvíc zabloudí ten, kdo zabloudí už při prvních krocích. V umění jako ve všem jiném. Až fotografie prolistujete, zjistíte možná, že vám ani nevzaly dech ani vás neoslnily. To bude správné. Člověk bez dechu a člověk oslněný nemůže ani přemýšlet, ani domýšlet, ba dokonce ani se tiše zaradovat. Skutečné umění nemířilo nikdy výš než k takovému účinku na lidskou duši – a už to je hodně vysoko."

Výstavy Fotoskupiny pěti nebyly příliš početné. UPM Brno 1934 – katalog s úryvkem z „Penězokazů" Andrého Gida.

Další výstavy: společná – Fotoskupina pěti, Fotolinie, Klub fotografů amatérů Znojmo (ve Znojmě 1934). V katalogu je mimo jiné i programovaný text Františka Povolného „Pět fotografů".

Výstava „Fotografie Fotoskupiny pěti". Městské průmyslové muzeum v Hradci Králové (1935-1936). V katalogu jsou příspěvky básníků Ivana Blatného a Vítězslava Nezvala (upravený).

Výstava společně s Fotolinií, Lászlem Moholy-Nagyem a Jindřichem Štyrským v Českých Budějovicích (1936). Bližší údaje nejsou známy.

Dále byli členové Fotoskupiny pěti přítomni svými díly na těchto výstavách: Česká fotografie 1918-1938 (Moravská galerie Brno 1981); (reprizováno). – Avantgardní fotografie 30.let na Moravě, (CGVU Olomouc 1981); (reprizováno). – Československá fotografie 1920-1950 (Paříž 1983, kromě Kamenického a Povolného). – Výstava „Tělo" (Kroměříž 1986, kromě Nohela a Táborského). – Výstava „Linie, barva, tvar" (Praha 1988); (reprizováno). – Výstava „Český modernismus 1900-1945" (Houston 1989); (reprizováno).

Ohlasy a recenze dobové kritiky k tvorbě a výstavám členů Fotoskupiny pěti uvádím a komentuji v kapitole č. 10: „Ohlasy a kritika v tisku".

Díky dvěma diktaturám a poválečnému období, kdy umění bylo postupně ovládnuto socialistickým realismem se zdůrazněním prvků tvrůrčího nadšení a elánu poválečného budování a výstavby nové republiky, byla tvorba a činnost Fotoskupiny pěti a jejích členů – byť výrazně ideově levicová – postupně cíleně i nechtěně opomíjena a zapomínána.

Než přistoupím k pojednání o jednotlivcích, zmíním se o alespoň stručně o některých jejich uměleckých vzorech a současnících.

László Moholy-Nagy, narozen 1895 v Maďarsku, zemřel 1946 v Chicagu. Malíř, sochař, fotograf, profesor při Bauhausu (1922-1929). Zakladatel New Bauhausu v Chicagu (1937), předchůdce kinetického umění.

Man Ray, narozen 1890 Philadelphia, zemřel v Paříži 1976. Americký fotograf, zároveň malíř a filmař. Zúčastnil se s Marcelem Duchampem prvních projevů hnutí dada v New Yorku, pak spolupracoval vytrvale, ale nezávisle, se surrealisty. V dubnu a květnu 1999 se konala souhrnná výstava jeho obrazů, fotografií, soch a objektů (600 kusů) v Klagenfurtu v Rakousku.

Emanuel Hrbek (významný pedagog brněnské ŠUŘ a učitel všech členů Fotoskupiny pěti), se narodil 1897 ve Čtyřech Dvorech u Českých Budějovic. Studoval na Umělecko – průmyslové škole v Praze, 2 roky u prof. Kysely na speciální škole pro užitkovou grafiku a dekorativní malbu. V letech 1921-1924 asistentem Umělecko-průmyslové školy v Praze u prof. V. H. Brunnera a J. Bendy. Od roku 1924 profesorem ŠUŘ v Brně, obor užitkové grafiky a dekorativní malby. V této oblasti byl činný i soukromě. Pobýval v Mnichově a několikrát v Paříži, kde také vystavoval (1937) a obdržel i zlatou medaili. Další výstavy měl prof. Hrbek ve Stockholmu, Haagu, v Praze a Brně. Z realizací uvádím: malba kaple chrámu ve Sloupu u Brna (1925); leptané kovové desky se jmény padlých v Tuřanech u Brna (1926); šest barevných sgrafit a pět oken velké zasedací síně radnice v Moravské Ostravě (1929); - a mnoho jiných realizací.

3. Josef Jiří Kamenický

Josef Jiří Kamenický, narozen 11. 11. 1910 v Brně-Líškovci. Vystudoval ŠUŘ Brno (absolvoval 1933) a AVU Praha (1938-1940,1945-1946) u prof. Nechleby. Jako jediný ze skupiny nestudoval v Brně speciálku pro reklamu a aranžérství, nýbrž dekorativní malbu. Třikrát se účastnil výstav ve Zlíně. V 50.letech vystavoval malby se střediskem „Purkyně" a sám měl dvě výstavy v Třebíči a dvě s jinými výtvarníky. Pak podle údajů v naší uměnovědné literatuře zmizel beze stopy, snad do emigrace? Moje doplňující údaje obsahuje poslední odstavec této kapitolky. Z tvorby J. J. Kamenického známé jsou následující fotografie z výstav: Jedna z nich je ženský Akt (1933), několikrát reprodukovaný. Mluví o něm Nezval („elefantické akty upomínající na Picassa") a znepokojený recenzent značky -der ve Fotografickém obzoru roku 1934, str.186 k II. výstavě fotografií uspořádané KFA ve Znojmě (1934). Ženská tělnatá klečící postava je vskutku značně deformována, ale působí přesto lahodně a jemně. Druhá zachovalá fotografie je Karta (1933-34), fotomontáž. Obrazy J. J. Kamenického jsou ve Zlínské galerii a v tamní spořitelně (Strojení nevěsty; Puberta; Vnitřek baziliky třebíčské). Město Třebíč vlastní Podobiznu JUDr. K. Přerovského. Jiný olej, Dívky a květiny, je z roku 1943. Na výstavě BLOK 1946 v brněnském Domě umění (1946) měl J. J. Kamenický dvě olejomalby, Hornické ženy a Horníci.

Vlastním úsilím se mi podařilo zjistit v naší uměnovědné literatuře dosud nepublikovaná a neznámá data ze života Josefa Jiřího Kamenického. Osobně jsem kontaktoval a opakovaně hovořil v Brně s žijícími příslušníky jeho rodiny – a to bratrem Janem Kamenickým (Malířem, narozeným 1909) také absolventem brněnské ŠUŘ, a neteří paní Pavlou Kamenickou – také výtvarnicí a absolventkou brněnské ŠUŘ. Jeho bratr s ním i opakovaně vystavoval společně s dalšími výtvarníky (Sylvou Lacinovou, Fridrichovou, sochařem Markem, Kolářem a jinými) v rámci uměleckých sdružení Blok a Rampa. Tyto výstavy se uskutečnily podle získaných novinových recenzí v letech 1942 v Třebíči a ve Zlíně

(III. Výstava mladých výtvarníků ve Zlíně), 1943 v Brně (opakovaně), 1945 opět v Třebíči. Z rodinného alba Kamenických jsem získal ateliérovou výtvarně pojatou fotografii bratra Jana pořízenou autorem na sklonku třicátých let a portrét Josefa Jiřího z doby okupace v ateliéru Ludvíka Bahnera v Třebíči. Obě fotografie přikládám v závěru diplomové práce.

K životopisným datům Josefa Jiřího Kamenického doplňuji na základě získaných informací následující. Po válce pokračoval v Praze ve studiu na malířské akademii u profesora Vratislava Nechleby. Roku 1951 se odstěhoval z Brna do Prahy, kde působil do roku 1962, kdy se rozhodl pro emigraci do Rakouska. K tomuto rozhodnutí ho vedly hlavně: pocit malé tvůrčí svobody, omezené možnosti vystavovat, požadavek ČFVU na to, aby byl trvale zaměstnán a tvořil v duchu socialistického realismu. Od roku 1962 žil až do smrti ve Vídni. Po počátečních existenčních a finančních problémech (měl syna Norberta) se mu podařilo sehnat dlouhodobé dobře honorované místo v muzeu města Vídně, kde pořizoval na objednávky zákazníků muzea kopie originálů slavných pláten, které byly majetkem vídeňských obrazáren. Kamenickým prováděné kopie reprodukcí slavných pláten byly řemeslně na velmi dobré úrovni. Existenčně byl dobře zajištěn, s rodinou žil ve vlastním rodinném domě ve Vídni plných devatenáct roků. Sen o velké tvůrčí svobodě a nezávislosti, pro který odešel do emigrace, se v cizině nenaplnil i přes velmi dobré existenční zajištění. Ve Vídni již sám neměl na vlastní tvorbu čas, žádnou výstavu neměl a ani nebyl členem žádných výtvarných sdružení. Zemřel zcela náhle uprostřed práce doma v kruhu rodiny v nedožitých 71 letech dne 8. 9. 1981 ve Vídni. Pohřben je na hřbitově v italské Perugii, kde bydlí jeho syn Norbert.

4. Bohumil Němec

Bohumil Němec, narozen 15. 1. 1912 ve Ždánicích u Kyjova, zemřel 1985 v Praze. Grafik a umělecko-průmyslový výtvarník v Praze. Studoval 4 roky večerní školu (ŠUŘ) v Brně. Roku 1936 pracoval jako grafik pro Lidové noviny a vystavoval umělecké fotografie. Roku 1937 instaloval některé expozice na krajinské výstavě v Uherském Hradišti. Navrhoval umělecké předměty a broušené vázy pro nakladatele Topiče v Praze. Realizoval návrhy instalací v Topičově salonu, v samostatné výstavě Československého díla a v Umělecko-průmyslovém muzeu několika výstav. Pro Topiče vypravil a vyzdobil několik knih. V letech 1936-1946 působil jako výtvarník v Topičově salonu, kde navrhoval sklo, fotografoval (i pro reklamu), pracoval jako výstavní architekt,dále působil jako scénický výtvarník Honzlova Divadla pro 99. Po válce se činil jako grafický designér komunistického ideologického časopisu Nová mysl.

Bohumil Němec, fotografoval od roku 1933 a byl asi nejvynalézavější experimentátor Fotoskupiny pěti. Sám píše (v dopise 1980): „Neopomenul jsem žádnou možnost, kterou dává jak optický, tak chemický proces. Nakloněním negativu s pozitivem vznikl zvláštní účin plochého reliéfu. Jiný zvláštní výsledek jsem dostal současným exponováním negativu a diapozitivu téhož objektu, když jsem jeden z nich otočil o 180^0. V chemickém procesu jsem využíval efektu, který vzniká při zeslabování pozitivu červenou krevní solí. Zeslabování jsem přerušil, když se objevil obraz zvláštní barevné škály černé, žluté a šedé. Pokoušel jsem se zvládnout zvláštní neopakovatelnou barevnost, která vzniká předčasným osvětlením dosud neustáleného nebo částečně ustáleného pozitivu. Nešlo mi o barevnost, která by kopírovala skutečnost, ale o takovou barevnost, která by zvýšila expresivní účin obrazu. Hlavně však jsem hledal nové objekty, nové záběry, nové nápady.“ - Fotografie Bohumila Němce byly často reprodukovány v dobovém tisku.

Známy jsou následující Němcovy fotografie:

Dívka (speciální technika, 1933-1934); Odraz (spec.technika, 1933-1934); 2 kusy Torso (spec.technika, 1933-1934); Sklenice (spec.technika, 1933-1934); Foto (hlava, spec. technika, 1933-1934); Rozbité zrcadlo (spec.technika, před 1940); Těžítko (spec.technika, před 1940); Reklamní fotografie (před 1940); Alabastrová soška (spec.technika, před 1940); Portrét (před 1940); Okno I., Okno II., Okno III. (před 1940). Podle vzorů moderního malířství zůstává vždy plocha Němcových fotografií plochá (nemění se v ilusivní prostor), z jejíž světlé tonality se oddělují rovněž světlé tvary často reliéfním způsobem podobně jako u Mana Raye. Naproti tomu fotografie vystavené poprvé roku 1939 užívají optických deformací, mají symbolické a jinotajné podtexty reagující na politickou situaci (okupaci) a liší se na první pohled od dřívějších tmavým pozadím. V této době autor tvoří také výbornou reklamu. Bohumil Němec vrací se částečně k funkcionalismu.

Z Němcova fotografického díla je působivý obraz nazvaný Foto – ženské kamenné bezhlavé torso zmenšující se zkreslením směrem vzhůru, zakleté do skleněné koule s lesky a odrazem zakřiveného okna. Na výstavě MODERNÍ KRÁSA, česká fotografická avantgarda 1918-1948 v Praze 1999 je Bohumil Němec zastoupen dílem Rozbité zrcadlo (kol. 1938)..

5. Jaroslav Nohel

Jaroslav Nohel, narozen 18. 5. 1914 v Újezdě u Brna, zemřel 29. 10. 1977 v Olomouci. V letech 1928-1933 vystudoval ŠUŘ v Brně. Zaměstnán byl hlavně jako reklamní grafik, dlouhou dobu byl bez zaměstnání. Od roku 1934 žil v Olomouci a Hranicích. Fotografoval asi v letech 1933-1939. Od roku 1973 maloval společně s Otakarem Lenhartem, předtím jen ojediněle. Člen Fotoskupiny pěti, účastník Fotovýstavy tří a Fotoskupiny čtyř. Jako jediný prošel všemi třemi seskupeními. Po přesídlení do Olomouce se seznámil s členy tamního Klubu fotografů amatérů, O. Lenhartem a K. Kašpaříkem, a inspiroval je k experimentální tvorbě.

Na první výstavě byla od J. Nohela často kladně komentovaná fotografie ve stylu nové věcnosti Hrozny. Je skutečně velmi prostá, detailní pohled na několik tmavých hroznů vína ležícím na talíři a dřevěném stole. A přece to působí vznešeným půvabem přírodního výtvoru. Dojem zvyšuje kombinace negativu s pozitivem. J. Nohel se brzy od původní skupiny odloučil. Kritika (Jaromír Funke – Fotografický obzor, 1939, č.10-11, str.116) vyzvedá v recenzích výstav právě ty Nohelovy fotografie, které vycházejí z nové věcnosti a zachovávají čistotu fotografie, například fotografii džbánu.

Fotografie z výstav:

Hrozny (1933-1934), negativ jako positiv; Skleněný džbán (1933-1934) – ten stojí u okna, naplněn vodou, a přes všechnu věrnou skutečnost okouzluje lesky, křivkami a prohnutým průhledem a obrazem protějšího domu; Autoportrét (1935, „fotoreliéf"); Fotomontáž (asi 1935); Pohled z okna (1933-1934); Zátiší (1935); Maska (před 1940); Žárovka (před 1940); Foto (před 1940); Reklamní foto (Věrný tón, asi 1935-1939); 3x Bez názvu (objekty, před 1940).

6. František Povolný

František Povolný, narozen 22.6.1914 v Brně, zemřel 4.5.1974 v Brně. Vystudoval Veřejnou obchodní školu v Brně (1932) a ŠUŘ v Brně (1933). Byl zaměstnán jako grafik brněnských Lidových novin (1934-1936). Po vojenské službě vedl do konce II. světové války obchod své matky. Po válce pracoval v brněnském komunistickém deníku Rovnost jako vedoucí propagace a novinář. Politicky činný ve prospěch Komunistické strany Československa. Před volbami roku 1946 založil s Bohumilem Němcem Pracovní pětku Program, která vedla za spolupráce Klementa Gottwalda předvolební agitaci pro KSČ.

Později se František Povolný stal vedoucím tajemníkem Socialistické akademie v Brně (1951-1959), pak ředitelem krajské kulturní společnosti v Brně. V této funkci mimo jiné založil satirické divadlo Večerní Brno.

Františka Povolného lze označit za fotografa, grafického designéra a publicistu. Rád svými vlastními slovy a texty objasňoval činnost Fotoskupiny pěti a její směřování, snažil se obyčejným divákům otevřít oči. Byl vůdčím duchem skupiny. Jako výtvarník vyšel z konstruktivismu a funkcionalismu. Již jako student publikoval fotografie a texty ve Studentském časopise. Byl také autorem fotografií sociálních, vyjadřujících odpor a rozhořčení vůči bídě, ale i něžný soucit (Děvčátko z barákové kolonie, 1933). Povolný už ve svých dvaceti letech navrhl a realizoval instalaci 2. mezinárodní výstavy sociální fotografie (Praha 1934). Stýkal se přátelsky s brněnskými umělci a básníky, takže se vyznal dobře ve všech oblastech kultury. Stal se organizátorem i teoretikem Fotoskupiny pěti, v jeho dílech již převládalo imaginativní nerealistické zaměření (Panenka; Umělá žena – někdy také nazývána Fotografika aj.). Vystavil rovněž nefigurativní fotografiky. K tomuto názvu jej asi inspiroval László Moholy-Nagy. Na fotografikách zvrásněných strukturách hmot nepoznáme na první pohled tajemství jejich zrodu. Vpravdě jde o technologii nahřívání emulze negativů, podobné dekalkům Oscara Domingueze, který je údajně „vynalézá“ teprve v roce 1935 nebo 1936

(údaje v literatuře se vzájemně liší). Tato metoda se objevuje o jeden rok později u F. Hudečka, ve čtyřicátých letech u členů surrealistické skupiny Ra Miloše Korečka a Josefa Istlera. Snad jako první u nás a jako jeden z prvních ve světě aranžoval Povolný surrealistické objekty a fotografoval „nalezené objekty", čímž jejich ozvláštněním a shlukům dodával podivného, často nepochopitelného (či rozličně pochopitelného) kouzla a účinku. Záleží na tom, co si divák dodá do sugestivního obrazu sám ze sebe. Fotografie uveřejňoval Povolný v letech 1933-1937. Vytvořil četné nápadité portréty a autoportréty, zobrazené osobě dodal hloubkové charakteristiky, kterou by zvenčí nebylo poznat. Povolný neustále vymýšlel postupy práce, využíval i náhodu a přivolával ji. Zpracovával fotografický papír přímo chemikáliemi a natavení negativů doplňoval i rytím. Svou práci a práci svých vrstevníků dovedl výborně vysvětlovat a hájit.

Vyjadřoval se básnicky a na tehdejší dobu energicky a odhodlaně. Oba způsoby vysvitnou z jeho komentáře v katalogu ke znojemské výstavě (1934) i z textu v časopise Světozor č. 19/1934 – „Mladá brněnská fotografie", kde píše kromě jiného: „Fotografie je nám samostatným výtvarným projevem jako malířství a sochařství. Později bude otázka techniky mnohem méně důležitá, tak jako dnes ustupuje v ostatních výtvarných oborech před otázkami čistě estetickými. Při hodnocení našich prací se nutno vystříhati dosud běžné představy, že fotografické obrazy možno z negativu volně rozmnožovati: jsou to práce, jichž v žádném sladění tónů s celkovém vyřešení možno dosáhnouti vždy jen jednou."

František Povolný otiskl již jako osmnáctiletý student ve Studentském časopise (č.4/1932) zasvěcenou a odborně poučenou recenzi výstavy obrazů Emila Filly a Antonína Procházky (Dům umění v Brně 1932). Svědčí to o dobrých znalostech světového výtvarného umění a o vlastním vzdělaném úsudku. Ve Studentském časopise č. 5 z ledna 1933 čteme Povolného krátkou filozoficko-básnickou prózu „Stařec a bezzubé", jejímž obsahem je střet stárnoucího divadla a bezzubého děcka – filmu. Mnoho jeho myšlenek platí i dnes. Citujeme:

„Ze západu, erotické Francie, a z východu, revolučního Ruska, přicházejí Velcí Mágové filmu. Básní rytmem pravidelných otvorů celuloidové stužky. Hrají si. Líbají objektivem kamery všední věci. Objímajíce život znásilňují skutečnost. Divadlo gestem starce se rozčililo. Uplakanými skřeky lovilo v situaci. Stalo se starcem – penzistou. Peníze byly Kainovým znamením vousáče. Revue, operety, činohry se zpěvem a tancem jsou chamtivými projevy citů divadla. Stařecké divadlo pohledy šestnáctileté koketuje s kinem. Projekční plocha, otáčivé jeviště a jiné napodobeniny mají narovnat hrb a neotesanost divadla. Děcko – kino školáckýma očima a s úctou k starci se učí. Bezradně přejímá kino divadelní prvky. Zvuk ve filmu je slepý. Nejvyspělejší civilizace chce obchodovat. Strká do rukou děcka, které s nechápavým obličejem přijímá vše, ofotografované divadlo. Obchod nevládne uměním. Rodí se mohutný film. Obchodnická civilizace schovává se v předsíni opravdového filmového umění. Ať žije nově zrozený film! Shora hledí na kupce a příživníky. Chce jít svými cestami. Hledá své možnosti. Snaží se tvořit své neovlivněné umění."

Povolný napsal do téhož čísla Studentského časopisu i čtenářský dopis o filmové kritice. Navrhl též obálku Studentského časopisu č.6/1935 s vlastními vysvětlivkami – cituji:"Barvy neměním, pouze navrhuji jiný odstín žluté a červené. Mřížka s písmem Studentský časopis je typisovaný název. Linky značí obsah, z něhož vynechávám číslice stránek neboť při zlepšené úpravě vnitřní, kde každá část bude mít své přesně odůvodněné místo, jest stránkování na obálce zbytečné. Pod linku umísťuji data pro čtenáře i knihkupce: Studentský časopis – ročník 14 – číslo 6 – stran 157-184 – cena 2.20 – Praha 10. Února 1935. Užití písma v typisovaném nadpise Bayerovo, v sazbě tučná a jemná groteska." Z citace textu k Návrhu obálky je patrný vytříbený vkus F. Povolného, posluchače funkcionalisticky orientovaného grafického designera prof. Emanuela Hrbka. V témž ročníku Studentského časopisu vyšel i Povolného příspěvek „Dvě písmena na prázdné stránce". Povolný recenzoval v Lidových novinách (1935) výstavu László Moholy-Nagye v Brně.

Autor přispíval do Lidových novin (1935), do Magazinu Družstevní práce (1935-1936), do Světozoru (1936). Do brněnského Bloku napsal text „Společenská funkce fotografie".

Od září 1946 probíhala pod názvem Blok 1946 v Domě umění v Brně výstava, kde byly od Františka Povolného plakáty provedené za spolupráce Bohumila Němce a dalších výtvarníků. Rovněž byla vystavena publikace „Košický vládní program" v Povolného úpravě. Kromě již uvedených zúčastnil se František Povolný těchto výstav: Výstava československé avantgardy, D 37 Praha 1937 (2 snímky); Komunistická fotografická avantgarda a sociální fotografie, Funkův kabinet při Domě umění Brno (1961); Sociální fotografie 30.let, Ostrava-Zábřeh 1973. Na této výstavě měl autor tyto exponáty: Děvčátko z barákové kolonie (1933, střapaté usměvavé dítě s bídným košatinovým vozíkem, netušící svou bídu); 2 fotografie Bez názvu (autoportréty, 1933); Panenka (1933-1934, loutka prapodivná, neurčitá, směšná i hrozná tvářička, ručky vztaženy k divákovi); Záclona (1933-1934); 2 fotografie Fotografiky (speciální techniky, 1933-1934); Umělá žena (speciální technika, 1933-1934); Stín (1933-1934); Fotogram (1933-1934); Barevný fotogram (1933-1934); Secese (1935); Přízrak (1935); Bez názvu (nalezený objekt, kol 1935); Bez názvu (housle a vejce, kol 1935); 4 fotografie Bez názvu (surrealistické objekty, před 1936); 2 ks Bez názvu (portréty Jana Tomeše, kol 1935); Portrét prof. Emanuela Hrbka (před 1937); Bez názvu (portrét ženy, kol 1935).

7. Povolný ve vzpomínkách současníků

Během roku 2000 jsem měl možnost hovořit a osobně diskutovat s PhDr. Bohumilem Marčákem a PhDr. Bronislavou Gabrielovou, kteří oba znali Františka Povolného velmi dobře a dlouho (od poválečných let až do jeho smrti). Oba s ním spolupracovali v brněnském deníku Rovnost a při řadě dalších výtvarných aktivitách. Dr. Marčák pracoval dlouhé roky jako redaktor v Rovnosti. Rovněž fotografoval a své fotografie v tisku publikoval. Dr. Gabrielová také pracovala jako redaktorka zpočátku v Rovnosti a nyní působí na půdě Moravské galerie. Oba jsou tedy významnými aktéry a účastníky brněnského uměleckého života od poválečného období až do současnosti. S oběma jsem o osobnosti Františka Povolného diskutoval a to nejpozoruhodnější uvádím v následujících odstavcích.

F. Povolný pocházel z dobře situované rodiny na Plotní ulici v Brně, kde rodiče vlastnili veliký rohový dům a obchod (později bylo vše znárodněno). Roku 1946 se účastnil výstavy organizované Sdružením výtvarníků Blok („Publikace - vládní program", „Plakáty" - provedeno za spolupráce J. Králíka, B. Němce, B. Paigera a R. Šembery). I když byl spolu s B. Němcem hlavním výtvarníkem v přípravě plakátů k předvolební agitaci v roce 1946 pro KSČ, již v letech 1947-48 začíná z tohoto nadšení procítat a střízlivět. Má v té době zájem zejména o plakát. Stává se šéfem Tiskových podniků Rovnost. Tam ho pravděpodobně přivedl František Píšek (podle vzpomínek Dr. B. Marčáka). Zde se F. Povolný setkává s panem (Pfeifrtem) - původně z meziválečného Indexu. Společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí podnikala četné cesty do zahraničí - východního bloku.

V únoru 1948 Dr. Bohumil Marčák byl přímým svědkem toho, kdy poprvé a naposledy ve svém životě viděl F. Povolného fotografovat. Cituji z rozhovoru s ním: „V roce 1948 vytáhl aparát a fotografoval bývalé náměstí Rudé armády, lidi v atmosféře únorového pohybu. Fotografie byly publikovány v Rovnosti. A jsou úplně od všeho ostatního odlišné, co se tenkrát publikovalo. Vždycky se publikovaly zástupy lidí, kteří tleskají nebo mávají. Franta

Povolný ukázal skupinu lidí, jak čtou vyhlášku, nebo jak něco čtou. Je to fotografie zaujatých lidí – úžasná fotografie."

F. Povolný byl tajemníkem brněnské Společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí založené 1948 - později přejmenované na Socialistickou akademii. I když je v názvu „politické" tak se Společnost ve své době významně zasloužila o popularizování nových vědeckých a uměnovědných poznatků. Členila se na několik sekcí: technická, přírodovědná, lékařská, hudební, filmová a výtvarná sekce. V šedesátých letech byl Povolný spoluzakladatelem divadla Večerní Brno (divadlo malých forem s cílem uvádění satiry, včetně současné), časopisu Index (roku 1968 - zastaven 1969), který měl podtitul rozpravy o soudobé kultuře a životním slohu. Při těchto aktivitách se projevily Povolného veliké organizátorské schopnosti. F. Povolný kladl důraz na technicky naprosto čistou fotografii. Dbal, aby všechno, co vycházelo z jeho úseků Společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí, bylo graficky a technicky perfektní.

Dále založil F. Povolný časopis Věda a život, kde dochází k úzké spolupráci s Oldřichem Bártou. Ze Společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí odešel na místo ředitele Krajského kulturního střediska v Brně. Při svém odchodu do Krajského kulturního střediska pověřil Oldřicha Bártu redigováním časopisu Index. F. Povolný organizoval velké přijetí, když přijel Chruščov počátkem 60. let do Brna. Schvaloval veškeré transparenty k této události.

Přátelsky a umělecky podle vzpomínek Dr. Marčáka a Dr. Gabrielové patřili mezi jeho blízké přátele Vilém Reichmann, František Kalivoda, Ludvík Kundera, Jiří Macků a další. Mezi profesionální vlastnosti Povolného patřilo to, že vždy důsledně dbal na kvalitu přednášek ve Společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí. Díky jeho výběru přednášejících byla vždy zajištěna jejich vysoká úroveň. Dr. Marčák doslova říká: „František Povolný mimochodem měl jednu krásnou vlastnost. On totiž měl pěkný vztah k inteligenci.

Často dbal na to, aby se u profesorů vysokých škol vědělo, kdo to je a podle toho se s nimi mluvilo.....a také (nás) v tomto směru instruoval. – Povolný říkával: „Děvčata oblékněte se pěkně, budeme mít vzácné hosty." K tomu dodává Dr. Gabrielová: „Což bylo velice správné, protože v té době jaksi to bylo něco co se nepěstovalo." „Franta Povolný dbal na to, aby pan profesor byl vždy panem profesorem." dodává Dr. B. Marčák. O Františkovi Povolném nelze říci, že by byl alkoholik nebo byl někdy opilý, ale přesto měl svůj oblíbený nápoj –„curaso". Chodil do vazárny, kde se pilo Ruffino, pak se pila Frankovka, jezdilo se do vinných sklepů v Pavlovicích. V souvislosti s návštěvami vinných sklepů vzpomíná dr. Gabrielová: „Myslím, že popil, ale spíš tak jak pije dobrý vinař.....Nebyl to žádný bohémský typ.". „ ....tak pijí dobří vinaři, jak pil Franta Povolný" vzpomíná Dr. Marčák. Povolný míval dobrou náladu, nebyl vážný, ale ani s ním nebyla legrace „nebýval žádný škarohlíd" vzpomíná Dr. B. Marčák. Dr. Gabrielová vzpomíná na F. Povolného ve Společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí: „Byl velice slušný - měl dvě roviny - a měli jsme dost velikou volnost. Když bylo pěkně tak říkal: Běžte ven. Když bylo potřeba, tak jsme tam byli do noci. V klidovém období říkal: Vzdělávejte se - máte své koníčky. Neexistovalo něco jako docházka, kde bych se musela zapisovat (příchod - odchod). F. Povolný nebyl povahově extrovertní, ale spíše introvertní." Dr. Marčák dodává: „Byl řádný člověk v dobrém slova smyslu".

„Byl levicově orientovaný člověk, ale důsledně dbal vždy na kvalitu práce. Byl přesvědčený komunista, nikoliv dogmatik. F. Povolného lze názorově hodnotit jako naprosto svobodomyslného člověka, kterého lze zařadit do reformního proudu komunistického hnutí ", říká Dr. Gabrielová.

Díky kladnému a podněcujícímu vlivu F. Povolného ve Společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí začal Dr. Bohumil Marčák sám fotografovat (měl tehdy k dlouhodobému použití vypůjčené dva fotoaparáty Voigtländer a Flexaretu). Sám Dr. Marčák na to vzpomíná takto: „Já bych k té flexaretě asi nepřišel, kdyby nebylo Františka

Povolného. Samozřejmě – víte, tam ten věkový rozdíl mezi námi hrál přece jenom nějakou roli. Já jsem byl začínající „redaktůrek", já dělal denní zprávy.....to jsem vyfotil a vyvolal. To tenkrát redaktor musel umět a zasadit do novin. A to si pamatuju, že z toho byla velká „sranda", že i Franta Povolný si z toho dělal příšernou legraci. Vyfotografoval, jsem to, pak vyvolal, udělal slušnou fotku. Ale špatně jsem spočítal výšku štočku, takže ten obrázek té lodi vyšel jako nudlička."

František Povolný se nikdy během působení v Rovnosti nebo poválečného období svého života nezmíňoval, že byl členem avantgardní Fotoskupiny pěti. Jako fotografa ho objevil až PhDr. Antonín Dufek. V Rovnosti fotografoval pouze na začátku svého působení v deníku.

Dnes s odstupem let si klademe otázku: „Proč se F. Povolný nikdy ve Společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí nezmínil o svých fotografiích?" Podle Dr. Gabrielové: „Snad, že to nikdy nepovažoval za tak významné, aby se jako fotograf prezentoval. Nebo to bylo dáno tím, že u něj nějaká autocenzura existovala". Ve Společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí byl vedoucím výtvarné sekce PhDr. Igor Zhoř a ani ten podle vyprávění Dr. Gabrielové nevěděl, že F. Povolný byl i „fotograf". Vzhledem k tomu, že Společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí tehdy podléhala všemocným stranickým orgánům, mohla v tom být i jistá opatrnost.

Položíme-li si spekulativní hypotetickou otázku na závěr jako shrnující ohlédnutí za tvůrčím životem F. Povolného jak z pohledu avantgardního fotografa Fotoskupiny pěti - tak z pohledu politicky angažovaného člověka - organizátora kulturního dění na straně druhé, vyvstává před námi otázka, zda by bylo bývalo lepší, kdyby F. Povolný pokračoval ve své fotografické tvorbě? Zůstala by zde po něm jistě sbírka velmi talentovaného a houževnatého fotografa. Jeho fotografie by se mohly vystavovat. Na druhé straně je nutné si ovšem

uvědomit i to, že bez Povolného by nebylo Večerní Brno a především Index, jak upozorňuje Dr. Marčák v odpovědi na otázku významu F. Povolného.

Kdyby F. Povolný po válce zůstal i nadále „fotografem" Jak by se vyvíjela jeho fotografická tvorba? Stagnovala by cesta hledání stále nových způsobů forem interpretace ve fotografické tvorbě F. Povolného? Byla by skutečně jeho tvorba i nadále tak výrazně progresivní jako tomu bylo ve třicátých letech? Vydrželi bychom bez Večerního Brna!? Nechyběl by nám Index!? Byl by lepší jako fotograf? Otazníků jaký by byl osud F. Povolného a veřejného dění je až příliš mnoho! Na některé z nich známe odpověď. Jiné však zůstanou i nadále nezodpovězeny. Kdyby se František Povolný věnoval i po válce fotografické tvorbě, fotografie by nám zůstaly a mohly by se vystavovat, říká i Dr. Bronislava Gabrielová.

Na závěr tohoto setkání a debaty si můžeme položit řadu otázek, na něž jen stěží budeme znát odpovědi.

- Byla fotografická tvorba F. Povolného pouze záminkou k interpretování vyšších cílů?
- Jaký význam mohl by mít F. Povolný ve vývoji fotografických směrů, kdyby jeho poválečné aktivity byly méně věnovány aktivní organizátorské činnosti?
- „Proč se F. Povolný nerozvíjel v Bloku, když se tam s každým znal?"- tuto zajímavou avšak nezodpovězenou úvahovou otázku pokládá v debatě i Dr. Bohumil Marčák.

8. Hugo Táborský

Hugo Táborský, narozen 27.4.1911. člen Fotoskupiny pěti. V letech 1925-1926 studoval na Obchodní akademii v Brně, pak 1927-1932 ŠUŘ v Brně. V letech 1934-1935 sloužil na vojně, 1929-1937 pracoval jako reklamní grafik, do roku 1951 činný v oboru skla a sklenářství, později ve výrobě. Od mládí také maloval. Z celé skupiny měl nejbližší vztah k prof. Hrbkovi, byl považován za konstruktivistu. V oboru užité grafiky vytvořil množství prací (plakáty, firemní komplexy), v nichž využíval i fotografii.

Táborskému byl vzorem francouzský levicový malíř Fernand Léger (1881-1955) a učil se od László Moholy-Nagye, Jana Tschicholda, měl rád J. Funka a J. Sudka. Nejzajímavější jsou jeho fotogramy, které pracují s vrženými světly a stíny (1933). Také mají rozvrh abstraktních konstruktivistických kompozic a nikoli otisků předmětů (1937-1938) a připomínají abstraktní malířství vycházející z kubismu. Táborský mnohdy kombinuje fotografie s montážemi (1935) a ve své reklamní práci dosahuje barevnosti různými způsoby tónování. Prováděl i montáže fotografií a novin (Kamelot) a studie strukturální (stanioly). Na výstavě Avantgardní fotografie 30. let na Moravě byly vystaveny následující Táborského obrazy:

Zátiší v nouzové kolonii Na planýrce (1931); Nezaměstnanost (1931); Portrét (1931); Žárovka (1932); Pradlena (tavený negativ, 1932); Reflektor (1933); Ottovo mýdlo rakovnické (kombinace fotografie s fotogramem, tónování, 1933); 2 fotografie Fotogramy (1933); Dvojportrét (1935); Odpovědi (fotogram-montáž, 1935). Velmi působivý obraz: stará tkanina s roztřepeným okrajem nahoře, s bíle nakreslenými třemi okny a vraty vypadá jako staré zdivo. Pět lidských postaviček, bílých a černých, navazujících na sebe rukama a nohama, položených na textilii, vyvolává klamný dojem lidí šplhajících na vysokou zeď. Dále: 4 fotografie Kompozice (1937-1938); Sen (fotogram, 1938); Zamyšlení (montáž, 1938).

9. Fotovýstava tří a Fotoskupina čtyř

Otakar Lenhart, Karel Kašpařík a Jaroslav Nohel uspořádali v Olomouci roku 1935 Fotovýstavu tří. (Fotoexperimenty, fotomontáže, fotogramy, fota, reklamní fota.) Nohel a Lenhart vystavily i fotografie reklamní. Programové prohlášení v katalogu je podepsáno „autoři", je údajně formulováno Kašpaříkem: „Prohlašujeme! Smyslem fotografie není jen skutečné zobrazení, reprodukce objektu (skutečnost, aparát, technika jsou jen prostředkem fantasii tvořivého subjektu). Experimentujeme, hledáme, tvoříme a trváme na úsilí fotografie výtvarné, které jest známo od samého počátku vynálezu fotografie." Sdružení mělo jen tuto jedinou výstavu.

Podobně jako tomu bylo u Fotovýstavy tří se v roce 1939 se sdružila Fotoskupina čtyř v Praze v galerii U Medvídků, aby společně vystavovala: „Fotografie, montáže, experimenty, fotogramy.". Ke K. Kašpaříkovi, O. Lenhartovi a J. Nohelovi se připojil Bohumil Němec (v katalogu chybně uváděný jako Josef) z původní Fotoskupiny pěti. Jaroslav Nohel jako jediný ze všech byl členem všech výše uvedených tvůrčích fotoskupin. Všichni čtyři účastníci vystavili své nové i starší práce. Němcův soubor byl téměř celý nový a dosud nevystavovaný. Výstava experimentální fotografie byla v době tehdy vznikajícího Protektorátu Čechy a Morava odvážným činem. Byla jakýmsi protestem fotografů proti tehdejší německé okupaci. Bylo cítit silně levicové postoje a názory tvůrců v pozadí snímků. Vzdorem proti probíhající germanizaci bylo i vytištění katalogu malopisem, tehdy módním – jména osob a měst, vše – narozdíl od německé gramatiky – bylo malými začátečními písmeny.

10. Ohlas a kritika v tisku

Z dobových reakcí časopisu Fotografický obzor na výstavní aktivity Fotoskupiny pěti vyznívající v jejich neprospěch a jako nepochopení uvádím jen dvě. V redakčním sloupku Směs (Fotografický obzor, 1934, č.42, str.94) jsou uvedeny čtyři recenze na různé tehdy probíhající fotovýstavy. Tři z nich – ač zřejmě nevalné amatérské úrovně s prvky diletantství, výtvarné nezralosti a evidentním nezvládnutí techniky fotografie – jsou hodnoceny kladně. Např. výstava konaná pod heslem Fotografie ve službách zdraví a tělesné výchovy je hodnocena: „Naplňovalo rozkoší prohlédnouti si tyto fotografické prvotiny naší mládeže, sekundánů a oktavánů, dívek i hochů. Náměty nalezla tato omladina z veselých scén školních výletů, z prázdninového pobytu, z rekreací, z trampingu, ze sportu aj. Jiní prošli se svým aparátkem zoologickou zahradu, sem tam mihl se tu také folklór.....". Na rozdíl od uvedeného můžeme číst jen o několik řádků níže poněkud odlišné hodnocení avantgardní výstavy Fotoskupiny pěti v Krásné jizbě Družstevní práce (Praha, 1934), které ukazuje na nepochopení přispívatele časopisu píšícího pod značkou „-da". Mimo kladně zhodnocených fotografií J. Nohela, které se nejvíce svým pojetím blížily realitě, ostatní odsoudil. Cituji: „....není ještě něco uměním jen proto, že to každý nedovede. Staré škole fotografické se vytýká neodpustitelně, že napodobuje klasické malířství: jsme zvědaví, zda táž kritika vytkne alespoň některým z autorů zde vystavujících, to okaté epigonství malířů surrealistických". Další věta se podobá až odsuzujícímu zvolání – něco jako při vernisáži, kde vystavovali i fauvisté a jeden z kritiků zvolal známý výrok: „Donatello parmi les fauves!". A podobně volá dopisovatel píšící pod značkou „-da" ve XX. století: „A ty neforemně zkreslené akty – toť Picasso!".

Podobně hodnotí společnou výstavu Fotoskupiny pěti, Fotolinie a Klubu fotografů amatérů Znojmo konanou ve Znojmě 28.10.- 4.11.1934 recenzent píšící pod značkou „-der". Jím uvedené hodnocení ve Fotografickém obzoru 1934 na straně 186 vyznívá méně bojovně.

Na jedné straně velmi kladně hodnotí amatérské snímky Klubu fotografů amatérů ve Znojmě a na druhé profesionály brněnské ŠUŘ označuje za amatéry a jejich práce popisuje zcela odlišně. Po chvále znojemských amatérů, kteří se zaměřili na krajinářskou fotografii, píše dále k modernistům: „ ....Nebyla proto šťastná volba Klubu, když obohatil výstavu pracemi amatérů hostů, libujících si v extrémech.". Recenzent se snaží v článku fiktivně obhajovat své nepochopení pro nové progresivní směry. Přitom tvrdí: „Každý nový směr setkává se s potížemi, které bývají podloženy snad t. zv. zastaralými názory; ale každý nový směr potřebuje lidí vyspělých. Tudíž také myšlenku „Fotolinie" a ukázky „Autorů pěti" je třeba posuzovati s hlediska vzdálenějšího. Nebudiž proto zazlíváno, že např. obraz Fr. Povolného „Fotografika" podle mého názoru nesplňuje zásadu právě vyslovenou. Také na obraze od Kamenického „Akt" nelze souhlasiti s jeho řešením, neboť je naprosto skreslen. Kde je pak linie?" V dalších řádcích textu se recenzent vrací k smířlivému tónu a píše: „Proč brániti novým směrům ve fotografii a uplatňování nových moderních myšlenek, ale je třeba připomenouti velmi důrazně, že podmínkou zůstává správná fotografická technika. I myšlenka potřebuje propracování, tím více její realisace. S tohoto hlediska vycházeti i těm, kteří dnes v dobrém úmyslu propagují novou fotografii."

Jan Chaloupka rozebírá aktivity a tvorbu jednotlivých členů Fotoskupiny pěti ve své stati „Fotografie surrealistická" v časopise Fotografie 1 z roku 1934, str.204-205.
Chaloupkův článek je doplněn šesti reprodukcemi fotografií Bohumila Němce, které ukazují různé technické způsoby zpracování negativů i pozitivů: tavení a rytí, skreslení předmětů zrcadlící sférickou plochou, kombinaci negativu s pozitivem, kontury zkreslené reflektujícími plochami. Fotografie jsou známé a pro autora representativní. Z Chaloupkova textu cituji podstatné části: „Fotografie má blízko k surrealismu. Směřovali k němu již dříve slavní mistři fotografie, Man Ray a Moholy-Nagy, když odpoutávali se od reality světa (objektivem zachyceného) cílevědomým využíváním všech variant možných v záběru optickém, a

kombinací možných v procesu fotochemickém. Ve fotografii surrealistické nezůstane negativ neměnitelnou etapou práce, ba ani pozitiv není jediným a definitivním výsledkem. Z téhož negativu, ale invencí přizpůsobeného, vznikne positivní snímek jiné formové struktury, nebo z téhož negativu vznikají různé variace pozitivní, způsobené naklánění papíru během zvětšování. Negativ i positiv jsou tedy pak bohatě tvárným materiálem experimentálním. Československou fotografii obohatilo svými výsledky jakožto náznaky fotografického surrealismu několik pracovníků brněnských. Před rokem utvořili Fotoskupinu pěti. Jsou to žáci prof. Hrbka ze Školy uměleckých řemesel. V posledních dnech měli v Praze výstavu, která se objeví i v jiných městech republiky. Téměř na 70 obrazech bylo zde ukázáno, jaké netušené možnosti individuálně pojatého výrazu uměleckého poskytuje fotografie, možnosti, daleko přesahující pouhý průběh mechanicko-technický, možnosti pro opravdové tvůrce, kteří jimi uplatňují svůj umělecký styl. Jsou někdy tak málo závislí na realitě (objektivem zachycené), že to až udivuje. Tak dobře jsou totiž obeznámeni s přizpůsobovacími metodami foto-chemicko-technické práce. – nejblíže k surrealismu má svými výsledky Němec. Je to fotograf tors, zářících svou plastikou, a surrealistických dívčích portrétů, viděných skrze sklenice a báně, nebo odrazem zachyceným v nazouváku. Světla a plastiky svých obrazů dociluje Němec kombinací negativu a diapositivu k společnému jejich účinu (portrét mladíka) přikreslováním na negativ vývojkou i ustalovačem, volbou úhlu, v němž staví objektiv. Ať je to plastika na skle, portrét, torso, picassovské housle, Němec s technickou rutinou transformuje ilusionisticky pouhé fotomechanické výsledky. --- Povolný dopomáhá si k překonání reality štětcem namočeným ve vývojce, rydlem ryjícím do negativu, čímž emulze je donucena k pohyblivosti; síťkou danou před objektiv nebo přehozením celofánu přes fotoobjekt, aby v jeho vzhledu bylo docíleno magické kouzelnosti. Povolného fotogramy (náhrdelník, stíny, struna ve vodě) jsou fotografickým surrealismem. --- Z prací Nohelových má ještě nejblíže k surrealismu experiment s dětským portrétem v sestavě tří stejných

pozitivů. Ač ve své čisté fotografii, fotogramech a studiích materiálových uplatňuje nový pohled na věci, z celé skupiny poměrně nejvíce se drží skutečnosti. --- Táborský provádí montáže fotografií a novin (Kamelot) a studie strukturální (stanioly). --- Specialistou v aktech, které modifikuje buď přímo objektivem nebo nakláněním papíru při zvětšování, je Kamenický. Je to jediný malíř v celé skupině (ostatní jsou grafikové), ale nelze říci, že by se přiblížil výtvarnému pojetí svých objektů tak dobře jako jeho druhové. V přehlídce své čisté fotografie, fotogramů a fotografik jeví se nám práce brněnské Fotoskupiny pěti jako cenná činnost experimentální. Mnohé z jejich prací přesvědčují nás o tom, jak výrazově přizpůsobitelným a v pojetí téměř neomezujícím tvárným prostředkem je fotografie, kterou tedy není možné oddělovat od ostatních umění. Naopak. Autoři brněnské Fotoskupiny pěti si jasně uvědomují nejen impulsy, jež nové fotografii může dáti výtvarnictví alespoň formálně analogickými výsledky přičleniti."

Výše uvedené citované dobové kritiky jsou dokladem nejen příznivého ohlasu, ale na druhé straně někdy až totálního nepochopení tvůrčí invence autorů Fotoskupiny pěti jejich současníky. Ne všichni byli vždy jednoznačně odsuzující, někteří – jako recenzent píšící do Fotografického obzoru pod značkou „-der" – byli zdrženlivě opatrní v hodnocení jejich možného uměleckého přínosu a prognosování co do budoucnosti. Jejich avantgardní roli a význam pro československou meziválečnou fotografickou avantgardu plně chápeme až s dnešním nadhledem, časovým odstupem a naší znalostí dalšího uměleckého, kulturně – společenského a historického vývoje.

Jaromír Funke, sám výtečný fotograf, v článku „Fotoskupina čtyř vystavuje" (Fotografický obzor, dvojčíslo 10-11, str. 116, 1939) píše: „Nejsou to již poslední vymoženosti fotografických triků a polozázraků , kterými tito čtyři pracovníci přímo hýří téměř na všech svých vystavených fotografiích. Dnešní doba jde kupodivu velmi rychle kupředu v objevování zajímavostí, pramenících z techniky; ale právě tak rychle, jak jdou za

sebou nově objevované metody, právě tak rychle stárnou. Proto neudivují nás již ty různé druhy fotogramů, inversí, solarizací, kombinací negativu a pozitivu, jak by se na prvý pohled zdálo. Všechno však zachraňuje pravá fotografická práce, jejíž techniku v zájmu věci by bylo dobře ještě zvýšit. Ve všech exponátech jest vidět vůli, sebevědomou práci a fotografický smysl pro vyváženost plochy a čistou fotografickou kompozici. Ačkoliv někdy tato kompozice jest snad i násilně doplňována a vyvažována montáží a dekorativním úmyslem a smyslem pro uzavřenost celku v jediný fotogenický účin, přece tyto práce mají společného jmenovatele v černobílé stupnici, nikde neopouštějící prazáklad fotografických požadavků , to je, pravý fotografický vzhled a účin.“ Jako velký klad výstavy a současně možné riziko nepochopení a odsouzení uvádí Funke jmenovitě Džbán Jaroslava Nohela a některé akty Otokara Lenharta . Funke tvrdí: „Mladí autoři jsou ve dvojím ohni: první není palčivý ani škodlivý, jen snad trochu znechucující. Je to odsudek nechápajících, druhý, který jest však již vážnější a nebezpečnější. Jest to příliš velké opakování se a pak zužující se ulička, která náhle končí otázkou: -kam dál a kudy dál?- “ Tu radí Funke: „Jíti statečně kupředu, třeba se i zdánlivě vrátit, avšak nikdy neopouštět svůj program, dobře a poctivě pracovat“.

Poněkud méně vstřícný a kladný postoj k výstavě Fotoskupiny čtyř na rozdíl od Funkeho se dočteme např.v měsíčníku Českého klubu fotografů amatérů v Praze Spoušť 3, číslo 2 z roku 1939-40 na straně 10 v rubrice Foto-výstavy hodnocení bez uvedení redakční značky: "„Vesměs typ fotografie surrealistické, bizarní atd., kde autoři uplatňují každý nápad, byť byl i sebeztřeštěnější.“ Fotografie jsou považovány uvedenou anotací o konání výstavy za pouhé „hříčky“.

Máme tedy před sebou dva rozdílné postoje a dvě zcela odlišná hodnocení Fotoskupiny čtyř z jedné výstavy konané v galerii U medvídků v Praze. Jedno krajně konzervativní, poplatné minulosti a laickému rádoby líbivému nazírání a druhé profesionální, které ve výstavě a autorech spatřuje jak její klady tak i možná úskalí. Tvorba členů

Fotoskupiny čtyř se mi jeví v tomto pohledu jako revolta mladé nastupující generace, která hledá nové způsoby tvorby a jasně se chce definitivně rozejít a oddělit od doslova „přežitého" piktorialismu.

Pro ilustraci tehdejších poměrů ve formující se fotografii 20. let jen na okraj uvádím, že z Českého klubu fotografů amatérů (ČKFA), který tehdy sdružoval zejména konzervativně tvořící fotografy pracující pod silným vlivem doznívajícího secesního piktorialismu. Modernisté se orientovali především na tvorbu anglosaskou a na Francii. Byli ve výrazné opozici ke všemu německému. Byli v opozici k vedení ČKFA a pro nesoulad svých názorů, bývali tito moderně umělecky cítící a tvořící jedinci také vylučováni. Patřili k nim i tak progresivní tvůrci, jakými byli Jaromír Funke, Adolf Schneeberger a Josef Sudek. Tito vyloučení pak zakládali v novém duchu tvořící a myslící kluby- např.: Fotoklub Praha, Česká fotografická společnost. Již tehdy považoval Funke celkem oprávněně fotogramy za jakousi slepou uličku fotografie, která nemá pokračování.

Antonín Dufek uspořádal dvě výstavy o Fotoskupině pěti. V katalogu vydaném k výstavě Avantgardní fotografie 30.let na Moravě (OGVU Olomouc 1989) Antonín Dufek vysvětluje vznik Fotoskupiny pěti na ŠUŘ v Brně u prof. Emanuela Hrbka (1933) a charakterizuje její členy i jejich aktivity v levicových časopisech a na výstavách. Některé sociální fotografie členů Fotoskupiny pěti, momentky z rosicko-oslavanské stávky ani portréty brněnských osobností tíhnoucích ke komunismu se nedochovaly. Sociální tématika se u členů Fotoskupiny pěti táhne celým jejich dílem, ale byla málo známa veřejnosti. Například Hugo Táborský nikdy nevystavil sociální snímky z let 1931-1932. V Brně byla už hotová výstava proletářského bydlení (1931), většinou dokumentární fotografie, policejně zakázána. V Dufkově článku je zdůrazněna spřízněnost s levicovými architekty a publicisty, kteří bez oddychu hledali vzory a vůdčí hvězdy v SSSR. Zakladatel Skupiny surrealistů v ČSR Vítězslav Nezval, byl v komunistické straně a hlásil se k surrealismu, platil za levicové umění

budoucnosti. O deset let mladší fotografové také tendenčně kráčejí kupředu jsou ovlivňováni i francouzskými časopisy (Minotaure) a reprodukcemi surrealistů v českém časopise ReD a jiných. Jinak ovšem nedají dopustit na všeobjímající subjektivní princip Poezie a na estetickou kategorii Krásy. – Dufkova stať rozebírá způsoby práce členů Fotoskupiny i jejích současníků. Fotoskupina pěti je ovlivněna jak konstruktivismem a funkcionalismem, tak sociální fotografií, avšak na svých výstavách se představuje jako nejavantgardnější seskupení své doby rozvíjející nejaktuálnější tendence experimentování ve fotografii. Experiment je hlavním principem jejich tvorby. Jan Chaloupka a Vítězslav Nezval poukazují na vzdálenost jejich děl „pravému surrealismu". Konstatují i vliv Pabla Picassa. --- Povolný vytváří skvrnové nefigurativní obrazy, předznamenávající některé z poválečných směrů strukturální abstrakce. --- Němec je po technické stránce především mistrem fotografické alchymie, vytváří kombinace, kterých kromě něho asi nikdo jiný nepoužívá. --- O Josefu Kamenickém víme poměrně málo, vystaveny jsou pouze dvě jeho fotografie a jen jednu další známe z dobového tisku. Ve Světozoru č.19/1934 je reprodukce Aktu. Kamenický publikoval i recenze (Světozor 1934) a doprovázel slovy snímky jednoho z našich nejlepších sociálních fotografů, Rudolfa Kohna.

František Šmejkal přináší v kapitole „Obrazové básně" jako spoluautor katalogu (Dufek, Anděl a Šmejkal) výstavy konané v Moravské galerii v Brně 26.6. až 23.8.1981: „Česká fotografie 1918-38" mnoho podrobností i o Fotoskupině pěti. Text je doplněn sedmnácti reprodukcemi snímků, z toho jedenáct je od členů Fotoskupiny pěti. Ze Šmejkalova textu cituji: „V první polovině dvacátých let se setkáváme s nápadnou disproporcí mezi intenzivním zájmem Devětsilu o fotografii a absencí autorů, kteří by mohli, okouzlení možnostmi fotografie, proměnit v činy. – Podoba fotografií Fotoskupiny pěti souvisí s Hrbkovou tehdejší výukou propagační grafiky. Přesto je tu ještě druhá souvislost se surrealismem. U Františka Povolného se scházela proměnlivá skupinka inspirovaná

surrealismem, básníci Ivan Blatný, Jan Tomeš a jiní. Tvorba všech členů skupiny je skutečně experimentální, využívá kromě fotogramů a fotomontáží všech známých speciálních fotografických technik a dospívá k novým kombinacím. S figurativními snímky často sousedí nefigurativní strukturální, v menší míře i konstruktivistické projevy (H. Táborský). --- Principy ‚nové' fotografie u nás zdomácněly v té míře jako v málo které jiné zemi."

Bohumil Němec a Hugo Táborský zde jako doprovod mají ukázky fotografií reklamních (Židle; Ottovo mýdlo rakovnické). Němec pak ještě snímek Sklenice (dvě deformované ženské tváře zrcadlící se ve skle). Jaroslav Nohel představuje obraz Drátěná síť (sestava předmětů se sítí a žebříkem, celek tvoří jakousi velkolepou postavu). František Povolný je zastoupen Panenkou, pak dvěma Fotografikami záhadných tvarů. Hugo Táborský se představuje obrazem Sen (rty, náhrdelník, neurčité struktury) a Fotogramem (hranaté předměty ve světle a stínu).

Hospodářské noviny – 19.3.1999 – věnují na stránce pro výtvarné umění velký článek „Velmoc avantgardní fotografie" pražské výstavě Moderní krása v domě U Kamenného zvonu. Text doprovázejí 2 reprodukce fotografií. Tato expozice v mírně omezeném rozsahu byla představena už v Barceloně, Paříži, Lausanne, a Mnichově. I další města projevila zájem. Pražskou rozšířenou výstavu připravili Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, Karel Srp. Soubor fotografických děl a také knih, reklam, plakátů, kde se fotografie použilo, svědčí o tom, že předválečná ČSR byla fotografickou velmocí.

Ateliér, čtrnáctideník současného výtvarného umění, č.5, 4.3.1999, přináší rozsáhlý komentář („Česká avantgardní fotografie a svět") pražské výstavy od Vladimíra Birguse se šesti dobrými reprodukcemi exponátů. Díla Fotoskupiny pěti mezi nimi nejsou, ostatně i na výstavě samé jsou zastoupeny slabě. Vladimír Birgus probírá do hloubky i historii avantgardy, jak se umění zbavovalo romantiky, národních dějin, venkovanství a realistického slohu. Jsou zde uváděny politické a národnostní poměry v naší nové republice i v Evropě.

Autor se zmiňuje o vlivech evropských moderních tvůrců (i malířských, grafických, divadelních a filmových slohů) a výstav. Německé, židovské a sovětské vlivy později pohasly s upevněním železných a zkamenělých diktatur na západě i východě. Víra v pokrokovost SSSR u nás dlouho přetrvávala.

Z obsáhlého textu Vladimíra Birguse cituji: „Většinou levicově orientovaní avantgardní tvůrci měli často tendence vnímat Sovětský svaz v růžových barvách. Jindřich Honzl, Karel Teige, Lubomír Linhart a další psali nadšené články a knihy o sovětském výtvarném umění, divadle, filmu, architektuře nebo fotografii, udržovalo kontakty s předními sovětskými umělci a propagovali i mnohé utopické a scestné názory sovětské provenience, jako byly kolektivní domy (Teige), nebo jednoznačně dominantní propagačně-agitační role fotografie (Linhart). Značnou oporou jim v tom byla organizace levicové inteligence, Levá fronta, založená v roce 1929. Jejím prvním předsedou byl zvolen Karel Teige, kterého však záhy vystřídali ortodoxní komunisté, Stanislav Kostka Neumann a Zdeněk Nejedlý. Levá fronta, stále silněji ovlivňovaná přímo komunistickou stranou, měla vlastní filmové a fotografické sekce v Praze (vedoucí Lubomír Linhart) a v Brně (vedoucí František Kalivoda), které v letech 1933 a 1934 připravily dvě mezinárodní výstavy sociálních fotografií, jejichž akcent na politickou agitaci byl silně poplatný sovětským vzorům.“ Dále Birgus pokračuje: „Mnozí čeští avantgardní tvůrci, mezi nimi Teige, začali ze svého nadšení pro Sovětský svaz střízlivět až v 2. polovině 30.let, kdy Stalinovo vedení potlačilo poslední zbytky experimentální tvorby a kdy zahájilo vykonstruované politické procesy, které stály mnoho sovětských umělců léta v gulazích a někdy i život. Tehdy se nejvíce vyhrotil konflikt mezi vírou v komunismus a tvůrčí svobodou, který rozdělil nejenom českou, ale i německou nebo francouzskou uměleckou avantgardu. Stále silnější politická orientace Československa na Sovětský svaz v krátkém období demokracie po 2. světové válce oficializovala dříve spontánní kontakty českého a sovětského umění, ale vzhledem k tomu, že avantgardní tvorba

už byla v SSSR dávno potlačena, neznamenalo to pro českou uměleckou avantgardu žádný přínos. Mnozí z těch, kteří se na sklonku 30. let odvážně postavili proti moskevským monstrprocesům, za to krutě zaplatili. O sovětské avantgardě se až do 60. let nesmělo psát." Závěrem píše Birgus: „Česká fotografická avantgarda byla v meziválečných letech a částečně v období 1945-1948 široce otevřena mezinárodním kontaktům, a různé tvůrčí vlivy nejenom absorbovala, ale také vyzařovala. Nástup komunistické totality v únoru 1948 bohužel prakticky všechny tyto kontakty ukončil."

Ve stejném čísle Ateliéru má Vladimír Birgus další obsáhlé pojednání (+10 fotoreprodukcí), „Nová věcnost a konstruktivismus v české fotografii". Probírá tyto styly u nás a z cizích vlivů uvádí Alexandra Rodčenka, konstruktivistu sovětského. Cituje Karla Teiga. Ten ve své stati Foto kino film kladl na moderní fotografii požadavky účelnosti a pravdivosti a stavěl se proti impresionistickému a secesnímu piktorialismu. Z Birgusova textu uvádím další výňatek: „Mnohé principy nové věcnosti a konstruktivismu se uplatňovaly i v dílech členů různých mimopražských avantgardních skupin. -... v brněnské Fotoskupině pěti, výrazně třeba u Františka Povolného, a z účastníků olomoucké Fotovýstavy tří v roce 1935 především v řadě řezavě ostrých detailů různých objektů a v diagonálně řešených portrétech, záběrech architektury i sociálních fotografiích Karla Kašpaříka."

V časopise Ateliér, č. 5, ze dne 4. 3. 1999, str. 8 je dále uveřejněn zajímavý text Antonína Dufka, „Surrealistická fotografie". Nalezneme výstižné odstavce: „Dnes, po mnohokrát opakované zkušenosti s repertoárem surrealismu a pop-artu je pochopitelně autenticita těchto fotografií oslabena. Jejich někdejší síle vzdali hold pražští surrealisté vystavením na své první výstavě a udělali jim i reklamu v prvním čísle mezinárodního bulletinu ‚Surrealismus' (Praha 1936)." a jinde: „Fotografové brněnské Fotoskupiny pěti (1933-1936) asi jako první aranžovali surrealistické objekty. Některé z nich se v daném fotografickém oboru řadí k ryze surrealistickým dílům. Jsou fotografovány záměrně bez

formálních nároků, snad aby působili ‚autenticky', podobně jako nalezené objekty. Téměř všechny české a moravské práce mají daleko k uhlazenosti Mana Raye, hlavního představitele surrealistické inscenované fotografie. Panenka Františka Povolného (vystavena 1934) je vyfotografována neostře z těsné blízkosti jako živé dítě vztahující ruce. Povolný uvedl do české fotografie také masky a krejčovskou pannu (následoval ho další člen skupiny, Jaroslav Nohel), karty, kostky domina, zrcadla. Z jeho objektů vyniká svou drastičností snímek kulatého zrcadla, na němž je položena zvrásněná látka, do níž se chce zapíchnout rybářský háček. Kromě sexuální symboliky se zde uplatňuje i obecnější konfrontace beztvarosti a ostrého tvaru. Je to jedno z děl ztělesňujících Bretonovu představu ‚explosante-fixe'. Některé fotografie Jaroslava Nohela nesou v katalozích provokativní názvy jako například Volná láska, Nový život (1935), neumíme je však spojit s konkrétními díly. Jedna z dochovaných fotografií tematizuje automatické psaní a existuje i ve verzi destruované nastříkanými skvrnami, což je v éře moderní fotografie ojedinělý jev. Nohel vyfotografoval i zoomorfní naklíčený brambor v kombinaci s vaječnou skořápkou, v podobném významu použil skořápky i Povolný (v kombinaci s houslemi). Symbolický podtext Rozbitého zrcadla Bohumila Němce, vystaveného roku 1939, je zřejmý. Začíná válka."

O některých členech Fotoskupiny pěti píše Dufek: „Autoportrét Jaroslava Nohela (1935) mistrně využívá Sabatierova efektu k vytvoření iluse částečně zkamenělé hlavy. Podobně sekvence autoportrétů Huga Táborského (1933) demonstruje postupnou destrukci tváře potřísněním kapkami kalné hnědé tekutiny zůstanou zatrpklá ústa. – Principu deformace nejvíc využíval František Povolný (Umělá žena vystavená 1934; Přízrak, asi 1935), který v zobrazení podpovrchové ‚tekuté tkáně' předešel Jindřicha Heislera. Již názvy jeho děl upozorňují na možnost fantazijních forem existence a přispívají do surrealistické galerie přízraků, fantomů, monster, spekter a oneirických (= „snových") objektů, jejichž klasifikací se v ČSR zabýval zejména Vítězslav Nezval. Bohumil Němec byl jedním

z nejvynalézavějších kultivátorů fotografických technik. K surrealismu ho vedlo mimo jiné zaujetí možnostmi optických deformací, montáží a chemického zbarvování positivů. - Zdá se, že tento smysl surrealistické lekce byl v Československu pochopen vůbec nejlépe. V žádné jiné zemi neexistuje tak obsáhlý a významný soubor surrealistické fotografie. Některé z možností, které surrealismus otevřel fotografii, byly adekvátně využity jen v Československu. Ve fotografii se surrealismus prosadil nejdřív, ve fotografii dal český surrealismus světu mnohem víc než v ostatních uměleckých oborech. Tradice surrealismu byla po válce tak živá a schopná dalších proměn, že ji nedokázal zničit ani komunistický režim."

11. Závěr

Při prohlížení snímků Fotoskupiny pěti, čtení o tvorbě, myšlenkách a činnosti jejích členů jsme poznali obraz doby třicátých let. Zčásti jsme se seznámili s tehdejším způsobem života, předměty, průmyslem, technikou, vzhledem lidí, i s jejich myšlenkami, nápady a sny. Jde o uměleckou fotografii, která je realistická i iracionální současně. Ještě dnes, kdy žijí vrstevníci členů Fotoskupiny pěti, i my se nechtěně stáváme při pozorném prohlížení snímků protagonisty dějů a událostí, které se odehrály před více než šesti desítkami let. Nad zmíněnými fotografiemi nás napadají asociace i k jiným druhům umění tohoto meziválečného období, které nejenže přetrvaly dodnes, ale oslovují dnešního diváka podobně jako ve třicátých letech. Život a svět se dnes odvíjí jinak – snad více hekticky. Neklidné často těkavé oči dnešního mnohdy spěchajícího návštěvníka galerií a různých výstav, které se na ně dívají, se často mohou ocitnout v rozpacích při snaze plně umělecky a emočně pochopit tyto autory. Ve víru dějinných událostí pozorujeme střídající se ideje, filosofie, společenské struktury a útvary, různé diktatury, často proměnlivou osobní i společenskou morálku, zázraky techniky na jedné a primitivismus nejhrubšího zrna na druhé straně. Podobně jako při spatření neskutečných (snových – „oneiristických") záhadných fotografických struktur – ani při pohledu na skutečný svět často nevěříme vlastním očím.

Fotografie „Rozbité zrcadlo" Bohumila Němce vystavená v roce 1939 se vyznačuje zřetelným symbolismem, který má vztah k dějinným událostem té doby (propuknutí II. světové války). František Povolný svým novátorským přístupem přinesl do české fotografie takové věci jako masky, krejčovská panna (fotografie „Panenka" z roku 1934), která je úmyslně vyfotografována neostře z těsné blízkosti. Divák z ní má pocit, že k němu podobně jako živé dítě vztahuje ruce. Podobně i Jaroslav Nohel začleňuje do svých fotografií nejrůznější objekty technického rázu – karty, kostky domina, zrcadla. Jeho novátorství spočívá opět v novém a zejména nezvyklém zobrazování objektů (např. drastičnost snímku

„Kulatého zrcadla", kde je na fotografii položena zřasená látka, do níž je zabodnut rybářský háček). Nově je autory Fotoskupiny pěti pojímána i sexuální problematika. Nejen Kamenický svou známou fotografií „Akt" s poněkud manýristickým osvětlením i nezvyklý úhel záběru zkreslují tělo ženy tak, že na nás působí jakoby zdánlivě nadměrnými rozměry až nepěkně. I další autoři Fotoskupiny pěti zaobírají se otázky sexuality (Nohel: „Volná láska", „Nový život" – 1935). V jejich dílech je častá i zdánlivá beztvarost a nadměrná ostrost až geometričnost tvarů a zobrazovaných objektů. Také automatické psaní ve formě nastříkaných skvrn je ve fotografii té doby jevem zcela ojedinělým.

Odkaz a poselství dnešnímu divákovi, Fotoskupiny pěti spočívá v její avantgardnosti, v jejím experimentálním pojetí, zcela novém nazírání na objekty okolního světa, odklonu od oblíbené momentní fotografie té doby. Ve 20. až 30. letech se v tehdejší ČSR utvrzuje v duchu funkcionalismu nejen u obyvatel Československa, ale i u umělecké veřejnosti obecně přijímaný názor, že fotografie není umění. Právě členové Fotoskupiny pěti - podobně jako jiní čeští autoři té doby (J. Funke, J. Rössler atd.) potvrzují v plném slova smyslu, že avantgardní fotografie je zcela svébytnou a naprosto nepostradatelnou formou uměleckého projevu.

V meziválečném období je takové seskupení profesionálů – fotografů s cílem dlouhodobě spolupracovat, spolutvořit a spoluvystavovat jevem zcela avantgardním, novým a v té době ojedinělým a svým způsobem až odvážným s ohledem na politické události té doby (nástup fašismu). Nejpodobnějším uměleckým sdružením té doby je Fotolinie, která v roce 1932 vzniká v jižních Čechách z levicové skupiny výtvarníků a literátů Linie. Fotolinie do sebe zahrnovala i amatérskou fotografii a ve své podstatě neměla charakter klasické umělecké skupiny. Ve své tvorbě vycházela z avantgardní fotografie 20. let od nové věcnosti, konstruktivismu přes sociální fotografii až po surrealismus, na něž navazoval (Karel Valter, Ada Novák aj.). Charakteristickým pro Fotolinii byla literárnost, která se projevila ve fotografických ilustracích (často i vlastní poezie).

Jakákoli obdoba Fotoskupiny pěti v historii československého umění co do významu, obsahu a vyjadřovací formy, která by byla tak autentická, nenajdeme, i když nám z pohledu dnešního diváka může připadat poněkud neobvyklá. Samostatné sdružení avantgardních fotografů, kteří svým novým experimentálním pojetím zobrazují skutečnost tak, jak ji vidí svýma očima. Surrealismus, na který Fotoskupina pěti svým intelektuálním odkazem navazuje, byl již ve třicátých letech v ČSR plně etablován. Ten nemění nic na novém pojetí světa, které vytvořila. Distancuje se jednoznačně od amatérské fotografie.

Na tvorbu Fotoskupiny pěti po válce navázali v podobném duchu Miloš Koreček a Josef Istler – členové surrealistické skupiny Ra. Jeho fokalky podobně jako některé snímky členů Fotoskupiny pěti nebo zahraničního fotografa Raoula Ubaca mají blízko k nefigurativnímu vidění abstraktního surrealismu.

Tvorba Fotoskupiny pěti je vedle Kalivodovy aktivity v oblasti sociálních fotografií velmi podstatným přínosem moravské umělecké tvorby do pokladnice meziválečné výtvarné avantgardy. Stává se poselstvím a trvalým odkazem dnešní - nejen výtvarné a umělecké veřejnosti. I v dnešní přetechnizované době computerů a internetů, kdy mnohost a pestrá paleta barev ve fotografii se stala samozřejmostí, nás uchvacují svým samozřejmě působícím černobílým kouzlem s využitím bohatosti přechodů šedi. Snímky členů Fotoskupiny pěti nás oslovují podobně jako diváky před téměř sedmdesáti lety nejen svojí technickou jedinečností a dokonalostí krásy, ale i silným emocionálním nábojem, který oslovuje i současného diváka konce tisíciletí.

12. Literatura:

1. Anděl, Jaroslav: Czech Modernism 1900-1945 (katalog výstavy), Houston 1989
2. Birgus, Vladimír; Bonhomme, Pierre: Moderní krása česká fotografická avantgarda 1918-1948 (Katalog k výstavě Galerie hlavního města Prahy - Dům U Kamenného zvonu), KANT, Praha 1999
3. Birgus, Vladimír: Velmoc na mapě avantgardní fotografie, Hospodářské noviny, 14. května 1999, str. 14
4. Birgus, Vladimír: Česká fotografická avantgarda 1918-1948, Advanced, 1999, č. 2, str. 54-55
5. Birgus, Vladimír: Česká avantgardní fotografie a svět, Ateliér, 4. března 1999, č. 5, str.1
6. Birgus, Vladimír: Nová věcnost a konstruktivismus v české fotografii, Ateliér, 4. března 1999, č. 5, str. 5
7. Birgus, Vladimír; Scheufler, Pavel: Fotografie v českých zemích 1839-1999, Grada Publishing, Praha 1999
8. Dufek, Antonín: Fotoskupina pěti, Československá fotografie, 1978, č. 4
9. Dufek, Antonín: Avantgardní fotografie 30. let na Moravě (katalog výstavy), Galerie, Olomouc a Brno 1981
10. Dufek, Antonín; Anděl, Jaroslav; Šmejkal, František: Česká fotografie 1918-38 (katalog výstavy- Moravská galerie, Brno, 1981)
11. Dufek, Antonín: Fotografie v Čechách a na Slovensku 1919- 1945, Revue fotografie 89, 1989, str.2-9
12. Fischer, J. L. a kol.: Index, 1935, č. 8
13. Funke, Jaromír: Fotoskupina čtyř vystavuje, Fotografický obzor, 1939, č. 10-11

14. Gabrielová, Bronislava; Marčák, Bohumil: Index 1968-69, 55. Bulletin Moravské galerie v Brně 1999, str. 119

15. Gabrielová, Bronislava; Marčák, Bohumil: Kapitoly z dějin brněnských časopisů, Masarykova univerzita Brno 1999

16. Gide, André: Výstava Fotoskupiny pěti, Fotoexperimenty, Fotografiky, Fota, Fotogramy, Fotomontáže, (katalog s úryvkem z Penězokazů), UPM Brno 1934

17. Hejková, Kateřina: Odtajněná krása, Mladý svět, č.14, 1999

18. Hlaváč, L`udovít: Dejiny fotografie, Osveta, Martin, 1987

19. Horová, Anděla a kol.: Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Academia, Praha, 1995

20. Chaloupka, Jan: Fotografie surrealistická, Fotografie, 1933-34

21. kolektiv autorů (Balajka, Petr; Birgus, Vladimír; Dufek, Antonín a spol.): Encyklopedie českých a slovenských fotografů, ASCO, Praha, 1993

22. Jurečková, Eugenie a kol.: Katalog 24. výstavy v domě umění v Brně, Blok, 1946

23. Mlčoch, Jan: Avantgardní fotografie a reklama, Ateliér, 4. Března 1999, č. 5, str. 12

24. Mrázková, Daniela: Příběh fotografie, Mladá fronta, Praha, 1985

25. Mrázková, Daniela; Remeš, Vladimír: Cesty československé fotografie, Mladá fronta, Praha, 1989

26. Nezval, Vítězslav: Fotoskupina pěti, Dílo, Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-41

27. Nezval, Vítězslav: Fotoskupina pěti, Měsíc, 1934, č. 8

28. Pijoan, José: Dějiny umění 10, Odeon, Praha 1984

29. Povolný, František: Pět fotografů, (katalog 2. výstavy fotografie), Znojmo 1934

30. Povolný, František: Stařec a bezzubé, Studentský časopis, 1933, č. 8

31. Redakce: Výstava Fotoskupiny čtyř, Spoušť-měsíčník českého klubu fotografů amatérů v Praze, 1939-40, č. 2

32. Redakční článek (zn. -da): Výstava Fotoskupiny pěti, Fotografický obzor, 1934, str. 94

33. Redakční článek (zn. -der): II. výstava fotografií ve Znojmě, Fotografický obzor, 1934, str. 186

34. Redakční článek (zn. mat): Velmoc avantgardní fotografie, Hospodářské noviny, 19.března 1999, str.12

35. Scheufler, Pavel, Mrázková, Daniela a kol.: Co je fotografie (katalog výstavy u příležitosti 150 let fotografie- Mánes, Praha, 1.8.-30.9.1989). VIDEOPRESS, Martin, 1989.

36. Toman, Prokop: Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha, nakladatel Rudolf Ryšavý, Praha 1947

37. Václavek, Bedřich: Fotovýstava tří, Index 1935

13. Obrazová příloha

1. Dobová fotografie Josefa Jiřího Kamenického, z doby okupace
2. Josef Jiří Kamenický, Můj bratr Jan, 30. léta
3. Josef Jiří Kanenický: Karta, 1933-34
4. Josef Jiří Kamenický: Akt, 1933-34
5. Karel Kašpařík: Z hlubiny, 1934-35
6. Otakar Lenhart: Autoportrét, 1935
7. Otakar Lenhart:Ilustrace k básni A. Rimbauda Opilý Koráb
8. Otakar Lenhart: Ilustrace k básni A. Rimbauda Opilý Koráb
9. Bohumil Němec: Torzo II, 1934
10. Bohumil Němec: Dívka, 1933-34
11. Bohumil Němec: Rozbité zrcadlo, před 1940
12. Jaroslav Nohel: Autoportrét, 1935
13. Jaroslav Nohel: Nový život, 1935
14. Jaroslav Nohel: Volná láska, 1935
15. Jaroslav Nohel: Žárovka, před 1940
16. Jaroslav Nohel: Skleněný džbán, 1933-34
17. Jaroslav Nohel, Drátěná síť (?), kolem 1935
18. František Povolný: Autoportrét, 1933-34
19. František Povolný: Jan Tomeš, kolem 1935
20. František Povolný: Portrét prof. Emanuela Hrbka, před 1937
21. František Povolný: Fotografika, 1933-34
22. František Povolný: Fotografika (Umělá žena), 1933-34
23. František Povolný, Fotografika, 1933-1934

24. František Povolný, Panenka, 1933-1934

25. František Povolný, Děvčátko z barákové kolonie, 1933

26. Hugo Táborský: Nezaměstnanost, 1933

27. - 29. Hugo Táborský: Autoportrét, 1933

30. Hugo Táborský: Odpovědi, 1935

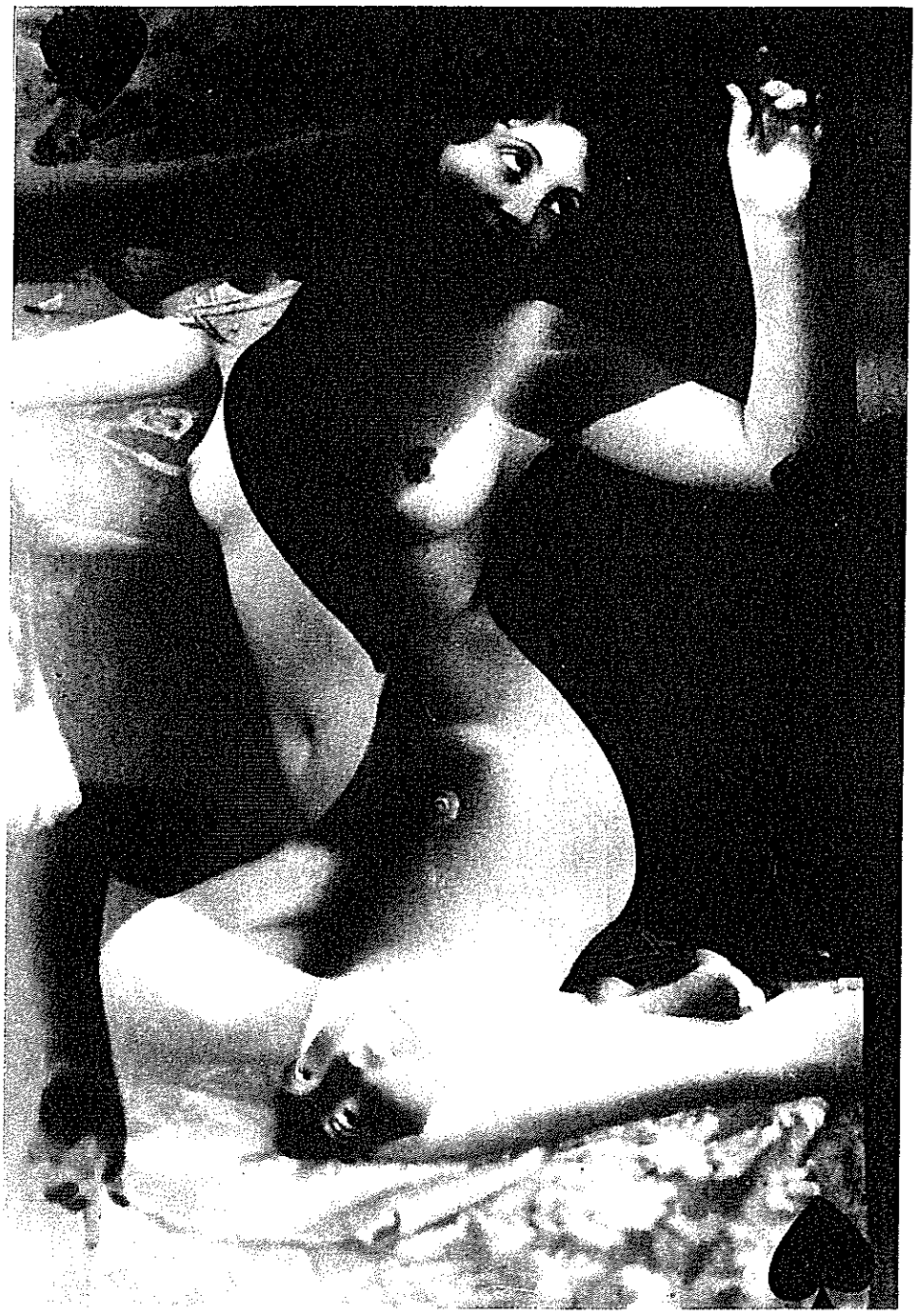
31. Hugo Táborský, Ottovo mýdlo rakovnické, 1931



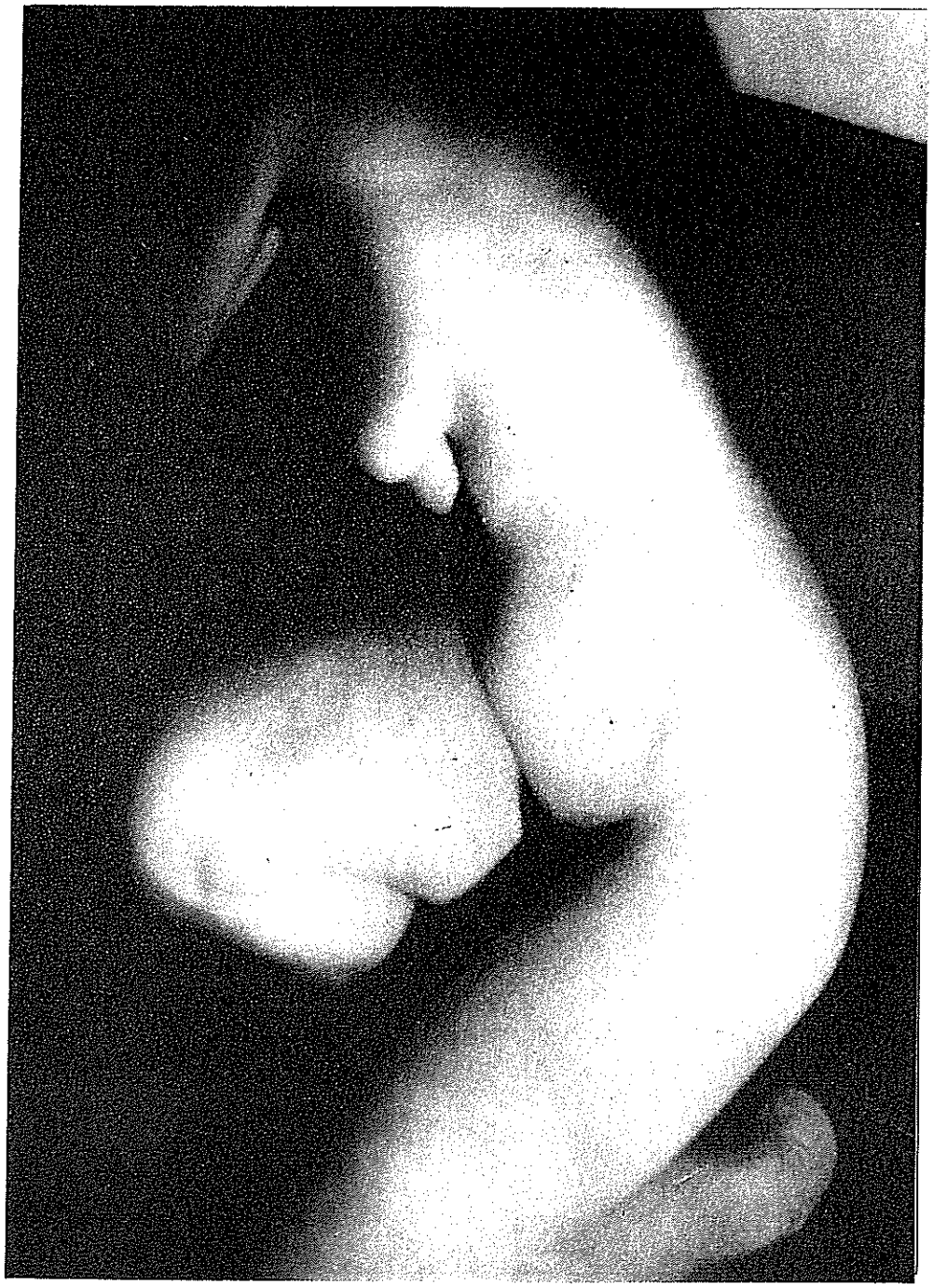
1. Dobová fotografie Josefa Jiřího Kamenického z rodinného alba pořízená fotografem Lud. Bahnerem v Třebíči v období okupace.



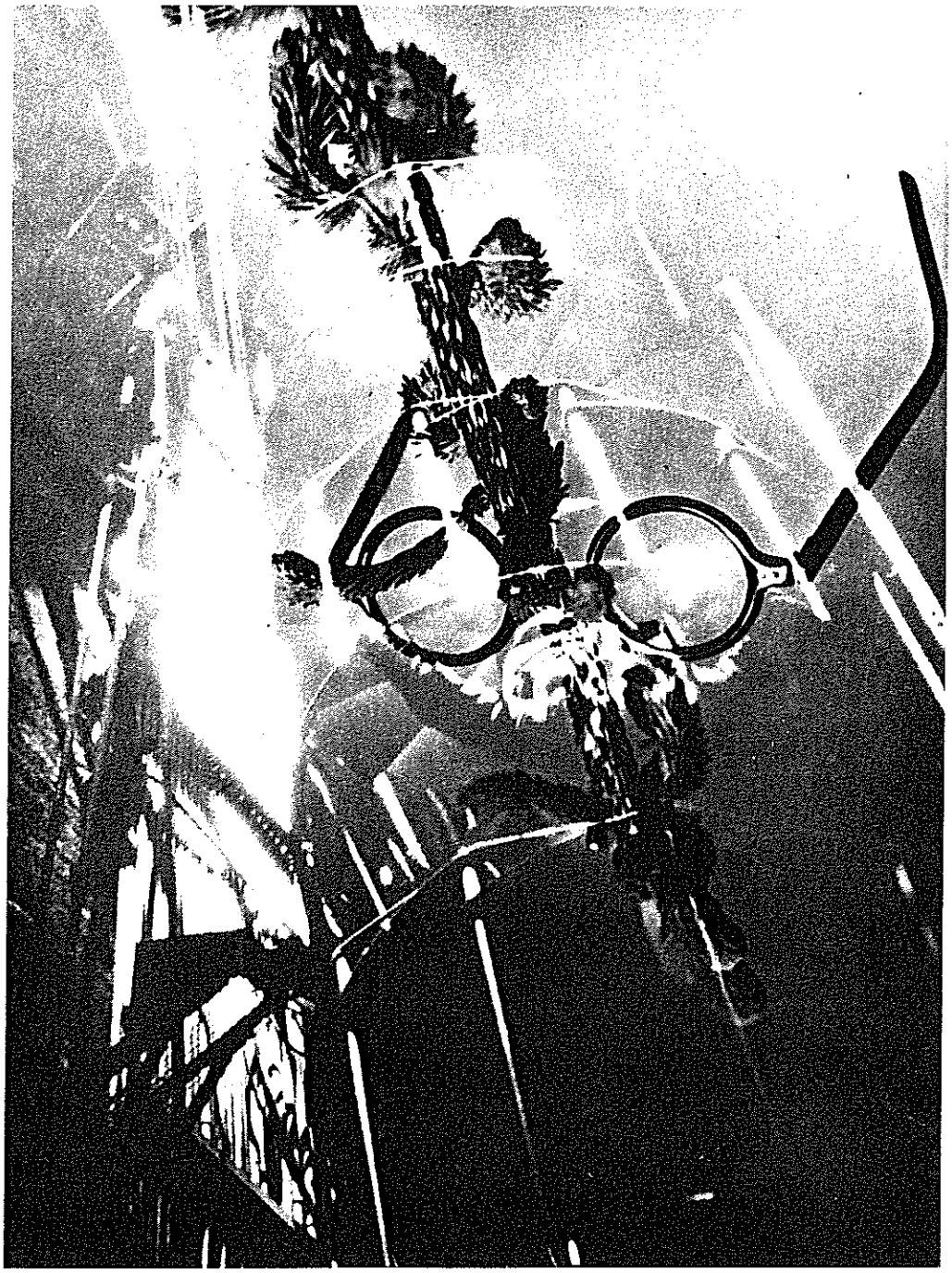
2. Josef Jiří Kamenický: Můj bratr Jan (konec 30.let). Kostým pro tuto fotografii navrhli bratří Josef Jiří a Jan společně (kostým vyhotovil Julius Slavík).



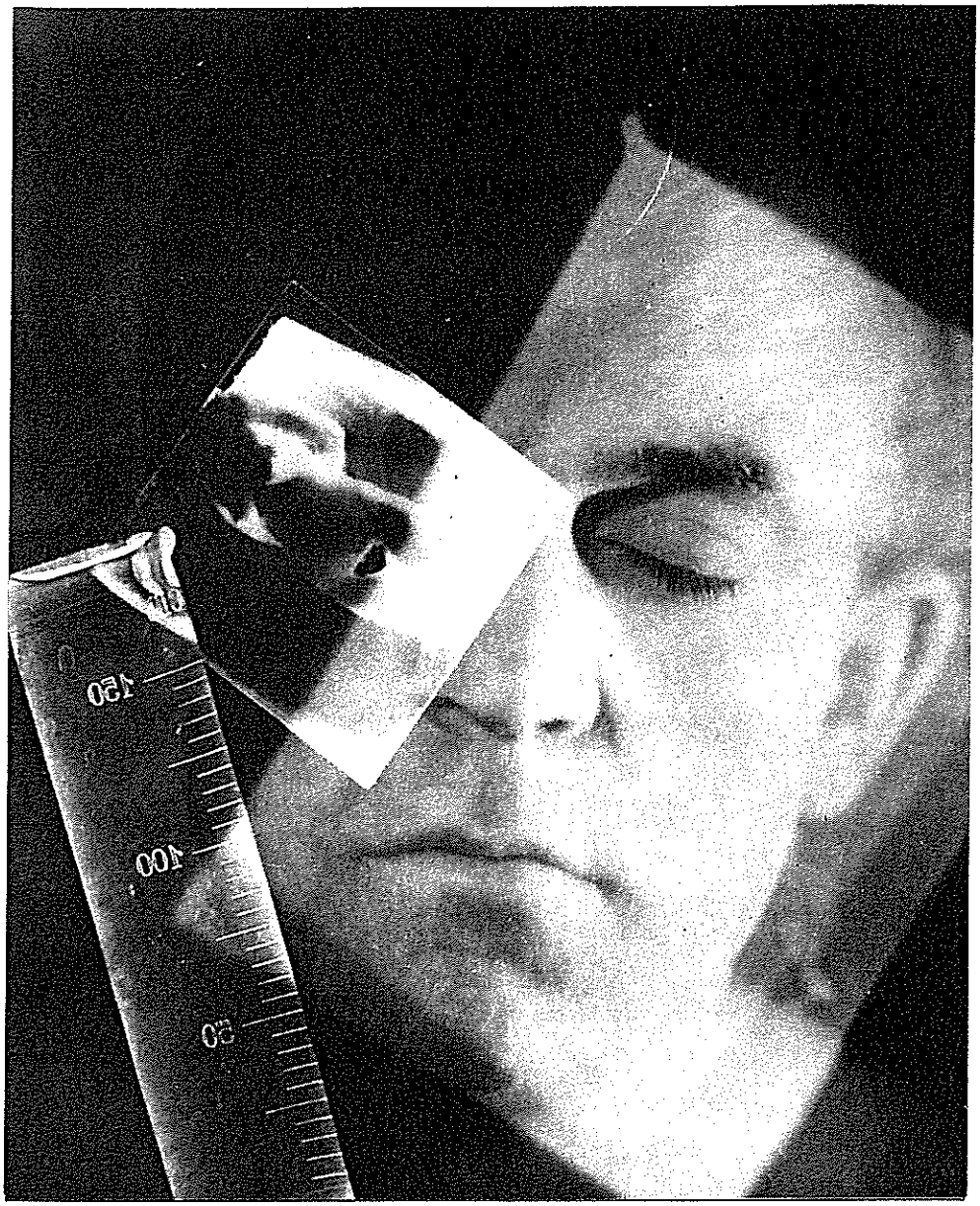
3. Josef Jiří Kanenický: Karta, 1933-34



4. Josef Jiří Kamenický: Akt, 1933-34



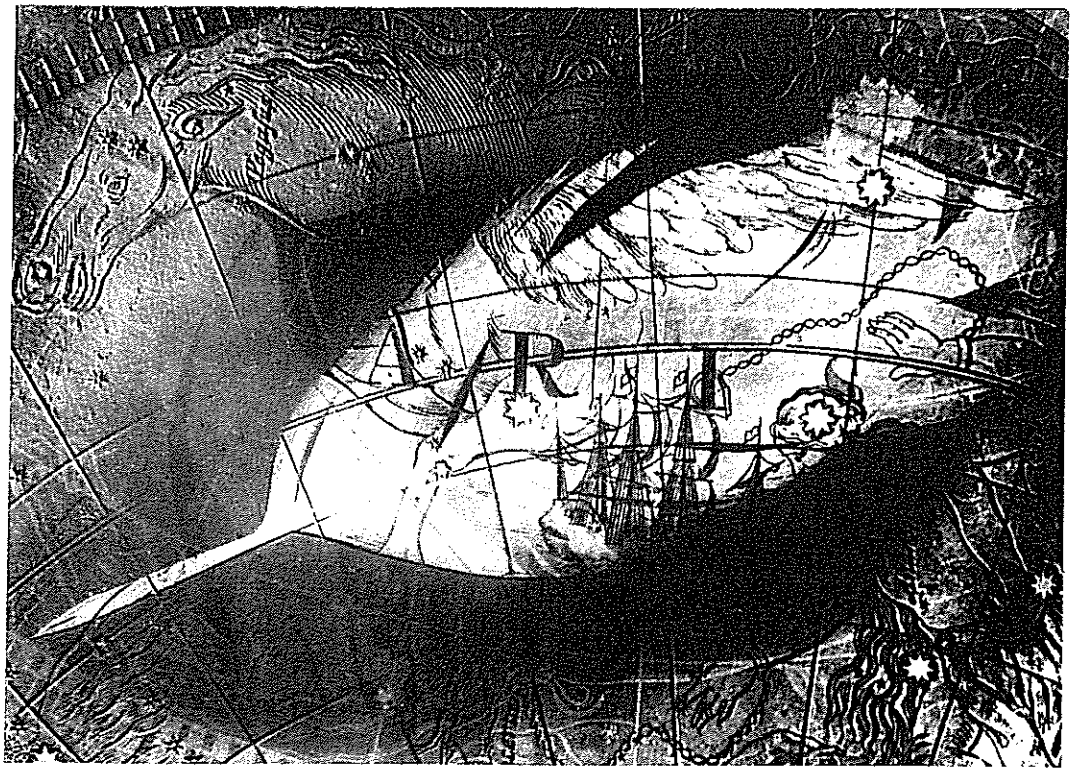
5. Karel Kašpařík: Z hlubiny, 1934-35



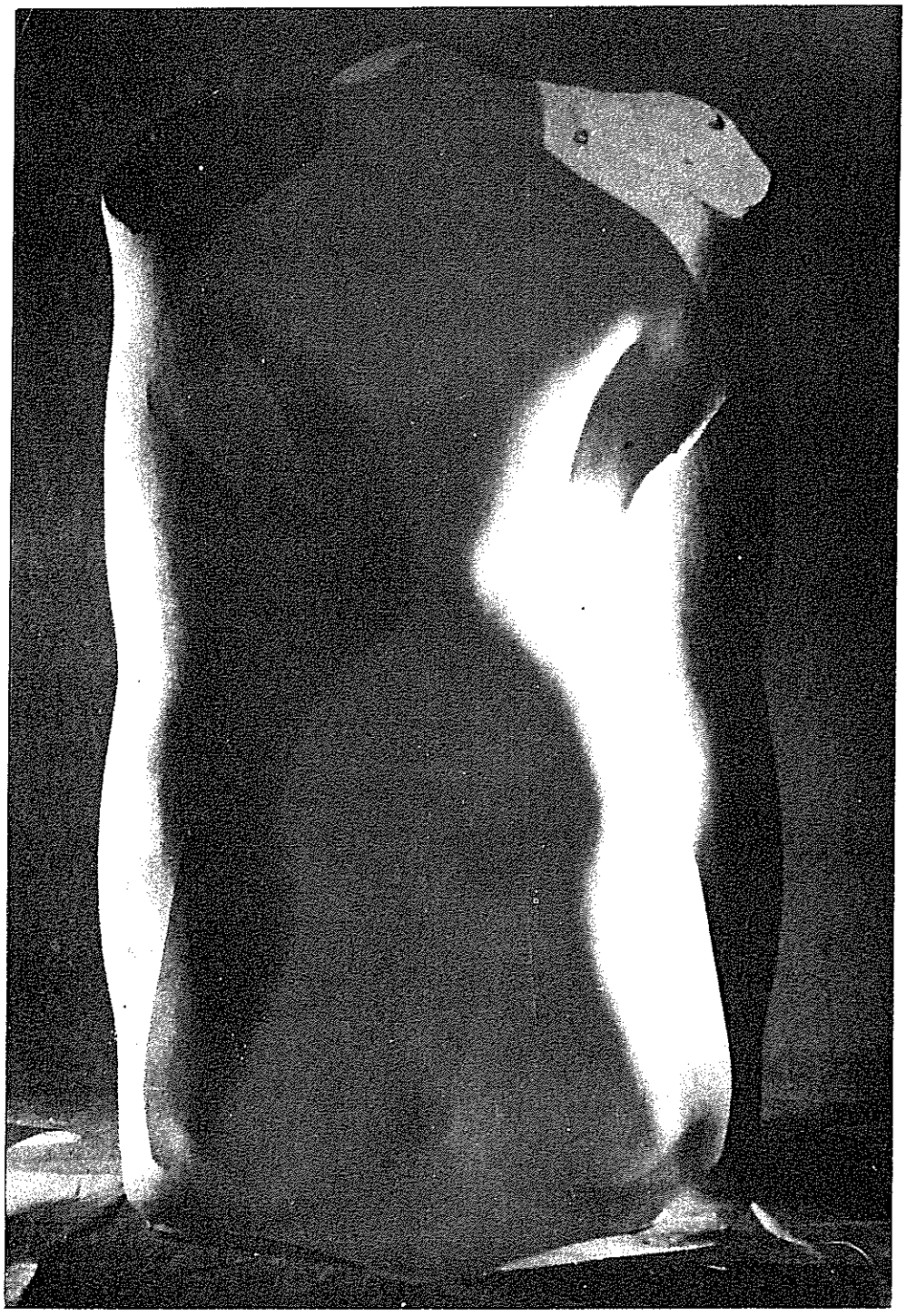
6. Otakar Lenhart: Autoportrét, 1935



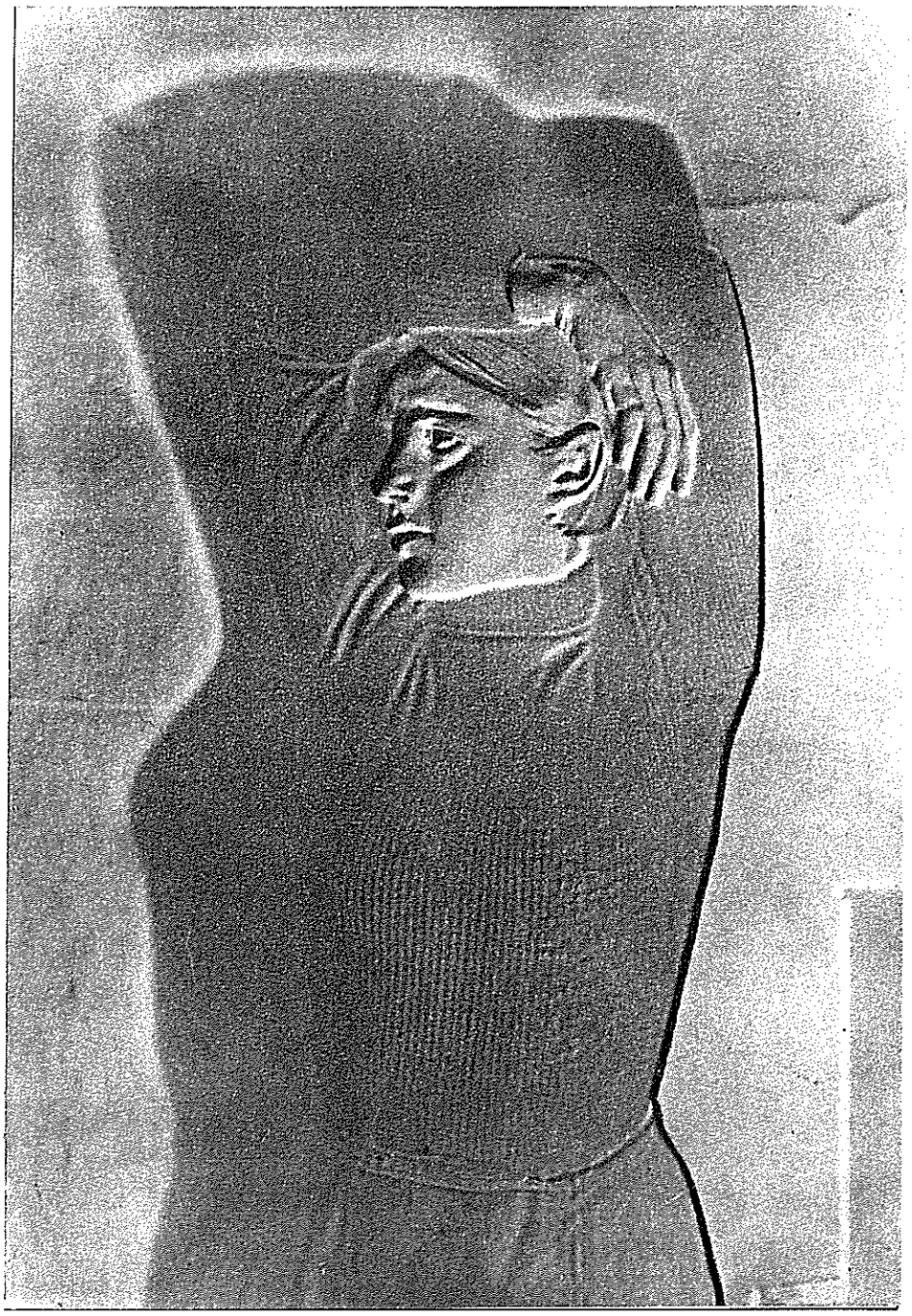
7. Otakar Lenhart: Ilustrace k básni A. Rimbauda Opilý Koráb



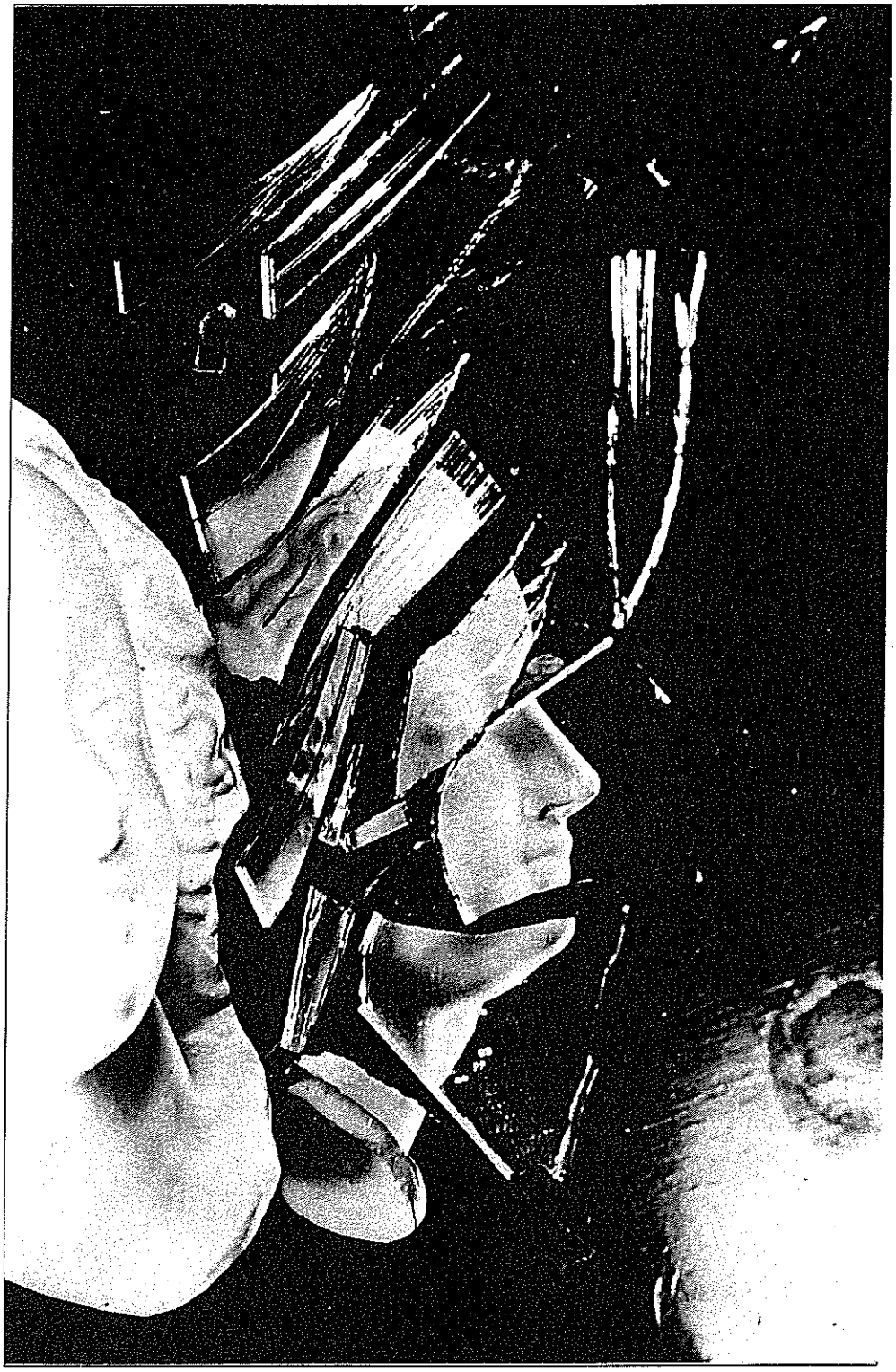
8. Otakar Lenhart: Ilustrace k básni A. Rimbauda Opilý Koráb



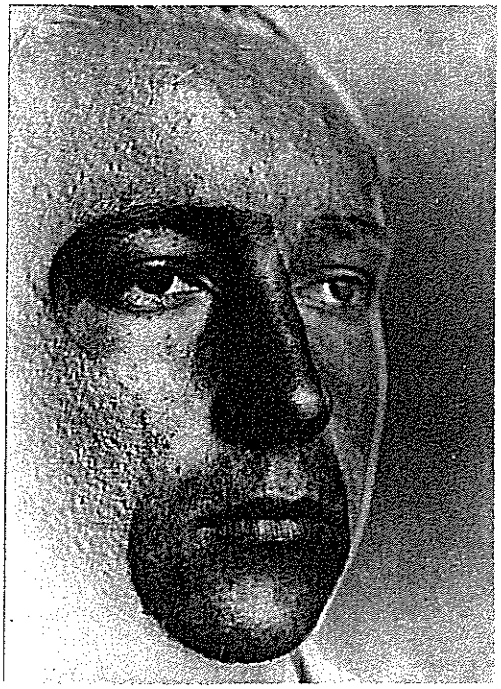
9. Bohumil Němec: Torzo II, 1934



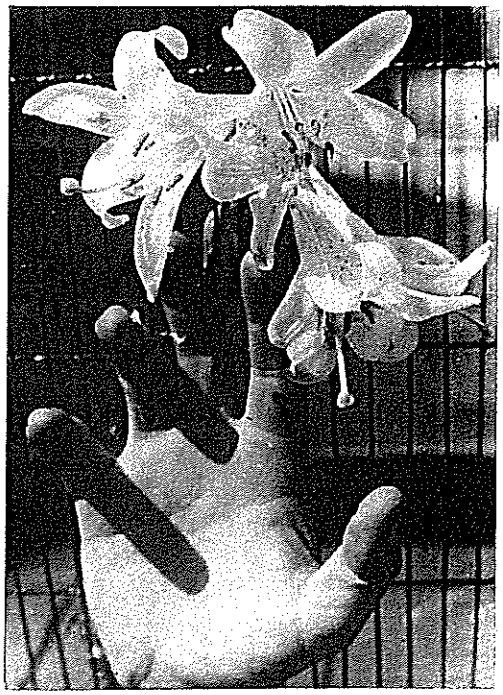
10. Bohumil Němec: Dívka, 1933-34



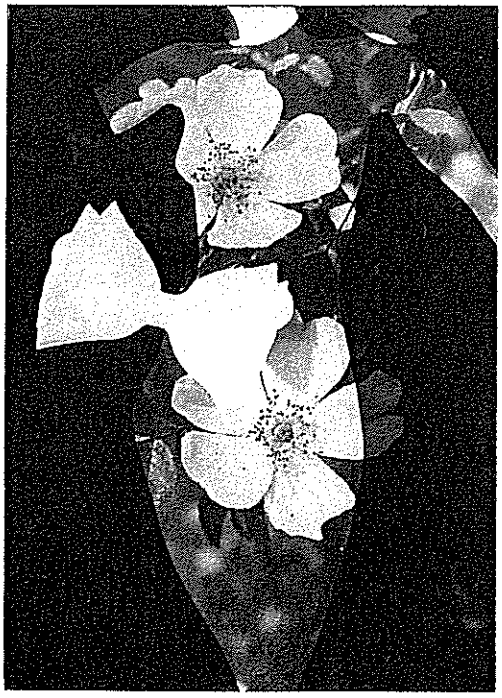
11. Bohumil Němec: Rozbité zrcadlo, před 1940



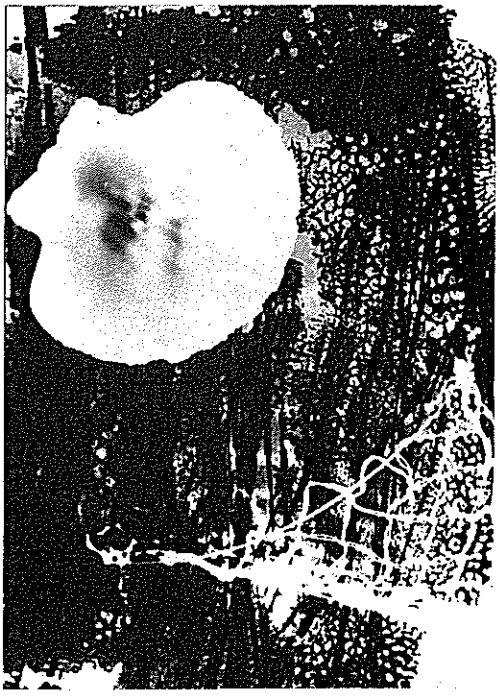
12. Jaroslav Nohel:
Autoportrét, 1935



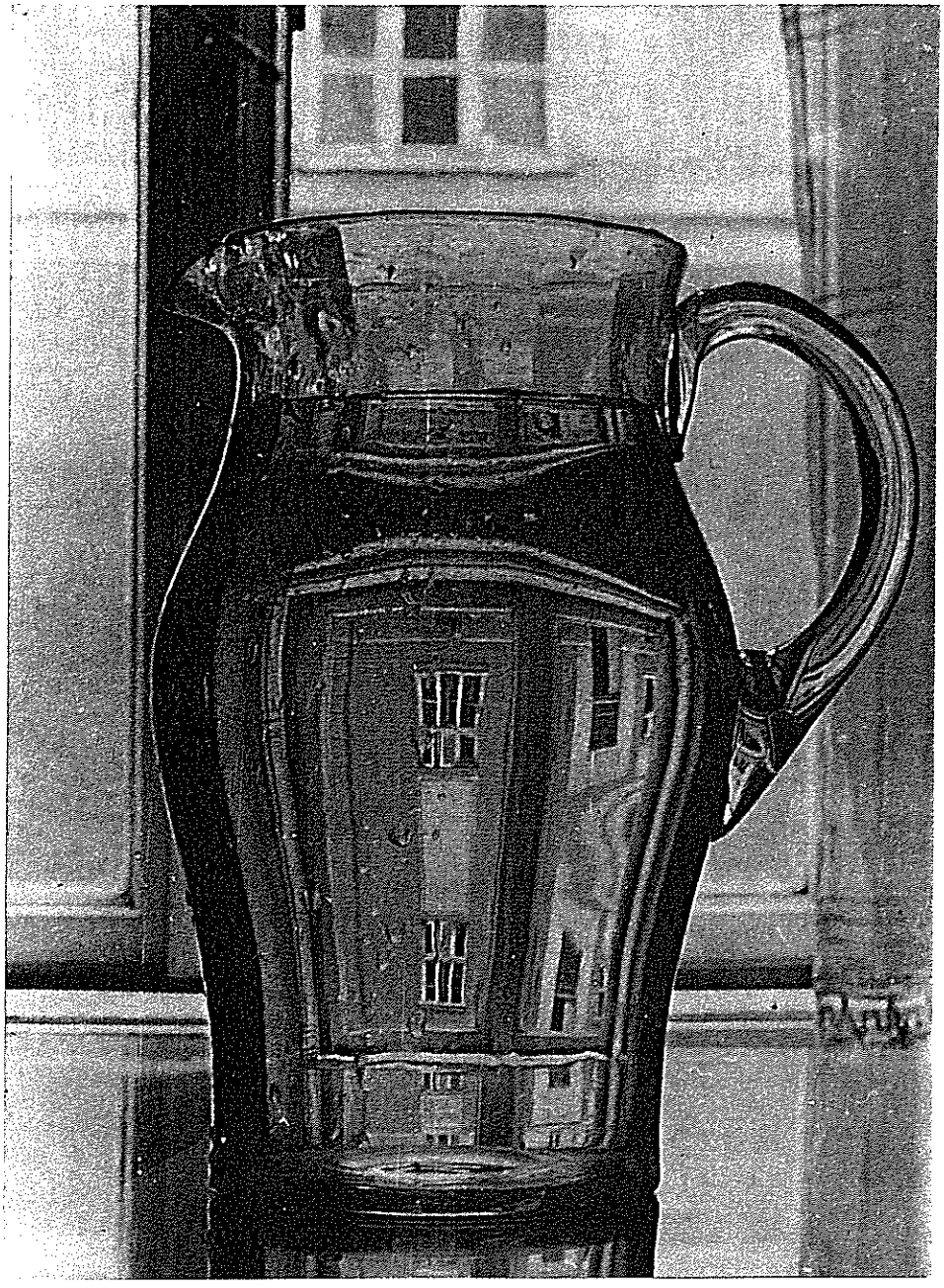
13. Jaroslav Nohel:
Nový život, 1935



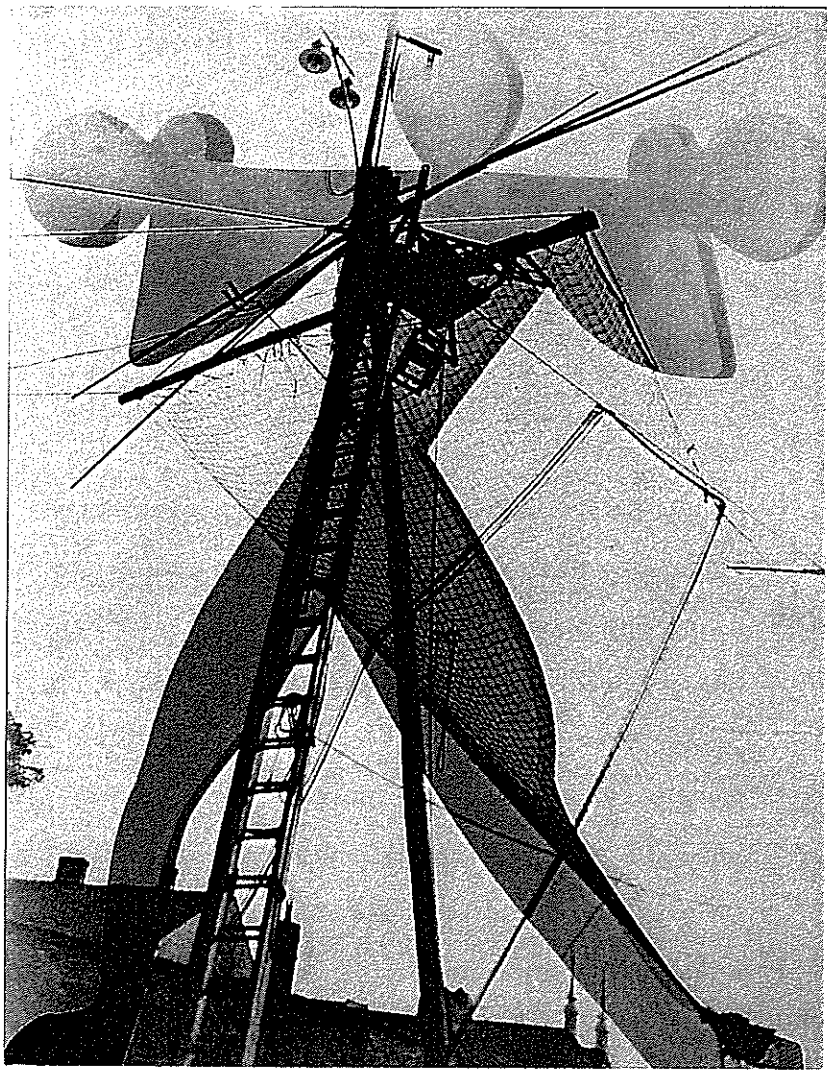
14. Jaroslav Nohel:
Volná láska, 1935



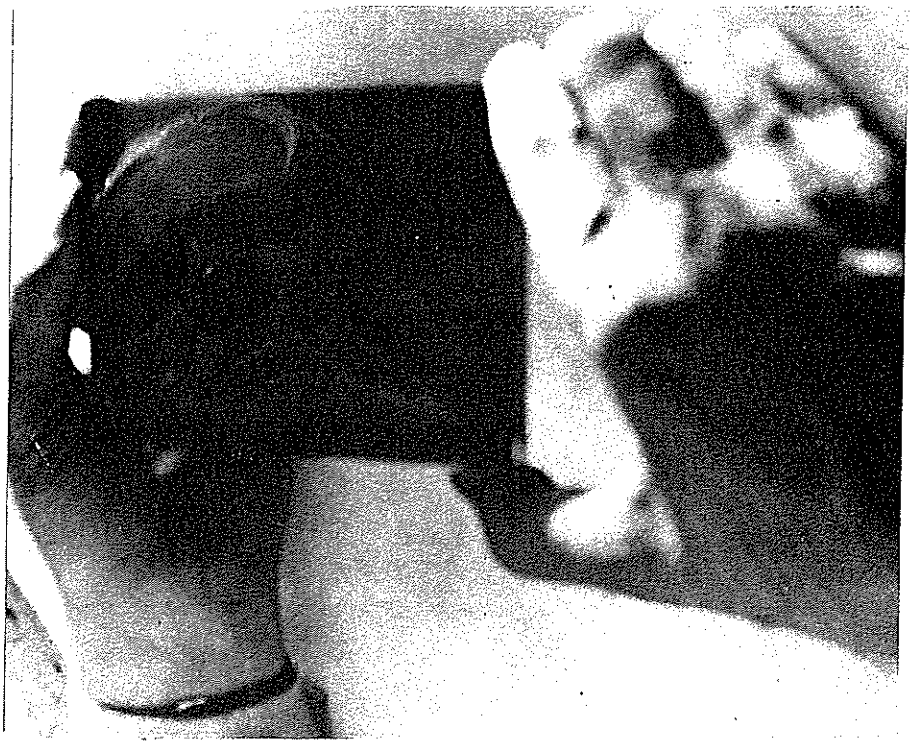
15. Jaroslav Nohel:
Žárovka, před 1940



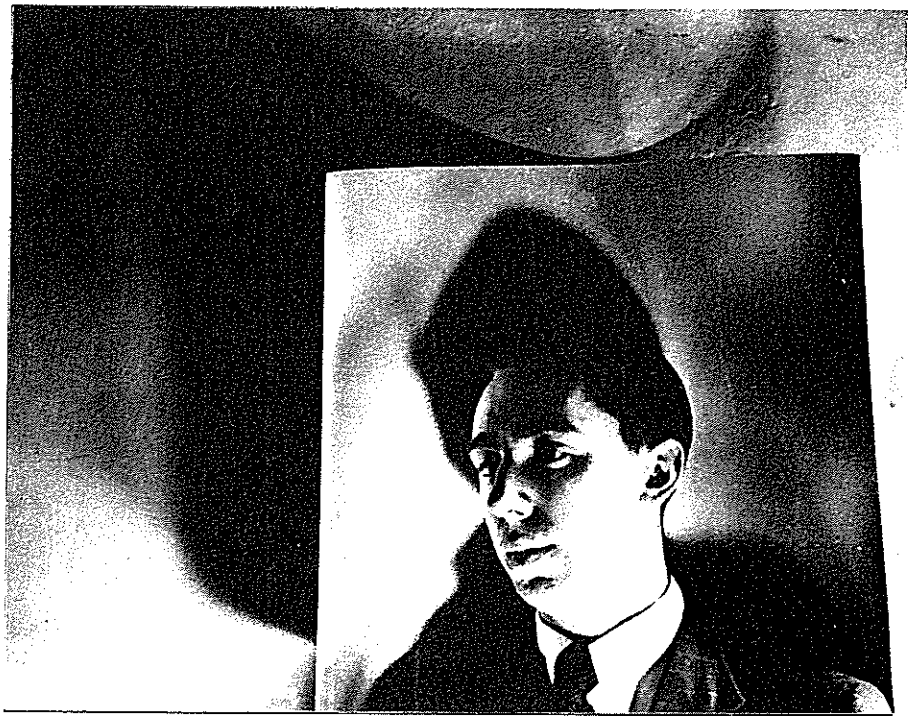
16. Jaroslav Nohel: Skleněný džbán, 1933-34



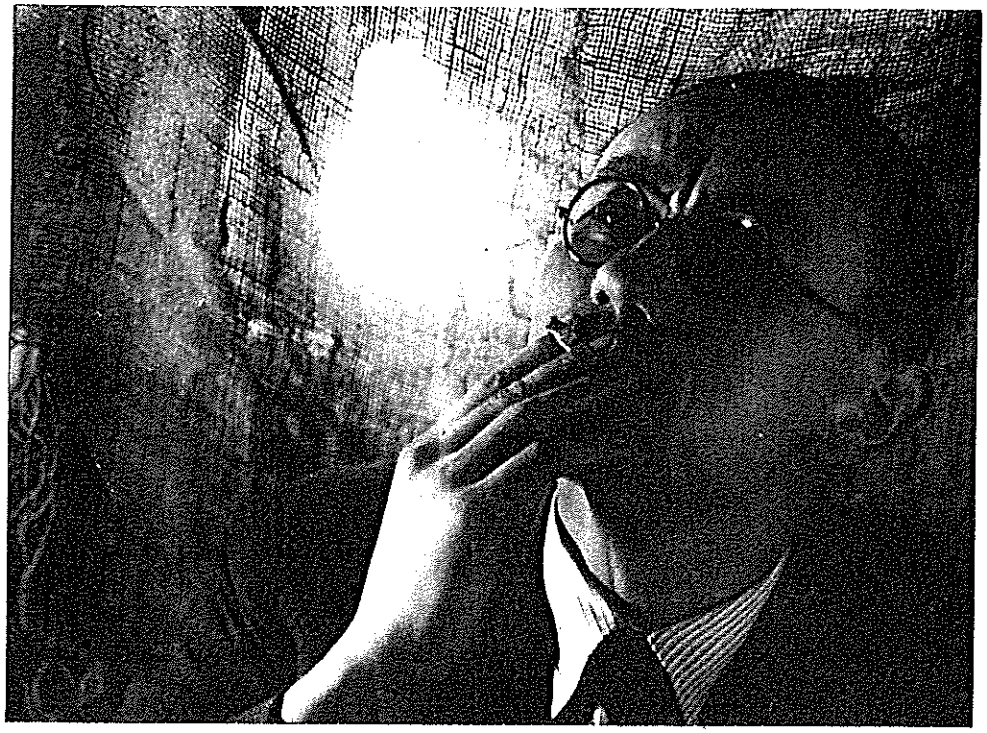
17. Jaroslav Nohel:
Drátěná síť (?), kolem 1935



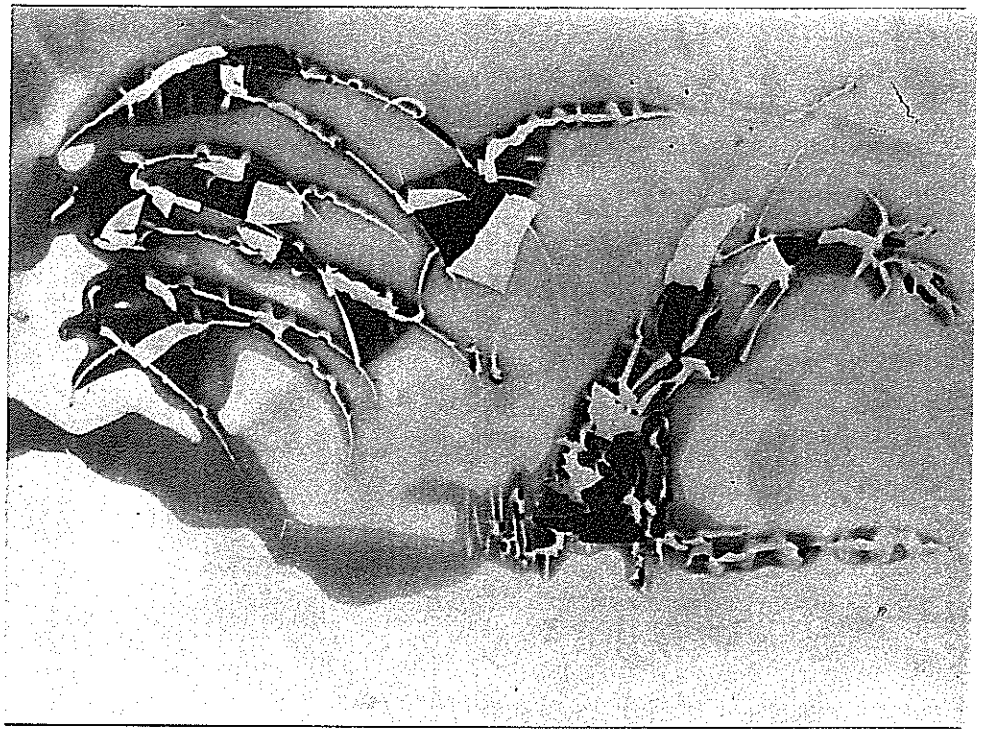
18. František Povolný: Autoportrét, 1933-34



19. František Povolný: Jan Tomeš, kolem 1935



20. František Povolný: Portrét prof. Emanuela Hrbka, před 1937



21. František Povolný: Fotografika, 1933-34



22. František Povolný: Fotografika (Umělá žena), 1933-34



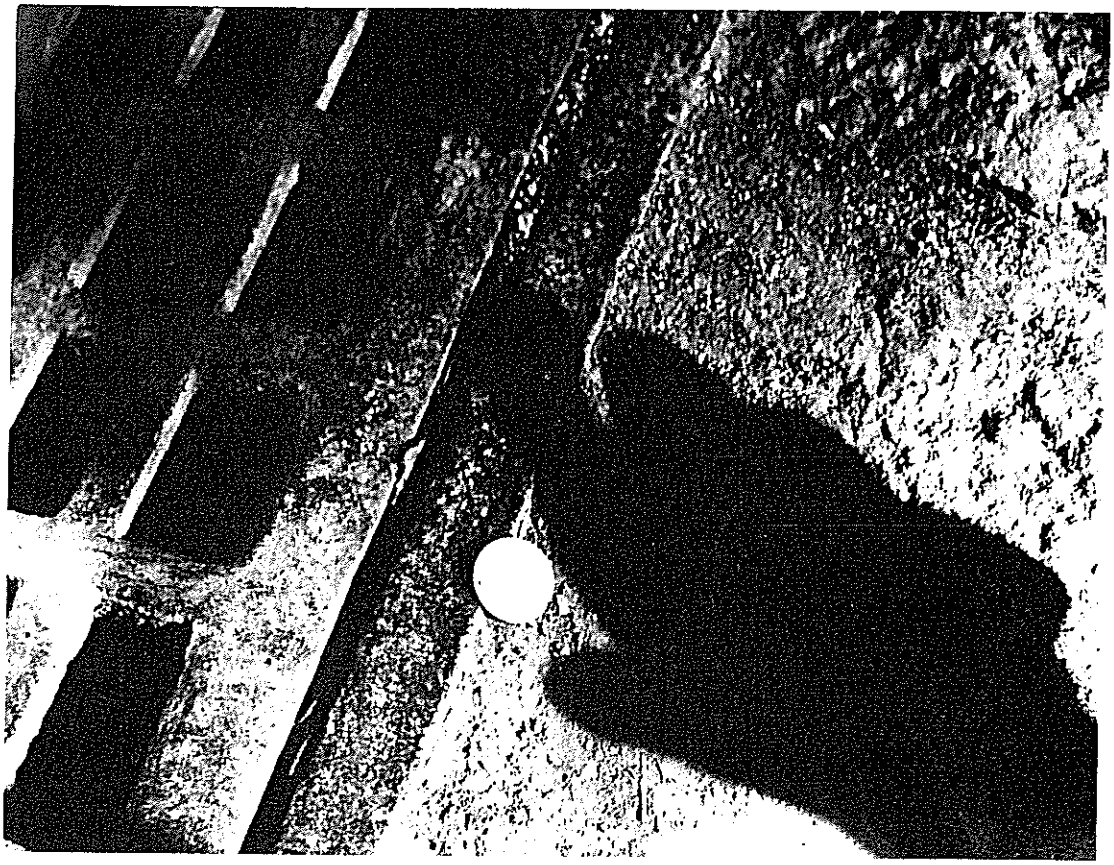
23. František Povolný: Fotografika, 1933-1934



24. František Povolný: Panenka, 1933-1934



25. František Povolný:
Děvčátko z barákové kolonie, 1933



26. Hugo Táborský: Nezaměstnanost, 1933



27. – 29. Hugo Táborský: Autoportrét, 1933



30. Hugo Táborský: Odpovědi, 1935



31. Hugo Táborský:
Ottovo mýdlo rakovnické, 1931