Slezská univerzita
Filozoficko - přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Evžen Sobek

Teoretické práce české fotografické avantgardy

magisterská diplomová práce

Obor: tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Prof.PhDr.Vladimír Birgus
Oponent:Odb.as.Mgr.Aleš Kuneš

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

Opava,září 2000

Tato diplomová práce chronologicky mapuje názory na fotografii a vznik prvních obecných teorií fotografického obrazu v Československu v letech 1918 až 1948, tak jak byly publikovány v československých fotografických periodicích. Jednotlivé texty jsou vzájemně konfrontovány a komentovány v kontextu vývoje československé fotografie meziválečného období. Komentář také sleduje některé paralely s teoretickými pracemi zahraničních autorů, souvislosti s děním na ostatní výtvarné scéně a poukazuje na inspirační vlivy těchto prací na formulování obecných teorií fotografického obrazu v pozdějších letech.

Obsah

1918 - 1948 - cesta k nové fotografii	4
1918 - 1920	6
1921 - 1923	12
1924 - 1926	22
1927 - 1928	31
1929 - 1932	42
1933 - 1935	56
1936 - 1939	73
1940 - 1944	90
1945 - 1948	115
Doslov	134
Příloha	136
Poznámky	139
Použitá literatura	147
Jmenný rejstřík	155

1918 - 1948 - cesta k nové fotografii

V dějinách lidského společenství existuje mnoho klíčových okamžiků či období, které zásadně ovlivnily jeho další směřování a vývoj. K takovým převratným obdobím v moderních dějinách lidstva bezesporu patří meziválečná léta - 1918 až 1940 - a následně traumatizující zkušenost druhé světové války - tedy období do roku 1945. Změny, kterými prošla lidská civilizace v „euforii" dvacátých a třicátých let - rozvoj vědy (formulování teorie relativity, objevení antibiotik, vznik nových sdělovacích prostředků, vědecké metody řízení...) a následně techniky (uvádění nových výrobků na trh, jejich hromadná výroba a snadnější dostupnost pro široké masy lidí) měly zásadní vliv na změnu životního stylu a hodnotové žebříčky celých společenství, ale především nově se formujících středních vrstev. Radikálně se mění estetika architektury i předmětů každodenní potřeby. Vliv všech těchto jevů se výrazně projevuje i v tehdejší umělecké tvorbě, která zpětně ovlivňuje dění i vývoj ve společnosti mnohem více než kdykoliv předtím. Tato nová estetika i zcela nové pojetí umělecké tvorby přicházejí s natolik odlišným chápáním uměleckých projevů, že se objevuje nutnost revidovat klasické koncepce hodnocení uměleckých děl i výtvarných technik - tedy i fotografie. Mnohé z nově vznikajících uměleckých hnutí a proudů přímo reagují či vycházejí z poznatků rychle se rozvíjejících nových vědních disciplin (psychoanalýza, tvarová psychologie, teorie sdělování, sociologie...) i rapidně se měnícího životního stylu. Tento přístup je typický především pro četná avantgardní centra a umělecká sdružení vznikající záhy po konci první světové války, např. holandský De Stijl - 1917, německý Bauhaus - 1919, český Devětsil - 1920 či ruskou Levou frontu - 1923. Všechna tato novodobá „renesanční" hnutí nekompromisně odmítají předválečnou pseudouměleckou manýru a kýč. Svými výtvarnými aktivitami usilují o komplexní rozvoj, obohacení a harmonizaci lidského ducha, i když každá z poněkud odlišných politických pozic. Naprostou otevřeností všem novým impulsům, odvahou experimentovat, porušovat zavedené konvence, snahou vidět věci nadčasově a v širokých souvislostech, se avantgardě daří vytvořit nové etické i estetické standardty, které výrazně předstihly dobu a jsou inspirací i pro mnohé současné tvůrce.

Zásadními proměnami prochází v tomto období i fotografie, která hraje nezastupitelnou roli právě v uměleckých aktivitách avantgardy, a které se definitivně daří vymanit se ze závislosti na malířství. Znovuobjevením a invenčním využitím svých

specifických výrazových prostředků - ostrou kresbou, bohatým tonálním podáním či naopak zajímavou prací s kontrasty, hledáním nových námětů a neobvyklých perspektiv zobrazení atd., - již fotografie nezůstává jenom zobrazovacím či dokumentačním „zařízením", ale stává se moderním komunikačním prostředkem hojně využívaným v reklamě, politické propagandě, plakátové tvorbě, koláži i k ryze subjektivním obrazovým vyjádřením fotografů a výtvarných umělců, a tím determinuje svoje budoucí postavení v umělecké tvorbě i ve společnosti vůbec.

I v nově vzniklém samostatném Československu, v němž kultura hraje zásadní roli při budování nového státu, se rozbíhá diskuse o fotografii a začíná její systematické využívání v oblasti experimentální a výtvarné tvorby, propagandy i reklamy přibližně ve stejné době, jako v ostatních zemích ve kterých avantgardní skupiny působí. I u nás přichází první novátorské impulsy z kruhů avantgardního hnutí - především ze skupiny Devětsil a jejího teoretika Karla Teigeho, i když systematické práci s fotografií se věnují jen někteří její členové později ve dvacátých letech. Přesto některé tendence a realizace pocházející z Devětsilu patří **ve světovém kontextu k největším dílům meziválečné avantgardy** - principy poetismu, obrazové básně, Teigeho a Nezvalova „Abeceda", Teigeho koláže či Štyrského fotografické cykly. Kromě Teigeho, pro kterého fotografie není dominantní sférou zájmu, se zabývá fotografií a její teorií několik dalších osobností, které zásadně ovlivňují tehdejší fotografické dění v našich zemích a jejich nadčasové vize inspirují mnohé jejich následovníky a jsou i dnes stále aktuální. Práce těchto osobností, ať již Jaromíra Funkeho - zakladatele moderního fotografického školství v Československu - či Eugena Wiškovského - originálně formulujícího obecnou teorii fotografického obrazu s využitím výsledků výzkumů z oblasti psychologie a sdělovacích procesů - svojí úrovní, společně s pracemi Karla Teigeho, výrazně převyšují veškeré ostatní teoretické práce o fotografii. V dobovém tisku můžeme nalézt brilantní postřehy a myšlenky i některých jiných autorů - Jindřicha Chalupeckého, Bohumila Markalouse, Lubomíra Linharta či Alexandra Hackenschmieda. Jejich texty, snad pouze s výjimkou Lubomíra Linharta, však nejsou již tak koncepční a netvoří tak kompaktní a promyšlené systémy jako teoretické stati trojice autorů Teige, Funke, Wiškovský.

1918 - 1920

„...Ano, fotografie sedí běžnému umění zle v týle a přinucuje je takto k mnohým krajnostem, k nimž by jinak asi nedošlo... A k tomu všemu ještě si v poslednější době fotografie umínila státi se uměleckou.... Skoro by se mohlo říci, že aparát se dívá do světa tak, jako jeho majitel..."

Josef Čapek: Nejskromnější umění, 1920

Těchto několik vět, vyjmutých z úvahy Josefa Čapka, asi nejlépe popisuje situaci, která nastává po první světové válce v české fotografii - přesněji řečeno ve fotografii vůbec. Fotografie začíná mnohem výrazněji zasahovat do života celé civilizace - do zpravodajství, umění, reklamy, volného času... - a tento stav zároveň vyvolává otázky po původu tohoto jevu: čím vlastně fotografie je a jakými zákonitostmi se řídí? Protože „moderní fotograf" (profesionál, tak jak ho chápeme dnes - jako vyhraněnou osobnost charakteristickou originálním estetickým projevem, širokým kulturním rozhledem i morální odpovědností), se začíná objevovat až na počátku 20. století, je pochopitelné, že se v této době zabývají podobnými úvahami především malíři, z jejichž estetiky tehdejší fotografie těží - malbu napodobuje a silně jí konkuruje (především v oblasti komerční tvorby), a proto publicisté zabývající se estetickými teoriemi a dějinami umění již nemohou déle fotografii přehlížet. Vzniká potřeba se k fotografii vyjádřit, blíže ji popsat a „určit její místo" v kontextu současného výtvarného umění i společenského dění. Pro tyto první úvahy, pocházející od autorů - nefotografů, publikované na počátku dvacátých let, je typické hodnocení fotografie z pohledu malířské estetiky a mystického chápání tvorby. V malířské tvorbě totiž obraz vzniká výhradně duševní a manuální činností autora, kdežto fotografie se realizuje prostřednictvím technického zařízení - fotografické kamery, která důsledně odděluje duševní vklad autora a mechanicko-manuální realizaci jeho záměru. Neuvědomění si tohoto faktu vznikají od počátku fotografie trvající nedorozumění a spory, které klasické estetické teorie nedokáží řešit. Teprve v době po první světové válce, v důsledku probíhajícího rozvoje vědy, techniky a měnícího se životního stylu, kdy veškeré výtvarné umění prochází fundamentálními změnami a hledá svoje nové uplatnění v moderní společnosti, se objevuje nutnost revize platnosti klasických estetických teorií. Současně poznatky nových vědních disciplin (tvarová psychologie, psychoanalýza,teorie sdělování, sociologie...) umožňují hodnocení umělecké tvorby z úplně nových úhlů a formulování jejích moderních obecných teoretických aparátů.

Jednou z prvních zajímavých prací, publikovaných v poválečném Československu, je malý svazek esejů Josefa Čapka *Nejskromnější umění* z roku 1920, komentující „lidové umělecké projevy", mimo jiné i fotografii. I když Čapek fotografii za umělecký projev nepovažuje, můžeme v něm nalézt zajímavé výroky, které fotografii až tak úplně „nezatracují". Naopak. Mnohé z Čapkových postřehů, rozptýlených v textu, předznamenávají nastupující kritiku formalistické piktorialistické fotografie a poukazují na specifika, na kterých by fotografie měla stavět - především schopnost přinášet **technicky dokonalý dokumentární záznam** skutečnosti. Čapkovo hodnocení je spíše subjektivní pocitovou záležitostí, založenou na novoromantickém pohledu na umění jako na vrcholný projev lidského ducha, svědčící o samé podstatě bytí a celá stať není ani příliš exaktní a odpovídá spíše žánrovému časopiseckému komentáři. Své výroky Čapek neopírá o žádné konkrétní teoretické systémy, i když bychom mohli najít některé paralely s názory klasika české estetiky Otakara Hostinského z období před první světovou válkou. Zaujetí pozic „klasických uměnovědních teorií" potom předem vylučuje možnost postavení fotografie na stejnou úroveň s malířstvím, sochařstvím či jinými „klasickými" uměleckými obory - neboť jak tvrdí zastánci tohoto konzervativního přístupu, fotografie vzniká pouhou mechanickou reprodukcí nezávisle na autorovi existující reality a fotografie tak pro ně zůstává výhradně dokumentárním záznamem.

Chvála fotografie - část knihy věnovaná fotografii - sestává ze čtyř kapitol: *Kacířství, Fotografie našich otců, Orbis pictus a Film.* Čapek ji píše již dříve a publikuje ji samostatně v roce 1918; do knihy *Nejskromnější umění* ji vkládá jako jednu z kapitol.

V *Kacířství* Čapek konfrontuje fotografii s malbou a pokouší se definovat, co jejich vzájemná rivalita současnému člověku - jejich konzumentu - přinesla: *„...Že fotografie je holou nudou a mechanickou ohavností ve srovnání s dobrou malbou, o tom dnes nikdo nepochybuje. Proto se někteří malíři vyhýbají kresbě, všelijak své obrazy idealisují, aby se nepodobaly fotografiím...".* (1) První z těchto dvou vět cituje spousta autorů a předkládá ji jako důkaz Čapkova odsouzení fotografie a jejího odkázání do „patřičných mezí". Domnívám se však, že se ve svém tvrzení hluboce mýlí. I když Josef Čapek fotografii za umění nepovažuje, není možné tvrdit, že je pro něj banální mechanickou hračkou. Vysvětlení nacházíme hned v následující větě, ze které je zřejmé komu jsou tato slova adresována a proč. Jde především o kritiku do vlastních řad - tedy určenou především těm

malířům, kteří nedokáží překonat situaci, kterou fotografie způsobuje, když zcela přebírá funkci dokumentárního záznamu reality - ať již krajiny či lidské tváře - a úplně tak degraduje žánrovou malířskou tvorbu. V tomto bodě se Čapkovy názory kryjí s výroky Otakara Hostinského, který tento „blahodárný vliv fotografie na malbu" také velice ocenil: *„...přiznáme si, že zde fotografii připadla úloha blahodárného koštěte na reprodukce špatné, pořizované sice uměleckými prostředky, ale ne uměleckým duchem...".* (2) Čapek také fotografii přiřazuje především roli dokumentárního záznamu, ale oceňuje i její estetické kvality: *„...Ano, pohled aparátu se dívává rovněji a hlouběji, nebývá tak povrchně rozptýlený jako takový člověk. A proto vynese o mnoho více pravdy ze světa viditelného. A mnohem více krásy. Hmotná pravda světa, jak ji třeba jen fotografie podává, není - ujišťuji - ničím naprosto tak nízkým a málo krásným a podivuhodným...Mnohá fotografie hovořila mi lépe, i srdečněji, i slavněji o kráse tohoto světa, o němž chce vydávati poctivé svědectví...ba někdy se mi zdálo, že s nezámyslnou věrností, s níž podala tvář světa, podala někdy až i nehmotné...".* (3) Jako jeden z prvních autorů tak Josef Čapek nepřímo zdůrazňuje důležitost vlivu fotografie na vznik moderního malířství, a tím předjímá například práce Karla Teigeho z dvacátých let. Správně vidí jediné východisko pro fotografii v nutnosti budování „nového fotografického vidění", v odklonu fotografie od napodobování klasických malířských vzorů a technik a soustředění se na invenční využití specificky fotografických výrazových prostředků - dokonalého zachycení proporcí motivu a struktury povrchu. Takové pojetí fotografického obrazu mu potom umožňuje kritizovat realistickou žánrovou malbu: *„...fotografie může viděti jasně a nazírá vážněji, bez opičí hravosti palety a vyhýbavých parád malířské povrchnosti...Viděl jsem důkladné fotografie květin a bylo ku podivu, oč v nich bylo více líbezného kouzla a - neváhám říci - i mystické něhy než ve většině květinových zátiší z výstav...".* (4) Vycházejíce však z výše zmíněného pojetí umělecké tvorby musí nutně svoji úvahu, i přes všechny lichotivé výroky na adresu fotografie, uzavřít: *„...Mám tu ovšem na mysli pěknou fotografii a špatné umění, jinak bych ji nemohl tak chváliti.".* (5)

Fotografie našich otců je spíše postesknutím si nad estetickým úpadkem současné portrétní fotografické produkce. Čapek kritizuje výhradně formální řešení portrétů (nedostatečnou práci se světlem a kompozicí) a laciné podbízení se měšťáckému vkusu (používání nevkusných rekvizit či pozadí), a zřejmě tak reaguje na úroveň tehdejší zakázkové portrétní fotografie. Zásadní důležitost mají však jeho závěrečné věty: *„...Pěkná*

fotografie je věcí dobrého vkusu a názoru, i záleží mnoho na tom, jak fotograf vidí a cítí svět, co z něho chce přenésti přes obtížné cesty svého métier. ***Skoro by se mohlo říci, že aparát se dívá do světa tak, jako jeho majitel...*** *"*. (6) Tímto výrokem, kterým přisuzuje fotografovi zásadní vliv na kvalitu výsledné fotografie, předbíhá Čapek, aniž si to sám uvědomuje, o několik let svoji dobu. Jelikož je ale příliš svázán svojí malířskou zkušeností, nedokáže překročit svůj stín, a tuto svoji myšlenku dále nerozvíjí. Mnoho autorů píšících o fotografii vysloví podobná tvrzení až v průběhu dvacátých let - Teige, Funke... - ve třicátých letech je již tento názor pokládán za samozřejmost a stává se, v různých obměnách a zpřesněních, součástí moderních statí zabývajících se teorií fotografického obrazu.

Nesporně nejzajímavější a nejprogresivnější pasáží *Chvály fotografie* je *Orbis pictus*, v němž se Čapek zamýšlí nad fotografií jako nad dominantním komunikačním prostředkem moderní doby a postihuje některé zásadní etické a estetické fenomény, které s *„reportérskou fotografií"* souvisí. Na pozadí kritiky československé reportážní fotografie a ocenění především progresivní fotografie americké ukazuje, jak se díky fotografii stal svět snadno dostupným pro každého jedince a oceňuje především její schopnost podat komplexnější informace o veškerém dění. Uvědomuje si ale i možnosti dezinterpretací, cenzurních zásahů a manipulace s veřejným míněním, které fotografie umožňuje - to je velice závažný postřeh, který si začíná většina fotografů uvědomovat až o dvacet let později: *„...Fotografická ilustrace chce býti tak jako film pastvou očí, podívanou. Způsob i jakost zobrazení jsou vedeny* ***vkusem a koncepcí****, právě reportérská fotografie si žádá efektu, jistého umění režie, pod nímž rozumím dokonalost výkonu po všech jeho stránkách. To není neosobní zásluha, vyžaduje cílevědomé* ***účasti citu a ducha****...."*. (7) Stejný důraz klade Čapek i na formální řešení obrazu, které může výrazně podpořit jeho obsah: *„...Jestliže se děje veliká epopej člověčenství, děje se všude a ve všem, je-li přítomna a pravdou, pak je možno odkrýti ji fotografickým aparátem. Úlohou fotografovou pak jest, aby skutečnost nepodal menší, slabší a malichernější, aby ji nepředvedl nicotně, znehodnotivě, aby byl s to zachytiti její pravou mocnost a osudnost..."*. (8) Čapek tak formuluje velice pokrokové myšlenky, které později můžeme nalézt ve statích teoretiků avantgardních hnutí - např. u Karla Teigeho, a později nacházejí uplatnění i ve tvorbě mnoha avantgardních fotografů - nejlepším příkladem je asi ruská meziválečná fotožurnalistika. Podstatnou část úvahy věnuje Čapek etickým problémům, spojeným

s masívním využíváním fotografie v moderní společnosti. Jak ukazuje například i pozdější studie Waltera Benjamina z roku 1936, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, Čapek velice dobře vidí tlaky, kterými působí masová obrazová produkce na společnost na její estetické i etické hodnoty: *„...Nebylo by dobře, kdyby příčinou této někdy až nicotné projekce světa na stránky zpravodejského listu mělo snad býti šilhání po publiku, snaha vemluviti se v jeho přízeň zdánlivou obsažností a bohatostí materiálu, jako by více vážil počet nad hodnotou...U nás se stále ještě publikum musí vychovávati a nemá se mu ve všem hověti, sice utoneme v nejhorší prostřednosti... Kde, a v čem by až naše ilustrované týdeníky skončily, jestliže přinášejí abonentská cukrlátka, strýčka Václava, an trhá hrušky, malého Františka s šavličkou a čákou, Růženku s novou pannou, Aničku v nových šatech... Takové* ***hovění ješitnosti abonentů bylo by snad prospěšné listu, ale je k necti národu, tím spíše, kdyby se proto zanedbávaly věci lepšího zájmu...*** *“*. (9) Na rozdíl od Otakara Hostinského, který přisuzuje fotografii velkou budoucnost především v možnostech propagace umění prostřednictvím fotografických reprodukcí uměleckých děl v uměleckohistorických publikacích, Čapek jako jeden z prvních českých autorů upozorňuje i na negativní stránky jejího masového použití - bezhlavou honbu za ziskem a degradaci obecného vkusu. O závažnosti a nadčasovosti této Čapkovy poznámky nás jistě přesvědčí pohled na převážnou část současné novinové a časopisecké produkce (Story, Blesk, Rytmus života, Chvilka pro tebe, Spy...).

Čapkova *Chvála fotografie* je bezesporu první pozoruhodnou prací moderní české fotografické publicistiky. I když je pro Čapka fotografie vždy jen dokumentem, nikoliv uměním, a nejde mu ani o formulování jakýchkoliv teorií fotografického obrazu, jeho postřehy kvalitativně převyšují veškerou dosavadní fotografickou publicistickou produkci a bezesporu přesahují rámec doby, kdy vznikly. Vycházejíc z pojetí fotografie jako dokumentu, odmítá veškeré její snahy o přiblížení se malířství, ať již ušlechtilými tisky či přemalováváním negativů, za účelem docílení „větší uměleckosti“. Jako jeden z prvních autorů zdůrazňuje vliv osobnosti fotografa, jeho životní zkušenosti, filozofických interpretací i autorského vidění, na kvalitu fotografie. Čapek také vidí fenomén fotografie v širších společenských souvislostech - uvědomuje si její nástup jako dominantního komunikačního prostředku nadcházející epochy, a proto v závěru své úvahy zdůrazňuje nároky, které klade její masové použití na morální kvality všech, kteří s ní pracují

a manipulují - fotografů, obrazových redaktorů i majitelů nakladatelství, a kterým fotografie dává dosud nevídanou moc. Vzhledem k výše uvedenému se jeví jako nepodstatné, zda Čapek považoval fotografii za umění či nikoliv. Závažné postřehy, které Čapek ve *Chvále fotografie* publikuje, z ní činí nepominutelnou součást moderní české fotografické publicistiky, kterou všichni následující autoři nemohou ignorovat.

1921 - 1923

„...Také všechny sebe složitější procesy negativní a positivní nezvrátí okolnost, že na počátku fotografie nestojí niterná tvůrčí práce, ale mechanické, optické a chemické zachycení vnějšího objektu. Fotografie nevzniká tedy vyjádřením sebe stvořením nového prostoru jako u umělce, jemuž je vnější svět pouhou pomůckou výrazu, ale u ní je podání vnějšího světa přímo jejím účelem....“

V.V.Štech: Estetika fotografie, Fotografický obzor 1922

„...krása fotografie je téhož rodu jako krása aeroplánu nebo transatlantického korábu či elektrické žárovky: je dílem stroje a zároveň prací lidských rukou, lidského mozku, a chcete-li, i lidského srdce, fyzickochemický proces výrobní, vývojky, lázně, etc., to vše je dirigováno člověkem, jeho schopnostmi a dovedností: fotografie není proto méně lidským uměním, že schopnosti fotografovy jsou ještě násobeny a kontrolovány mechanickým bezvadně fungujícím mozkem fotoaparátu,...“

Karel Teige: Foto kino film, Život II 1922

„...NOVÉ UMĚNÍ NEBUDE JIŽ UMĚNÍM!!! Ano, zajisté. Bude cosi z brusu nového a odlišného. Možno však též říci, že **teprve nové umění bude v pravdě uměním**, proti němuž všechno dosavadní umění objeví se úzké , výjimečné, zrůdné či nedokonalé... NOVÁ KRÁSA rodí se z práce a konkrétního úkolu, ne z plané hry, důrazně opakujeme...“

Karel Teige: Umění dnes a zítra, Devětsil 1922

Další vzrušení do stojatých vod české fotografie přináší až výstava fotografií Čechoameričana Drahomíra Josefa Růžičky, probíhající v závěru roku 1921 v Českém klubu fotografů amatérů v Praze, doplněná jeho přednáškou o americkém puristickém piktorialismu. Jeho výstava se stává inspiračním zdrojem pro mnoho českých fotografů i prvním silným impulsem k revizi tehdejší české fotografické tvorby. Uvádí tak do chodu „očistný“ proces, který determinuje dění v české fotografii dvacátých let - přechod k přímé fotografii a odklon od ušlechtilých tisků, snahu o maximální tonální bohatost printů a výraznou práci se světlem, hledání nových motivů například v exteriérech velkoměsta... Za stejně důležité můžeme označit i pozdější Růžičkovy výstavy uspořádané v Československu v letech 1925 a 1927. Jeho fotografie se stávají důležitými podklady pro argumentaci progresivních autorů, publikujících v českém fotografickém tisku v druhé

polovině dvacátých let úvahy o moderních trendech ve fotografii (Jeníček, Funke, Škarda, aj.). Na tyto články si ale bylo nutné počkat až do roku 1925 a do let pozdějších.

V březnu 1922 začíná v časopise *Fotografický obzor* vycházet na pokračování stať historika umění profesora V.V.Štecha *Estetika fotografie* (údajně se jedná o přednášku z roku 1914), kterou můžeme označit za první teoretickou práci, systematicky v širších souvislostech hodnotící dosavadní vývoj fotografie. Štech podobně jako Čapek ve *Chvále fotografie* vychází ve své úvaze z klasických uměnovědních koncepcí a nepřiznává fotografii umělecké hodnoty. Tento názor poutá v tehdejších fotografických kruzích nejvíce pozornosti, neboť to je téma, kterým tehdejší fotografie žije, a nikdo už nevěnuje pozornost jeho pokrokovým myšlenkám, kde Štech hovoří o komunikačních a sociologických funkcích fotografie.

V úvodu Štech zařazuje fotografii do dobového kontextu průmyslového rozvoje civilizace v 19. století a upozorňuje na závislost rozvoje fotografie na jejích technických možnostech. Z této závislosti pak vyvozuje následující myšlenky: první věnuje vztahu fotografie a malířství: fotografie trpí při konfrontaci s malířstvím jakýmsi „komplexem" méněcennosti - z něho vyplývají její neblahé snahy o přiblížení se malbě (přejímání jejích námětů, používání změkčujících objektivů, manipulaci s negativem i pozitivem). Tyto tendence Štech zásadně odmítá. Tím nesporně zaujímá postoj progresivně smýšlejících fotografů. Domnívám se, že značně nedoceněna zůstává poznámka o vlivu zpřístupnění fotografie širokým vrstvám laiků. Zde by se Štech nesporně dostal do konfliktu s Karlem Teigem, který v tomto období považuje fotografii spíše za „nástroj nové lidové poezie", zatímco Štech spojuje amatérské hnutí převážně s úpadkem řemeslné úrovně i obrazové kvality fotografické produkce a poukazuje na to, že ji mnozí fotografové považují spíše za „sportovní disciplinu", která má neblahý vliv i na profesionální fotografickou tvorbu: *„...Suché desky a momentní objektivy zpřístupnily fotografii laikům a učinily z odborného zaměstnání sport. Staré ideály (...) mizejí v době vlády amatérské horečky, vedené jenom dychtivostí po obrázku a hračkářským nadšením..."*.(10) Závažnost tohoto sociologického aspektu komentuje ve své zásadní teoretické práci *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* v roce 1936 i Walter Benjamin. (Pravděpodobně plně je dokážeme docenit až v dnešní době, kdy se problémy spojené s masovým použitím fotografie a ostatních moderních sdělovacích prostředků - televize, video, internet - stávají

společenským problémem zásadní důležitosti a předmětem vážných debat, sociologických studií i právnických sporů.) Výše zmíněné jevy společně s faktem, že fotografie vzniká pouze prostřednictvím kamery a fyzikálně-chemického procesu, vedou Štecha k otázce: „Může být vůbec fotografie uměním?". Aby mohl odpovědět na takto položenou otázku, musí nejdříve kategorii „umění" definovat. Domnívám se, že právě v tom jak Štech umění definuje, leží kámen úrazu: *„...umění je tvořením nové přírody, a umělecké vyjadřování podmíněno je člověku vrozeným výtvarným pudem, právě tak základním jako hlad, bojechtivost nebo láska. Z tvůrčího vyrovnávání vnitřního napětí člověkova s obklopující jej přírodou vznikají nové věci, na existujícím světu nezávislé. Proti tomu fotografie netvoří sama nové přírody, nýbrž popisuje tu, která leží v dosahu černé komory...".* (11) Vycházejíc z této „klasické" definice, nemůže Štech jinak, než fotografii jako umělecký projev neuznat. Rozlišuje pouze *„fotografii užitou"*, jíž přiznává funkci dokumentární a poznávací:*„...podání vnějšího světa je přímo jejím účelem. Neboť fotografii vládne účel a námět ... ve fotografii vědecké, reprodukční, portrétní, tedy všude tam, kde fotografie vskutku slouží životu a odkud vzala svoje existenční oprávnění... ".* (12) a *„fotografii volnou"*, kterou klasifikuje: *„...ačkoliv pracuje týmž postupem jako fotografie užitá, staví si cíl působiti obrazem volně na city divákovy a býti samostatným, od účelu neodvislým dílem.".* (12) Tuto volnou fotografii, která má ambice být něčím víc než pouhým obrázkem, Štech dále analyzuje. Možnosti estetického působení fotografie na diváka považuje za velmi omezené a přiznává jí pouze „schopnost vyvolávání nálad". Ty však nejsou specifickými estetickými kvalitami uměleckého díla, ale pouhými stimuly asociací, závislých na divákově osobní zkušenosti. Zde se Štech dopouští dalšího omylu, když fotografii upírá umělecké kvality a klasifikuje ji pouze jako sdělovací prostředek, přitom ji však dále z pozic estetiky hodnotí. Tento jeho přístup ale není v tomto období ojedinělý - vzpomeňme například práce Josefa Čapka nebo Otakara Hostinského - a dobře poukazuje na krizi, do které se klasická estetika v konfrontaci s nově vznikajícími uměleckými obory dostává, a kterou bude muset záhy řešit. Tento rozpor na stránkách československého fotografického tisku podrobně analyzuje až po čtyřiceti letech profesor Ján Šmok v sérii článků *Základní problémy fotografie*, uveřejněných v časopise *Československá fotografie* v roce 1962: *„...Spor o to, zda fotografie je či není uměním, je možná zaviněn fotografií - ale možná také neschopností estetiky tento spor jednoznačně vyřešit. Existencí fotografie byla estetika postavena před řešení problémů, před nimž ještě nikdy nestála. Při vzniku všech ostatních*

uměleckých druhů žádná estetika neexistovala, vznikla teprve mnohem později a nikdy nebyla nucena řešit otázky proč je malířství umění a proč je hudba také umění. Vzala existující umělecké druhy prostě na vědomí právě jako umělecké druhy. Při vzniku fotografie však je estetika již ustavena ve formě určité koncepce názorů na umění a do této konstrukce nelze fotografii jednoznačně zařadit...".(13) Později jde Šmok ve svých úvahách ještě dále, když polemizuje o platnosti již existujících teorií umění a estetiky a poukazuje na jejich vágní formulace a nutnost vytvoření nové teorie, která by byla schopna obsáhnout i nově vznikající umělecké projevy, a klade důraz na použití zcela nových přístupů při řešení těchto problémů (viz. Šmokova originální teorie obsahového jednání člověka - angelmatika).

Štech svůj názor, že fotografie je především prostředkem obrazového sdělování a poznávání, dále upřesňuje takto : *„...Její význam je především v tom, že je dokumentem, trvalou památkou přešlého děje nebo stavu, ba leckdy přímo objevem neznámé věci. Z toho vyplývá, že konečným cílem fotografie může býti vždy jenom poznání, ale nikoliv tvoření.... Rozhodně ustupují všechny estetické účinky fotografie před jejím významem jako činnosti kulturní, a naši fotografové měli by si uvědomiti tento stav...".* (14) Přestože se Štech dopouští ještě několika „přehmatů", např. nesprávně hodnotí působení barev, když barvu ve fotografii považuje za cosi nepodstatného - pouhé vyjádření fyzikální vlastnosti předmětu, naproti tomu v obraze jí přisuzuje zásadní význam základního stavebního prvku a *„prostředku vnitřního výrazu ducha"*, objevíme v jeho úvaze mnohé progresivní názory. Štech například připouští primární tvůrčí funkci fotografa - *„duševní výkon fotografův, tvůrčí moment"* - při výběru motivu a způsobu jeho zobrazení a technickou realizaci považuje za činnost druhotnou. Práci se světlem, tonální bohatost obrazu a ostrou kresbu označuje za základní vyjadřovací prostředky fotografie (dokonce v roce 1934 je přizván Funkem a Sutnarem k realizaci knihy *Fotografie vidí povrch*, ke které píše předmluvu). Největším Štechovým přínosem je nesporně jeho chápání fotografie jako moderního komunikačního a reprodukčního prostředku, rozšiřujícího hranice našeho vědění, který má zásadní sociologický dopad na celou civilizaci, čímž jako jeden z prvních autorů poukazuje na její nezanedbatelné společenské funkce. Tyto poznatky se stávají integrální součástí pozdějších teoretických prací mnoha autorů, zabývajících se obecnou teorií fotografického obrazu.

Štechova *Estetika fotografie* jasně ukazuje na nevhodnost aplikace klasických estetických teorií na hodnocení fotografie a zároveň naznačuje, kam především by měli budoucí autoři, při formulování teorií fotografického obrazu, zaměřit svoji pozornost - analýzu tvůrčích činností fotografa, percepci výtvarného díla a sociologické aspekty masového využívání fotografie. Přestože Štech svým hodnocením fotografie zůstává někde v půli cesty za jejím komplexním pochopením, můžeme jeho práci označit za jakýsi most mezi tradičními a moderními teoriemi fotografického obrazu.

V roce 1922 začíná výrazně zasahovat do života československé umělecké scény skupina *Devětsil* v čele se svým teoretikem Karlem Teigem. Ve svých článcích publikovaných v roce 1922 ve sborníku *Život II* a almanachu *Devětsil* se Teige zabývá novými funkcemi výtvarného umění, ale i jiných lidských tvůrčích činností, v moderní rychle se rozvíjející industrializované společnosti, zdůrazňuje sepětí uměleckého díla s obdobím svého vzniku, s životem celé společnosti i jejími aktuálními hodnotami. Dominantní jsou pro Teigeho jeho sociální a sociologické funkce. Tímto komplexním pojetím vzniku a působení uměleckého díla se Teigeho názory výrazně odlišují od klasických estetických teorií. V Teigeho pojetí se v umění musí přirozeně odrážet dynamika rozvoje ciclizace: technika, věda, sociální změny ve společnosti, vznik nových komunikačních prostředků, změny hodnotových žebříčků..., na všechny tyto jevy je třeba reagovat, a to použitím zcela nových přístupů k umělecké tvorbě. Je otevřený všem podnětům, které k němu přicházejí, nechává se jimi zcela pohltit, hodnotí je v širších historických kontextech, z různých perspektiv, usuzuje na možnosti jejich dalšího rozvoje a uplatnění. Tak můžeme v jeho teoretických pracech sledovat různá období, kdy někdy více, jindy méně těmto impulsům podléhá, a s odstupem doby některé své názory opouští, jiné koriguje či konfrontuje s novými trendy. Tento komplexní pohled na uměleckou tvorbu mu dovoluje formulovat progresivní, často až „kacířské", myšlenky a teorie. Teige své teoretické práce nikdy nechápe jako dogmata, svá stanoviska průběžně reviduje, některé jeho myšlenky zůstávají aktuální dodnes v původní podobě. Jeho analýzy jsou vždy pracovním materiálem, živoucím organismem, který se vyvíjí a umožňuje mu citlivě reagovat na veškeré impulsy, které s sebou doba přináší. Tento přístup aplikuje Teige i na fotografii a stává se tak prvním českým autorem, který se ve svých teoretických pracích

fotografií systematicky zabývá v širokém kontextu různých uměleckých směrů, sociálních a sociologických jevů a originálně ji využívá i ve své volné umělecké tvorbě - v obrazových básních a koláží ch.

V roce 1922 Teige věnuje fotografii značnou pozornost hned v několika svých úvahách. V almanachu *Devětsil* publikuje stati *Umění dnes a zítra* a *Nové umění proletářské*, ve sborníku *Život II Umění přítomnosti* a *Foto kino film*. Je zjevné, že v době kdy píše tyto články, je Teige ovlivněn nejen levicovými politickými názory, ale především futurismem a dada: *„...hrdinové kina fotografií promítnutou na plátně dobývají věčnosti a nesmrtelnosti. Desky gramofonů přežijí hlasy zpěváků. Ano, všecka moderní umělecká kultura spočívá a musí spočívati na strojové výrobě...“* . (15) Stejně tak jako představitelé těchto směrů poukazuje na úpadek a rozklad uměleckého, duchovního a myšlenkového světa, probíhajícího na pozadí hospodářských a politických změn v celém lidském společenství, chce revoltovat proti mešťáckému konzervatismu, odhalit novou krásu civilizace 20. století a vyvolat revoluci v umění. *„...NOVÉ UMĚNÍ PŘESTANE BÝTI UMĚNÍM!...V novém světě je nová funkce umění. Netřeba aby bylo ornamentem a dekorací života, holou a mocnou, netřeba zastírati a hyzditi dekorativními přívěsky. Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jakožto součást života. Nechť je umění duševní hygienou...“*. (16) Je důležité si uvědomit, že v případě Teigeho nešlo o zaujímání krajních pozic těchto hnutí, ale především o vyznání se kráse moderní techniky a její budoucnosti, okouzlení rychlostí, o revoltu proti veškerému akademismu a zpátečnickým tendencím ve společnosti vůbec. Teige také odmítá pojetí umělecké tvorby jako něčeho mystického a neuchopitelného, poukazuje na racionální složky tvůrčí práce a zdůrazňuje důležitost osobního vkladu umělce - jeho vědomí i podvědomí, životní zkušenosti i filozofii: *„...ne z tvůrčích horeček a extasí literátů, nevyléčitelně propadlých poetickému deliriu, ale z rozumné práce, smělé a důkladné, i při mechanické výrobě typové rodí se nová krása...Noví umělci nejsou než jedni z četných dělníků krásy na zeměkouli. Krásy nové, životní, účelné, a proto všudypřítomné.... KRÁSA nového umění je z tohoto světa. Úkolem umění je vytvářeti analogické krásy a vyzpívati závratnými obrazy a netušenými rytmy básní VŠECKY KRÁSY SVĚTA.“*. (17) Syntézou všech výše zmíněných vlivů vzniká ve dvacátých letech česká obdoba německého „gesammtkunstwerku“, specificky český avantgardní umělecký směr - **poetismus**, ve kterém poezie sjednocuje různé druhy umění

v nový integrální útvar. Jeho nejtypičtější realizací se stává **obrazová báseň** - vizuální básnické dílo, vznikající fůzí moderní malby, fotografie a poezie - respektive „poetiky moderní doby", o kterém například Jindřich Štyrský říká: *„...Nejkrásnější báseň: telegram a foto - úspornost, pravda, stručnost..."* . (18)

Teigeho přínos pro teorii fotografie spočívá především v jeho klasifikaci fotografie jako dominantního komunikačního prostředku moderní doby a jako prostředku vizuálního výrazu - ať již v umění či reklamě. Na toto téma hovoří i v úvaze *Foto kino film*, publikované ve sborníku *Život II* v roce 1922. Na co Teige upírá nejdříve svoji pozornost, je vágní publicistická terminologie a slovní ekvilibristika, která slouží bezradným autorům k zakrytí vlastní dezorientace a neschopnosti adekvátně reagovat svojí tvorbou na nové společenské a historické poměry i aktuální dění v uměleckém světě. Teige vyslovuje přesvědčení, že nové - **moderní** - umění musí nutně vycházet právě z té nejsoučasnější reality:*„...Modernost není prázdným slovem, ale výsadou a vymožeností..."*. (19) „Umění budoucnosti" představuje pro Teigeho kinematograf - vyjadřovací prostředek, který je nejvíce spjat s typickými atributy doby: vychází z realismu a dokumentárnosti fotografie, která krásu reality ještě umocňuje, vzniká kolektivním tvůrčím úsilím lidí, zpracovává náměty srozumitelné nejširším vrstvám společnosti, infiltruje podněty zábavního průmyslu - varieté, cirkusu, muzikálu i dalších uměleckých směrů - malířství, divadla... Oslavou kinematografu, ovlivněnou například názory Ilji Erenburga, Teige svoji stať také uzavírá: *„...Cítíte zde epiku moderního života a ohromnost světa: není to svět v obrazech, ale sama báseň moderního světa...Naše planeta by se točila dále, ale možná by se zastavila, kdyby se přestaly točit projekční přístroje v kinech všech souší. Několik kilometrů revolučního filmu dobude světa právě tak, jako série dnešních filmů dobyly již srdce proletářského publika."*. (20) Teigeho levicové zaměření je v tomto období v jeho pracích silně patrné a proto některé zásadní postřehy zůstávají poněkud ztracené v ideologicky silně zabarvených pasážích textu - Teige například správně předznamenává budoucí vývoj tím, že předpokládá významnou aktivní spolupráci diváka při vnímání uměleckého díla.

Na první pohled se může zdát paradoxní, že Teige přistupuje k fotografii skrz kinematografii, ale při bližším pohledu se tato cesta ukazuje jako logická: film, který z fotografického obrazu vychází, je v této době de facto jediným prostředím, kde fotografický obraz není nijak deformován, kde promlouvá svými specifickými kvalitami a stává se skutečným komunikačním i uměleckým výrzovým prostředkem moderní doby.

Zjednodušeně obrazně řečeno: jedno políčko filmu je nedeformovaná ryzí fotografie, respektive není to piktorialisticky deformovaná fotografie. Fotografie a film hrají zásadní roli v avantgardních hnutích také proto, že tato hnutí staví člověka do středu veškerého dění i umění: **Každodenní divadlo života je uměleckým zážitkem, život je umění** - a právě o tom fotografie i film dokáží podat objektivní, rychlou, názornou a technicky dokonalou zprávu: *„...Poskytují moderní zábavu: senzační a jejím terénem je dobrodružnost a fantazie...“*. (21) Teige zde také poprvé v souvislosti s fotografií užívá termínů **„senzace“, „režie“, „dobrodružství“**, kterým koncem dvacátých let Funke a Wiškovský dávají konkrétní obsah a staví na nich své teoretické práce. Teige je také prvním z moderních autorů, který si všímá bystrých postřehů Josefa Čapka, publikovaných ve *Chvále fotografie*, v dalším textu na ně přímo navazuje a dále je rozvíjí: *„...krása fotografie je z téhož rodu jako krása aeroplánu nebo transatlantického korábu či elektrické žárovky: je dílem stroje a zároveň prací lidských rukou, lidského mozku, a chcete-li, i lidského srdce... Zdokonalení fotografie násobí její krásu, stupňujíc jasnost, realističnost, dokumentárnost, vlastnosti, které jsou vlastním smyslem fotografie a které zrazuje běžná „umělecká“ fotografie evropská...fotografie ze všech uměn je nejspíše pavolána tlumočiti co nejpregnantněji a autenticky rytmus, poezii, ustavičné drama dění na glóbu...Ano, v reálnosti a pravdivosti je morálnost fotografie...“*.(22) Z tohoto citátu je paralela s Čapkovou *Chválou fotografie* zcela zřejmá - důraz na „čistotu“ fotografického procesu a jednoznačné odmítnutí ušlechtilých tisků, využití fotografie jako „svědka doby“ v dokumentární a reportážní fotografii, a snad nejdůležitější postřeh: **pojetí fotografa jako tvůrce**. A právě v tomto bodě se Teigemu daří překonat své předchůdce, když od sebe důsledně odděluje tvůrčí práci fotografa a mechanickou práci kamery, a to mu umožňuje postavit fotografii na stejnou úroveň jako ostatní umělecké obory. Dále podobně jako Čapek hovoří o očisťujícím vlivu, který fotografie měla na malířství, když mu pomohla vymanit se z naturalismu a tím mu umožnila vydat se novými směry - kubismus, abstraktní malba... Stejně jako Čapek vidí Teige vzory moderní fotografie ve fotografii americké, kde osobnosti jako Paul Strand, Alvin Coburn, Alfred Stieglitz a další jasně ukazují cestu, kterou se moderní fotografie bude ubírat.

Zásadní důležitost má pro československou fotografii Teigeho „odhalení“ Man Raye, konkrétně recenze jeho fotografií metamechanických konstrukcí a dvanácti fotogramů-rayogramů prezentovaných v albu *Líbezná pole - Champs délicieux*, doprovozených

úvodem Tristana Tzary. Man Rayovy fotografie, vznikající původně spíše hrou s fotografií, a teprve později systematickou koncepční prací, vyjevily několik důležitých pravd: ukázaly na možnosti, které **systematická práce**, ale i **experiment a hra** s fotografií nabízí tvůrčí talentované osobnosti Objevuje se fakt, že fotografie zachycující výsek reality nemusí nutně být jejím dokumentárním realistickým obrazem, ale může vznikat realita nová, jenž je dílem invenčního autora, který pro relizaci svého záměru pouze využívá kameru. Teprve tato fotografie, žijící svým vlastním životem, je výsledkem celého tvůrčího procesu a pramálo záleží na zobrazení reality samotné: *„...fotografie nabývá zde samostatné řeči, svéprávné a vlastní. Fotografie nemůže nikdy, ani zde, opustiti skutečnost, ale může se státi **nadrealistickou**...".*(23) Podobné okouzlení fotografií je pro mnohé členy Devětsilu typické, a sdílí ho například i Jiří Voskovec, když v článku *Fotogenie a suprarealita*, publikovaném v *Disku* v roce 1925, hovoří o *„**koncentrovaném a opticky přesyceném světě**"* fotografického obrazu. Tato nově vzniklá „fotografická realita" - **výřez** z existujícího světa, v sobě nese napětí, pocházející z přetrhání existujících vazeb fotografovaných předmětů s okolním světem a nastolení vztahů a souvislostí nových, existujících pouze uvnitř obrazu. V následujících letech tento fenomén, zaměstnává mnoho píšících autorů, kteří právě v něm nacházejí silný zdroj emotivního působení fotografie - Wiškovský, Funke, Markalous, Navrátil... Teigeho „objevení" Man Raye pro české fotografy je důležitým katalyzátorem dění na naší fotografické scéně. Polemiky a pochybnosti, které Man Rayovy práce vyvolávají, dokazují, že vyrovnat se s jeho převratnými metodami a přístupy není pro mnoho autorů snadné - odmítavé stanovisko k rayogramům, pro jejich „nefotografický" původ, zaujímá i Jaromír Funke. Man Rayovo znovuobjevení fotogramu a originální práce s ním, staví poprvé fotografii nezpochybnitelně na roveň výtvarnému umění - a to nezávisle na existujících estetických kánonech. Umožňuje mu úplně se odpoutat od reality, uniknout akademickým debatám o uměleckosti fotografie a hledat novou fotografickou krásu: *„...pravé fotografické básnictví, kouzlo téměř černokněžnické shledáváme v Rayových pokusech posledního data...jsou samy o sobě předmětem, obrazovou básní...Je to někdy téměř fantasmagorické...".* (24)

I když Teige ve stati *Foto kino film* některé Čapkovy myšlenky přejímá, je pochopitelné, že díky generačnímu rozdílu, který je dělí, jsou jejich práce diametrálně odlišné. Zatímco Čapek mnohem více váží svoje slova, v jeho textu můžeme vycítit bázeň a pokoru před něčím vyšším, než je „malý člověk" s jeho moderní technikou, je v něm

latentně přítomná obava z toho, zda je lidstvo na možnosti, které přináší technický pokrok a rychle se měnící životní styl, připraveno, a zda v této zkoušce morálně obstojí, mladý Teige se nechává unášet opojnými pocity svobody, volnosti a ukazuje na nové horizonty, které se před lidskou civilizací otevírají, vstřebává všechny okolní podněty, aby je následně využil ve formulacích svých teoretických prací a manifestů. Již první Teigeho práce nepochybně ukazují, jak invenční a kreativní osobnost v něm česká výtvarná scéna dostává. Jeho další teoretické práce, publikované v následujících desetiletích, patří vždy k tomu nejfundovanějšímu a nejprogresivnějšímu co v meziválečné československé odborné publistice nalézáme.

1924 - 1926

„...Říká se, že foto je nejvěrnějším obrazem skutečna, že je dokonalým realismem. **To je omyl**... Film destiluje z normální reality světelný alkohol suprareality..."

Jiří Voskovec: Fotogenie a suprarealita, DISK 2 1925

„...dříve se musí vyvinout standardní řeč optického výrazu, aby tím byla opravdu nadanému člověku dána možnost, aby základní elementy povýšil na „umění"... budoucí fotografická tvorba nemůže býti pouhým překladem dnešních optických výrazových forem, poněvadž nové nástroje a dosud nekultivovaný materiál (světlo) povede k novým výsledkům..."

László Moholy-Nagy: 1923-1926, publikováno-Telehor 1936

„...Dnešní výstava také působí dojmem, že stačí snímek provésti v nějaké složitější technice, aby se o něm řeklo, že je to umělecká fotografie. To dospívá tak daleko, že nedostatek invence, nevkus se dá zastříti technickým provedením..."

Jaromír Funke: rukopis, 1924, publikováno
Jaromír Funke - půkopník fotografické avantgardy 1996

„.....Jest přísná mez, kde obraz počíná býti obrazem. Vystižení této hranice a znázornění obrazu ve svém nejvniternějším odůvodnění jest možno jen tomu, kdo soustavně se oddá studií kompozice a esthetickému studiu výraznosti předmětu. Zde při zhotovení vědomého a cílevědomého obrazu jest vyloučena náhoda..."

Jaromír Funke: O moderní fotografii, Foto 1925

V polovině dvacátých let je rozpor mezi rostoucím společenským uplatněním fotografie (umění, reklama, reportáž...), a jejím přežívajícím neadekvátním hodnocením, již tak zjevný, že je nutnost revize stávajících přístupů k fotografii zcela zřejmá. Ukazuje se zejména, že na fotografii je třeba nahlížet v mnohem širších souvislostech, než bylo dosud zvykem.

Dění na moderní české výtvarné scéně dvacátých let určuje především skupina Devětsil, a to jak originalitou prací svých členů, tak širokým spektrem svých aktivit. Všudepřítomná různorodá výtvarná i publikační činnost členů Devětsilu, jejich úzké

kontakty s předními zahraničními umělci a avantgardními hnutími přinášejí stále nové poznatky, nápady a impulsy do českého světa výtvarných umění - tedy i do fotografie. Devětsil - především jeho mluvčí a teoretik Karel Teige - uvádí do českého povědomí nejen osobnost Man Raye, ale i německý Bauhaus, ruskou avantgardu, László Moholy-Nagye a mnohé další progresivní inspirativní zdroje a umělce své doby. I když členové Devětsilu s fotografií intenzivně pracují a experimentují, jejich práce se zásadně liší od ostatních tehdejších autorů-fotografů. Při práci s fotografií si totiž dokáží zachovat jistý nadhled i schopnost jejího hodnocení ze zcela nových úhlů a v širších souvislostech než jen prizmatem fotografických technických fines či vágních estetických teorií, jak je v této době obvyklé. Správnost takového komplexního přístupu pro formulování obecných teorií fotografického obrazu potvrzuje nejen zvyšující se aktivní role fotografie ve výtvarném umění, ale i teoretické práce mnoha autorů publikované v následujících letech.

Jedna z takových progresivních prací je dílem právě člena Devětsilu, Jiřího Voskovce, který v roce 1925 publikuje zajímavou úvahu *Fotogenie a suprarealita* v almanachu *DISK*. V málo známé, dnes téměř zapomenuté stati, formuluje Voskovec myšlenky, které nepochybně předstihly svoji dobu a předjímají trendy teorie fotografie let třicátých. Primárně tuto stať nevěnuje teorii fotografie, ale chce se zabývat estetikou filmu, který pro něj, stejně jako pro mnohé další členy Devětsilu, představuje nejvhodnější a nejaktuálnější vyjadřovací prostředek moderního umění. Jelikož estetické kvality filmu z fotografického obrazu vycházejí, podrobuje Voskovec nejdříve obrazové působení fotografie podrobnějšímu rozboru, aby tak získal seriózní argumenty pro svoji následující úvahu o estetice filmu. A tak, jakoby mimochodem, vzniká jeden z nepřehlédnutelných textů moderní české teorie fotografického obrazu. Pro Voskovce fotografie znamená především „vládnout světlem", a takto ovládnuté světlo fixovat prostřednictvím fotoaparátu na citlivou fotografickou vrstvu. Potud se jeho pohled nijak neliší od názorů ostatních členů Devětsilu či Man Raye Voskovec však jde dále, podobně jako Moholy-Nagy, a fyzikálně-chemický fotografický proces a jeho dokonalé řemeslné zvládnutí označuje pouze za jakousi nutnou podmínku - **první element fotogenie**. Za určující označuje podmínku druhou - **druhý element fotogenie - suprarealitu**, která teprve fotografii dává její emotivní sílu - dnes bychom asi hovořili o specifických výrazových prostředcích fotografie. A právě v definici této suprareality spočívá hlavní přínos Voskovce pro rodící se moderní teorii fotografie: poprvé a mnohem dříve než jiní autoři správně poukazuje na **„deformující"** i **abstrahující**

vlastnosti fotografie, jenž jsou jí vlastní a od ní neoddělitelné, a na kterých je třeba fotografický obraz stavět: *„...Říká se, že foto je nejvěrnějším obrazem skutečna, že je dokonalým realismem.* ***To je omyl....*** *Naše oko nikdy nevidí svět v podobě fotografie.... Film destiluje z normální reality světelný alkohol suprareality... Realita filtrovaná bracím aparátem stává se vždy suprarealitou,* ***optickou recensí skutečna...*** *“*. (25) Důležitost Voskovcovy úvahy spočívá především v tom, že svoji představu dokáže přesně formulovat, přehledně uspořádat a předkládá ucelený promyšlený systém specificky fotografických abstrahujících prvků - výrazových prostředků. Ve svém výčtu „důkazů suprareality“ zmiňuje: **efekt momentky** - její emotivní sílu spočívající v zastavení času a vytržení okamžiku z jeho nezadržitelného běhu; **výřez** - vytržení obrazu z reálného prostředí, umožňující *„vidět skutečnost v koncentrovaném, opticky přesyceném vydání“*; **zdůraznění optických kvalit předmětu** - tvar a povrch modelovaný světlem; **perspektivní zkreslení** reality objektivem; redukce barevné reality na **černobílou škálu**; absence zvuků, vůní i chutí a z toho vyplývající **koncentrace na řeč světla**. První paralely Voskovcových „důkazů suprareality“ můžeme objevit v článcích Jaromíra Funkeho z let 1925 - 1928, podobné pojetí specifických výrazových prostředků fotografie se objevuje i v článku Eugena Wiškovského *O obrazové fotografii*, z roku 1929. Avšak to jak Funke a Wiškovský své názory v této době předkládají, svědčí spíše o jejich hledání, než o již promyšlené jasné koncepci, jak je tomu u Voskovce. Mnohé z Voskovcových „důkazů“ bychom objevili i v roce 1936, v odpovědích několika teoretiků umění a fotografů na anketní otázku týdeníku *Světozor*, *„Je fotografie umění?“*. Podobnost s Voskovcovými „důkazy suprareality“ můžeme shledat i v definicích „motivů“ Eugena Wiškovského, v jeho stati *Tvar a motiv*, publikované v roce 1940, v některých pozdějších článcích Jaromíra Funkeho, například *Prostor a námět* z roku 1940, či v pracích Karla Teigeho z třicátých let.

V souvislosti s termínem fotogenie, který Voskovec používá, považuji za důležité upozornit na některé zásadní rozdíly mezi dobovou a současnou terminologií. Zatímco dnes termín **fotogenie** jednoznačně spojujeme s fotografovaným objektem, s jeho schopností být esteticky zajímavým útvarem na fotografii, v meziválečném období se tento výraz objevuje ještě v dalším významu, kdy termínem **fotogenie** někteří autoři označují i souhrn specifických fotografických výrazových prostředků, které tvoří jakýsi jazyk, jímž k nám fotografie promlouvá. Konfuse pojmů je vůbec pro hektické meziválečné období typická.

Vzhledem k tomu, že moderní teorie fotografie se začíná teprve formovat, neexistuje její jednotná terminologie, je třeba k práci každého autora přistupovat individuálně a s ohledem na okolnosti a dobu vzniku té které stati. Teprve na přelomu třicátých a čtyřicátých let se postupně začíná vytvářet standardtní odborná fotografická terminologie, která plní požadavky kladené na moderní teoretický fotografický aparát, a z které do určité míry vychází i terminologie dnešní.

Stejně jako na počátku dvacátých let „určoval fotografické dění v Devětsilu" Man Ray, je v polovině druhé dekády důležitým inspiračním zdrojem této skupiny, a to nejen ve fotografii, vyhraněnější László Moholy-Nagy. Jeho myšlenky, které osobně prezentuje také v březnu 1925 na přednášce v Brně, si postupně nachází cestu k mnoha progresivním českým umělcům a napomáhají v hledání nových cest v českém výtvarném a užitém umění. I Moholy-Nagy se zabývá otázkou nového obsahu a formy malířské tvorby, která teď naráží na otázky, jenž si před změnami, nastolenými fotografií, nemusela nikdy klást, a které jsou nyní oběma výtvarným oborům společné.

„...co je světlo a stín ?

co je jasno - temnota ?

co jsou světelné hodnoty ?

pohyb světla ?

co jsou lomy světla ?

co je barva (pigment) ?

co je barevná intenzita ?

chemie barvy a světelného účinu ?

podmíněnost formy barvou ? její polohou ? její plošnou kvantitou ?

biologické funkce ?

fysiologické reakce ?

statika, dynamika, kompozice ?

střikací přístroje, fotografické a filmové přístroje, stínidla ?

technika projekční ?

vlastní forma manuálnosti, strojovosti ?

atd. atd. atd. " (26)

Domnívám se, že tyto otázky, formulované Moholy-Nagyem v období 1923 - 1926 (publikované v úvaze *Od pigmentu ke světlu* v almanachu *Telehor* v roce 1936), dostatečně dokumentují jeho komplexní přístup k problematice vzniku a percepce uměleckého díla. Technika, jako nástroj v rukou opravdového umělce, pro něj nepředstavuje nijaké omezení v tvůrčí práci, či nižší kvalitu vytvořeného díla. Naopak, skutečné tvůrčí osobnosti dává další možnosti uměleckého vyjádření a divákovi může poskytnout úplně nové zážitky. V tomto směru Moholy-Nagyova fantazie opravdu nezná mezí. Paradoxně je to samotná technika, která ho omezuje v tom, aby své představy uskutečnil, a tak se nechává svými vizemi unášet dál a jejich realizaci pouze odkládá na neurčito, až technická omezení pominou... - vzpomeňme alespoň jeho koncepty **světelných her** a srovnejme je například se světelnými plastikami Zdenka Pešánka z třicátých let nebo s nejnovějšími laserovými show a stroboskopickými efekty doprovázejícími dnešní diskotéky a koncerty světových hvězd pop music!

Jestliže krátce shrneme Moholy-Nagyův vliv na českou výtvarnou scénu poloviny dvacátých let, měli bychom zdůraznit **dva dominantní impulsy**: prvním je přímé působení jeho invenční malířské, grafické i fotografické tvorby i originálních konceptů a vizí projektů, jež však na současném stupni rozvoje techniky nebylo možné realizovat, ale jejich inspirační síla byla nesmírná. Druhým důležitým momentem je jeho analytický pohled na uměleckou tvorbu a její funkce ve společnosti (proces tvorby, působení uměleckého artefaktu na diváka, sociální a sociologické aspekty umění ve společnosti, vztah umění a techniky...), vycházející z poznatků moderních vědních disciplin a charakterizující ji jako **dynamický proces**: *„...budoucí formové výsledky dají se dnes stěží předvídati. vždyť dílo, jeho formová krystalisace nezávisí jen na neměřitelném nadání, nýbrž i na intensitě boje, který je prováděn materiálními prostředky (nástroj, dnes stroj). tolik však můžeme říci již dnes, že budoucí optická tvorba nemůže býti pouhým překladem dnešních optických výrazových forem, poněvadž nové nástroje a dosud nekultivovaný materiál (světlo) povede k novým, těmto činitelům přiměřeným výsledkům...“*. (27)

Zatímco tvorba Moholy-Nagye nachází největší odezvu především v kruzích české avantgardy, orientované na experimentální, nekonvenční tvorbu, pro konzervativnější české amatérské fotografické hnutí se osobností číslo jedna stává Drahomír Josef Růžička, který v roce 1925 představuje své nové práce na dvou samostatných výstavách v Praze.

Růžičkovy „klasické" fotografie jsou pro fotografy-amatéry nesporně srozumitelnější než experimenty z Devětsilu, a na několik následujících let se stávají „fotografickým etalonem" pokrokovějších českých fotoamatérů. Po pětiletých bouřích, převratech a názorových neshodách ve fotografických klubech se teprve nyní amatérská fotografie začíná lépe orientovat v moderních fotografických i uměleckých proudech. Přestože nové podněty do ní pronikají jen pozvolna snaha o zlepšení obrazových i obsahových kvalit snímků je zjevná, přístup k tvorbě začíná být koncepčnější, objevují se i první teoretické stati o fotografii a amatérské hnutí se pomalu stává prostředím, v němž se formují výrazné osobnosti moderní české fotografie - Funke, Sudek, Schneeberger, Wiškovský, Hájek...

Tím, kdo úrovní svých prací výrazně převyšuje všechny ostatní, je nesporně Jaromír Funke. Již od počátku dvacátých let patří mezi ty fotoamatéry, kteří se díky svým vyhraněným, moderním názorům na fotografii i nekompromisní kritikou pseudoumělecké, formální fotografické tvorby dostávají do častých konfliktů s konzervativními českými fotoamatérskými kluby, až se nakonec s klubovým hnutím rozchází definitivně a společně s Josefem Sudkem, Adolfem Schneebergerem, a některými dalšími fotoamatéry, zakládá v roce 1924 v Praze *Českou fotografickou společnost*. Funke je především fotografem-praktikem a analytikem jevů, které s fotografií úzce souvisí, teprve potom teoretikem. Nevytváří de facto své vlastní teoretické systémy, spíše analyzuje a reaguje na podněty, které k němu přicházejí, ověřuje je ve své vlastní fotografické tvorbě a svoji zkušenost precizně a přesvědčivě formuluje ve fundovaných recenzích, kritikách, úvahách i teoretických statích. V tom je jeho hlavní přínos i rozdíl mezi Funkem-praktikem a Teigem-intelektuálem, jehož vizionářské teoretické stati jsou srozumitelné pouze úzké intelektuální špičce fotoamatérů. Podobně jako Teige, i Funke své myšlenky nechápe jako dogmata, ale jako pracovní materiál, průběžně své názory koriguje, překonané zcela opouští. Není proto ojedinělým jevem, že si některá jeho tvrzení v krátkém časovém úseku odporují a na jeho publikační činnost proto musíme nahlížet jako na celek, mající svůj logický vývoj.

Funkeho fotografická tvorba prochází v průběhu let několika proměnami - od fotografie krajiny a zátiší přes experimentální abstraktní tvorbu, novou věcnost i sociální fotografii, k originálním surrealistickým cyklům, které jeho dílo završují. Okruhům jeho zájmů odpovídají i jeho hlavní inspirační zdroje - Man Ray, Albert Renger-Patzsch, László Moholy-Nagy a poetika surrealismu. Jeho publikované práce potom převážně přímo souvisí

s aktuálním inspiračním zdrojem toho kterého období a konkrétními problémy, které právě řeší ve své fotografické praxi. Přes různorodost žánrů, kterým se Funke věnuje, je pro jeho praktickou i teoretickou práci charakteristický jeden zásadní jednotící prvek - **čistá fotografie** = nedotknutelnost negativu i positivu a jejich stoprocentně dokonalé řemeslné zpracování.

V prvním dochovaném nedokončeném rukopisu z roku 1924 Funke recenzuje 1.výstavu fotografických obrazů Svazu čs. klubů fotografů amatérů, uspořádanou v Praze od 29.12.1923 do 13.1.1924 a jeho hodnocení je silně kritické: *„...Výstavu lze též nazvati mátohami impressionismu...Dnešní výstava také působí dojmem, že stačí provésti snímek v nějaké složitější technice aby se o něm řeklo, že je to umělecká fotografie. To dospívá tak daleko, že nedostatek invence, nevkus se dá zastříti technickým provedením...".* (28) Funke svoji kritiku nestaví pouze na subjektivních dojmech, ale dokládá ji i konkrétními reáliemi z posledního vývoje ve výtvarném umění. Zdůrazňuje, že malířské „ismy" - tedy i impresionismus, který mnozí fotografové-piktorialisté formálně napodobují - vznikají na základě historického vývoje a konkrétních souvislostí, a že bezduché napodobování malířských technik ve fotografii je neplodnou hrou, která ji vede do slepé uličky. Dále správně poukazuje na mnohem větší provázanost jednotlivých uměleckých oborů v moderním umění a z toho plynoucí vyšší nároky na široký všeobecný přehled současného tvůrce, bez kterého není možné vytvořit výtvarné dílo, které by pregnantně vyjadřovalo a tlumočilo autorovu myšlenku. V tomto ranném rukopisu se také poprvé objevují náznaky Funkeho **„principů fotogenie"**, které podrobně rozpracovává v pozdějších letech, a na které ve svém díle navazuje například i Eugen Wiškovský: *„...Nalezení motivu, umístění jeho a technické provedení daleko ještě není uměním.* ***Musí převládati myšlenková náplň****... Ať je předmět krásný či ošklivý, pokud je osvětlen, je přístupný fotografickému zachycení. Primum je předmět, nikoli snímek... Fotografii je vlastní vysekávati z vnějšku... Má-li fotografie jíti s duchem doby musí právě tak jako biograf obrátiti zřetel na* ***režii*** *a učiti se od* ***režisérů*** *více filmových než divadelních, a ne od malířů, což bylo základním omylem... Resume: Obraťte zřetel na arrangement předmětu na snímku.".* (29) Svůj striktně **puristický přístup** k fotografii vyjadřuje výstižně v dalším nepublikovaném rukopisu z roku 1924 *Quo vadis fotografia?*: *„...fotografie musí zůstati fotografií vždy, všude a se všemi svými nutnými přídavky jak vzniku, tak konečného výrazu. Jest nutno nikdy nefalšovati negativ, který tak snadno falšovati nelze, ale jest přímo*

důrazným příkazem nesahati na pozitiv, který účelně fotograficky zpracován jest teprve resultátem práce a ideálním vystižením skutečnosti. Tedy realismus jest cílem a vystižení realismu sujetu jest prostředkem fotografie a jejím účelem... " . (30) Z těchto pozic **čisté fotografie** vystupuje Funke i ve svých prvních veřejně publikovaných statích v roce 1925, když se hned v první z nich, *O moderní fotografii*, zabývá „problémem své doby", tedy sporem piktorialistických a puristických fotografů o podobu fotografie. Aby mohl svůj postoj „zastánce čisté fotografie" zdůvodnit, podrobuje nejdříve fotografii hlubší analýze a dělí ji na: **dokumentární a obrazovou**. Toto dělení ho přivádí k problému společenských funkcí fotografie: jde o zábavu, řemeslo nebo něco víc - umění? (Funke zde jako jeden z prvních autorů - možná aniž si to uvědomuje - nazírá na fotografii jako na důležitý sociologický fenomén), a konstatuje, že je třeba striktně rozlišovat, k jakému účelu ten který snímek slouží - **dokument** = záznam o stavu věcí pro soukromou či veřejnou potřebu; **obrazová fotografie** = vycházejíce z dokumentárnosti média má probudit hlubší zájem, emoce u co nejširšího publika: *„...k pojmu obrazové fotografie přistupují dva velmi důležití činitelé - sensačnost a režie. Sensačnost sama o sobě chce novost, neopakování a pokrok. Chce buditi úžas a pochopení. Chce býti důležitou při burcování nervů z únavy a příjemně uváděti v úžas a zamyšlení... fotografie musí ve svých objektech přinášeti nové nápady, nové události - vše nové, pokud možno ve fotografii dosud neviděné...* ". (31) V jeho slovech nepochybně cítíme vliv rozjásaných proklamací Devětsilu, kterým však Funke dává reálnou konkrétní podobu a především hovoří jazykem, který je srozumitelný mnohem širšímu spektru čtenářů-fotografů. Již v těchto větách jsou zřetelně patrné myšlenky, které později, na počátku čtyřicátých let, na vědecké bázi rozvinul Eugen Wiškovský v první moderní obecné teorii fotografického obrazu. Funkce dokumentární fotografie, a z ní vyplývající požadavky na její formální i obsahové kvality - kompozičně, technicky a řemeslně dokonalý obraz bez aspirací na emotivní působení,považuje Funke za zcela evidentní. Proto se dokumentární fotografií ani v budoucnu více nezabývá a rozvíjí především koncept **fotografie obrazové**: *„...Jest přísná mez, kde obraz počíná býti obrazem, Vystižení této hranice a znázornění obrazu ve svém nejvniternějším odůvodnění jest možno jen tomu, kdo soustavně se oddá studií komposice a esthetickému studiu výraznosti předmětu. Zde při zhotovení vědomého a cílevědomého obrazu jest vyloučena náhoda....Jest neslučitelno, aby ve fotografii tak frapantním reprodukčním procesu hrála náhoda významnou a trvalou roli...* ". (32) Ve výše uvedených intencích se vesměs nesou

i ostatní články Funkeho publikačních začátků; stručně shrnuto: **čistá fotografie**, **senzačnost** = hledání nových motivů a jejich nekonvenčního zobrazení, **režie** = práce se světlem a kompozicí, ostrá kresba a tonální bohatost printů, to vše podřízeno **koncepční práci** fotografa. Potvrzení správnosti svého pojetí fotografie nachází Funke i ve fotografiích Drahomíra Josefa Růžičky, jejichž pozitivní recenze, *K výstavě Dr.Růžičky v ČKFA v Praze*, ve *Fotografickém obzoru* doplňuje obsahově ucelenou řadu článků tohoto období.

Polovina dvacátých let je dobou, kdy na české fotografické scéně dochází k určitému zlomu a aktivita fotografů-amatérů se projevuje i zvýšeným zájmem o publikování ve fotografických periodicích. Je pravdou, že se v jejich pracích jen ojediněle setkáváme s původními myšlenkami či promyšlenými systémovými přístupy, svědčí ale o zvětšujícím se počtu fotografů, kteří o své tvorbě začínají vážněji přemýšlet a pracovat více koncepčně. Pro ilustraci citujme alespoň několik vět z článku Viléma Kazdy, *Můj fotografický cíl a cesty k němu*, oceněného v roce 1926 v anketě časopisu *Fotografický obzor* : *„...Snažím se vjemy zrakové a pocity duševní reprodukovati tak, aby jako obraz působily estetickým dojmem, který by zároveň dovedl vyvolati v pozorovateli stejné představy a tutéž duševní náladu, kterou jsem sám cítil při tvoření obrazu... Fotografie jest mi nejenom ušlechtilou zábavou, nýbrž i zdrojem estetického požitku a uspokojení... Mým ideálem jest harmonický obrázek se správným vyvážením světel a stínů, jemně modulovaný, se šťavnatou gradací světel a stínů, s jemnými přechody, s jednoduchým, ale výrazným motivem...“.* (Fotografický obzor 1926, str. 113 - 115)

1927 - 1928

„... Neboť Man Ray odstranil ve fotografii nejen impresionismus, nýbrž posléze i aparát a desku, základ to fotografie..."

Jaromír Funke: Man Ray, Fotografický obzor 1927

„...Ponechte proto fotografickému tvůrci úplnou volnost způsobu tvorby, jeho názor, výběrem počínaje a positivním procesem konče, nevažte mu rukou dogmatem o čisté fotografii!"

Rudolf Paďouk: Proti proudu, Fotografický obzor 1927

„...přerod jest nutný i ve fotografii. Snahy po „ryzí fotografii" nesvazují rukou pracovníku fotografickému, ponechávají mu všechnu volnost, aby mohl, ovšem methodami fotografickými v ryzím slova smyslu, dáti úplně průchod svým citům a nadání uměleckému; k těm však, kteří by nechápali onen zároveň mravní význam těchto snah, nutno důrazně zkřiknouti - noli me tangere!"

Jan Lauschmann: Po proudu, Fotografický obzor 1928

Na počátku roku 1927 recenzuje Jaromír Funke ve *Fotografickém obzoru* dílo jednoho z „tvůrců nové fotografie - uctívaného vzoru avantgardních hnutí", Man Raye. Jeho stať se objevuje pět let po představení Man Raye Karlem Teigem a přináší tak hodnocení jeho tvorby nejen jinýma očima, ale i v určitém časovém odstupu, který poskytuje prostor pro objektivnější posouzení. I pro Funkeho je Man Ray významným spolutvůrcem moderní fotografie, přesto se jeho hodnocení díla Mana Raye od nadšených výroků členů Devětsilu z roku 1922 výrazně liší. Důvod proč je tomu tak, tkví především v jeho extrémně puristickém pojetí fotografie, kdy negativ je ztotožněn se samotnou podstatou fotografického obrazu, a v přesvědčení, že fotografie není uměním: *„...Fotografie stala se (...) obdobou umění, nestala se však uměním, neboť, ačkoliv dosahuje určitých účinů a ačkoliv vzbuzuje požitek a údiv dosti podobný radosti z uměleckého výrazu, kotví přece v obtížných cestách svého métier a je vždy jen věcí vkusu a názoru..."*.(33) Proto si Funke nejvíce cení Man Rayovy fotografie metamechanických konstrukcí a moderních zátiší (papírová spirála, vejce ve sklenici...), jejichž krása i emotivní působení ve fotografickém zobrazení přímo spočívají, a které otvírají fotografické tvorbě úplně nové prostory - novou fotogenii: *„...Fotografie v případu Man Rayově stala se svéprávnou a vlastní..."*.(33)

Nejdiskutabilnější je pravděpodobně Funkeho označení fotogramu-rayogramu jako nefotografického zobrazení. Absence negativu při vzniku fotogramu a jeho „deformace reality" jsou pro Funkeho takovým zpronevěřením se čistotě a podstatě fotografického zobrazení, že ho není více možné považovat za fotografii, spíše za autorovo selhání a podlehnutí planým, formálním hříčkám: *„...fotografie jest dokumentární a nemůže býti dokumentem to, co jsouc na fotografii bílé, ve skutečnosti je černé. Nemůže býti dokumentem negativ. A zahrává-li si kdokoliv s těmito danými pojmy, nestane se nikdy novým umělcem, nýbrž rozhodně zbloudí...".*(34) Toto odmítavé stanovisko jistě není při Funkeho vyhraněném puristickém postoji nijak překvapivé, přesto je poněkud úzkoprsé a domnívám se, že v tomto případě Funke nevidí některá důležitá fakta a souvislosti, a je to naopak on, kdo v tomto konkrétním případě ztrácí orientaci. Man Ray přece svoje rayogramy neoznačuje za fotografie, či dokumentární záznamy. Jde mu především o hledání nové krásy, nové vizuálních vjemy, o hledání nových uměleckých výrazových prostředků co nejvíce spjatých s moderní dobou a její estetikou. Sám k tomu říká: *„Je fotografie uměním? Není třeba pátrat, je-li uměním. Umění je překonáno. Je třeba čehosi jiného, je třeba se dívat, jak pracuje světlo...Usednu před citlivý papír a přemýšlím.".* (35) Je spíše umělcem hledajícím nový výraz, než puristickým fotografem okouzleným technicky dokonalou fotografií. Usiluje v širší oblasti vizuálního umění de facto o totéž, o co se snaží Funke ve fotografii - poskytnout divákovi intenzivní vizuální zážitek, tak jak o něm píše o rok dříve na stránkách *Přítomnosti* autor, skrývající se pod zkratkou O. M. (Otakar Mrkvička?): *„...Je třeba, aby i umění chopilo se strojů ne jako reprodukčního, ale jako p r o d u k č n í h o prostředku... Man Rayovy fotografické listy nejsou určeny k tomu, aby byly rozvěšeny po zdech pokojů. Patří do alba, do knihovny. Jsou seriovým výrobkem jako kniha v knihovn a boty v šatníku. Jsou to fotografie, ale ne ofotografování něčeho. Dva trojúhelníky, tužka a vajíčko byly položeny mezi světelný zdroj a citlivý papír. Nebo ocelová spirála a kostka cukru. Klíč a plynový hořák. Ale na nich nezáleží. Ty věci nejsou ničím. Jsou tu jen fotogramy s překrásnými škálami černé a bílé, nevšední rozkoš oka..."* . (36) Funke se v tomto případě stává obětí sebe sama, když formu - tedy záznam světla na fotografickém papíře, kterou Man Ray volí pro svoje umělecké vyjádření, zaměňuje s jejím obsahem. Tento moment je ale jediným Funkeho „zaváháním" v jinak objektivním hodnocení Man Rayovy tvorby. Funke je Man Rayovými fotogramy dokonce zaujat natolik, že pod jejich vlivem sám také realizuje několik fotogramů, ale především podobně imaginativní

fotografie, použitím „klasické" fotografické techniky - prostřednictvím negativu. Vznikají tak jedny z nejoriginálnějších fotografií v kontextu světové avantgardní tvorby - cyklus **Abstraktní foto** (1927 -1929), v nichž kresba světlem a práce s vrženými stíny vytvářejí přeludné „stínohry". I když je Funkeho hodnocení fotogramu diskutabilní, ne ve všech bodech je chybné - zcela jistě správně poukazuje například na nebezpečí formalismu, které v sobě práce s fotogramem skrývá. Stejně tak oprávněná je i kritika Man Rayovy portrétní tvorby, jejíž kvalita je v porovnání s metamechanickými konstrukcemi či fotogramy, nesrovnatelně nižší: *„...Jeho portrety, které svou osobitostí a někdy přehnanou theatrálností chtějí býti něčím blízkým expressionismu, již nejsou podivuhodnými, nýbrž jsou jen rozředěním velikých zásad..."*.(35) Přes všechny kritické poznámky i odmítnutí fotogramu je Man Ray pro Funkeho nepřehlédnutelným fenoménem, který právě svojí **odvahou experimentovat ukazuje cestu**: *„...A přes toto vše Man Ray zůstane velmi zajímavou osobností a fotografickým stupněm. On to byl, který zdůraznil krásy obyčejnosti, on to byl, který ukázal plastičnost světla, on prvý ukázal krásno samo o sobě na nepatrnostech. Jemu patří prvenství. Je syn své doby a člověk ryze nový se živým názorem i přes své zbloudění."*. (35)

Stejně jako v případě jiných Funkeho článků, i důležitost tohoto spočívá jak v komplexnosti analýzy, tak i ve srozumitelnosti textu a jeho prezentaci v periodiku, přístupném a sledovaném širokou fotografickou veřejností, která si tak pomalu začíná uvědomovat, že termín „moderní fotografie" neznamená pouze výstavy Drahomíra Josefa Růžičky. Představením Man Rayovy tvorby právě ve Fotografickém obzoru přináší Funke do českého fotoamatérského hnutí ještě jeden významný impuls - **experimentální tvorbu**. Experiment - touha a odvaha hledat a objevovat nové - hraje ve Funkeho práci odpočátku důležitou roli, a je to právě tvorba Man Raye, která Funkeho o správnosti takového způsobu práce přesvědčuje. Napříště se tedy experiment stává nedílnou součástí Funkeho fotografické praxe, jehož důležitost zdůrazňuje i ve svých teoretických textech.

Jestliže ve dvacátých letech hovoříme o Jaromíru Funkem jako o jednom z českých fotografů-amatérů, měli bychom ještě jednou zdůraznit, že představuje jejich skutečnou **kvalitativní špičku**, srovnatelnou pouze s nejprogresivnějšími světovými avantgardními fotografy, a jeho tvorba o několik tříd převyšuje kvalitu běžné české fotoamatérské produkce své doby.

Situace v kruzích běžných českých fotoamatérů je totiž naprosto odlišná. V průběhu dvacátých let se čeští fotoamatéři, ovlivnění především dílem Drahomíra Josefa Růžičky, začínají dělit do dvou diametrálně odlišných skupin, z nichž každá reprezentuje nejen rozdílný názor na Růžičkovy fotografie, ale i na problémy fotografie obecně. Obě tyto skupiny organizované v klubech (konzervativní Svaz českých fotografů amatérů a progresivní Česká fotografická společnost - jedním z jejích zakladatelů je i Funke) veřejně konfrontují svá pojetí fotografie na samostatných výstavách uspořádaných v roce 1927, jenž posléze vyústily v ostrou polemiku, vedenou na stránkách *Fotografického obzoru* ještě v roce 1928. Celý spor, odehrávající se v silně emotivní atmosféře a nevyhýbající se ani jízlivým invektivám, nemá v dějinách české fotografie obdoby. Je vyprovokován článkem Rudolfa Paďouka, *Proti proudu*, ve kterém si autor stěžuje na šablonovitost, jednostrannost ve volbě motivů a přílišné soustředění se na detail, jenž převládají v současné fotografické tvorbě a vyzývá k návratu k větším krajinářským celkům. Pro něj je totiž jedinou správnou cestou k nové fotografii návrat k přírodě, ke „klasické" krajinářské fotografii: *„...Jen příroda sama může nám poskytnouti, co hledáme: cestu k pravému umění. Je třeba, abychom jedině z ní se učili a čerpali... A co mám na mysli pod názvem „krajinová fotografie"? Především vše, co je v přírodě krásného, co lahodí oku, co nás zajímá, co se nám osobně líbí, bez ohledu na to, zda by se to neb ono líbilo nějaké přijímací komisi...".* (37) Jeden z možných důvodů, proč se detail těší takové oblibě, předkládá již samotná redakce *Fotografického obzoru* v poznámce pod čarou, když poukazuje na snadnější práci s detailem, jeho nalézáním i kompozicí, na rozdíl od velkých krajinných celků, jejichž fotografické zachycení není zdaleka tak jednoduché. Paďouk však vidí příčiny tohoto stavu někde jinde: především v práci fotografů *„modernistů"*, kteří svými experimenty „deformují a ochuzují" fotografickou tvorbu a nejsou dobrým příkladem fotoamatérům, jejichž mluvčím se cítí být, při hledání nových směrů v jejich tvorbě. Domnívám se, že tímto postojem Paďouk do značné míry deklasuje fotoamatéry na osoby neschopné vytvořit si vlastní názor či osobitý fotografický projev a na plagiátory „velkých mistrů" - sám doporučuje inspirovat se například dílem Demachyho či Puya. Bohužel nechápe fotografii jako **tvůrčí výtvarný projev jednotlivce**, mající svůj logický vývoj, v němž hledání a experiment hrají nezastupitelnou roli. Pro Paďouka je fotografie spíše zábavou či sportem, jak je to konec konců zřejmé i z jeho vlastních slov: *„...Poslal jsem obrazy, zpracované gumotiskem, do mezinárodního výstavy v San Francisku. Byly přijaty, až na jediný, všecky... Druhý rok*

poslal jsem tytéž obrazy spolu s jinými na mezinárodní výstavu do Stockholmu. A výsledek? Ani jeden z obrazů, které došly uznání v San Francisku, nebyl přijat. Za to byl přijat obraz, který mi vrátila porota v San Francisku. Kde tedy byla pravda?... ". (37)

Úvodní kritika úpadku obrazových kvalit fotografií je ale Paďoukovi pouze „přípravou" pro mnohem ostřejší útok proti *bromu* - stále více se prosazujícímu pozitivnímu zpracování negativů na bromostříbrném papíře, a čisté fotografii vůbec. Podle jeho názoru se technika bromu prosazuje především díky snadnosti a rychlosti tohoto procesu. Paďouk však jde ve své kritice ještě dále a označuje techniku bromu za rutinní práci, která, na rozdíl od tvárných procesů, nevyžaduje žádného studia a technických dovedností, proto jejich kvalita není srovnatelná s ušlechtilými tisky. Z tohoto tvrzení je zřejmé, v čem vidí Paďouk „záruku uměleckosti" fotografie - tedy především v náročnosti a rychlosti, resp. pomalosti, zhotovení fotografie: *„...Sledujme na okamžik způsob tvorby populárního umělce L.Misonne... pozorujeme již z komplikovaných příprav a prací, které věnuje předem procesu negativnímu, jak daleko je vzdálen tento fotografický umělec světového jména oné hlásané čisté fotografii...* ". (38) (Leonard Misonne - belgický piktoriální fotograf, známý především krajinářskými fotografiemi; v roce 1935 vystavoval také v Praze) V ostrosti kresby a reprodukci všech detailů, kterou bromostříbrný papír poskytuje, vidí Paďouk spíše vadu komplikující obraz, kterou je třeba kompenzovat v negativním procesu použitím změkčujících objektivů a předsádek, či manuálními zásahy do negativu, formálně napodobujícími ušlechtilé tisky. Taková manipulace s negativem je pro Paďouka důvodem naprostého odmítnutí principů „čisté fotografie", která není o nic více čistá než ušlechtilé tisky. Je pravdou, že manuální zásahy do negativu se neslučují s principy „čisté fotografie", jejich použití však bylo při práci s bromostříbrnými papíry minimální a omezovalo se víceméně účelově na oblast užité fotografie. Proto v tomto případě Paďoukova kritika neobstojí. Oprávněná je pouze v případě změkčování kresby předsádkami a měkce kreslícími objektivy, které bylo jakýmsi přežitkem či kompromisem vzhledem k proklamovaným zásadám (viz. například fotografie Paďoukova oponenta Jana Lauschmanna), a byla také jeho odpůrci postupně akceptována.

Z Paďoukovy kritiky je zřejmé, že není schopen vidět a hodnotit fotografickou tvorbu i dynamiku jejího vývoje v širším kontextu dění na umělecké scéně a okruh jeho zájmu se zužuje na jeden elemetární problém, který by se při pohledu z této širší perspektivy již nemohl vůbec objevit. Paďouk opravdu působí spíše dojmem fotografa-sportovce, když

oprávněnost svých teorií neustále dokládá procentuelními zastoupeními těch kterých procesů na výstavních salonech, jež mu mají být zárukou správnosti jeho tvrzení. Bohužel v zápalu svého boje za *„volnost způsobu tvorby a proti dogmatu čisté fotografie"* (38) mu již nezbývá energie na to, aby se vymanil ze zajetí tradičních pohledů na fotografickou tvorbu z překonaných perspektiv malířské estetiky.

Oponentem Rudolfa Paďouka v této polemice se stává jeden z představitelů druhého proudu, zastánce čisté fotografie, hlásící se k názorům D. J. Růžičky, Jan Lauschmann. Pro obhajobu bromostříbrných fotografických papírů bychom mezi tehdejšími fotografy jen ztěží nalezli vhodnějšího člověka, neboť Lauschmann představuje na jedné straně pokrokového fotoamatéra, tvořícího v duchu moderní fotografie, na straně druhé profesionálního fotografického chemika, podílejícího se právě na vývoji a výrobě bromostříbrných fotografických papírů v brněnské továrně Neobrom, vyrábějící fotografické materiály. Na sérii článků *Proti proudu,* odpovídá Lauschmann v lednovém čísle *Fotografického obzoru* ve své stati *Po proudu*: *„Zástup nadšených přívrženců nejpoctivější techniky fotografické - prostého bromu, stále roste a mohutní a není zatím dávno ještě ani z daleka potuchy, že by „brom" byl pouhou modou, jako svého času gumotisk, olejotisk a pigment a t. zv. ušlechtilé procesy, které se časem přežily...Vnášeti „kumšt" do obrazu při práci positivní jest zpronevěření se poctivosti fotografujícího, něco, co je mi stejně odporné jako každé vezení se po cizí káře vůbec...".*(39) Stejně striktním jazykem Lauschmann pokračuje, když hovoří o čisté fotografii a předkládá její pregnantní definici, v níž označuje okamžik vzniku snímku za jediný určující pro výslednou fotografii - jediný moment, kdy fotograf může, ba musí, zasáhnout do výsledné fotografie svojí tvůrčí prací, svým talentem a takto „čistě" uskutečnit svůj záměr: *„...Jedině při hotovení negativu jsme v živém kontaktu s prostředím, náladou a vlastní podstatou fotografovaného předmětu, a pouze to umožní nám vložiti do obrazu cit naší duše...".* (40) Lauschmann také polemizuje s Paďoukovým názorem o jednoduchosti zhotovení bromostříbrné fotografie. Pro Paďouka je *brom* jednoduše vhodný pouze pro určitý typ negativu, pro ostatní je nevhodný, a proto je nutno pracovat ušlechtilými procesy. To paradoxně ukazuje na jeho vlastní neznalost této techniky a práci s ní; nicméně mu to nebrání v tom, aby ji striktně odsoudil. Toto Paďoukovo pochybení využívá Lauschmann ve svůj prospěch, když naopak poukazuje na fakt, že nedokonalé technické zvládnutí pozitivu je v případě *bromu* zcela zjevné a špatná zvětšenina nutně končí v koši, na rozdíl od ušlechtilých tisků, kde se

technické poklesky spíše ztratí: *„...vyjde z nich „něco", i když to právě není to, co jsme měli v úmyslu...".* (40) Marně bychom však v Lauschmannově článku hledali oddůvodnění používání měkce kreslících objektivů, které je také jistou deformací skutečnosti a tedy porušením čistoty fotografického zobrazení. V tomto bodě, který přechází Lauschmann mlčením, je tedy Paďoukova kritika opodstatněná.

Domnívám se, že spor *Proti proudu - Po proudu* dává poměrně věrný obraz toho, čím převážná část české fotografické scény v polovině dvacátých let žije, a jeho ohlas je nevídaný. Samozřejmě celá tato polemika míjí špičkové české fotografy, kteří tento problém považují již za dávno vyřešený. Celou situaci se následně pokouší poněkud „odlehčit" Přemysl Koblic ve své stati-parodii *Mezi proudy*. Mám však pocit, že jeho sofistikovaný humor může být srozumitelný pouze intelektuální špičce fotografů - tedy paradoxně převážně těm, kteří již mají v problematice „brom kontra ušlechtilý tisk" jasno, a ostatním fotoamatérům nalezení správné cesty příliš neulehčí; spíše jim zamotá hlavu ještě více. Nicméně, přestože jsou názory Paďouka i Lauschmanna silně citově zabarvené, formulace často vágní a nedomyšlené, jsou nesporně ostatním fotografům důležitým impulsem k zamyšlení se nad vlastní tvorbou a ujasnění si jejího dalšího směřování. Neboť právě těmto fotografům pro jejich starosti s tím, jak mají fotografie vypadat, již málokdy zbývá sil věnovat se také jejich obsahu.

„Očistný vliv" polemiky *Proti proudu - Po proudu* je nesporný a můžeme jej sledovat například na obecných úvahách o fotografii, které se záhy objevují na stránkách *Fotografického obzoru* i některých dalších fotografických periodik. Pro ilustraci zmiňme například článek Jiřího Jeníčka, *Ještě slovo k salonu,* který, i když ve vztahu k salonu kritický, hovoří o fotografii jako o osobitém výrazovém prostředku: *„... fotografie je svérázným výrazovým prostředkem, jejímž údělem bude státi se z r c a d l e m p r o s t é, c u d n é k r á s y ž i v o t a a z e m ě... musíme najíti v sobě dosti sil, které nás podpoří ve snaze učiniti fotografii tím, čím chce býti, to je pokorným básníkem okamžiků světla a stínů...".*(41) Myšlenkový posun směrem k novému modernímu pojetí fotografie, prosazovanému již od počátku dvacátých let umělci i teoretiky avantgardy - Teige, Rössler... a pokrokovými fotografy - Funke, Sudek..., je v těchto Jeníčkových slovech zjevný. Dýchá z nich opět euforická atmosféra začátku dvacátých let a prvních veřejných proklamací *Devětsilu*. Jeníčkovy výroky jsou zde někdy od Teigeho takřka k nerozeznání - domnívám se, že přímý vliv Teigeho je zde evidentní: *„...fotografie (..) s t á v á s e*

technickým uměním, a co více, přímo malým zázrakem ducha techniky a kultury srdce. Její estetika bude akceptovati právě tak technické předpoklady vzniku, jako duševní posvěcení chvíle exposice. Bez tohoto reprodukčního momentu, bez jeho vniterného objevu a chápání nebude ve fotografii krásy...fotografie bude zrcadlem života ... bude zvěčňovati a tak uchovávati pomíjející krásu života a země. V tom bude její duše - a úkolem naším bude nalézti ji... ". (42) Přestože Jeníčkovy výroky jsou de facto syntézou myšlenek formulovaných dříve Teigem, Funkem, Čapkem a jinými autory, případně jejich komentářem, význam jeho stati není o nic menší, neboť spočívá především v jejich přetlumočení do podoby, co možná nejsrozumitelnější širokému spektru fotografické veřejnosti. Domnívám se, že důležitou roli hraje i fakt, že Jeníček sám je „pouhým" fotografem-amatérem, a tím padá jakási psychologická bariéra, která existuje mezi řadovými fotoamatéry a intelektuály typu Teige, Funke, Čapek... Jeníček - autor-fotoamatér je jedním z nich, je jim bližší, proto je pro ně snažší jeho názory přijmout. Tím se Jeníček stává nepominutelnou osobností, která svojí mravenčí prací pomáhá pozvednout úroveň české amatérské fotografické tvorby své doby.

Zajímavé podněty pro další diskusi se objevují i v článku *Fotografie a umění*, ve kterém ing.Stanislav Schiller, jako jeden z prvních fotografů, hovoří o uměleckém vyjádření jako o sdělovacím procesu, podléhajícím mnoha subjektivním faktorům, ať již na straně autora či diváka.: ***„...Nebylo by správným, pokládati věrné zobrazování viděného za holou zručnost. Vždyť každý viděný obraz způsobuje dojem v mozku, myšlenku, která je subjektivně zabarvena... A tuto subjektivitu dovede zobraziti pravý umělec i při vší věrnosti obrazu... Při posuzování uměleckého díla je proto důležito rozeznávati myšlenku od vyjádření... Proto způsob vyjádření nesmíme pokládati za věc hlavní, nýbrž za prostředek k dokonalému vyjádření myšlenky... Dovede-li fotograf zachytiti vědomě své myšlenky (nálady) resp. subjektivní názor na předmět, pak jest jeho obraz uměleckým dílem. Jinak je pouhou zručností.".*** (43) V textu věnovaném problémům fotografie se tak objevují náznaky aplikace poznatků rodícího se moderního vědního oboru - psychologie. Teoretický text se tím dostává do obecnější roviny a předznamenává trendy příštího desetiletí, kdy se poznatky z psychologie, sociologie či informatiky postupně stávají integrální součástí teoretických textů.

Přestože jde v případě výše uvedených ukázek spíše o první vlaštovky či ojedinělé pokusy, mám za to, že věrně dokumentují zlom, ke kterému v kruzích českých fotografů

dochází. I když mnohé otázky zůstávají nezodpovězeny, odborná terminologie je vágní, stále neexistují ani základy obecné teorie fotografického obrazu, je právě konec dvacátých let obdobím, kdy se v Československu definitivně prosazují trendy „moderní fotografie" a další diskuse o fotografii nutně probíhá na kvalitativně vyšší úrovni. Jako další příklad bychom mohli uvést i debatu, která se rozpoutala okolo první kolektivní přehlídky avantgardní fotografie v Československu, 4.výstavy Klubu fotografů amatérů v Mladé Boleslavi, uspořádáné od 27.května do 10.června 1928, na které se objevují fotografie ovlivněné novou věcností a konstruktivismem. (Podobnou expozici, *Výstavu nezávislé fotografie*, uspořádal mladoboleslavský klub i v následujícím roce. Této výstavy se již zúčastnili fotografové i z jiných fotografických klubů - Lauschmann, Koblic...) Její hodnocení přináší na jedné straně manifestační prohlášení zastánců avantgardní fotografie, například článek Josefa Slánského *Nové cíle* ve *Fotografickém obzoru*, či kladné recenze Augustina Škardy, Roberta A. Šimona, Vladimíra Fanderlíka, na straně druhé se na stránkách *Fotografického obzoru* kriticky vyjadřuje Jiří Jeníček ve své úvaze *O nové cíle*, v níž konstruktivismus označuje za nesprávnou cestu. Nejzajímavější myšlenky obsahuje pravděpodobně stať Josefa Slánského *Nové cíle*: *„...Představy věkem potvrzené mohou nám býti vodítkem. Představou statičnosti je kolmý čtyřstěn, lyrický prvek je v konstrukcích z vejčitých, vodorovných a rovnoběžných útvarů nebo z trojúhelníků, mírně skloněných. V kolmicích je majestátní statičnost, výška a hloubka prostoru. Svislé přímky vodorovně proťaté nebo úhlopříčky z prava a z leva dělají dojem sestupu a vzestupu. Horizontály budí v nás představy nehybnosti věcí ležících a postavených. Kruhy jsou pro zrak narážkou pro posloupnost, a oko je sleduje jako pohybující se body. Mimo to linie kruhové, pravidelné spirály upomínají nás na tvary žijících organismů. To jsou základní prvky při tvorbě fotografického obrazu. Vyzbrojeni těmito zkušenostmi můžeme dospěti k pochopení rytmu věcí kolem nás ležících a tvarové logice vnějšího světa...".* (44) Podobnou analýzu psychologických účinků čar a tvarů bychom nalezli například již v letech 1920 - 1921 jako nedílnou součást výuky Johannese Ittena v přípravném kurzu na německém Bauhausu. I přesto Slánského výroky nesporně patří k nejinspirativnějším, které můžeme v této době v československém odborném fotografickém tisku nalézt. Ukazují, že proces přehodnocení dosavadní tradiční práce s fotografií již nezvratně probíhá, a zároveň předjímají trendy koncepcí obecných teorií fotografického obrazu třicátých a čtyřicátých let, vycházejících z exaktních poznatků moderních vědních disciplin.

V roce 1928 publikuje Jaromír Funke v časopise *Foto* teoretickou stať, *Fotogenické zátiší*, která je vyvrcholením jeho publikační činnosti dvacátých let a zároveň na dlouhou dobu poslední publikovanou prací většího rozsahu. Od této doby, prakticky až do roku 1940, kdy se ve *Fotografickém obzoru* objevuje jeho rozsáhlá retrospektivní analýza *Od fotogramu k emoci*, Funke publikuje pouze některé kratší úvahy, převážně v *Českém slově* a *Fotografickém obzoru*, a ve třicátých letech se věnuje především výuce fotografie a její metodice na školách v Bratislavě a Praze a fotografování samotnému.

Fotogenické zátiší je něčím jako „resumé" dosavadní Funkeho práce s fotografií, precizní a erudovanou definicí „fotografické báze", kterou Funke v budoucnu již zásadně nemění, pouze zpřesňuje, a ze které vychází při všech svých dalších fotografických aktivitách, ať již v oblasti teorie fotografie či fotografické praxi: *„...co dnešek žádá na předmětu není (...) nějaké individuelní chápání povrchové hezkosti předmětu, ale jeho vnitřní bohatství vlastního i vrhaného světla. Jest to ona kultura fotografického zření, která jest výlučně platná pro chápání hodnoty objektu. Nastává zde umocňování jednoduchosti předmětné k rafinované bohatosti. Zdánlivě z primitivních tvarů dolují se nové tvarové syntéze. Myšlenkový pochod při fotogenii jest vysokým stupněm dnešní architektonické kultury na straně fotogenie a režie...".*(45) Pro Funkeho zátiší představuje jakýsi vrchol fotografické tvorby, ve kterém maximální tvůrčí svoboda, kterou autorovi poskytuje, s sebou zároveň přináší absolutní odpovědnost za výslednou fotografii: *„...jednoduchost vypadá jednoduše. Ale cesta od předmětné jednoduchosti k výrazové jednoduchosti předmětu, jest horskou túrou po krásách ledovců... Neboť toto není primitivismus, který se spokojuje infantilními kresbami, ale naopak - jest to složitost rafinovaných výseků i celků, po kterých chodě, vidí autor poslední technické vymoženosti a slyší Berga nebo Stravinského...".* (45) Domnívám se, že Funke svými slovy naprosto vystihuje to, co je pro fotografickou tvorbu podstatné - schopnost vidět věci kolem sebe, odvaha jít vlastní cestou a především trpělivá systematická práce. Z emotivního textu skutečně vyzařuje Funkeho nadšení a okouzlení fotografií, obávám se však, že jeho místy příliš květnatá řeč je pro většinu fotografů jen obtížně srozumitelná. Přesto v něm objevíme všechny Funkeho základní principy fotografické tvorby, ze kterých později také vychází při vytváření koncepce výuky fotografie na Státní grafické škole v Praze: **fotogenie**: *„...není fotogenické to, co se mi líbí na matné desce, ale to, co má svoje zvláštní půvaby nereprodukovatelné*

ničím jiným než fotografií... "(45), **kompozice**: *„...stmelení jednotlivých linií i jednotlivých partií... vklínění různých částí i částeček předmětných v jediný výrazový celek...*" (45), **technika**: *„...Dokonalá technika, ať již jest to kontakt nebo brom, neoslňuje diváka, ale určuje fotogenické hodnoty objektu. Technika nestává se zde samoúčelnou, ale prostředkem vyjadřovacím, vzduchem, který jest nepostihnutelný, ale potřebný k životu...*" (46), **světlo a stín**: *„...věc s fotogenickými vlastnostmi (...) musí plně vyhovovati pohotovostí líniovou a intensitou svého přijímaného světla a vrhaného stínu...*" (45).

Na formulování Funkeho **fotografického programu** má nepochybně svůj podíl i přátelství a fotografická spolupráce s jeho bývalým profesorem na kolínském gymnáziu, nadšeným a nadaným fotoamatérem Eugenem Wiškovským, se kterým často společně fotografuje, realizuje některé zvětšeniny a především průběžně diskutuje problémy současné fotografie. O jejich úzkém pracovním-fotografickém kontaktu svědčí nejen **naprosto shodná terminologie,** již oba používají ve svých teoretických pracích, ale například i **stejné motivy**, které se objevují na jejich fotografiích - některé fotografie jsou si natolik podobné, že není dost dobře možné jednoznačně určit autora (fotografie elektrárny ESSO v Kolíně). Domnívám se, že i Funkeho „fotografická báze", formulovaná ve *Fotogenickém zátiší*, byla častým tématem diskusí s Eugenem Wiškovským a částečně i jejich výsledkem, a je proto docela přirozené, že o několik let později je Wiškovskému východiskem pro formulování jeho originální obecné teorie fotografického obrazu.

Fotogenické zátiší je Funkeho shrnutím své dosavadní fotografické práce, syntézou zkušeností z vlastní fotografické tvorby - experimentální zátiší, abstraktní foto..., reagující na díla průkopníků moderní fotografie i avantgardních umělců, myšlenek různých autorů teoretických prací věnovaných fenoménu fotografie i reakcí na současné dění v české fotografii. To, čím se ale Funke liší od svých současníků především, je jeho skutečně profesionální - precizní, cílevědomá a systematická práce, jejíž nezbytnost si, jako jeden z mála, uvědomuje: ***„...Fotografie naší doby jest vážnou intelektuální prací, kde není místa pro přežilé a zastaralé pohrávání si se štětečkem, zvyklostí to staré doby, kdy fotografie se pletla do umění. Neboť fotografie nechce být a není uměním, jí stačí, že jest zrozencem a důstojným representantem svojí doby. A jako poctivá práce má i svůj program. A moderní fotografie má svůj zásadní program: novost, myšlení a práci...***" . (47)

1929 - 1932

„...Na diváka fotografie má působiti dojmem zcela specifickým, jehož hlavní psychologickou složkou jest překvapení. Tato sensačnost fotografie leží v novém neobvyklém zrakovém chápání objektu.... Každá dobrá fotografie musí však přinésti diváku něco nového (ať v názoru na věc či v kompozici) jinak nestojí za to, aby byla dělána."

Eugen Wiškovský: O obrazové fotografii, Foto 1929

„...Vskutku, každý nepředpojatý divák a kritik musí přiznat, že sotva která dnešní malířská výstava a sotva která výtvarná publikace či grafické album dovedly by tak mocně upoutat a poskytnouti tolik dojetí a obohacení zraku, ukojení lidského chtíče viděti jako výstava „Fifo" a album „Fotoauge"..."

Karel Teige: Moderní fotografie, Rozpravy aventina 1930

„...novinářské ilustrace jsou srozumitelnějším a názornějším sdělovacím prostředkem než psané slovo, mluví ke čtenáři přímo, bez prostřednictví redaktora, seznamují nás s věcmi a výjevy, jež nám jsou jinak buď nedostupny nebo neznámy, ukazují nám současný život v celé jeho pestrosti..."

Pavel Altschul: Obrázky v novinách, Žijeme 1932

Přichází nový fotograf! je název knihy Wernera Graffa, jednoho z prvních žáků Bauhausu, člena holandské avantgardní skupiny De Stijl a německé November, která vychází počátkem roku 1929 a okamžitě nabývá stejného významu jako o rok dříve vydané publikace - manifesty nové věcnosti - ***Svět je krásný*** od Alberta Rengera-Patzsche a ***Pratvary umění*** od Karla Blossfeldta. Graffova kniha nejenže systematicky a názorně popisuje moderní fotografické vyjadřování, ale hodnotí také **psychologické působení** různých úhlů pohledů, her světel a stínů i specifických technických výrazových prostředků, které jsou fotografii vlastní. Podobný novátorský přístup k „fotografické řeči" nacházíme i u ruské avantgardy, kde ale jeho interpretace dostává ještě ideologický podtext boje za nové umění, novou společnost, nový svět. Význam knihy *Přichází nový fotograf!* je ještě umocněn konáním výstavy ***Film und Foto***, která je de facto potvrzením jejího obsahu a v souvislosti s touto výstavou ji cituje i Teige: *„...Zároveň s novými teoretickými spisy Moholy-Nagyho a s knihou Wernera Graffa: „Es kommt der neue Fotograph" nabízí tato výstava bohatý materiál k teoretickým úvahám o budoucnosti malířství, fotografie a filmu. K estetice fotogenické tvorby.".* (48)

Výstava *Film und Foto*, uspořádaná od 18.května do 7.července 1929 v německém Stuttgartu, je do té doby největší mezinárodní přehlídkou fotografické a filmové avantgardní tvorby a jednou z nejvýznamnějších událostí moderní světové fotografie a kultury vůbec. V rozsáhlé expozici, čítající přes 1000 exponátů, akceptující pouze bromostříbrné zvětšeniny, je kladen největší důraz na co možná nejkomplexnější pohled na fenomén fotografie, její vyjadřovací schopnosti i konkrétní využití - od dokumentárního záznamu až po svébytný umělecký vyjadřovací prostředek. Jako rovnocenné obrazy jsou tak poprvé prezentovány fotogramy, makrofotografie, technické a reklamní fotografie, reportážní a dokumentární snímky, roentgenofotografie, fotomontáže, koláže i prostorové instalace fotografií Moholy-Nagye a El Lisického, formou i obsahem reagující na dada, novou věcnost, konstruktivismus a první impulsy surrealismu. Toto mezinárodní fórum, prezentující evropskou avantgardu i americkou modernu, není jen prostorem pro představení progresivních trendů ve světové fotografii a filmu, ale především předělem, kdy se definitivně a ve světovém měřítku, prosazuje **nová estetika fotografie**. Takto je také výstava *Film und Foto* chápána vůdčími osobnostmi české moderní fotografie i avantgardy, kteří v ní shledávají potvrzení správnosti své dosavadní cesty a referují o ní v četných kladných recenzích, jako například Karel Teige v almanachu RED: *„...výstava ukazuje dobrou a houževnatou elementární práci: fotografie, chlubící se toliko svými vlastními, rodnými kvalitami, rozvážné hry světel a stínů a obrazy, které obohacují naši zrakovou kulturu (...), fotografie, které zjevují neviděné a neviditelné, které jsou školou moderní zrakové vnímavosti, které, jako všecka ryzí umělecká díla, zdokonalují smyslovou i niternou civilisaci moderního člověka. Aniž by byla parasitem malířství, je fotografie a kinematografie nesporně novým a novodobým, samostatným oborem umělecké práce, svéprávným básnickým světem, v němž dnes vše je v živém proudění, které slibuje velmi mnoho do budoucna. Dokumentární záznam a reportáž na jedné, a čistá černobílá obrazová báseň na druhé straně: je třeba i de jure uznati fotoaparát a citlivý papír za „výtvarný" prostředek pro dnešní účely způsobilý...".*(48) Podobně kladně hodnotí ve *Fotografickém obzoru* výstavu i Alexander Hackenschmied: *„...Účel světí prostředky. Fotografická technika je mnohotvárná. Tvrdého zpracování, ostré i neostré (ne měkké!) kresby, obrazového a výškového úhlu, šikmého řezání obrazu, surimpresse, halace, potlačení citlivosti k barvám atd. lze užíti jako výrazu. Převládá detail, nadživotní zvětšeniny detailu. Měkké kresby nevidíme. Ostrost je vzrušující zázrak fotografie..."* (49).

Na Hackenschmieda dokonce výstava zapůsobila natolik, že v roce 1930 sám organizuje v Aventinské mansardě výstavu *Nová fotografie* - první skupinovou výstavu fotografické avantgardy v Praze, které se účastní Funke, Wiškovský, Lehovec, Berka, Rössler, Sudek, Markalous aj Podobně jako ve Stuttgartu i zde nezanedbatelnou část exponátů tvoří makrofotografie, roentgenofotografie a snímky ze světa vědy. Druhou výstavu fotografické avantgardy v Aventinské mansardě, *Výstavu moderní fotografie* (kde své fotografie představují opět Funke, Wiškovský, Hackenschmied, Lehovec...), pořádá Hackenschmied ještě v lednu 1931, kdy se v expozici objevují také fotomontáže.

De facto nepovšimnuta zůstává ve své době teoretická stať *O obrazové fotografii*, kterou na stránkách časopisu *Foto* publikuje v prosinci roku 1929 Eugen Wiškovský - profesor kolínského gymnázia, nadšený a talentovaný fotoamatér, důvěrný přítel Jaromíra Funkeho, překladatel odborných prací z oblasti filozofie a psychologie, člověk mnoha zájmů a širokého rozhledu. Jeho osobnost i imaginativní fotografie jsou do té doby známy jen nejužší špičce nejprogresivnějších českých fotografů a v oblasti teorie fotografie zůstává jeho jméno neznámé ještě po dobu dalších deseti let, neboť stať *O obrazové fotografii* je jeho první, a až do roku 1940 jedinou, publikovanou teoretickou prací. Úvaha *O obrazové fotografii* jistě snese srovnání s teoretickými pracemi renomovaných fotografických publicistů jako jsou Funke, Hackenschmied, Teige či Berka. Důvodů proč se neprosazuje jako text zásadní důležitosti je pravděpodobně několik: největší zájem fotografické veřejnosti stále ještě poutá stuttgartská výstava *Film und Foto* a její ohlasy; nepominutelný není ani fakt, že Wiškovský je autorem neznámým a v neposlední řadě: precizně formulovaný, ale jazykově obtížný Wiškovského text je pravděpodobně srozumitelný jen nejužší intelektuální špičce fotografů. Závažnost tohoto Wiškovského textu se také dost možná vyjevuje až v kontextu celého jeho díla, když se už v jeho prvotině objevují některé specifické rysy, charakterizující jeho teoretické práce jako celek. Již v této stati je patrný Wiškovského specifický zájem o jevy spojené s lidským vnímáním, interpretací fotografií i obrazových sdělení obecně. Aplikací teorií tvarové psychologie, psychoanalýzy, sociálních věd či filozofie na procesy percepce fotografického obrazu formuluje Wiškovský později na přelomu třicátých a čtyřicátých let moderní originální obecnou teorii fotografického obrazu, která nemá ve své době obdoby a nebyla v jistém smyslu překonána dodnes.

Stať *O obrazové fotografii* vzniká, domnívám se, především z Wiškovského vnitřní potřeby vyjádřit se k současnému fotografickému dění a snahy nastínit svoji vizi moderní fotografické tvorby: *„...fotografie (...) nechce-li býti právě uměním, může býti přes to zcela osobitým projevem dnešního esthetického nazírání...**její výtvory musí dosahovati svého účelu takovým způsobem, jehož nelze docíliti žádnou jinou technikou nežli fotografickou***... ".(50) Wiškovský, dobře se orientující v hektickém světě tehdejší fotografie a krátce se pohybující v kruzích nejkvalitnějších českých fotografů (intenzivně spolupracuje především s Jaromírem Funkem), jakoby v ní chtěl skoncovat se všemi planými řečmi a polemikami, které zaplavují současná fotografická periodika a nepřinášejí už nic nového. Na rozdíl od mnoha jiných autorů se ale Wiškovský nespokojuje s pouhou definicí své koncepce a na základě analýzy historicko-společenských změn posledního desetiletí ji také zdůvodňuje: *„...Stroji, jimiž přeletuje oceán a točnu, jimiž se dorozumívá s celým světem, vynálezy, jimiž si usnadňuje práci a obohacuje život, ono prudké a výbojné tempo moderního života, jeho účelnost a odvaha: vše to mění nejen vnější tvářnost světa, nýbrž i nitro člověka a jeho postoj k životu. Učinilo ho to činnějším a střízlivějším, energičtějším i praktičtějším. Pozměnilo to i naše záliby a vkus...".*(50) Poukazujíc na tyto hluboké společenské změny, jež od základu změnily životní styl na celém světě, kritizuje Wiškovský stále přežívající archaickou amatérskou fotografickou tvorbu: *„...konservativnost ve výběru motivů a v jejich spracování... sentimentální romantismus předválečného člověka utekl (...) na ostrov amatérské fotografie....".* (51) Tuto neschopnost fotoamatérů překročit vlastní stín přisuzuje jak existujícímu konzervatismu a zažitému vkusu, tak jejich ***„pohodlnosti"*** a nedostatečnému zaujetí pro věc. Zdůrazňuje to, co je pro něho samotného naprostou samozřejmostí: zvyšující se vzájemná provázanost lidských aktivit vyžaduje od autora-fotografa **komplexnější znalosti**, a proto již není více možno zabývati se seriozně fotografií bez toho, aniž by fotograf sledoval celou současnou výtvarnou scénu i aktuální celospolečenské dění. (Shoda s Funkeho programem z *Fotogenického zátiší* z roku 1928 - **novost, myšlení, práce** - je zde evidentní.)

Následující pasáže Wiškovského stati jsou svého druhu prvním zdůvodněním toho, v čem spočívá schopnost specifických fotografických vyjadřovacích prostředků „objevených" poválečnou fotografií (abstrahující možnosti černobílého obrazu, nové kompozice a úhly pohledu, technická dokonalost zvětšenin, práce se světlem, výřez...), zmiňovaných například již Voskovcem ve *Fotogenii a suprarealitě* (r.1925) či Funkem

ve *Fotogenickém zátiší* (r.1928), nabývat svých emotivních účinků. Tyto originální části textu tvoří, do té doby neexistující, **spojovací článek** mezi proklamovanými tezemi o moderní fotografické formě a některými principy avantgardní tvorby - zde mám na mysli zejména práci s čistými geometrickými formami, jež z avantgardy do fotografie přicházejí. Zmíněné pasáže textu, kde Wiškovský při hodnocení emotivních účinků fotografie vychází z psychologie působení tvarů, jsou jeho prvním důležitým příspěvkem v oblasti teorie fotografie, a navazuje na ně i ve svých dalších teoretických pracích.

Emotivní působení fotografie na diváka vychází podle Wiškovského z **rozdílů** mezi obrazem reality viděným lidským okem a zobrazením této reality na fotografii: *„...poněvadž z prvků, jež skládají naši zrakovou skutečnost, fotografii uniká barva a pohyb, obmezí se moudře na vyjadřování tvarů. Nemohouc se zmocniti skutečnosti v její časové proměnlivosti, nebude vyprávěti historie ani vyjadřovati citů (které jsou podmíněny časem t.j. střídáním) nýbrž popisovati tvary věcí...".*(50) **Na těchto předpokladech staví Wiškovský celé svoje teoretické dílo**. Přestože se může zdát perspektiva Wiškovského pohledu na problematiku fotografického vyjadřování značně zúžená, není tomu tak. Wiškovskému se zde skutečně daří vyjádřit ve dvou větách to podstatné a nikdy nemusí tyto výroky korigovat. Černobílé fotografické zobrazení, převádějící trojrozměrnou realitu do dvojrozměrného obrazu, postrádající prostorové souvislosti a časovou posloupnost dějů, je pro Wiškovského fundamentálním projevem *„osobitosti fotografického výrazu"* (50), vytvářejícím **zásadní odlišnost** mezi lidským viděním a fotografickým zobrazením. Právě tato odlišnost, respektive **konfrontace** fotografického zobrazení s osobní zkušeností diváka v jeho mozku při jejím pozorování, je podle Wiškovského zdrojem *„zvláštní působivosti"* fotografie. Úkolem fotografa je proto takové působivé odlišnosti hledat či vytvářet: *„...fotografie má působiti dojmem zcela specifickým, jehož hlavní psychologickou složkou jest překvapení. Tato sensačnost fotografie leží v novém neobvyklém zrakovém chápání objektu...".* (52) (Wiškovský tak teoreticky zdůvodňuje názory svého přítele Jaromíra Funkeho, publikované v druhé polovině dvacátých let, na jejichž zrodu se také nepřímo podílel.) Ne každá „odlišnost" však musí nutně najít svoji odezvu u diváka, proto se Wiškovský v dalším textu pokouší formulovat obecné postupy, které by emotivní působení fotografie „zaručily": *„...fotograf musí voliti si takové objekty, které svým tvarem se k fotografické projekci zvláště hodí... **předměty charakteristických, prostých a čistých forem**, a lépe řečeno takové, jež ve fotografické projekci se těmto formám blíží, předměty*

t.zv. fotogenické...". (53) Kombinací těchto požadavků na „fotogeničnost" objektu s poznatky z psychologických studií, zabývajících se procesy lidského vnímání, dochází Wiškovský k závěru, že: *„...Při volbě motivu bude se uplatňovati výhradně smysl pro formové kvality objektu... praxe vytvoří jistou schopnost ve fotografickém vidění, řízenou spíše intuicí, než rozumovými důvody...".*(54) Právě zde nacházíme zjevné vlivy rodících se teorií tvarové psychologie, podle které člověk pouze podřizuje svoje tvoření formám přírodním: každá dokonalá forma uměleckého díla má svůj původ v rovnováze, rytmu, hierarchickém uspořádání, v dokonalosti přírodního tvaru, který je „modelem". Tvarová psychologie nepokládá umělce za nijak mimořádně nadaného představivostí, pouze ho chápe jako subjekt s pronikavějším vnímáním, než jakého je schopen člověk netvůrčí. Dalším důležitým pojmem pro tvarovou psychologii je „celek". **Celek je vším**; není při vnímání skládán z jednotlivostí, ale je základní vlastností vnímání. Zjevně pod vlivem těchto teorií pokračuje Wiškovský dále, když hovoří o nutnosti vytváření *„ukázněných kompozic"* a říká: *„...Komposice, jakožto vnitřní kázeň obrazu, zdůrazní fotogenii objektu a projeví se na obraze tím, že jej učiní nedílným a jednotným celkem, v němž formálně ani nic nepřebývá ani nechybí...".* (52)

V kontextu české fotografie zaznamenává Wiškovský ještě jedno prvenství: je prvním autorem, který od sebe **důsledně odděluje podíl autora a diváka** na výsledném emotivním působení fotografie. Fotografii nikdy nepovažuje za naturalistické zobrazení skutečnosti, ale vidí v ní autonomní obraz-sdělení, jehož emotivní působení není determinováno pouze vkladem autora v průběhu jejího vzniku, ale je také podmíněno divákovou interpretací, vycházející z jeho intelektu, znalostí i osobních zkušeností. Zdůrazněním nepominutelnosti **subjektu pozorovatele** při interpretaci a intenzitě emotivního působení díla předjímá Wiškovský v dlouhodobém předstihu pozdější aplikace teorií sdělovacích procesů v obecné teorii fotografického obrazu.

„...Každá dobrá fotografie musí (...) přinésti divákovi něco nového (ať v názoru na věc či v kompozici) jinak nestojí za to, aby byla dělána." (52), uzavírá stručně Wiškovský, aby se po deseti letech intenzivního fotografování a studia k publikování vrátil a formuloval originální moderní obecnou teorii fotografického obrazu, první koncepční práci svého druhu v dějinách české fotografie.

U příležitosti první Hackenschmiedem uspořádané výstavy české avantgardní fotografie v Praze v květnu 1930, publikuje Karel Teige v *Rozpravách Aventina* obsáhlou kritickou, retrospektivní analýzu - *Moderní fotografie*, kterou v následujících letech dále rozvádí a zpřesňuje. Její druhou rozšířenou verzi prezentuje v roce 1943 jako předmluvu alba fotografií *Moderní česká fotografie* (kolekce deseti původních snímků Josefa Ehma, Jaromíra Funkeho, Miroslava Háka, Josefa Sudka a Karla Plicky vydaná v prosinci 1943 v nákladu 50 exemplářů signovaných autory, v nakladatelství Národní práce v Praze), ještě rozsáhlejší text ve *Věstníku fotografů* v roce 1946 a finální podobu tato stať dostává v předmluvě k publikaci *Das moderne Lichtbild in der Čechoslovakei* v roce 1947, jejíž český překlad vychází pod názvem *Cesty československé fotografie* v *Bloku* v roce 1948. Teige svůj vztah k fotografii jasně deklaruje již v průběhu dvacátých let, když ho setkání s Man Rayovými „Les champs délicieux" přivádí k přesvědčení, že právě toto moderní médium je předurčeno být **„novým uměním nové doby"**. *„Kdyby geniální umělec užíval daguerrotypie, jak jest jí třeba užívat, dospěl by takové výše, o jaké nemáme ani tušení."* (55) , dává Teigemu za pravdu malíř, Eugéne Delacroix, jehož citát Teige volí jako motto svého článku. Vycházejíce ze sebevědomého a úspěšného vystoupení fotografie na výstavách *Film und Foto* ve Stuttgartu či *Nová fotografie* v Praze, kde se fotografie prezentuje jako svébytný moderní sdělovací prostředek, nacházející uplatnění v nejširším spektru lidských činností, analyzuje Teige její století vývoj. Opírá se přitom o své hluboké znalosti dějin a problematiky fotografie a jejího vztahu k malířství a grafice. Kriticky hodnotí veškeré snahy fotografie o přejímání malířské estetiky, jež po nástupu impresionistické malby přivedly fotografii až do slepých uliček piktorialismu: *„...Několik desítiletí ztratila fotografie tím, že nepracovala na zdokonalení a prohloubení svého prvotního úkolu a oboru, pro nějž vznikla (...) nýbrž se snažila konkurovati s malířstvím nekalým způsobem podnikajíc loupeže v sousedních ateliérech, kde se nakazila všemi malířskými zlozvyky..."*. (55) Naopak kladného hodnocení se od Teigeho v kontextu tohoto jevu dostává malířství, které, inspirováno dokumentární a reportážní fotografií, se na impresionistických plátnech snaží zachytit prchavou atmosféru každodenních všedních událostí a okamžiků, nachází nové perspektivy zobrazení i kompozice a objevuje abstraktní malbu. Právě tento odklon malířství od ikonografie a snahy fotografie o maximální realismus a dokumentárnost fotografického zobrazení označuje Teige za rozhodující faktory pro oproštění se fotografie od závislosti na malířství; fotografie se stává svébytným

moderním vyjadřovacím prostředkem: *„...Nová fotografie, oponujíc radikálně fotografie „umělecké", infikované rembrandismem a impresionismem, vzala si důležité poučení z oné zneuznávané a estéty přezírané fotografie dokumentární a reportážní. Zde totiž bylo možno nalézti vlastní specifické kvality ve snímcích, prostých jakékoliv touhy podobati se malbám a líbiti se snobům, nezatížených "uměleckými" a akademickými předsudky... Fotoaparát ve službě vědy a žurnalistiky dal nám nový a překvapující orbis pictus...Až dodnes dosáhla nová foto v oblasti dokumentu a reportáže kvantitativně a kvalitativně nejvíce..."* (56) Od tohoto okamžiku se fotografie stává protipólem malby a označení obrazu za „fotografický" či fotografie za „malířskou" nabývá až hanlivého smyslu.

V druhé části textu Teige podrobně analyzuje specifické fotografické výrazové prostředky, které „nová fotografie objevila": působení černobílé škály, práce s neobvyklou kompozicí, světelným kontrastem, detailem a optickou deformací, dokonalé zachycení struktur povrchů, použití vícenásobné kompozice, negativního zobrazení či fotogramu, zmiňuje i důležitost experimentu. Téměř identický výčet specificky fotografických kvalit formuluje již Jiří Voskovec ve své uvaze *Fotogenie a suprarealita* (1925) a ještě pregnantněji v roce 1928 Jaromír Funke ve stati *Fotogenické zátiší.* Funkeho chápání těchto specifických fotografických výrazových prostředků se ale od Teigeho liší, neboť jim přisuzuje schopnost abstrahovat realitu a vytvářet obrazy žijící svým vlastním životem. S tímto postojem se Teige neztotožňuje. V jeho pojetí je fotografie vždy záznamem konkrétní reality či události. I když připouští možnost fotografické stylizace, *„kdy fotografie se téměř nepodobá skutečnosti, již znají naše oči"* (56), nechápe ji jako abstrahující zobrazení, ale vždy jako **„objektivní záznam"**. Srovnáme-li však Funkeho fotografickou bázi definovanou ve *Fotografickém zátiší* v roce 1928 s Teigeho výčtem specifických fotografických kvalit „nové fotografie" je zřejmé, že k sobě oba autoři mají blíže, než by se na první pohled mohlo zdát, vždyť oba přisuzují fotografii de facto stejný úkol: **přinášet divákovi nová zraková dobrodružství**. Teige nepochybně chápe přesvědčivou prezentaci „nové fotografie" na výše uvedených výstavách jako potvrzení správnosti svého pojetí fotografie jako „umění nové doby", a neváhá proto celou stať uzavřít: *„...pro kulturu a zmnožení emocí lidského zraku přinesla fotografická tvorba (...) více, než mnoho desítiletí a staletí malířství, jeho výstavy a musea dohromady... člověk se definitivně a naprosto zmocňuje skutečnostního a hmotného světa a nachází v tomto zmocnění a poznání intenzivnější vzruch než v ilusivních hrách a bludných kruzích*

upadajícího malířství. ".(56) I když Teige sám některé své kontroverzní postoje s postupem doby přehodnocuje a koriguje, je právě tato stať první kritickou analýzou svého druhu a takového rozsahu publikovanou v československém tisku. Tento text je pro něj jakýmsi vyvíjejícím se organismem, když se k němu několikrát vrací, přepracovává jej a finální podobu mu dává ve studii *„Cesty československé fotografie"* v roce 1947.

Příznivého hodnocení se dostává první aventinské výstavě na stránkách *Rozprav Aventina* také od Hackenschmiedova přítele Ladislava Emila Berky. Střízlivě a věcně psaná recenze se výrazně liší od emotivních, až básnických, textů Teigeho a Hackenschmieda. Berka se nenechává událostí tak pohltit a zachovává si chladnou hlavu i jistý nadhled, potřebný pro co možná nejobjektivnější komentář: *„...Výstava (...) chce především ukázati nové oblasti fotografické krásy a kde všude je možné nalézti příkladnou fotografii... Není tedy ani přehlídkou vývoje, ani manifestem avantgardní, nezávislé (nebo jaké) fotografie, vytyčuje jenom jeden princip:* ***dobré dílo je vždy krásné a nové...*** *Důsledkem této tendence je, že na výstavě je zastoupeno tolik oborů fotografie (...) a že není omezena jen na fotografii výtvarnou, bezúčelovou...Přestože výstava obsahuje z poloviny fotografie vědecké, přece věda a poučení není jejím posláním. Čistá fotografická krása je jediným důvodem přítomnosti všech těchto analytických dokumentů...".* (57) Stejně věcně hovoří i o výstavě *Film und Foto* ve Stuttgartu, kterou navštívil společně s Hackenschmiedem, když tvrdí, že pro něj nebyla objevem, ale pouze **„posílením započatého směřování"**. V dobovém kontextu musí takový výrok nepochybně znít jako čiré „rouhání". Na druhé straně je doba dvacátých a třicátých let děním kolem fotografie natolik prosáklá, že dobrý žurnalista a fotograf, kterým Berka nepochybně je, dokáže dostatečně předvídat a potřebný odstup si skutečně zachovat.

Za této situace příchod nového desetiletí neznamená pouze změnu v kalendáři, ale je i zásadním **zlomem v životě avantgardních hnutí**. V hektickém období dvacátých let avantgarda nekompromisně odmítá archaické umění předválečného období, hledá a ověřuje ve svých experimentálních pracích nové formy imaginativního obrazového vyjádřování, možnosti nového směřování tvůrčích aktivit a ustavuje **moderní vizuální kulturu**. V prvním desetiletí své práce tak, zjednodušeně řečeno, avantgarda definuje novou estetiku „moderního krásna" a kultivuje lidskou schopnost dívat se a vidět. Nalezení definice moderních forem uměleckého vyjádření, je de facto **obsahem** jejích tvůrčích aktivit, které

ale na přelomu dvacátých a třicátých let dochází svého naplnění. Stuttgartská výstava *Film und Foto*, ale i pražské výstavy *Nové fotografie* v Aventinské mansardě, jsou tedy přehlídkami výsledků tohoto desetiletého úsilí avantgardních hnutí a svým způsobem uzavírají jednu kapitolu dějin moderní fotografie. Okamžitě ale vyvstává naléhavá otázka, která mnohé fotografy zastihuje nepřipravené: **Co dál?**

Na některé negativní jevy, související právě s novou estetikou, jež přináší avantgardní fotografie, upozorňuje i Karel Teige ve článku *Úkoly moderní fotografie*, publikovaném ve sborníku *Moderná tvorba užitková* v roce 1931: *„...avantgardní fotografie byla ohrožena vážným nebezpečenstvím. Blízkost umění, v níž se tato dnes uznávána a oblíbená moderní foto ocitla* (rozuměj volná výtvarná fotografie především ve stylu nové věcnosti či experimentální fotografie), *je konečně vždy pokušením. Mechanický proces fotografické práce nevylučuje pohříchu hračkářství nálad a nahodilostí...".*(58) Ve své kritice stále více se objevujícího **formalismu v současné fotografii** Teige nekompromisně pokračuje: *„...Renger-Patzsch (...) shledal, že svět je krásný (...), a poskytl líbivé a sentimentální předlohy pro kratochvíli zámožných slečinek, jež zabíjejí čas kodaky a leikami. Nová modernistická umělecká foto rodí se z nezaměstnanosti fotografů. W.Peterhans fotografuje s mistrnou technikou a zázračnou dokonalostí oharky, zbytky jídla, úlomky předmětů, kusy provázků: ukázat lidem tvář skutečností, které dosud nedovedli vidět a jichž si nedovedli všimnout? Budiž! Ale stačí: tisícáté a prvé variace nejsou žádoucí. Ukázat a prostudovat všecky možnosti fotografie rozmanitými zornými úhly, soustavami čoček, negativními kopiemi, překopírováním, dvojí exposicí a pod.? Velmi důležité, zajisté. Avšak: dobyli jsme těchto vymožeností, abychom jich užívali toliko pro ně samotné, nebo abychom jich užívali ve službách vyššího účelu a cíle?* ***Avantgardní fotografie, jež slaví úspěchy svými výstavami a alby, pomalu chřadne a sesychá se v neduživý l'art pour l'artisme. Modernistická umělecká fotografie skončí dříve či později právě tak neslavně, jako ona předchozí. Fotografický aparát je tu znehodnocen jako stroj, jehož velikolepých možností se nevyužívá k jasnému cíli...".*** (zvýraznil E.S.) (58)

Toto „procitnutí a bití na poplach" je logickým vyvrcholením stagnace, do které se fotografie na přelomu dvacátých a třicátých let dostává. Teige chápe tento stav zjevně jako zpronevěření se ideálům avantgardní tvorby, pro níž je samotná existence fotografie a umění v takovém **estetizujícím** překonaném pojetí naprosto nepřijatelná. Při hledání východiska z této situace se proto vrací k myšlenkám a ideálům avantgardy, které v oblasti

fotografie, v zápalu objevování jejích obrazových možností, ustoupily do pozadí, a jejichž nositelem zůstává především architektura - ideály lidskosti, štěstí i skutečného naplnění života člověka a orientace na sociální aspekty. **Sociologizující prvky**, které jsou v české avantgardní tvorbě i samotném poetismu vždy implicitně obsaženy, tak docházejí svého uplatnění i ve fotografii. Posun zájmu avantgardní fotografie k sociální tématice tedy není vybočením z nastoupené cesty, jak by se na první pohled mohlo zdát, ale spíše jejím logickým pokračováním, které snad bylo pouze urychleno příchodem světové hospodářské krize a jejími sociálními dopady. Poetismus, zrozený z dada, je ale konglomerátem mnoha myšlenkových tendencí své doby - konstruktivismu, funkcionalismu, nové věcnosti, experimentální tvorby, sociálních tendencí i nastupujícího surrealismu, je proto přirozené, že sociálně dokumentární fotografie není jediným směrem, který se z takto bohatě strukturovaného avantgardního hnutí na počátku třicátých let vyděluje. Mezi dominantními trendy následujících let zaujímá vedle **sociální a dokumentární fotografie** důležité místo především fotografie ovlivněná poetikou **surrealismu**, ale i **novou věcností**, nové kvality dosahují i **fotomontáž** a **typografie** vstřebávající jak vlivy surrealismu, tak konstruktivismu a funkcionalismu.

Teigeho definování nových úkolů moderní fotografie především v oblasti sociálního dokumentu, bojujícího za sociálně spravedlivější svět, vychází z jeho osobní silně levicové orientace (sám je autorem programového prohlášení a prvním předsedou *Levé fronty kulturních pracovníků a intelektuálů*, ustavené v říjnu 1929 v Praze; dalšími členy jsou např. Nezval, Vančura, Šalda, Štyrský, Toyen), kterou posílil i jeho měsíční pobyt v Sovětském svazu v roce 1925 a ztotožnění se s pracemi ruských avantgardních fotografů, zvláště pak jejich reportážemi a agitačními fotomontážemi: *„...Soudobá sovětská fotografie dovedla se vyhnouti úskalí estétství l'art pour l'artismu, kde západoevropská avantgarda ztroskotává. Řekli jsme, že onen l'art pour l'artisme je výsledkem fotografovy nezaměstnanosti. V Sovětském svazu volá sociální objednávka fotografy k čilé práci na velmi konkrétních úkolech. Revoluce a dělnické hnutí zvedlo především poptávku po dokumentárních snímcích a agitačních fotomontážích. Sovětské bojovné ilustrované žurnály nemohou potřebovat sladká fotografická zátiší, nýbrž živoucí a pravou tvář světa pochodu...".*(59) Zde je potřeba zdůraznit dva důležité aspekty spojené se sovětskou meziválečnou reportážní tvorbou a její interpretací. Je pravdou, že v tomto období vznikají v Rusku špičkové fotografie a sovětská reportážní fotografie, pokud jde o její obrazovou

stránku, je ve světovém kontextu přínosem zásadního významu. A tato obrazovost, ale **pouze** ona, je tím, co je Teigemu přístupné a na jejím základě staví svoje výroky, oslavující současnou ruskou reportážní fotografii i „úspěchy a život v zemi Sovětů". Za obrazově dokonalými fotografiemi, publikovanými v propagandistických časopisech typu *SSSR na strojke, Proletarskoje foto* či *Naši dostiženija*, už Teige nedokáže odhalit, ale budiž mu přičteno k dobru, že **asi ani nemůže**, propagandistickou manipulaci skutečnosti a sám jí podléhá. Nikde už nemůže vidět druhou stranu Šiškinových fotografií *Rozsévač* či *Jsme pro kolchoz* „názorně dokumentujících" radost sovětských rolníků ze společného hospodaření: totiž zástupy lidí vyhnaných „v zájmu všeho lidu" ze své půdy na Sibiř při násilné kolektivizaci. Ani se nikde nedoví, že nikdy neexistoval nadšený negramotný mladý budovatel nových zítřků Viktor Kalmykov, odjíždějící do daleké pustiny, aby v Magnitogorsku budoval vysoké pece, jehož životní osudy Max Alpert tak sugestivně fotograficky vylíčil v roce 1930 v inscenované *Črtě o Viktoru Kalmykovovi*.

(Později ve třicátých letech, za stále sílícího kultu Stalinovy osobnosti, se manipulace skutečnosti v sovětských obrazových magazínech stává programovou záležitostí - důležitým nástrojem moci: život v Sovětském svazu totiž nebyl ani zdaleka takovým spokojeným a rozjásaným zážitkem, jak ho v rozsáhlé fotografické eseji osmdesáti snímků *Jeden den rodiny Filipovových*, vystavovaných v průběhu roku 1931 na mnoha místech Evropy, vylíčili Šajchet, Alpert a Tules, a ani „nadšené budování" Ferganského kanálu, fotograficky dokonale zpracované Maxem Alpertem, není dokumentem monumentálního „pracovního nasazení sovětského lidu bojujícího za lepší zítřek", ale záznamem otrocké práce statisíců vězňů pracujících v lágrech „Stalinova souostroví gulag" - fotografie stejného počtu mrtvých se na stránkách těchto časopisů pochopitelně neobjevují. A ve výčtu bychom mohli pokračovat.)

Teige se zde paradoxně stává obětí toho „využití" fotografie, které sám považuje za prioritní, totiž **propagandy**. Tento aspekt zneužití fotografie, její možnosti manipulace skutečnosti a s ní spojené síly, kterou představuje v rukou mocných, si Teige uvědomuje, až když se v Sovětském svazu definitivně prosazuje kult Stalinovy osobnosti a z dříve vzkvétajícího ruského avantgardního hnutí v průběhu několika málo let nezůstává kámen na kameni - v ruské společnosti začíná panovat atmosféra strachu. V reakci na tyto jevy přehodnocuje Teige v průběhu třicátých let své levicové postoje, což se mu bohužel stává osudným po komunistickém převratu v Československu v roce 1948, kdy ho

po několikaletém pronásledování Státní bezpečnost uštve k smrti (umírá na srdeční infarkt 1.10.1951).

Roky 1931-1932 se tedy datují v Československu začátky systematické práce v oblasti sociální a dokumentární fotografie a fotožurnalistiky. V roce 1931 vzniká v Praze **Film-foto skupina** Levé fronty, jejímž vedoucím a teoretikem, se stává Lubomír Linhart, a která se ihned etabluje jako platforma úspěšně se rozvíjející silně levicově orientované a sociálně angažované **dokumentární fotografie**. Její činnost kulminuje v letech 1933 a 1934, kdy Film-foto skupina, pod vedením Lubomíra Linharta pořádá v pražském paláci Metro dvě mezinárodní *Výstavy sociální fotografie* (první výstava r.1933 je také reprízována v Brně, ovšem s cenzurními zásahy), obsahově zaměřené na využití fotografie jako nástroje boje za sociální spravedlnost a propagandy. V témže roce zakládají Pavel Altschul, František Illek a Alexander Paul v Praze agenturu Press Photo Service, jež si klade za cíl, pozvednout úroveň české **žurnalistické fotografie**. Obě tyto události jsou vlastně splacením dluhu vůči československé fotografii, neboť sociální dokument a fotožurnalistika prožívají ve světě již několikaletou konjunkturu a mají své nezastupitelné místo v životě vyspělých zemí jako jsou USA, Německo, Anglie, Francie ale i Maďarsko, a jsou dokonce považovány za důležité nástroje demokracie. Funkci fotografie jako **kontrolního mechanismu demokracie**, ale i nástroje propagandy, komentuje i Pavel Altschul v úvaze *Obrázky v novinách*, publikované v roce 1932 v magazínu *Žijeme*: *„...tisková ilustrace je právě jedním z prostředků, jež (...) jsou srozumitelnějším a názornějším sdělovacím prostředkem než psané slovo, mluví ke čtenáři přímo, bez prostřednictví redaktora, seznamují nás s věcmi a výjevy, jež nám jsou jinak buď nedostupny nebo neznámy, ukazují nám současný život v celé jeho pestrosti...".*(60) Altschulovi nejde o formulování žádné teorie fotožurnalistiky. Vycházejíc z vlastních zkušeností z fotožurnalistické praxe, hledá prostor a způsob jak českou fotožurnalistiku pozvednout z jejího provincialismu a podprůměrnosti. Kritizuje nejen samotné fotografy, ale především neadekvátní podmínky pro pořizování i uplatnění dobrých žurnalistických fotografií v současném Československu. Poukazuje na administrativní problémy a zákazy omezující fotografy při samotném fotografování i konzervativní a neinvenční práci obrázkových časopisů a novin s fotografií. Neutěšené poměry v české fotožurnalistice konfrontuje s praxí *„v západních demokraciích"*: *„...tisková ilustrace je dnes oním činitelem, který proměňuje téměř všechny*

význačné události, ať již politické a společenské nebo velké katastrofy, požáry, povodně, havarie atd. v události vskutku věřejné, o nichž si může učiniti názornou představu každý čtenář nejlevnějšího večerníku. Nesčetněkráte jsou tu zachycovány ministři a političtí vůdcové uprostřed svých jednání, v rozhovoru s novináři, nebo nejvyšší hlavy stát ve svém lidském vystoupení, většinou tak, že ani nevěděli, že jsou fotografováni. A přece tím jejich osobám neubylo na prestyži a jejich úkonům na důležitosti, naopak tím vzrůstá jejich popularita a ve veřejnosti vzniká dojem, že není, čeho by bylo třeba zakrývati, že všechno, co se děje, je veřejně přístupné a kontrolovatelné - alespoň v obrázkové produkci...". (61) Těmito slovy Altschul, sám úspěšný fotožurnalista, ale také vydavatel a redaktor koncepčně nově pojatého časopisu *Světozor*, de facto potvrzuje teze avantgardních tvůrců, označující fotografii za dominantní komunikační prostředek moderní doby, jehož společenské uplatnění a postavení se bude i v budoucnu zvyšovat. O správnosti tohoto tvrzení se lidské společenství přesvědčuje jen o několik málo let později - v dokumentaci důsledků světové hospodářské krize či apokalypsy druhé světové války.

Podrobnější analýza podobných textů, směřujících spíše do oblasti sociologie, již poněkud přesahuje rámec této práce. Tento a některé podobné texty zde zmiňuji proto, že s avantgardou sdílejí hodnoty, které fotografie pro moderní společnost znamená a dávají tak teoretickým textům jejich představitelů (Teige, Funke...) konkrétní obsah. Pro zajímavost zmiňme ještě jeden text tohoto druhu: obsáhlou historicko-sociologickou Teigeho analýzu *O fotomontáži*, publikovanou taktéž v roce 1932 v magazínu *Žijeme*, v níž se Teige zabývá použitím fotografického obrazu jak v dílech dada, konstruktivismu, poetismu a surrealismu, tak v oblasti reklamy, typografie či politické propagandy: *„...Fotomontáž je „malířstvím" epochy stroje a rotačního rychlotisku a hlubotisku; je „malířstvím" třídy, budující gigantickou industrii, produkující en masse. Fotomontáž odbourává umělecký profesionalismus... Fotomontáž a fotografie dovoluje i „bezrukým Raffaelům" tvořiti s novým materiálem...".* (62) Zmínkami o masovosti světové produkce a jejich zpětném vlivu na civilizaci předjímá Teige nejen svůj další text zásadní důležitosti - *Jarmark umění*, v němž se tímto fenoménem zabývá detailně, ale také originální nadčasovou studii Waltera Benjamina z roku 1936 - *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*.

1933 - 1935

„...zdůrazňujeme ve své fotografii především její sociální, tj. společenskou funkci jakožto v daném období nejdůležitější, aniž bychom zanedbávali technicko-uměleckou stránku fotografie.Chceme dáti své fotografii především nový, zdravý, sociálně kladný, bojovný obsah..."

Lubomír Linhart: Výstava sociální fotografie - katalog,
Palác Metro - Praha 1933

„...Není zodpovězena otázka, co je umění, jaké je dnes jeho místo ve společenské dělbě práce a poslání v sociálních zápasech a kulturním pokroku. Není zodpovězena otázka po sociální, kulturní, psychoideologické funkci jednotlivých oborů umění, není definováno specifikum umění, jež uměleckou tvorbu odlišuje od jiných kategorií intelektuální tvorby a jež odlišuje jednotlivá odvětví navzájem..."

Karel Teige: Jarmark umění, Žijeme 1933

„Prohlašujeme! Smyslem fotografie není jen skutečné zobrazení, reprodukce objektu. Skutečnost, aparát, technika jsou jen pomůckou, vyjadřovacím postředkem fantasii **tvořivého subjektu**. Experimentujeme, hledáme, tvoříme a trváme na úsilí fotografie výtvarné, které jest známo od samého počátku vynálezu fotografie."

Karel Kašpařík: prohlášení z katalogu Fotovýstavy tří,
Olomouc 1935

„...Fotografie, bezpečná pomůcka otického poznávání světa, mnoho dala a mnohé vzala. Nahrnula našim očím nepřebernou zásobu poznatků, přiblížila vzdálené, zadržela minulé. Tento přesný zpravodaj zachycuje, sděluje a informuje stejně objektivně o nejbližším jako o vzdáleném, a zároveň množí i ochuzuje fantasii..."

V.V.Štech: Fotografie vidí povrch,
Státní grafická škola v Praze 1935

„...Program jest bohatost fotogenického vidění, přísný fotografický řád, kázeň a cit pro nosnost fotografie. Prostředníkem k cíli jest dokonalá technika..."

Jaromír Funke: Naše anketa, České slovo 1935

Traumatizující zážitek světové hospodářské krize nekompromisně smetl ze stolu jakékoliv další diskuse o fotografické formě a přináší fotografii to, co v tomto okamžiku nejvíc postrádá, a po čem tak naláhavě volá Teige v *Úkolech moderní fotografie* v roce

1931: **nový obsah**. Tato událost staví před fotografy **nový program**, který se dokonale kryje s rolí, jež fotografii přisuzuje na počátku dvacátých let nastupující avantgarda, totiž **tlumočit drama dění na glóbu, být dokumentem každodenního divadla života**. Bohužel teď již ale ono drama nepředstavuje oslavu nového životního stylu a světlé budoucnosti rychle se rozvíjející technicky vyspělé civilizace, jak jej známe z poetistických vizí Devětsilu, a dokument každodenního divadla života se mění ve smutnou podívanou na zástupy nezaměstnaných a hladových.

I když se může zdát, že teoretické práce, směřující do oblasti sociální fotografie a fotožurnalistiky, s avantgardní fotografií nesouvisí, jejich vznik by byl bez předcházejícího desetiletého působení avantgardních hnutí jen ztěží možný. Navíc všechny tyto práce, jakkoliv se nám dnes mohou zdát tendenční či „černobílé", nesporně přispěly k rozvoji moderní české sociální fotografie i fotožurnalistiky.

Již jsem uvedl, že se na počátku třicátých let sociálně orientovaná, ale i žurnalistická, fotografie v Československu začíná dynamicky rozvíjet. V Čechách se centrem sociálně-dokumentární fotografie stává Film-foto skupina Levé fronty, na Slovensku skupina Sociofoto. Každá z těchto skupin vychází z odlišných reálií a to se odráží i v jejich fotografiích. Přestože nejvíce živné půdy nachází sociálně-dokumentární fotografie na hospodářsky zaostalejším Slovensku a Podkarpatské Rusi, kde je také mnohem vyhraněnější a kritičtější, v porovnání s více estetizující sociální fotografií českou, teoretické práce z této oblasti vznikají takřka výhradně v Praze, a pojí se především s Levou frontou a jménem Lubomíra Linharta, duchovního vůdce Film-foto skupiny. Jeho názory jsou podmíněny zejména jeho silnou levicovou orientací, a odráží se v nich vlivy jak sovětských revolučních myšlenek tak filozofických prací Marxových. Obsahová správnost mnoha jeho myšlenek proto často zůstává skryta v ideologických frázích textů. Linhart se ztotožňuje s vizí rozdělení světa na antagonistické síly a z něho vychází jeho přesvědčení o nové funkci umění, tedy i fotografie. Tento postoj jasně deklaruje i v úvodu katalogu Výstavy sociální fotografie, uspořádané Film-foto skupinou Levé fronty v roce 1933 v Paláci Metro v Praze: *„Žijeme v době rostoucích třídních rozporů...v popředí stojí rozdělení světa na třídu vykořisťující a vykořisťovanou - buržoasii a proletariát. Rozpor přepychu a bídy, výroby a spotřeby, nadbytků a nedostatku (...) vytváří ovzduší, v kterém nemůžeme státi nerozhodně kdesi uprostřed ve vzduchoprázdnu, stranou od vývojového společenského procesu. Tato doba a její třídní rozpory nás nutí říci otevřeně a jasně, na čí stranu*

se stavíme (...) na stranu proletariátu, do fronty jeho boje proti vykořisťování, bídě a úpadku a za sociálně spravedlivou lidskou společnost. Tomuto boji věnujeme svou práci ve filmu i fotografii... ".(63) Pojetí fotografie jako svébytného umění je pro Linharta samozřejmostí, i když k němu dospívá na základě poněkud primitivní komparace: *„...většina lidí pouze fotografuje a jen někteří fotografii tvoří. Stejně jako je tomu v písemnictví, výtvarnictví, divadle, filmu, hudbě, či tanci, kde tolik lidí píše, maluje, hraje, filmuje, tančí atd. - ale jen někteří tvoří...* ".(64) Do svých teorií Linhart včleňuje mnohé myšlenky formulované ve dvacátých letech avantgardou, z nichž některé už mezitím došly svého naplnění: ***„...Fotografie pro nás není jen otázkou soukromé nebo klubovní zábavy, ani pouhým komplexem jen technických a estetických problémů (...) bez jakékoli další spojitosti. Fotografie pro nás je tím, čím ve skutečnosti a v celé šíři dnes je - významným společenským činitelem, hluboce zasahujícím, ať již jako subjekt, či jako objekt do společenského dění, do problémů sociálně-politických, hospodářských, uměleckých i kulturních, do celého života kolem nás...*** ".(63) Pro Linharta je fotografie především „bojovníkem za lepší zítřek", proto ji také vždy chápe v první řadě jako důležitý **společenský činitel**, kterému jeho formální obrazové kvality jsou pouhým prostředkem k naléhavému vyjádření *„nového, zdravého, sociálně kladného, bojovného obsahu"*. Proto také patří mezi nekompromisní kritiky neplodných hádek, hříček a nekoncepční práce fotoamatérů, jednoznačně odsuzuje pořádání archaických fotosalónů, které divákovi ani fotografii jako takové nepřinášejí nic nového - v tomto ohledu nesporně **zaujímá progresivní postoje**.

Při hodnocení Linhartových teoretických prací z třicátých let i působení Film-foto skupiny Levé fronty je potřeba zdůraznit jeden **zásadní fakt**: Linhart sice zaujímá silně levicové postoje, a také program sociální fotografie, který ve třicátých letech formuluje a teoreticky zdůvodňuje, je výrazně kritický a levicově angažovaný. Zůstává ale otázkou, zda celá Levá fronta skutečně usiluje o nastolení diktatury proletariátu - **vládu sovětů**, jak je tomu například v tehdejším Rusku, nebo jí jde spíše o ustavení **sociálně spravedlivějších poměrů** ve společnosti - zjednodušeně řečeno o zmenšení propastného rozdílu mezi chudými a bohatými, a důstojné životní podmínky pro všechny. Je proto třeba posuzovat její jednotlivé členy jako individuality a nehodnotit je pouze na základě prohlášení některých manifestů Levé fronty. V levicově zaměřených proklamacích Levé fronty se zjevně odráží fakt, že žádný z jejích členů vlastně nemá představu o skutečném dění v Rusku, hodnotí ji

spíše na základě zpráv z propagandistických časopisů typu *SSSR na strojke*... a více či méně podléhá krásným ideálům a ruské propagandě. Na tato fakta bychom měli pamatovat při každém hodnocení práce Levé fronty.

Důsledné, až absolutní, zdůrazňování úlohy obsahu fotografie, nakonec Linharta přece jenom zavádí k některým neadekvátním tvrzením, v nichž například zpochybňuje oprávněnost existence **obrazové-výtvarné fotografie** v podmínkách moderní doby: *„...Protože však pro nás nikdy nebude a nemůže býti symbolem pokroku kostel, vystavený prostředky moderní architektury, nemůžeme ani fotografii reakčního nebo t.zv. nadtřídního obsahu považovati za pokrokovou, moderní fotografii i kdyby byla provedena nejnovějšími technicko-uměleckými metodami. Úlohou umění, chce-li býti skutečným a právoplatným uměním, vždy bylo, je a bude pracovati nejen uměleckými prostředky a metodami, nýbrž býti zároveň i zrcadlem své doby a impulsem k cestě vpřed, nikoliv zpět...".*(63) Linhart zde zjevně podléhá své zúžené perspektivě pohledu na dění ve fotografii, když není schopen vidět, že to byla právě *obrazová fotografie*, která po předcházejících deset let byla oním *zrcadlem své doby* a vytvořila tím podmínky, umožňující takový rozmach sociálně-dokumentární fotografie. Stejně tak Linhart přehlíží důležitý fakt, že obrazová fotografie má stále **nezastupitelnou funkci** výchovného a kultivujícího činitele současné obrazové kultury. (Ad absurdum jsou potom dovedeny Linhartovy teze zdůrazňující úlohu obsahu ve fotografiích československého socialistického realismu konce čtyřicátých a počátku padesátých let, **kdy i on sám proti jejich dezinterpretaci vystupuje**, stejně jako Ján Šmok v kritickém článku *Konec strašidel,* publikovaném v *Československé fotografii* v roce 1953.)

Svůj program sociálně angažované dokumentární fotografie Linhart publikuje v roce 1934 v marxisticky orientované knize *Sociální fotografie*, vydané Levou frontou, kde se jeho postoje ještě více radikalizují, aby později přerostly do vyhlášení programu **socialistického realismu**: *„...Chceme-li odpověděti na otázku, oč jde sociální fotografii, můžeme v podstatě říci: O vyjadřování světa a skutečností v jejich úplnosti a protikladech pod zorným úhlem dialekticko-materialistického světového názoru, o zařazení fotografie jakožto aktivní zbraně, působící ve směrnicích tohoto světového názoru nejen uměleckou formou, nýbrž současně i novým, třídně chápaným a třídně vyjadřovaným obsahem, do fronty boje proletariátu za jeho třídní osvobození...".*(65) Frázovitost knihy a neúnosné ideologizování problému, jsou pravděpodobně největšími překážkami bránícími jejímu

většímu rozšíření. Svým příliš sofistikovaným jazykem je srozumitelná jen úzkému okruhu intelektuálů, kteří, i když se s jejím programem ztotožní, nikdy ho nepůjdou realizovat, už jenom proto, že sami do nejslabší sociální společenské vrstvy nepatří. I v této knize se setkáváme s prinicipy, které objevila již avantgarda, jsou však více či méně zakukleny v těžko čitelném textu: ***„...Fotografický aparát, čočka a citlivá plocha, je prostředkem fotografovi, jakožto třídnímu subjektu, k vyjádření určitého jevu tak, jak chce, abychom jev viděli. Fotografický objektiv ve skutečnosti nikdy nebyl sám o sobě objektivní...“***. (66) Vycházejíce z původních myšlenek avantgardy: **fotograf = tvůrce**, transformuje zde Linhart fotografii do nástroje třídního boje. **Obsah je vším** a musí sloužit „vyšším cílům“, bez ohledu na možné zkreslení reality. Fotografie tak opět dochází svého „poslání“ - **nástroje propagandy**. Z prací avantgardy Linhart vychází i ve svém výčtu fotografických forem - postupů, nejvhodnějších k naplnění poslání sociální fotografie: *„...Dialektické rozřešení úkolů sociální fotografie pak vede ke třem možným způsobům fotografické práce: 1.* ***k syntetické fotografii****, 2.* ***k fotomontáži****, 3.* ***k fotoserii*** *(serii či cyklu fotografií)...“*. (67) Jako jeden z prvních českých autorů si Linhart uvědomuje vypovídací schopnosti **fotoserie - tématicky koncipovaného souboru fotografií** - která nastupuje na scénu s příchodem obrázkových časopisů, a získává v moderní fotografii a propagandě stejně důležité postavení jako fotomontáž. S tématicky koncipovaným souborem fotografií, poskytujícím možnost zmapovat téma v širším kontextu a několika autorskými pohledy, Linhart vždy programově pracuje při koncipování výstav Levé fronty, vědom si efektu zintenzivnění naléhavosti sdělení, kterého vhodně koncipovaný cyklus dosahuje. Přikládá tedy tématickému řazení fotografií do cyklů stejný význam jako Moholy-Nagy, Funke či Štyrský.

Hodnotit Linhartovo dílo není snadné, neboť je konglomerátem mnoha myšlenkových proudů - avantgardní vizuální kultury, marxistické filozofie a revolučních myšlenek sovětského Ruska. Odhlédneme-li od ideologických pasáží Linhartových textů objevíme **nepochybně zajímavé teoretické dílo** i **průkopnickou invenční kurátorskou práci**, které modernímu fotografickému obrazu, vytvořenému ve dvacátých letech avatgardními tvůrci, ukazují široké možnosti dalšího uplatnění, a **fotografii potvrzují jako důležitý sociologický prvek** moderní společnosti: *„...Zveme k spolupráci všechny, kdož chtějí společně s námi pracovati na fotografii nejen vnějškově „revoluční“, nýbrž skutečně, vnitřně, obsahově a smyslově revoluční (...) na fotografii, která nevidí věci a jevy jen*

*podle jejich **vnějšího** tvaru, nýbrž která chápe a vyjadřuje i jejich **podstatu**, souvislost a smysl, a dosahuje tím největšího možného rozšíření námětů, úkolů i tvůrčích problémů...".*(63)

Tato práce již neposkytuje více prostoru pro hlubší analýzu Linhartova díla a omezuje se proto na jeho podstatné rysy a dobové události s ním související. Podrobné zhodnocení osobnosti Lubomíra Linharta, jeho díla i klimatu, ve kterém vznikalo, by samy o sobě vyžadovaly samostatnou studii.

Přestože k většímu rozšíření sociální fotografie v Čechách, na rozdíl od Slovenska, nedochází, neboť zde neexistuje dostatečně široká základna fotografů, kteří by si její program vzali za svůj a v samotné Levé frontě je jen jediný fotograf - Rudolf Kohn, který se ve své tvorbě na sociálně-kritickou fotografii soustředí, dokáže Levá fronta svým programem vyprovokovat k práci v sociální oblasti i jiné fotografy, amatéry i profesionály - Funke, Wiškovský, Sudek...

Podstatně větší rozmach zaznamenává ve třicátých letech česká fotožurnalistika. Svojí obrazovou kvalitou vyniká mezi ostatními obrázkovými žurnály moderně koncipovaný časopis ***Světozor***, redigovaný fotografem Pavlem Altschulem, ve kterém se fotografie poprvé uplatňuje jako rovnocený partner textu, přestává být pouhou ilustrací a nese **podstatnou část sdělení**. Pavel Altschul je také jedním z mála autorů, kteří se k problémům fotografie ve fotožurnalistice, i když jen sporadicky, vracejí i ve svých textech. Fotožurnalistická praxe v Československu je tématem Altschulova kritického komentáře *Obrázky v novinách*, publikovaného v magazínu *Žijeme* v roce 1932, v němž představuje svoji vizi fotografie jako komunikačního prostředku, jehož **obrazový jazyk** je srozumitelný každému. (viz. kapitola 1929 - 1932) A právě obecná srozumitelnost obrazového sdělení předurčuje, podle Altschula, fotografii k tomu, aby se pravidelným poskytováním autentického obrazového zpravodajství svobodnému tisku stala jedním ze základních **kontrolních mechanismů demokracie**. Tuto vizi, o jejíž pravdivosti a nadčasovosti se každý den přesvědčujeme, a kterou Altschul naplňuje i ve své práci ve *Světozoru*, považuji za jeho největší přínos v kontextu doby. Spíše sociologicky orientovaná je Altschulova úvaha *Tři směry soudobé fotografie*, publikovaná v magazínu *Žijeme* o rok později, v roce 1933. V ní Altschul fotografii dělí do tří skupin, z nichž první dvě - fotografii ***„klasickou"*** a ***„konzervativní"***, chápe jako přežilou rutinu minulosti a skupinu

třetí, fotografii ***„revoluční"*** - jako fotografii objevující nové vizuální světy, která svými kvalitami odpovídá požadavkům doby. Až potud jeho úvaha nepřináší nic nového. Originální a ojedinělá je ale Altschulova historicko-sociologická analýza, v níž hodnotí sympatizanty těchto jednotlivých fotografických směrů. S ***klasickou*** fotografií se, podle Altschula, identifikují především lidé mající sklony k romantické manýře a sentimentu výtvarného umění počátku 19.století, ***konzervativní*** fotografie je blízká především lidem ztotožňujícím se s pokleslou estetikou předválečného maloměšťáka, podléhajícím piktorialistickým efektům a vtíravosti glamouru. Tomuto typu fotografie Altschul zcela správně předpovídá „úspěšnou komerční budoucnost": *„...Na oficiálních odborných fotografických školách, vychovávajících dorost této živnosti, je soustavně vštěpována tato rafinovaná sladká rutina, jež za dnešních dní má konec konců největší vyhlídku na dobré uplatnění v praxi..."*. (68) A konečně fotografie ***revoluční*** - *„...všechny směry jdoucí proti této sladké manýře a hledající nové cesty, byť i subjektivně nejdoucí za žádnými revolučními cíli..."* (68) - fotografie avantgardní, se kterou se identifikují lidé tvůrčí a otevření novým zážitkům, akceptující nový moderní životní styl. Altschulova sociologická analýza je nesporně pozoruhodným a inspirativním počinem, a v kontextu doby jedním z prvních případů využití fotografie ve společenských vědách. Altschul zde mimoděk předjímá moderní vědeckou praxi, v níž má fotografie nezastupitelnou roli.

Je zajímavé, že se sociální tématika neobjevuje prakticky v žádné z teoretických prací Jaromíra Funkeho, který v době svého působení na Slovensku a Podkarpatské Rusi také vytvořil rozsáhlé cykly fotografií se sociálním podtextem. Pravdou ale také je, že jeho sociální fotografie jsou, v porovnání s maximálně kritickými fotografiemi slovenské skupiny Sociofoto, silně estetizující - diagonální kompozice, neobvyklá kompoziční řešení obrazu a úhly záběru... Jeho pojetí dokumentární a reportážní fotografie, kladoucí důraz na obrazové kvality, je patrné i v jednom z mála textů, ve kterém se Funke v roce 1935 fotografickou reportáží podrobněji zabývá - *Fotograf a noviny*: *„...probíhající scéna v jakémkoliv prostředí má svůj vlastní děj, který se místy zrychluje nebo zpomaluje, občas mění svoji černobílou škálu a (...) důležitá místa se mísí s méně zajímavými.Informovanost o probíhajícím ději s přibližným odhadem do nejbližší budoucnosti, patří jaksi samozřejmě mezi vlastnosti dobrého reportéra... Každá událost má svoje tempo a objekt, který je středem nebo důvodem této události, má svůj optický nebo jevový charakter. Spojení fotogenického krásna objektu s dějem odehrávajícím se na scéně před aparátem*

k maximálnímu visuelnímu účinu jest vždy podkladem sensačních fotografií o událostech celého světa...".(69) Vzniká tak text kombinující prvky Funkeho avantgardní fotografické báze - **sensačnost**, **černobílá škála**, s požadavky na fotoreportérskou práci - zachycení **vyvrcholení děje** v okamžiku **největšího obrazového účinu**. S jistou nadsázkou bychom mohli říct, že Funkeho text je jakousi zjednodušenou paralelou fotografických principů Henri Cartier-Bressona - jeho teorie rozhodujícího okamžiku a snadno čitelných snímků. Při pohledu na Funkeho dokumentární fotografie je ale zjevné, že je **avantgardním tvůrcem**, ne **fotoreportérem**. Stejně jako Altschul a někteří další autoři i Funke zdůrazňuje společenskou důležitost fotožurnalistické práce, která je nepostradatelnou a nezbytnou pro informovanost současného člověka. Domnívám se, že se problematika sociální, reportážní či dokumentární fotografie ve Funkeho textech neobjevuje nejenom proto, že je mu bližší fotografie obrazová-emotivní, ale také z toho důvodu, že Funke v této oblasti považuje za vyčerpávající teoretické texty Levé fronty.

Společenské důležitosti, které v moderní společnosti fotografie dosahuje, si všímá také Karel Hájek v krátkém textu - *Fotografie a noviny*, publikovaném ve Fotografickém obzoru v roce 1936: *„...Fotografie v novinách je nejspolehlivější informátor. Kolik lidí se pře o smyslu některého článku, nebo představě určitého děje. Fotografie je jasný dokument, neboť vyvolá jen jednu představu, a to správnou... Je to vždycky hodnověrný svědek, je to doklad, na který nemohou působit vlivy, ani okolí...Reportér má ovšem také cit. Projevuje jej však tím, že vydává svědectví nekompromisní. Že přesným a chladnokrevným zachycováním obrázků tragedií vyvolá soucit tam, odkud může přijít pomoc. Že obrátí pozornost na obraz bídy a žalu...".*(70) Slova jistě pravdivá, ale vycházející z předpokladu, vysoké **mravní odpovědnosti** a oddanosti věci všech těch, kteří se na zvěřejnění fotografie podílejí - fotograf, obrazový redaktor, nakladatel. Problém možnosti **manipulace** skutečnosti fotografií si v této době málokdo uvědomuje. Přestože propagace a propaganda je každodenním tématem, idealistický předpoklad jakéhosi **„principu čistoty a nepokřivenosti"** fotožurnalistické praxe je pro tuto dobu typický (a dodejme, že ve své době i do značné míry funkční). Mnohem aktuálnější je tato otázka v praxi dnešních médií, která čelí mnohem většímu tlaku politických, ekonomických a mnoha dalších lobystických skupin. V článcích, jenž jsem měl při vzniku této práce k dispozici, se problémem manipulace skutečností ve fotožurnalistické praxi zabývá pouze Pavel Altschul v roce 1932 v textu *Obrázky v novinách*. V reálném životě fotoreportérů

obrázkových časopisů meziválečného období, však více než chladná kalkulace a manipulace skutečnosti, převládá euforické opojení novými obrazovými zážitky, které na nás dýchá i z Hájkovy poslední věty: *„...Dnem i nocí, na nekonečné transmisi času souká se pásmo fotografií, toto pravdivé svědectví přítomnosti, jež ve zlomku vteřiny se stává minulostí.“*. (70)

Mám za to, že výše uvedené teoretické práce směřující do oblasti sociální a dokumentární fotografie či fotožurnalistiky věrně mapují stav české meziválečné fotografické publicistiky v této oblasti. Při komplexním pohledu na tuto problematiku, svojí obsáhlostí, koncepční prací i snahou o formulování obecně platné teorie sociální fotografie, převyšují veškerou ostatní produkci práce Lubomíra Linharta. Přestože z dnešního pohledu je neudržitelné Linhartovo ideologizování celého problému a samostatného zhodnocení by vyžadovala i jeho role při prosazování teorií socialistického realismu, obsahově je část jeho prací z třicátých let stále aktuální. Lubomír Linhart se tak, společně s dalšími autory a fotografy - Hájek, Altschul, Sitenský, Lukas, Jírů, Štochl..., výrazně podílí na založení silné tradice české dokumentární fotografie.

I když je na počátku třicátých let tématem číslo jedna sociální fotografie a může se zdát, že jediným centrem veškerého dění je Praha, aktivně v českých zemích pracuje i několik dalších avantgardních skupin, jejichž práce jsou dokladem toho, že se poprvé v dějinách českého umění neuplatňuje model centrálního vlivu, ba naopak, že impulsy vycházející od všech skupin se vzájemně prostupují, a že existuje jakási jednota moderního názoru na život. Mezi nejaktivnější mimopražská výtvarná centra patří například českobudějovické avantgardní literárně umělecké sdružení Linie (1930 - 1938), jehož fotografická sekce Fotolinie, úzce spolupracující i s progresivně orientovanými německými fotoamatéry z Českých Budějovic (Heinrich Wicpalek, Ferry Klein, Resl Chalupová...), vzniká v roce 1933. Skupina Linie vydává vlastní časopis stejného jména - *Linie* - ve kterém publikuje nejenom literární texty, ale i některé články věnované problematice fotografie. Poslání tohoto časopisu formuluje redakční rada v úvodním prohlášení: *„...Náš časopis vyrůstá z nutnosti, uprostřed hospodářské krize, v záplavě jiných tiskovin a lhostejnosti prostředí. Proti paušální dergradaci provincionálního podnikání stavíme svou práci, odhodláni vzbudit zájem. Chceme překonat slabost zdejšího kulturního života a udržet styk s kulturními středisky evropskými, chceme informovat o aktualitách života. Náš program*

je život.". (Linie 1, lisopad 1931) Nejvýznamnějšími osobnostmi Fotolinie jsou pedagogové, fotografové, malíři... Josef Bartuška a Karel Valter, dalšími členy fotografické sekce jsou například Ada Novák, Oldřich Nouza, Jiří Linhart aj. Josef Bartuška je také tím, kdo pregnantně formuluje cíle Fotolinie v katalogu její výstavy v roce 1934: „*...Fotolinie nevznikla náhodou. Ustavila se z přátel nové fotografie, všímajících si všech složek kulturního života a ujasňujících si problém fotografie, ne jako umění, nýbrž jako vyjadřovací prostředek kultury... Skupina nepropaguje „moderní" fotografii, nýbrž fotografii novou, fotografii ryzí, fotografii ilustrující dnešní život. Nevydává žádných hesel ani manifestů, snažíc se dáti fotografii jen to, co jí patří. Fotografie musí býti fotografií nic více nic méně...*".(71) Podobně jako jiná avantgardní sdružení i Fotolinie tedy fotografii chápe jako významný sociologický činitel a tématický okruh fotografií jejích členů je značně široký: sahá od experimentální tvorby přes sociální motivy až k imaginativní fotografii, vycházející ze surrealistické poetiky. Právě „surrealistické" fotografie Josefa Bartušky a Karla Valtra patří v kontextu české fotografické avantgardy k nejoriginálnějším dílům. Zcela specifické je Bartuškovo chápání sociální fotografie, které není zdaleka tak prvoplánové - volající pouze po revoluci a nastolení spravedlivějšího společenského řádu světa, jak je tomu u Levé fronty či Sociofota (slovo sociální chápe Bartuška spíše ve smyslu lidský). Bartuška proto v sociální fotografii nevidí ani tak prostředek třídního boje, jako spíše možnost, jak přimět dnešního člověka, žijícího uspěchaný život v technicky vyspělé civilizaci, aby se na chvíli zastavil a zamyslel - to je jejím společenským posláním: „*...Procházíme s kamerou krajem a zkoumáme jej jako dějiště života. Nehledáme v něm krásu a lyričnost, ani paletu malířovu, nýbrž hledáme v něm sociální motivy. Zkoumáme jeho sociální funkci. Přibližujíce se k zemi, nacházíme v krajině její funkčnost. Proto nehledáme už v ní její krásy impresionistické, nýbrž krásu práce a neosobního ruchu... Ostnatý drát podivně zkroucený, čnící do zamlžené oblohy, jíž se marně prodírá sluneční terč, bodlák trčící proti bouřkovým mrakům, či bodláčí ohraničené ze tří stran plotem - jaké jsou to sociální motivy v krajině! Tak nějak si představujeme sociální fotografii...*".(71) Lyrika Bartuškových textů odkazuje na jeho básnickou tvorbu a často tak mění strohý odborný text v báseň, navozující až přeludnou atmosféru. Tato skutečnost je nejlépe patrná v eseji *Fotogram*, publikované v časopisu *Linie* v roce 1932: „*...Tvoříme-li fotogram, podobáme se čínskému kouzelníku, který nacpává svou kouzelnou dýmku opiem (...) japonská krajina, jíž jsme vytvořili mezi dvěma obláčky kouře, je pouze jediná.*

Snad neexistuje. Ale kdož ví. Třeba se v ní jednoho dne octneme právě tak jako jsme se ocitli v Man Rayově Švédské krajině. Nuže dobrý večer, pane Man Rayi, dnešní noc bude právě tak měsíčná a plná lunatické zeleně. Třeba hřeben, jejž jste použil, byl právě oním, jímž, si Loreley česala své plavé vlasy.".(72) Své básně Bartuška vydává i ve dvou autorských básnických sbírkách - *Zahradník* (1933), *Podzim* (1936) - které ilustruje vlastními fotografiemi. Skupina Linie zaniká záhy poté co vydává poslední číslo svého časopisu v červnu 1938, v předvečer druhé světové války. (Detailně se činností skupiny Linie zabývá Zdeněk Stolbenko ve své magisterské diplomové práci na FAMU v roce 1998: *Od Linie po Fotos.*)

Zcela specifický přístup k fotografii mají brněnská *Fotoskupina pěti* (Josef Kamenický, Bohumil Němec, Jaroslav Nohel, František Povolný a Hugo Táborský) či olomoucká *Fotoskupina tří* (Karel Kašpařík, Otakar Lenhart a Jaroslav Nohel): zde vždy neplatí zásady absolutní nedotknutelnosti negativu a precizní ostré kresby, jak o nich hovoří Funke. Naopak, manipulace s negativem a fotografickým procesem (fokalk, fotogram, vícenásobná expozice, foto-fotogram, Sabattierův jev, fotografika...) jsou středem zájmu těchto moravských fotografů, hledajících nejen nové výrazové možnosti fotografie, ale i další prostor pro její uplatnění v moderním užitém umění (ilustrace, dekorativní fotografie, scénické aplikace fotografického obrazu, apod.). O zaměření brněnské fotoskupiny názorně vypovídá i text Františka Povolného nazvaný *Pět fotografů*, publikovaný v katalogu II. výstavy fotografií ČKFA v roce 1934: „*...Nechceme, aby na našich fotografiích byly všechny krásy světa. (...) Nechceme tě, milý diváku, přivádět do oblasti technických zázraků. Bojujeme o nové vidění světa, Bojujeme o tvých pět smyslů.*".(73) Pro tyto brněnské a olomoucké autory fotografie nikdy není technickým dokumentačním zařízením, ale vždy především ojedinělým nástrojem vhodným k „básnickému vyjádření myšlenky" - svébytným uměleckým projevem, který bohužel stále ještě zůstává ve společnosti nepochopen. V tomto duchu o fotografii hovoří František Povolný i v jednom ze svých dalších článků, *Mladá brněnská fotografie*, který vychází ve *Světozoru* v roce 1934: „*...Fotografie je nám samostatným výtvarným oborem jako malířství a sochařství. (...) Zatím je fotografické umění ještě ve svých začátcích, experimentuje a řeší technické problémy.* ***Později bude otázka techniky mnohem méně důležitá****, tak jako dnes ustupuje v ostatních výtvarných oborech před otázkami čistě estetickými...*".(74) Toto na první pohled nenápadné a samozřejmé Povolného konstatování

bychom neměli přehlédnout, neboť tuto skutečnost si v tehdejší době jen málokterý z nadšených fotografů v zápalu své práce uvědomuje, když se v ní soustředí právě na formální technické hříčky či napodobování dobových fotografických idolů. Pravděpodobně nejvýstižněji charakterisuje názor těchto skupin na fotografii - na její schopnost být něčím víc než jen popisným záznamem skutečnosti: být **autorským vizuálním vyjádřením myšlenky** - prohlášení Karla Kašpaříka publikované v katalogu Fotovýstavy tří, v Olomouci v roce 1935: *„Prohlašujeme! Smyslem fotografie není jen skutečné zobrazení, reprodukce objektu. Skutečnost, aparát, technika jsou jen pomůckou, vyjadřovacím prostředkem fantasii* ***tvořivého subjektu.*** *Experimentujeme, hledáme, tvoříme a trváme na úsilí fotografie výtvarné, které jest známo od samého počátku vynálezu fotografie.".*(75)

V magazínu *Žijeme* publikuje v roce 1933 Teige další ze svých klíčových textů - *Jarmark umění*, s podtitulem *„úryvek z delší studie o sociologii moderního malířství"*. Teigeho analýza vztahu umění a společnosti je natolik obecná, že je možné ji bezvýhradně vztáhnout i na fotografii. Považuji proto za nutné uvést alespoň její stručný komentář, také proto, že je v kontextu české teorie umění třicátých let ojedinělým počinem svého druhu a svým obsahem sahá až do dnešní doby.

Hektická, novými myšlenkami hýřící atmosféra dvacátých let formuje nejenom novou industriální společnost, její nový životní styl, nové žebříčky hodnot, novou architekturu, ale také nové výtvarné umění, které již není pouze estetickým objektem - „obrazem krásna". Jaké tedy je moderní umění? Jak se chová? Jaký je jeho svět? Na tyto a podobné otázky hledá Teige odpovědi ve své studii: *„...Není zodpovězena otázka, co je umění, jaké je dnes jeho místo v společenské dělbě práce a poslání v sociálních zápasech a kulturním pokroku. Není zodpovězena otázka po sociální, kulturní, psychoideologické funkci jednotlivých oborů umění, není definováno specifikum umění, jež uměleckou tvorbu odlišuje od jiných kategorií intelektuální tvorby a jež odlišuje jednotlivá odvětví navzájem...".*(76) Že se postavení umění v moderním světě v průběhu nedávné minulosti diametrálně změnilo je zřejmé. Počátek těchto změn Teige spojuje s dvěma převratnými historickými událostmi: **francouzskou revolucí**, která zahájila společenské proměny v Evropě a **průmyslovou revolucí**, která změnila ekonomickou situaci a sociální podmínky celé civilizace. S oběma těmito dějinnými přelomy úzce souvisí i změna funkce umění, jeho postavení

na společenském žebříčku, ale především změna vztahu producenta a konzumenta umění. Příchod nového společenského uspořádání sice umělci dává absolutní tvůrčí svobodu, ten se ale také musí ptát kdo jeho dílo koupí. Už zde není šlechta a církev - bývalí mecenáši umělců, pro které bylo hodnotné umělecké dílo znamením prestiže a dobrého vkusu. Umělecké dílo se stává zbožím prodávaným na volném trhu, komoditou jako každá jiná a tlaky trhu na něho začínají mít dominantní vliv: *„...Všecka moc nad uměním přišla do rukou měšťáka: objevilo se nové obecenstvo, nový chlebodárce. Zmizel zákazník a na jeho místo nastoupil kupec: místo výrobku podle určité individuální objednávky stává se umělecké dílo zbožím (...) jež kupec vybírá podle osobních zálib, tak jako si vybírá víno nebo cigarety své oblíbené marky...".*(76) Dopad této skutečnosti je nedozírný, neboť umělec stojí před fatálním rozhodnutím: buď své dílo podřídit **diktátu estetického vkusu** (či nevkusu) **zákazníka**, ale vést pohodlný život a možná se dočkat i přelétavé světské slávy, nebo pracovat bez ohledu na odmítavé reakce, neúspěch a materiální strádání a žít v nejistotě, zda celoživotní dílo bude někdy pochopeno a oceněno. Stát před takovým rozhodnutím a mít odvahu i sebezapření svěřit život tak nejisté budoucnosti, se odhodlá skutečně málokdo. Tento **aspekt životní nejistoty** je jedním z rozhodujících činitelů, ovlivňujících kvalitu uměleckého díla v nových sociálně-ekonomických poměrech. (Absolutních limitů dosahuje tento přístup - vnutit se do přízně znuděného a přesyceného publika, v dnešní době a zvláště pak v pop-music, kdy „marketingově komponovaná" hudba, masivně podporovaná reklamou, dosahuje nejvyšších pozic světových žebříčků populární hudby, a samozřejmě nejvyšších finančních zisků, a ještě své pokleslé praktiky staví na odiv.) Druhý faktor determinující moderní umění, souvisí s pojetím **uměleckého díla jako zboží**. Dílo se stává předmětem obchodu, spekulací, reklamy, vzniká burza umění a vzápětí umělecký průmysl, který tvoří důležité odvětví mezinárodního obchodu, ve kterém umělec figuruje již pouze jako rukodělný výrobce. Obchod s uměním má však některá svá specifika, která z něj dělají exkluzivní záležitost, na což také Teige správně poukazuje: *„...Ekonomickou zvláštností uměleckého obchodu a provozu je okolnost, že umělecká díla jsou unikáty, v podstatě nenahraditelné a nereprodukovatelné, že nemohou být reprodukovány hromadně, v seriích. Uplatňují se na trhu zejména proto, že, dík těmto jedinečným svým vlastnostem, mohou býti předmětem prozíravé spekulace na stoupnutí cen; zároveň pak mohou býti předmětem přepychu a procovství...".* (77) Tento postřeh je styčným bodem Teigeho práce s dílem Waltera Benjamina, významného meziválečného

německého teoretika a kritika; konkrétně s jeho stejně originální nadčasovou sociologickou studií z roku 1936 - *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti,* ve které Benjamin analyzuje nové postavení uměleckého díla v moderním světě, v němž snadná dostupnost obrazové reprodukce originálu uměleckého díla od základu mění funkce, jenž tento originál plní. (viz. dále) Originál uměleckého díla se v této době mění v pouhý symbol prestiže - ať již společenské či ekonomické. Jeho majiteli už nejde o to mít ve své blízkosti něco krásného, ale vlastnit vyjimečný předmět, který mu zaručí dostatečně reprezentativní místo na společenském žebříčku. Kouzlo jedinečnosti originálu už více nespočívá v jedinečnosti jeho krásy, ale **především** v tom, že jej **nemůže vlastnit nikdo jiný**. Tento aspekt je také příčinou vzrůstající poptávky po uměleckých dílech: *„...Ta veliká spotřeba umění, jíž se chlubí naše společnost, je v podstatě podvod a lež...těžko tvrdit, že padělek, který je k nerozeznání od originálu, by měl nižší estetickou a emocionální hodnotu a že by rontgen a mikroskop mohl nás ujistiti o estetické ceně určitého díla - ale obchod je obchod...".* (77) Degradace uměleckého díla na pouhé znamení příslušnosti k určité společenské skupině a předmět spekulativního obchodu je tím završena.

Vycházejíc z postavení uměleckého díla na uměleckém trhu dělí Teige současné umění na dva základní proudy: prvním je **volná umělecká tvorba**: *„...umění nethesové, netendenční, nemoralisující, umění* ***intimní*** *emocionality bez apoštolátu, umění jako čistě estetická manifestace...".* (78) Právě toto umění je tím, které se má dominantní postavení na současném trhu uměleckých děl a je také středem zájmu obchodníků a spekulantů. Druhým proudem je **umění vznikající na zakázku**, podřizující se zcela požadavkům zákazníka - zpravidla vládnoucím kruhům, kterým slouží k vlastní reprezentaci, propagaci jejich ideologií a prosazování oficiální kultury státu: *„...umění hlasatelské, tendenční, výpravné, literárně obsažné, jehož prototypem bylo církevní malířství. Náboženské obrazy jsou zaměňovány historickou malbou, malbou bitev, alegoriemi, slovanskou Epopeou, (...) bojovným uměním, po němž volá fašismus: je to monumentální, veřejné umění, které je pověřeno policejní službou a úkolem prováděti apotheosu platného společenského a policejního řádu, posilovati ideje a mocnosti sociálně-konzervativní, glorifikovati měšťáckou rodinu, morálku, justici a ústavu...".*(78) Takové dělení umělecké tvorby je umožněno až nástupem technické revoluce v 19.století, která důsledně nastoluje společenskou dělbu práce a výrazně mění kulturní život, v němž už není více místa pro „lidovou uměleckou tvorbu" - dochází k **profesionalizaci umění**. Umělec-profesionál

se tedy v podmínkách dnešního světa musí rozhodnout: buď se prodat oficiální kultuře či trhu s „uměním", nebo hledat svoji vlastní cestu a vydělit se tak de facto ze společnosti. Nutnost této volby má hluboké sociologické dopady: *„... **umění se stává dítětem bohémy**, t.j. **všecka básnivost hledá útočiště mimo tento společenský svět** a jeho pro umění zoufalé podmínky, isoluje se v prostoru i v čase od vládnoucí třídy, opovrhuje její realitou; nastává fatální rozluka mezi „krásou" a „životem"...".* (79) Ve všech těchto negativních jevech ale Teige nachází latentní pozitivní elementy: právě toto sociálně vyhraněné a emocionálně silně nabité prostředí se totiž stává místem zrodu nové senzibility i společenské aktivity: *„...zdrojem revoluční praktické aktivity, pokud vede člověka k pochopení příčin sociálního zla a stává se jednou ze sil bojujících, aby toto zlo bylo přemoženo: **Touha po osvobození básně, snu, fantasie a lásky může takto býti také účastna na vyklizení nestvůrného světa.** Teprve pak bude překonána deprimující myšlenka nenapravitelného rozkyvu mezi fantasií a realitou, snem a světem, uměním a lidskou praxí, ve světě, kde (...) bude **sen bratrem skutku**.".*(79) Teige tak nejenom že navazuje na myšlenky avantgardy formulované již na počátku dvacátých let, ztotožňující umění se samotným životem a přisuzující mu důležitou roli při nastolení spravedlivějšího společenského uspořádání světa, ale také v duchu marxistické filozofie logicky uzavírá svůj model vývoje společnosti. I když některé Teigeho názory dnes mohou vzbudit úsměv, principiálně je *Jarmark umění* stále aktuální a pravděpodobně ještě **naléhavější než v době svého vzniku**. Jevy, které Teige v *Jarmarku umění* analyzuje, nejen že nabyly v dnešním světě mnohem větších rozměrů, ale objevují se de facto ve všech oblastech dnes mnohem strukturovanějšího života a jejich dopady jsou podstatně drastičtější - absolutní diktát trhu se uplatňuje takřka všude; propast odcizení už neexistuje pouze mezi uměním a životem, ale především mezi lidmi samotnými; snad pouze „sny už mají lidé na dosah", když bloudí mezi regály hypermarketů.

Podobně jako Benjamin (viz. příloha), tak i V.V.Štech viní fotografii z „ochuzení" člověka o upřímnou radost a intenzitu prožitku díla, když píše předmluvu ke knize *Fotografie vidí povrch* - první české moderní učebnici fotografie, sestavené Jaromírem Funkem a Ladislavem Sutnarem, a vydané Státní grafickou školou v Praze v roce 1935. V krátkém, ale výstižném textu nazvaném *Fotografovaný svět*, Štech uvádí: *„...Fotografie, bezpečná pomůcka optického poznávání světa, mnoho dala a mnohé vzala... Tento přesný zpravodaj zachycuje, sděluje a informuje stejně objektivně o nejbližším jako o vzdáleném,*

a zároveň množí i ochuzuje fantasii. Chceme fakta tam, kde se dříve fantasie sytila jenom pomyslnými obrazy. Už sotva co nás překvapí; před pověstným divem světa, u paty monumentální stavby, tváří v tvář velikému člověku konstatujeme: ***Ano, vypadá to jako na fotografii.*** *Obrazy předcházejí dnes většinou zážitky cest, zbavují nás možnosti, abychom se ještě divili upřímně a dětsky tak, jak ještě nedávno žasli naši předkové...".*(80) Štech ale nechce hodnotit sociologické aspekty fotografie, a své tvrzení předkládá pouze jako další důkaz toho, že fotografie je **reprodukčním prostředkem**, zachycujícím výlučně vnější stránku věcí. Realistický popis světa, který fotografie zprostředkovává, ale ve Štechově pojetí nespočívá v pouhém „ofotografování" něčeho, to není jejím posláním: „*...Jistě, je možno pojímati fotografii samoúčelně, jako sportovní zálibu zhotovovati krásné obrázky, ale tím není postižen pravý smysl této techniky (...) žádná technika neexistuje sama o sobě, vždy směřuje k nějakému cíli...".*(80) Fotografie by měla ukázat skutečnost nově, přinášet obrazy reality, které jsou pro lidské oko nedosažitelné - tam je prostor pro invenční práci fotografa, kterému Štech vždy přisuzuje významnou roli pro vznik dobrého snímku (jako jeden z prvních teoretiků již ve stati *Estetika fotografie* v roce 1922): „*...fotograf nebásní, ale referuje o skutečném vzhledu světa. Ten zjišťuje a opticky zkoumá, hledá v něm nové stránky a nové pohledy, vše, co může říci povrch, ať již je to trvalý stav objektu nebo jeho prchavé hnutí... pravý fotograf měl by míti i rys objevitelského nutkání. Pak dostane se do jeho obrazů vyšší smysl, pak teprve stává se z libůstky a z řemesla skutečné inteligentní oko světa, upřené pozorně na život, na maličkosti i věci veliké...".*(80) Kladením důrazu na systematickou práci a odvahu k experimentu se Štech de facto ztotožňuje s názory Jaromíra Funkeho a mimoděk tím zaujímá pozice avantgardy. Stejně tak se avantgardě blíží svým chápáním fotografie jako strukturovaného sdělení, vyžadujícího ke svému naplnění aktivního zapojení tvůrce i diváka, tak důležitého zvláště pro nastupující poetiku surrealismu: „*...Ti kdož dovedou (...) využíti citlivosti desek a zvýšené přesnosti čoček k objevování vztahů a stavů, těm nestačí překvapení efektních obrazů... ti chtějí najíti nové stránky jevů... Svět, mnohotvárný a mnohoznačný, čeká na příchozí, aby zjevoval své podoby těm, kdož dovedou užívati techniky k pokusům o nový výklad, těm kdož jsou schopni najíti v nezpracované změti doklady a příklady, pojímati měnivý povrch dané skutečnosti jako živý materiál smyslům, rozumu a citu.".* (80) Mladým fotografům se tak dostává do rukou koncentrovaný a precizně formulovaný text - úvod do problematiky fotografie a jejího postavení v moderní společnosti. Štechův *Fotografovaný svět* je také

ideálním příkladem toho, jak planá začíná být debata na téma: Je fotografie umění? Štech fotografii za umění nikdy nepovažuje, přesto o ní hovoří de facto stejně jako avantgardní fotografové a umělci - Funke, Wiškovský, Teige, Štyrský... Dalším pádným důkazem neplodnosti této debaty je anketa časopisu Světozor: **„Je fotografie umění?“**, uspořádaná v následujícím roce, která jasně ukazuje na prohlubující se krizi terminologie fotografického teoretického aparátu - její nejednotnost a nejasnost, i absenci moderní obecné teorie fotografie a moderní teorie umění vůbec. Rozpor mezi vzrůstajícím společenským uplatněním fotografie a nedostatečným popisem jejího chování a působení se začíná jevit jako závažný problém jejího dalšího rozvoje. (viz. kapitola 1936 - 1939)

1936 - 1939

„...umělecká všímavost záleží v tom, kterou část reality a který, co nejvíce překvapující a co nejnediskretnější pohled na ni vybéřeme. V e v ý b ě r u j e v ý t v o r...“

Václav Navrátil: Je fotografie umění?, Světozor 1936

„Fotografie je detail prostoru a času. Spojení skutečností v tomto detailu vytváří novou skutečnost. Je-li toto sloučení vědomé a záměrné, podmíněné vnitřní fantazií fotografovou, která si volí výběr, záběr a komposici, vzniká fotografický obraz, mající svoji vlastní emotivní sílu. Tehdy se stává uměním.“

Jaromír Funke: Je fotografie uměním?, Světozor 1936

„...Je to hezké řemeslo, potřebující určitý vkus. Umění to být nemůže, protože je odkázána na věci, které existují již před ní a mimo ni, na svět kolem nás.“

Josef Sudek: Je fotografie uměním?, Světozor 1936

„...Neboť fotografie vůbec nepopisuje pravdivě skutečnost. Lže a vymýšlí si po vší vůli fotografově. Uvidíte jen to, co uvidět chcete...Estetikou fotografovou je v i d ě t. A řekl bych ještě více: naučit se od fotografie jejímu vidění, využít tohoto vidění, schopného přinést tolik zázračných překvapení...“

Jindřich Chalupecký: Fotografie neznámý kontinent,
Světozor 1936

„...Abych označil nějaký výtvor za umělecký, musím přece vycházet z podstaty, a touto podstatou v našem případě jest: dává-li dílo hodnoty duchovní, nebo nedává...Záleží všechno na výtvoru a nic na pochodu, jímž výtvor vznikl, právě jako nezáleží na čase, jehož bylo třeba...“

Bohumil Markalous: Fotografie - umění?, Přítomnost 1936

Již v předcházející kapitole jsem uvedl, že třicátá léta ve fotografii jsou obdobím hledání jejího nového obsahu, i tu skutečnost, že na počátku třicátých let fotografie tento nový obsah nachází v sociální a dokumentární tématice, pro jejíž nástup vytvořila ideální podmínky zejména světová hospodářská krize. Poněkud do ústraní se proto v tomto období dostává fotografie „obrazová“ - emotivní. Je to vlastně přirozené: nová věcnost i konstruktivismus - tvůrci nového fotografického vidění - docházejí na přelomu dvacátých

a třicátých let svého naplnění a Devětsil se naposledy manifestačně prezentuje v roce 1932 na mezinárodní výstavě Poezie v pražském Mánesu, která prakticky znamená ukončení jeho činnosti. Výstava je ale také první velkou konfrontací českého moderního umění a avantgardy se zahraničním surrealistickým hnutím, a nepochybně důležitým impulsem pro další vývoj výtvarného umění v meziválečném Československu. Prvky tragikomiky i absurdity, pocity odcizení a rozporuplnosti současného světa, neúprosně doléhající obavy z nastupujícího fašismu i ostatní dráždivé či znepokojivé pocity vnitřního světa člověka dostávají svoji vnější podobu v přeludných imaginativních vizích surrealistů. Poetika surrealismu jakoby logicky navazovala, aktualizovala a rozvíjela poetismus Devětsilu; je tedy jenom přirozené, že v březnu 1934 vzniká *Skupina surrealistů v České republice*, ve které také mnozí členové Devětsilu působí. A právě v tomto klimatu se rodí **moderní česká imaginativní fotografie**. Ta, stejně jako surrealisté francouzští, nejdříve objevuje inspirativní dílo zapomenutého pařížského pouličního fotografa Eugéna Atgeta, v jehož dokumentárních fotografiích každodenních výjevů z pařížských ulic, uliček, zákoutí i interierů se **zobrazená realita stává až bizarní přeludnou neskutečností**: *„...A všude tajemství, které okouzluje toho, kdo vidí. Všednost s okouzlením, ulice s fantasií, Proustovo hledání ztraceného času, to jest Atgetova fotografie.“*(81), říká doslova Funke. Nejvýraznějšími osobnostmi české fotografie, jež přímo navazují na Atgetovo dílo, jsou Jindřich Štyrský a právě Jaromír Funke, kteří v prostých záznamech každodenní skutečnosti neomylně nacházejí „poetický objekt“. Zejména tři fotografické cykly Jindřicha Štyrského - ***Muž s klapkami na očích*** - 1934, ***Žabí muž*** - 1934 a ***Pařížské odpoledne*** - 1935, v nichž přeludnost a bizarnost je ještě umocněna invenční izolací objektů výřezem nastolujícím uvnitř obrazu úplně nové vztahy, patří v kontextu světové surrealistické tvorby k dílům zásadního významu. Podobně i Funkeho cykly ***Čas trvá*** - 1930-1934 a ***Země nenasycená*** - 1940-1944, které jsou ale svojí vizuální formou větších prostorových celků bližší fotografiím Atgetovým. Surrealismus nachází v českých uměleckých kruzích rychle živnou půdu a tvůrčí skupiny hlásící se k jeho poetice nalézáme i v Brně - *Fotoskupina pěti*, Českých Budějovicích - *Fotolinie* či Olomouci - *Skupina tří.* Později vzniknuvší skupiny *Ra* či *Skupina 42* jsou jenom dalšími důkazy toho, jak hluboko surrealismus v Čechách zakořenil a jeho myšlenky jsou zde živé dodnes - vzpomeňme alespoň poválečné dílo Mikuláše Medka nebo současnou unikátní tvorbu Jana Švankmajera.

Zjednodušeně řečeno: surrealismus fotografii neoddiskutovatelně staví naroveň ostatním uměleckým výtvarným oborům, ba co víc, jedinečné možnosti fotografie spočívající ve schopnosti přesného záznamu reality, který je ještě „autentičtější a přitom jiný" než realita sama, jí přidělují roli, ve které je doslova **nenahraditelná**.

Surrealistická fotografie má silné zastoupení i na nejprestižnější meziválečné fotografické výstavě v Československu - *Mezinárodní výstavě fotografie*, uspořádané od 6.března do 13.dubna 1936 v pražském Mánesu, kde vedle předních domácích fotografů vystavují také Man Ray, Raoul Hausmann, John Heartfield, László Moholy-Nagy, Alexander Rodčenko, Max Alpert, Boris Ignatovič... I když ve fotografickém tisku není této výstavě věnována větší pozornost, zájem, který probudila, inspiruje šéfredaktora časopisu Světozor, Pavla Altschula, k vydání zvláštního čísla tohoto časopisu, kompletně věnovaného fotografii. **Světozor č.29** - unikátní počin své doby, s titulem ***„Je fotografie umění?"***, vychází v Praze 16.července 1936. K odpovědi na otázku: *Je fotografie umění?* v něm redakce vyzývá přední české fotografy, teoretiky, kritiky, malíře i básníky: J.Čapek, Filla, Funke, Chalupecký, Král, Markalous, Nebeský, Nezval, Paul, Sudek, Šourek, Štech, Štyrský, Teige a Volavková. Vzniká jedinečná názorová konfrontace poskytující široké spektrum odpovědí, které autenticky ilustrují rozpor mezi stále narůstající důležitostí fotografie jako dominantního moderního sdělovacího prostředku na straně jedné a nedostatečným popisem jejích atributů a chování na straně druhé: projevuje se absence obecného fotografického teoretického aparátu i jednotné odborné terminologie, které mnohá nedorozumění a nepochopení způsobují. Nutno ale zdůraznit, že se tato krize pojmového a teoretického aparátu natýká pouze fotografie, ale oblasti umění vůbec. Celé zvláštní číslo je doplněno několika samostatnými texty Jaromíra Funkeho, Alexandra Paula a Jindřicha Chalupeckého, přinášejícími obsáhlejší analýzu současného fotografického dění a ilustrováno vhodně vybranými fotografiemi - převážně surrealistickými snímky Funkeho, Sudka, Štyrského ale i Atgeta a Man Raye, z nichž každá je komentována krátkým analytickým (ale přitom lyrickým) textem. Čtenáři se tak dostává do rukou ojedinělý materiál komplexně a věrně zachycující dobovou „fotografickou" atmosféru.

I když se účastníci ankety de facto dělí na dva tábory: jedni odpovídají kladně, druzí záporně, není možné chápat jejich odpovědi vždy úplně černo-bíle, neboť jsou do značné míry podmíněny právě tím, jak ten který z respondentů umění definuje. Na subjektivitu

definice umění upozorňují i někteří dotazovaní, např. Bohumil Markalous celý problém relativizuje slovy: *„...Fotografie - umění? Názorně: Představme si trh a v každé boudě jinou míru, sáhy, palce, české lokty, vědra mázy, žejdlíky, galony, aršiny. Zmatek. Není jednotné míry. Takový zmatek je s pojmem umění... Můj osobní názor jest, aby se se slovem umění co nejvíce šetřilo. Aby se tento pojem dával zas na své místo, tam, odkud se odloučil, historicky, od náboženství, řekněme obecně: oblasti metafysična... Reportážní fotografie? Nikoliv. Ale veškeré snímky Man Rayovy, Moholy Nagyho, našeho Hackenschmieda, Funkeho? Ano blíží se tomu co tvoří smysl díla uměleckého. Indukují iracionálno...".*(81) Podobné stanovisko ve svém příspěvku zaujímá i Václav Navrátil, když míru „uměleckosti" díla jednoznačně přisuzuje kreativitě umělce, techniku jeho provedení označuje za druhořadou a zdůrazňuje také svázanost vzniku i percepce každého uměleckého díla s existující realitou. Tyto na svou dobu jednoznačně radikální názory ho staví do opozice zastánců klasických uměnovědních teorií - Štecha nebo Čapka: *„...Každé výtvarné umění je ve vztahu ke skutečnosti. I to abstraktní. Mezi t v o ř e n í m skutečnosti a r e p r o d u k c í skutečnosti v umění není tak velikého rozdílu jak se myslí... umělecká všímavost záleží v tom, kterou část reality, a který, co nejvíce překvapující a co nejnediskretnější pohled na ni vybéřeme. V e v ý b ě r u j e v ý t v o r...".*(81) Identické stanovisko zaujímá i Jaromír Funke, který v několika větách odpovídá nesmlouvavě stručně a jasně: *„Fotografie je detail prostoru a času. Spojení skutečností v tomto detailu vytváří novou skutečnost. Je-li toto sloučení vědomé a záměrné, podmíněné vnitřní fantazií fotografovou, která si volí výběr, záběr a komposici, vzniká fotografický obraz, mající svoji vlastní emotivní sílu. Tehdy se stává uměním.".*(81) Pravděpodobně nejoriginálnější odpověď-analýzu předkládá Karel Teige, když fotografii hodnotí v co možná nejobecnější rovině: *„Na otázku takto položenou není možno dát prostou odpověď a n o nebo n e. Je to vlastně otázka o povaze a specifičnosti fotografie. Jako všechny ostatní způsoby, techniky a prostředky grafické, jako písmo, kresba, litografie i film, je fotografie především* ***p r o s t ř e d k e m*** *sdělení...Účelem grafického prostředku jest zprostředkovat diváku či čtenáři sdělení jistého obsahu, sdělení umělecké nebo vědecké...".*(81) Teige, který zde vychází z obecných teorií sdělovacích procesů, tak od sebe **názorně a důsledně** odděluje **obsah** díla-myšlenku od **formy** jejího vyjádření, v tomto případě fotografie, která je pouhým **nosičem sdělení**. (Tento obecný přístup později - v padesátých až osmdesátých letech - aplikuje ve svých teoretických pracích

i profesor Ján Šmok, který svoji práci v oblasti obecné teorie fotografického obrazu završuje formulováním originální **„teorie obsahového jednání člověka -angelmatiky“**, v níž navazuje i na myšlenky Benjaminovy či Wiškovského) Různé nosiče (fotografie, film, malba, socha, grafika...) potom umělci nabízejí různé výrazové prostředky pro vyjádření myšlenky, sami o sobě ale pochopitelně nemohou být považovány za umění: *„...Zjištění, že fotografie je písmem svého druhu, sdělovacím prostředkem vědy, umění i žurnalismu, objasňuje její vztah k umění, jehož nástrojem* ***může*** *být (...) Tento prostředek má za c í l zaznamenávat básnické obrazy... fotografie, světelné písmo, prostředek uměleckého i naučného sdělení (...) stává se, dostupujíc jistého stupně dokonalosti a kultury zpracování i záběru, f o t o g r a f i c k ý m u m ě n í m...“*.(81) Všechny tyto kladné odpovědi bychom mohli stručně komentovat: zastánci těchto názorů jsou spolutvůrci moderní vizuální kultury - avantgardní umělci, případně lidé s avantgardou úzce spjatí, nezatížení předválečnou dobou a jejími estetickými kánony. Přestože je jejich estetika a světonázor formován moderní dobou - dynamikou a optimismem dvacátých let i poznatky moderní vědy a vymoženostmi techniky, nechybí jim ani jistá pokora i vysoká senzibilita pramenící zejména z osobní zkušenosti zážitku hospodářské krize a obav ze stále narůstající evropské politické nestability a nejisté budoucnosti. Snad právě proto pro ně fotografie vždycky znamená něco víc než jen reprodukční či komunikační prostředek, zprostředkující sdělení: **fotografie je „něco“, co může tento svět učinit lepší**.

Vedle těchto myšlenek potom působí odmítnutí fotografie jako rovnoprávného uměleckého vyjádření, zdůvodňované překonanými klasickými uměnovědními teoriemi (umění jako „tvoření nové přírody zcela nezávislé“ na existující realitě a „bez pomoci stroje“), akademicky stroze a suše, viz. například odpověď Václava Nebeského: *„Není, ježto není a za žádných okolností nemůže býti uměním výrobek stroje, který nota bene nemůže vydat víc, než co z venčí přijímá. Nanejvýše dalo by se o fotografii mluviti jen jako o uměleckém průmyslu, pokud ovšem chceme považovati za zvláštní umělecký výkon apartní nebo pikantní arrangement fotografovaného předmětu nebo retuš jeho mechanické reprodukce...“*.(81) Podobně se vyjadřují i Štech, Šourek či Josef Čapek, kteří se shodují v tvrzení, že fotografie je vždy pouhým dokumentárním záznamem skutečnosti a jako taková nemůže divákovi poskytnout zážitek srovnatelný s „klasickými uměleckými disciplinami“ - malířstvím, sochařstvím...: *„...Předně: neviděl jsem fotografii, která by byla schopna vzbudit ve mně onen zvláštní druh komplexní citové, intelektuální i fysiologické*

aktivity, jaký probudí Michelangelova Sixtina...viděl jsem jen zajímavé výrobky... "(81), uvádí Karel Šourek. Takové vágní a subjektivně pocitové hodnocení fotografie bychom možná očekávali z úst konzervativního teoretika umění na počátku dvacátých let, ale v roce 1936 Šourkova slova působí jako vyložený anachronismus: *„...O umění ve fotografii mluví vždy ti, kdož nemají ponětí buď o umění (=fotografové) nebo o technice fotografie (=estetikové-tak říkajíc). Což ovšem nevylučuje, že jsem viděl spoustu fotografií docela zázračných. Nemá to ovšem co dělat a nechce to mít co dělat s uměním. To je fotografie - dokument.* ".(81) Domnívám se, že mnohá tato negativní stanoviska k fotografii jako svébytnému umění vycházejí spíše ze **zažitých konvencí a subjektivních pocitů** jejich autorů - jejich **vnitřního přesvědčení**, než z realistické komplexní analýzy stavu současného výtvarného umění. Vždyť konec konců Štechovu předmluvu ke knize *Fotografie vidí povrch* by nebylo až tak úplně nemožné zaměnit s textem některého z avantgardních fotografů. Stejně tak Čapkovy myšlenky z roku 1918, publikované v *Nejskromnějším umění*, inspirují Teigeho. Znovu se tedy ukazuje, že to, co brání postavení fotografie na roveň ostatnímu výtvarnému umění, jsou především s předsudky a psychologické bariéry.

Jakkoliv by se tedy mohlo zdát, že surrealismus definitivně prokázal, že fotografie je schopna vyjádřit „básnickou myšlenku" a může člověku přinášet stejně silné emotivní zážitky jako kterékoliv jiné výtvarné umění, na své skutečné „oficiální" postavení na roveň ostatnímu umění bude fotografie muset ještě nějaký čas čekat - za definitivní průlom bychom snad mohli označit založení veřejné fotografické sbírky v Muzeu moderního umění v New Yorku Beaumantem Newhallem. Dlouhou cestu, kterou má fotografie ještě před sebou, vidí i Pavel Altschul, když v redakčním komentáři k anketě, příznačně nazvaném *Fotografie, neznámý kontinent*, uvádí: *„...Problém uměleckosti ve fotografii vyjevil se v podobě daleko složitější a nesnadnější, než se obvykle má za to. Smíme-li se pokusiti několika slovy analysovati, v čem spočívá tato obtíž, zdá se nám, že je asi ve dvou věcech. Především v nedostatku přesnější definice, co to vlastně je umění, za druhé ve spornosti otázky, co to vlastně je fotografie....Jenom fotograf, jenom jeho práce bude moci s konečnou platností rozhodnouti, je-li fotografie schopná býti druhem umění...* ".(81)

V tomto smyslu je závěrečný text zvláštního čísla Světozoru, *Fotografovaný svět*, jehož autorem je Jindřich Chalupecký, a který, domnívám se, můžeme označit jako oficiální stanovisko tohoto moderního obrazového magazínu, jasně optimistickou vizí. Stejně jako

Navrátil, Funke nebo Teige i Chalupecký vychází z faktu, že fotografie svým důsledným oddělením duševního vkladu autora - **obsahu** a techniky realizace jeho myšlenky - **formy**, způsobuje krizi celého stávájícího uměnovědního teoretického systému. Tato krize klasického chápání umělecké tvorby, prohloubená novátorskými přístupy aplikujícími v moderní uměnovědě poznatky a teorie společenských věd - psychologie, sociologie, informatiky..., je iniciátorem vzniku nových uměnovědních teorií, v nichž se „uměleckost" díla spojuje především s jeho psychologickým působením - schopností vyvolat v divákovi emotivní reakci, pramenící z míry originality autorského vyjádření myšlenky. A právě z této perspektivy Chalupecký na fotografii nahlíží: *„...Podivuhodnost, jedinečnost, úžasnost předmětu nestačí k úžasné fotografii. Žádná sama o sobě není úžasná. Je úžasná teprve proto a tím, že je uviděna očima schopnýma žasnout... Nestačí fakt události; je třeba ji objevit, je třeba ji uvidět. Uvidět po svém, uvidět nově... Z nesmírna věcí jedinou uvidět; nesčetněkrát nesčetnými viděnou, po prvé ji uvidět...Estetikou fotografovou je v i d ě t ...".* (81)

Jak živé téma tato anketa otevřela, se ukazuje vzápětí, když konfrontace názorů přinesená *Světozorem* má svoji dohru v ostré polemice, v mnohém připomínající spor Lauschmann - Paďouk z let 1927-1928, která tentokrát probíhá několik týdnů na stránkách časopisu *Přítomnost* (snad pouze s tím rozdílem, že v tomto případě na té nejvyšší intelektuální úrovni). Důvodem jejího vzniku je článek *Fotografie - umění?*, otištěný v *Přítomnosti* v rubrice *„literatura a umění"*, v němž Bohumil Markalous dělí účastníky ankety *Světozoru* na dvě skupiny: jedni jsou PRO a druzí PROTI postavení fotografie na roveň umění. Markalous, sám zastánce uměleckých kvalit fotografie, věcně kritizuje především **nevhodnost argumentace** svých oponentů tím, že fotografie je výsledkem převážně technického pochodu, nikoliv projevem vnitřního světa umělce jako klasická umělecká díla - malba, socha, architektura...: *„...Kdo se trochu zamyslí, musí uznat neudržitelnost tohoto tvrzení. Abych označil nějaký výtvor za umělecký, musím přece vycházet z podstaty, a touto podstatou v našem případě jest: dává-li dílo hodnoty duchovní, nebo nedává... Soudíce, že ten či onen lidský výtvor je umělecký, nepřihlížíme přece k ničemu jinému, než k výtvoru samému, tak jak jest před námi, a je zcela lhostejno, z jakého materiálu vznikl a jakým pochodem... Řekneme-li tedy, že fotografie vzniká převážně technickým procesem, neříkáme tím ještě naprosto nic o tom, je-li takový výtvor*

umělecký nebo není... ".(82) Markalous tak nejen že odmítá argumenty Štechovy, Čapkovy či Šourkovy, ale v dalším textu správně odhaluje **psychologické bariéry**, které jsou asi nejdůležitějším důvodem - **předsudkem**, proč je fotografie jako umělecký projev neustále zpochybňována: **„jednoduchost" realizace snímku, jeho snadná dostupnost a mobilita**, i nahlížení na ni jako na **poznávácí pomůcku** způsobují, že je fotografie stále vnímána jinak, než obraz či socha, které lze spatřit pouze v prostorách galerií: *„...Dívání na fotografii je pořád ještě ve stadiu radosti „poznávání známého či podobného"... A je tu i otázka prestižní. Vážného muže jsou „obrázky" nedůstojné, V kavárně patří mužům noviny, ženě, tchyni, dětem obrázkové časopisy...* ".(82) I když je Markalousova kritika jako celek oprávněná, v jednom místě Markalous přece jenom chybuje, a to podstatně: není totiž možné souhlasit s jeho hodnocením příspěvku Václava Navrátila, kde zjevně nesprávně interpretuje Navrátilův text, který, domnívám se, patří v celé anketě k nejlepším. Navrátilův výrok: *„...Každé výtvarné umění je ve vztahu ke skutečnosti. I to abstraktní. Mezi t v o ř e n í m skutečnosti a r e p r o d u k c í skutečnosti v umění není tak velikého rozdílu jak se mysli...* "(81), Markalous chápe jako odsouzení fotografie k popisnému zobrazování reality. To ale Navrátil nikde netvrdí. Naopak odkazuje tu na svázanost **každého** uměleckého díla - tedy i malby, sochy, atd. s existující realitou, vyplývající již z toho, že umělcův výkon je vždy nutně ovlivněn jeho poznáním reality okolního světa. Umělecké dílo je tedy osobitou reakcí umělce na reálný svět a emotivní účinky díla vycházejí z divákovy konfrontace díla s jeho vlastním viděním světa i osobní zkušeností. Tento model procesu vzniku a percepce uměleckého díla, který Navrátil názorně aplikuje i v komentáři Funkeho surrealistických fotografií z cyklu *„Čas trvá"* doplňujích jeho text, mu dává možnost fotografii bezvýhradně označit za svébytné umění a uzavřít svůj příspěvek zvoláním: ***„...Vhrdlo lžete, jestliže řeknete, že fotografie není uměním."***(81) Je tedy s podivem, že se Navrátilovu textu dostává od Markalouse takové odmítavé reakce.

Markalousovi obratem oponuje Josef Čapek, který na jeho kritiku reaguje v *rubrice „otázky a odpovědi"*, podle mého mínění, dost nešťastným textem nazvaným: *...a přišel Michal a všechno to rozmíchal...* V něm se neúspěšně snaží ukázat na pojmovou neujasněnost a nepřesnost Markalousova textu a zbytečně jej vulgarizuje. Jeho oponentuře navíc chybí racionální argumentace: více než o věcnou diskusi jde spíše o sarkastické poznámky a interpretaci subjektivních pocitů: *„...není nikterak ještě uměním, proniká-li něco za za konvenční pravdu, nad vulgární realitu, za kruh zkušeností. Tam proniká docela*

mohutně také všechna věda, mikroskop i chemická analysa, za konvenční pravdu, nad vulgární realitu, za okruh zkušenosti proniká hned už i obecná škola, počínaje už i abecedou a násobilkou...".(83) Zdá se, jakoby se Čapek nedokázal odpoutat od svého zažitého názoru na věc a podívat se na celou problematiku z jiné perspektivy: *„...Dobře, přiznávám, fotograf může být ve vysoké míře obdařen smyslem pro dramatičnost, jakým chcete, smyslem poetickým, monumentálním (...) Ale mezi ním a vnějším světem vždy je ten aparát se svou technikou, se svým vlastním vztahem k tomu zevnímu světu; ať jakkoliv poslušen záměrů fotografových, je to vždy stroj, stroj, který si vyhrazuje velmi značný podíl výkonu, díla, sám pro sebe. Jestli si někdo umane nazývati tento výkon raději uměleckým než technickým, je skoro lépe s ním o tom už ani nedebatovat...".*(83) Z Čapkových argumentů také nikterak nevyplývá, proč by fotografie uměním být nemohla. V jeho odmítnutí Markalousovy kritiky nenacházím racionální jádro a kloním se k závěru, že Čapek skutečně **nevidí nebo nechce vidět** rozdíl mezi fotografií-dokumentárním záznamem a fotografií-emotivním sdělením. Je to konec konců patrné i z jeho závěrečných slov: *„...Jsem toho dalek podceňovati jakkoliv fotografii. Přiřadil jsem ji, jakož i film, už před dvaceti lety k obvodu umění, kterému se svými účiny mnohdy přibližuje (...)* ***Ale nevidím zhola žádné užitečné příčiny proč nenechati div svého druhu divem a proč mu, bez jakýchkoliv rozumných důvodů, nasazovati štítek umění.****".*(83) Po *Chvále fotografie* - relativně progresivním textu publikovaném v roce 1918 a dávajícím fotografii velké naděje do budoucna, je Čapkova odpověď Markalousovi zřejmě krokem zpět.

Ve snaze vyhnout se dalším invektivám, upozorňuje Bohumil Markalous v dalším vydání *Přítomnosti* již jen na rozdílnost Čapkova nazírání na fotografii prizmatem malířské zkušenosti a další diskusi odmítá: *„...Zavírám tudíž raději spěšně, konstatováním, že vy jste před šestnácti či kolika roky rozhodl, že fotografie patří na periferii umění, že tedy už dál se nedostane a - hotovo! Já tento Váš názor respektuji a končím rozpravu...".*(84)

Definitivní tečku za sporem Markalous-Čapek dělá až Jindřich Chalupecký, když na stránkách *Přítomnosti* publikuje text *Rozpaky s fotografií*, v němž se snaží co nejobjektivněji analyzovat stanoviska obou oponentů: **Čapkovo odmítnutí** fotografie jako umění - neboť mezi fotografem a výtvorem stojí stroj, i **Markalousovo ocenění** fotografie jako umění - jelikož vede diváka k novému vidění. Nejdříve si ale Chalupecký pokládá otázku: jak je možné, že tento spor vůbec vznikl?, a dochází k závěru, že: za prvé: vztah fotografie a umění není dosud jasně vymezen - vzhledem ke stoupajícímu uplatnění

fotografie se ale jedná o problém zásadní společenské důležitosti; za druhé: vymezení tohoto vztahu naráží na otázku: co je to umění? - definice kategorie umění je ale nejasná.

V této situaci nejasných vztahů a pojmů, není možné vynášet absolutní soudy, což si Chalupecký velmi dobře uvědomuje a také proto volí pro svůj komentář „mírně chlácholivý tón": *„...Tak nejprve ten stroj. Čapek říká, že „stroj má velmi značný podíl" na fotografii. Velmi značný: ale jaký?* ***Je to stroj se svým strojníkem nebo člověk se svým přístrojem?...*** *".*(85) Zpochybnění „existence absolutní nadvlády fotoaparátu nad fotografem" hned dále názorně ilustruje: *„...Nevím, kolik fotografů šlo před Sudkem touž krajinou a sedělo u stejné meze s kaménky a zkroucenými kořeny. Proč si nepřinesli z téže krajiny stejně „lyrickou", „zasněnou" fotografii?... Proč rozeznáváme individuality fotografů a proč je takový podstatný rozdíl mezi fotografiemi třeba Sudka a třeba kpt.Jeníčka? (...)* ***ten rozdíl nemůže být jinde než v očích fotografových. Očích užaslých...*** *".*(85) To, že zde používá pro exaktní definici vágního termínu, Chalupecký dobře vidí, vždyť: kdo přesně zná obsah slova žasnout? Všechna jeho podbarvení, škálu emotivních reakcí, které popisuje? Proto, aby zabránil dalším polemikám na toto téma, upřesňuje: *„...jde-li o umění, máme slov málo a pletou se nám: nuže, já myslím na ty úžasy docela zvláštní, úžasy třeba nad nějakým, obyčejným...podivuhodným slovem, z něhož vyrůstá báseň, docela obyčejnou... podivuhodnou sklenici, z níž vyrůstá obraz... „Umění?" „Poesie?" „Stopa boží?" „Libido?" Snad postačí, abychom se domluvili: cosi docela zvláštního...".*(85) Pozornost, kterou Chalupecký věnuje exaktnosti textu je něčím ve své době zcela výjimečným, jeho texty jsou jednoznačné a přehledné. Jako jeden z mála píšících autorů vidí, že právě **nejasná terminologie** je úhelným kamenem vznikajících nedorozumění.

K Markalousovu textu, kladoucímu důraz na schopnost fotografie učit nás vidění, Chalupecký opět s nadhledem sobě vlastním poznamenává: *„...je věcí umění vidět lépe, nebo naopak je vlastností uměleckého zírání, že vidí nějak falešně? že si prostě s tou skutečností dělá, co chce a o její věrnější, lepší poznání nestojí?... Vidění ne lepší, ne nové, ale jinaké - jinaké svým způsobem, „docela zvláštní". A mně se zdá, že pokusím-li se trochu určiti, jakou má pro člověka cenu a jaký smysl, odkud pochází a kam míří toto „jinaké", „docela zvláštní" vidění, slyšení, vnímání, uciťování,..žití, že se dostaneme blíže k tomu, abychom si mohli říci: co to je umění? Otázka po fotografii-umění je pak otázkou, zda a pokud může fotografie*

záměrně přispívati k tomu, aby člověk uskutečňoval onen život j i n a k ý, svůj život druhý.". (85) Záměrně zde uvádím poměrně rozsáhlou citaci Chalupeckého textu, neboť se domnívám, že názorně ilustruje jeho liberální a harmonizující přístup k tak závažnému tématu. Je vidět, že si je Chalupecký dobře vědom toho, že v této otázce **neexistuje absolutní pravda** a snad právě proto tolik váží každé slovo a vždy ve své argumentaci ponechává prostor pro názor druhých.

V roce 1936 vydává brněnský architekt František Kalivoda, vedoucí Film-foto skupiny Levé fronty v Brně, jediné číslo exkluzivního almanachu *Telehor*, věnované avantgardní tvorbě László Moholy-Nagye. Kalivodovi, blízkému příteli Moholy-Nagye, se daří sestavit reprezentativní publikaci, která nejenom že komplexně mapuje dvě dekády Moholy-Nagyho experimentální avantgardní tvorby (malbu, fotografii, typografii, světelné plastiky...), ale přináší také jeho teoretické texty, koncepty světelných performancí či scénáře divadelních her. České umělecké scéně se tak naskýtá jedinečná možnost konfrontovat svoji tvorbu a myšlenky s dílem osobnosti, která má zásadní vliv na formováni moderní světové vizuální kultury.

První text poskytující přímé srovnání Moholy-Nagyho úvah o fotografii s českou fotografickou publicistikou pochází z roku 1932. *Fotografie, objektivní forma vidění doby* je jakousi rekapitulací dosavadní cesty avantgardní fotografie - jejího hledání moderního obrazového jazyka. Obsahově se tomuto textu blíží například Funkeho *Fotogenické zátiší* z roku 1928 či Teigeho *Moderní fotografie* z roku 1930, ale stejně kvalitní a komplexní texty se v české publicistice objevují až v letech 1940-1941 - Funkeho *Od fotogramu k emoci* či Wiškovského *Tvar a motiv* a *Zobrazení, projev, sdělení.* Výjimečný talent, rozvíjený houževnatou prací v invencí nabitém, tvůrčím prostředí Bauhausu, Moholy-Nagymu umožňuje výrazně předběhnout dobu, a proto také tam kde jiní začínají na základě svých zkušeností teprve formulovat své představy o tom, jak má moderní fotografie vypadat, má on už dávno jasno, ba co víc, vidí i to, o čem jeho souputníci nemají ještě ani tušení. Dostatečný odstup a obecný nadhled, který si Moholy-Nagy dokáže vždy udržet, schopnost vystihnout v problému to podstatné a neřešit malichernosti, to jsou charakteristické rysy jeho práce a také příčina toho, proč vždy dokáže předběhnout svoji dobu. Za bod zlomu, kdy se fotografie definitivně osvobozuje od malířství, považuje i Moholy-Nagy znovuobjevení fotogramu: *„...Fotogram, světelná tvorba bez kamery, je*

vlastním klíčem k fotografii...Dává nám naději na svéprávné, dosud naprosto neznámé optické formace. Je nejvíce produševnělou zbraní v boji za nové vidění... ".(86) Neobvyklé perspektivy zobrazení, výřez, montáže negativů v tom všem Moholy-Nagy, tak jako ostatní avantgardní fotografové, vidí možnosti obohacení našeho vidění. Stejně tak v působení černobílé škály, u které navíc zdůrazňuje psychologické účinky její interakce s barvami (například v typografii). Fotografie je tedy zdrojem *„vystupňovaného vidění"*, které se, v Moholy-Nagyho pojetí, může realizovat různými způsoby:

„ Osm způsobů fotografického vidění

1. abstraktní vidění přímou světelnou tvorbou, ***fotogram***

2. přesné vidění normální fixací skutečnosti, ***reportáž***

3. rychlé vidění fixací pohybů v nejkratší době - ***momentka***

4. pomalé vidění fixací pohybů v delším časovém trvání, například ***světelné stopy*** *vozů*

5. vystupňované vidění a) ***mikrofotografií***

b) ***filtrofotografií***

6. vícevidění ***panorámovou kamerou, rontgenovou fotografií***

7. simultání ***vidění přecloněním***

8. jinakvidění, optický vtip, který se dá vytvořit automaticky:

a) při snímku ***objektivem****, případně* ***hranolem, zrcadlením****, a*

b) po snímku ***mechanickým a chemickým porušením citlivé vrstvy.*** " (87)

Je evidentní, že dosud formulované (tedy do roku 1932) podobné fotografické báze českých autorů zatím nedosahují **komplexnosti i obecnosti** pohledu Moholy-Nagye a soustředí se více na její elementární prvky. Konec konců je to jen přirozené, vždyť Moholy-Nagy svým dílem bojuje za **moderní celosvětovou vizuální kulturu** jako celek a pranic se nestará o konkrétní odezvu některého ze svých výroků v konkrétní fotografii jednoho fotografa. Ve svém rozmachu uvažuje zásadně v **celosvětových dimenzích** a časových horizontech, které si řadoví fotografové ani nedokáží představit. Proto také ve svých teoretických textech nezabíhá do větších detailů, neboť předpokládá, že by jen zbytečně opakoval co je v jeho poznámkách implicitně obsaženo. Naproti tomu teoretické práce českých autorů jsou mnohem více spjaty s konkrétní každodenní fotografickou realitou a psány pro praxi. Jsou dokladem mravenčí práce, která má za cíl pozvednout

fotografickou vzdělanost a vizuální kulturu celého národa - a nutno podotknout, že s pozitivními výsledky.

I vymezení vztahu fotografie a malířství formuluje Moholy-Nagy s nadhledem sobě vlastním, bez zbytečných emotivních proklamací: *„...Fotografie pracovala až dosud ve značně ztrnulém opírání se o tradiční malířské výrazové formy (...) Něco plodného však přinesla jen v těch oblastech, kde pracovala bez uměleckých ambicí - na objektivním podkladě svých možností (...)* ***V této souvislosti nemůžeme dosti jasně vysloviti názor, jak je nám zcela lhostejné, zda fotografie produkuje „umění" či nikoliv. Její vlastní zákonitost sama - a nikoliv názory uměleckých historiků - bude měřítkem budoucího hodnocení...*** *".*(88) (Po přečtení těchto vět se asi jen ztěží ubráníme dojmu, že bouřlivá diskuse v anketě *Světozoru* i se svojí dohrou Markalous-Čapek, je jen bouří ve sklenici vody.) Pro Moholy-Nagye je fotografie především nezastupitelným sdělovacím prostředkem moderní doby - *nástrojem pro pedagogické a výrazové účely* - jehož působení v dnešním světě je specifické, neoddiskutovatelné a nenahraditelné: ***„...zůstává předpokladem, že znalost fotografie je stejně důležitá jako znalost písma, takže v budoucnosti bude analfabetem nejen kdo je neznalý písma, nýbrž i kdo je neznalý fotografie.*** *".*(89)

Moholy-Nagy je jedním z mála avantgardních umělců, kteří nejsou „zasaženi" surrealismem a zůstává věrný experimentální tvorbě, zejména svým vizím „světelné malby" - světelných prostorových her (světlometné dělo, projekce na mraky či plynovou mlhu, barvový klavír, světelné fresky...), v jejichž uskutečnění mu stále brání finanční i technická náročnost takových projektů. (První monumentální realizace světelných her blízké jeho představám se odehrávají bez něho, paradoxně pod taktovkou těch, kteří ho vyštvali z Německa - nacistů. Vrchní říšský architekt Albert Speer (pozdější říšský ministr zbrojení, souzený Norimberským tribunálem) totiž mistrně využívá velkolepých světelných představení k navození mystické atmosféry masových shromáždění národně-sociální strany a budování kultu Adolfa Hitlera, či k oslavám zahájení stavebních prací na Hitlerově megalomanském projektu hlavního města třetí říše a světa - Germania, v roce 1938.) Ale doba se změnila, a také Moholy-Nagy vidí hluboké společenské změny, kterými moderní technická civilizace prochází, a kterým nemůže zabránit. Masová kultura potlačuje lidskou aktivitu i individualitu, skutečný zájem o okolní svět se vytrácí, člověk přestává žít a začíná pouze přežívat: *„... Obecenstvo, na podkladě zmechanisované výchovy bez vlastního názoru, dostává se do vleku denních novin, magazínů a revuí. Vášnivá účast,*

touha po po pouti k produktivním silám, proměňuje se u čtenáře novin v zájem, a tyto uměle vyráběné zájmy odvádějí ho od vlastních zážitkových zdrojů, neboť vyrábějí zdánlivou aktivitu, která předstírá uspokojivý pocit duševního zaměstnání. Důsledkem je zanedbávání každého kontaktu s tvůrčími silami a díly, jež lacinou interpretací se staly zdánlivě zbytečnými... ".(90) Technika, která měla přinést světu osvobození, člověka naopak ještě více spoutává a ze života zaměstnance i zaměstnavatele dělá bezduché štvaní. Podobně jako Benjamin, Teige a celá ostatní avantgarda zažívá Moholy-Nagy rozčarování z nenaplněných ideálů a v jeho dopise Františku Kalivodovi je tento smutek patrný. Přes to všechno, přinucen po zrušení Bauhausu k emigraci z Německa, nerezignuje a začíná budovat nový prostor, kde by mohl pokračovat ve své práci - odchází do Spojených států amerických, kde v roce 1938 v Chicagu zakládá „Nový Bauhaus" - moderní designerskou školu, která ovlivňuje celé generace amerických architektů a umělců, ale znovunavození atmosféry německého Bauhausu již není nikdy možné.

Moholy-Nagy je prototypem „moderního renesančního člověka", který nerozeznává mezi prací, životem a uměním, vše splývá v **jedno**, a toto „jedno" je mu vším. Zaujímá tak v meziválečné avantgardě zcela specifické místo, když snad jako jediný dovádí svým životem její ideály k absolutnímu naplnění.

A právě v těchto jeho nekompromisních postojích a velkorysém, ale přitom pokorném, přístupu k řešení problémů tvorby, v níž si László Moholy-Nagy nepřipouští de facto žádné hranice, vidím jeho největší přínos nejen pro českou avantgardu, ale pro světovou kulturu vůbec.

Druhá polovina třicátých let je v životě Jaromíra Funkeho spjata především s jeho pedagogickým působením na Státní grafické škole v Praze, kde vyučuje a zavádí moderní fotografickou výuku. Při formulování její koncepce Funke vychází ze své fotografické báze, jejíž základy formuluje již v roce 1928 v článku *Fotogenické zátiší* a z dalších zkušeností své fotografické praxe - nové věcnosti, sociální i surrealistické fotografie. O svém pedagogickém působení i koncepci výuky fotografie na Státní grafické škole Funke veřejnost průběžně informuje v několika interview, které přináší České slovo. Jeho další texty z tohoto období již nepřinášejí žádný nový fotografický program ani převratné myšlenky takového významu jako ty, publikované ve dvacátých letech. Zmíním proto jen některé zajímavé názory roztroušené v několika textech.

8.ledna 1936 přináší České slovo Funkeho stať *Prostor ve fotografii*, v níž se objevuje zajímavá poznámka o optických účinech fotografie - její **dvojí tváři**: na jedné straně fotografie odkazuje na skutečnost svým dokonalým podáním struktury povrchu, na straně druhé tuto skutečnost abstrahuje výřezem a buduje novou, fotografickou realitu: *„...spojením třeba i několika optických účinů vzniká nová fotografická skutečnost (...) fotograficky svým výřezem z ostatního okolního světa oddělená, podtrhuje fotografický účin nově viděného nebo objevovaného světa. Je to nový vztah fotografie k objektu a prostoru, je to prozatím nejbohatší fotografické vidění...".*(91) Pricip dvojznačnosti, který Funke uvádí jen v náznaku, se později stává důležitou součástí teoretických prací Eugena Wiškovského v roce 1940, který jej také bohatě uplatňuje ve svých fotografických obrazových metaforách: *„Katastrofa", „Prapor"....* Tento text, v přepracované a rozšířené verzi, Funke publikuje ještě jednou, ve *Fotografickém obzoru* na počátku roku 1940, pod názvem *Prostor a námět.* (viz. kapitola 1940 - 1944)

V roce 1936 píše Funke také první dvě verze historického exkurzu meziválečnou fotografií: první z nich pro *Fotografický obzor* pod titulem *Od piktorialismu k emoční fotografii*, druhou pro *Národní listy* nazvanou *Současné směry ve fotografii.* Jak už název napovídá, komentuje Funke poválečný vývoj moderního fotografického obrazu, uvádí všechny důležité momenty, které v posledních dvaceti letech posunuly fotografii výrazně kupředu: fotogram, abstraktní fotografie, nová věcnost, sociální fotografie a propaganda, reportáž. Logické vyvrcholení vidí ve **fotografii emoční** - iniciované surrealistickými principy, přinášejícími impulsy k obsahově nové a poetické interpretaci reality. Všechny výše uvedené fotografické směry považuje Funke za rovnocenné a životaschopné - každý z nich si nachází své vlastní společenské uplatnění: *„...Všechny tyto směry stále žijí. Doplňují se navzájem, mísí se a zkušenosti z jednoho směru přecházejí do druhého. Není někdy možno přesně rozlišiti fotografický směr. Ale diferencování směrů není programem fotografie, která má přinášeti nové podněty a ukazovati nové možnosti. Jedinou a pro vždy platící zásadou jest určitý program, dobrá vůle a hlavně práce.".*(92) Oba tyto texty jsou vlastně jakousi první skicou Funkeho obsáhlé retrospektivní analýzy nazvané *Od fotogramu k emoci*, kterou publikuje v roce 1940 ve *Fotografickém obzoru*, a která je vyvrcholením jeho publicistické práce třicátých let. (viz. kapitola 1940 - 1944)

Jeden z prvních textů, kde fotografie figuruje výhradně jako sdělovací prostředek - **nosič informace**, zprostředkující psychologický účin, se objevuje v knize *Písmo*

a fotografie v reklamě Zdeňka Rossmanna - bývalého člena brněnského Devětsilu, absolventa Bauhausu a v letech 1932 - 1943 pedagoga bratislavské a brněnské ŠUŘ. V této knize, vydané v roce 1938 v olomouckém Indexu, je fotografie poprvé v Čechách hodnocena **výlučně z pohledu jejího psychologického působení** na diváka. Aby reklama dosáhla svého efektu - psychologického účinku, musí své sdělení prezentovat v koncentrované formě: rychle připoutat pozornost a udržet ji tak dlouho, dokud informace nebude předána. Text vyžadující od příjemce sdělení značného soustředění není pro tento způsob komunikace dostatečně efektivní: ukazuje se, že nejvhodnější variantou je obrazová informace, které fotografie svým dokumentárním zobrazením dává nedocenitelný dojem autentičnosti: *„...Při pohledu na obraz, po krátké jeho analyse máme jasnou představu o zobrazené věci. Obraz vzbuzuje v nás ihned myšlenkový pochod a informuje nás v krátké době o obsahu. Pohledem jej obsáhneme celý najednou a sdělení jako výsledek je rychlé a přímé...".*(93) Již z tohoto krátkého citátu je patrné, co důležitého si Rossmann přivezl ze studií na Bauhausu: především schopnost dívat se na věci v širších souvislostech, hledat vzájemné vazby a interakce mezi různými obory - tyto analytické schopnosti má skutečně jen nejužší intelektuální špička ostatních publikujících českých autorů. Myšlenky inspirované pobytem na Bauhausu - kontaktem s Moholy-Nagym, Kandinským, Kleem, kteří se psychologií vnímání intenzivně zabývali a zařadili ji také jako nedílnou součást výuky, jsou v Rossmannově textu často velmi dobře patrné: *„... Velikost fotografie je omezena schopnostmi našeho oka. Pouze určitou plochu můžeme obsáhnout okem. Tato plocha je proměnná podle toho, pozorujeme-li celek nebo zaostříme-li svůj zrak na určitý detail.... hlavním úkolem (...) je vést oči divákovy účelně a rychle. To ovšem nelze u symetrické komposice, která svou fádní formou znásilňuje obsah. Přirozené uspořádání je asymetrické, jehož výsledný obraz je pln dynamiky...".*(94) Z těchto poznatků o percepčních procesech vyplývají i konkrétní požadavky na formální řešení fotografie tak, aby bylo sdělení úspěšně realizováno. Předávaná informace musí mít **efektní obal** - pro fotografii to znamená překvapit, šokovat; a musí být **lehce čitelná a zapamatovatelná** - jinak řečeno: je třeba eliminovat vše rušivé, jednoduše a nápaditě komponovat. Přirozeně, že zde Rossmann vyjmenovává všechny „avantgardou objevené" specificky fotografické výrazové prostředky, které je možné pro vytvoření dobré reklamní fotografie použít: výřez, zobrazení struktury, detail či makrofotografie, neobvyklé kompozice i tvary fotografií, podobně jako Moholy-Nagy zdůrazňuje i psychologický efekt působení barvy v černobílé

fotografii: *„...Vtipná a technicky dokonalá fotografie, neosobní písmo grotesk a působivá barva jsou nevyčerpatelné prostředky pro každý i sebe složitější reklamní tisk...".*(95) Dvacet stran textu doplňuje Rossmann rozsáhlou obrazovou přílohou, ve které detailně analyzuje konkrétní obrazová řešení reklamních materiálů. Pasáž textu věnovaná výhradně fotografii je ale poměrně krátká, jeho převážná část je zaměřena na psychologii reklamy jako celku, marketingovou strategii, stejný prostor jako fotografii je vyhrazen i grafickému zpracování reklamních materiálů, práci s písmem a barvou.

Přesto se domnívám, že uvedení knihy *Písmo a fotografie v reklamě* má v této práci své místo: je totiž vedle knihy *Fotografie vidí povrch*, další moderní učebnicí na našem trhu - tentokrát učebnicí užité fotografie, jejíž obsah je i dnes stále aktuální. Je také jedním z prvních příkladů **důsledně mezioborového přístupu** k hodnocení fotografie - tentokrát z pozic psychologie.

1940 - 1944

„...Dobrá fotografie je zrakové dobrodružství se zárukou skutečnosti - pro diváka. Pro fotografa je to pokus záměrně takovou nevšednost, takové překvapení vytvořiti... A toto proměnění je vlastní podstatou estetické fotografie. Transfigurace, ne však defigurace skutečnosti. Transfigurace, to jest oproštění, očištění skutečnosti ode všeho zbytečného a nevhodnéhoco by defigurovalo obraz naší myšlenky - motivu - který se má jasně odraziti v zrcadle fotografie..."

Eugen Wiškovský: Tvar a motiv, Fotografický obzor 1940

„...Ovšem samotný život přináší různé situace a záleží na fotografu, aby si uvědomil, jaké možnosti mu přináší skutečnost sama, je-li výběrem výrazně isolována od nažádoucích elementů, a je-li vzájemně konfrontována. Prostor a objekt mají vlastní rytmus a vlastní řád. Záleží na fotografu, aby obé podřídil svému účelu..."

Jaromír Funke: Od fotogramu k emoci, Fotografický obzor 1940

„...Také řeč fotografie má, právě tak jako řeč mluvená, trojí vztah: k předmětu, k autoru a k pozorovateli a tím trojí funkci: zobrazení, projev a sdělení. A v dobré fotografii se všechny tyto tři funkce uplatňují."

Eugen Wiškovský: Zobrazení, projev, sdělení, Fotografický obzor 1940

„...Dobrá fotografie je v jistém smyslu lepší než skutečnost. Je to odvaha nově vidět, která charakterisuje mladý zrak a mladou mysl, proti strachu z nových dojmů, jenž vyznačuje starý, unavený organismus žijící stále více jen díky vzpomínkám - to jest starým dojmům. V každé dobré fotografii je trochu této odvahy, odvahy k osobitému proměnění, transfiguraci skutečnosti, a vědomé vyvíjení této odvahy je znakem dobrého fotografa..."

Eugen Wiškovský: Oproštěním k projevu, Fotografický obzor 1940

V říjnu roku 1939 nastupuje na místo šéfredaktora časopisu *Fotografický obzor* Josef Ehm. Ten do svého redakčního týmu zve další špičkové osobnosti české fotografie, např.: Jaromíra Funkeho či Eugena Wiškovského, a začíná publikovat snímky tehdejších nejlepších českých fotografů: Funkeho, Sudka, Wiškovského, Paula, Plicky, Háka, Lukase, aj. Z *Fotografického obzoru* se tak zakrátko stává kvalitní moderní fotografický magazín, vycházející v dosud nevídaném nákladu 10 000 výtisků, který si svoji kvalitu drží, přes obtížnou situaci ve válečném protektorátu Čechy-Morava, po celou dobu působení Ehmovy redakce, až do března 1941. Pravděpodobně nejzajímavějším vydáním

Fotografického obzoru Ehmovy éry je listopadové číslo roku 1940, kompletně věnované avantgardní fotografii - Funke v něm publikuje rozsáhlou retrospektivní analýzu *Od fotogramu k emoci*, objevují se v něm fotografie Eugena Wiškovského, Miroslava Háka, Jaromíra Funkeho, Josefa Ehma, Františka Vobeckého či Josefa Bartušky. (Vydávání tohoto nejstaršího českého fotografického časopisu bylo německými úřady zastaveno v listopadu 1944.)

Novou koncepci časopisu, jeho **„fotografický program"**, představuje Josef Ehm v prvním čísle *Fotografického obzoru* roku 1940, v úvodníku nazvaném *Fotografie a její účel*. Nekompromisně v něm dělá tlustou čáru za minulostí - neplodnými debatami fotoamatérů a jejich hračičkářstvím, pro které jim už nezbývá prostor pro skutečnou tvůrčí práci - a vytyčuje časopisu nesnadný úkol: v co nejširším měřítku pozvednout úroveň české fotografie: *„...Fotografický obzor béře si za úkol nekaziti radost začátečníkům, ale povolanému výběru z těchto začátečníků vštěpovat v paměť trvalé hodnoty této práce a učiti je fotograficky vidět. Chceme začátečníky poučovat a pokročilé zdokonalovat...".* (96) Závažnost tohoto rozhodnutí je nesmírná: v průběhu třicátých let se totiž fotografie, díky pokroku ve své technice a rostoucí kupní síle obyvatelstva, stává snadno dostupnou dosud nebývalému množství lidí a počet fotoamatérů rapidně roste. Fotoaparát se tak dostává do rukou lidem, kteří si **skutečně myslí, že fotografovat umí každý** - množství vyprodukovaných fotografií se zvyšuje, jejich kvalita upadá. (Dnešní doba fotografických kompaktních fotoaparátů je toho konec konců nejlepším příkladem.) Takovým fotografům už vůbec nepřichází na mysl skutečnost, že fotografie je tvůrčí prací, že nevzniká samo sebou. Je proto pochopitelné, že Ehm ve svém úvodníku znovu opakuje to, co de facto již patnáct let zdůrazňuje Funke, o čem už v roce 1929 hovoří i Wiškovský, a později mnozí další fotografové - Sudek, Altschul, Jeníček... : **Je třeba, aby si každý ujasnil proč fotografuje** - z osobní záliby, do rodinného alba, pro dokumentaci dění kolem sebe... Fotografie totiž není jen dokumentem o své době, ale stejně dobře vypovídá i o svém autorovi: *„...Pravda fotografie bývá osobní zálibou, ale jest také zodpovědným výkonem. Není potřebí vychovávat pracovníky k hračkářství, které uspokojuje malý kroužek nemajících zodpovědnost k budoucím, ale je nutné pracovat cílevědomě a zodpovědně pro zdokonalování fotografického projevu...".*(96) Jinými slovy: fotografie nám skutečně přináší potěšení, nové vizuální a emotivní zážitky, ale zároveň po fotografovi vyžaduje cílevědomou, soustředěnou práci i neustálé rozšiřování všeobecného kulturního

a celospolečenského přehledu. Na tuto nezbytnost permanentního sebevzdělávání a osobní odpovědnosti klade Ehm zvláštní důraz: *„...Cestou k dobré fotografii jest dobré fotografické vidění. Cesta k dobrému vidění jde přes zvyšování osobní kultury. Zvyšování osobní kultury jde přes soustavné sledování kulturních událostí. Dobrý fotograf musí navštěvovat výtvarné výstavy a kulturní podniky. Znalost výtvarného umění (...) nesporně podporuje cit pro fotografické zpracování námětu...".*(96) V moderní civilizaci již tedy fotografie neplní pouze funkci reprodukčního či sdělovacího prostředku, ale stává se také významným **kulturním a výchovným společenským činitelem**. V tomto smyslu o fotografii hovoří například i László Moholy-Nagy, když již v roce 1932 v textu *Fotografie, objektivní forma vidění naší doby*, píše: *„...ve fotografii však musíme hledati ne „obraz", ne obvyklou estetiku, nýbrž* ***nástroj pro pedagogické a výrazové účely...".***(97) S jistým zjednodušením bychom mohli tento Moholy-Nagyův výrok označit za jakési motto jedenapůlleté práce redakčního týmu Josefa Ehma.

Jaromír Funke, který nyní opět začíná více publikovat obsáhlejší teoretické texty, píše v roce 1940 pro *Fotografický obzor* několik úvodníků: *Fotografovaný člověk, Fotografovaná krajina* a *Prostor a námět.*

První dva jsou precizními, názornými pedagogickými texty, které mají fotoamatérům pomoci zorientovat se v problematice těchto fotografických žánrů. Ve snaze ulehčit začínajícím a tápajícím fotografům od starostí s formálními kvalitami fotografického obrazu Funke detailně hovoří o všech specifických fotografických výrazových prostředcích, jak je známe z jeho dřívějších textů: práci se světlem - modelaci struktury povrchu, abstrahujících schopnostech černobílé škály, užití výřezu či různých perspektiv zobrazení, nutnosti technicky dokonalého zpracování fotomateriálu, poprvé se obšírněji zmiňuje i o působení barev. Naléhavě přitom ale upozorňuje na **nebezpečí formalismu**, které v sobě přílišná koncentrace na obrazové kvality skrývá a zdůrazňuje, že jsou pouhým **prostředkem k autorskému vyjádření myšlenky**. A právě snaha o zpopularizování této skutečnosti - nutnosti využívání specifických formálních kvalit fotografie k autorské interpretaci reality, se pro Funkeho stává jednou z priorit jeho aktivního působení ve *Fotografickém obzoru* v letech 1939 - 1941: *„...Nejde jen o ofotografování (...) motivu pro účely dokumentární a památkové, (...) v daleko větší míře o ofotografování určitého pečlivě vybraného úseku, (...) který by se stal nejen dokumentem, ale současně i projevem vyhraněného fotograficky*

estetického názoru... K ovládnutí tohoto oboru jest zapotřebí zvýšení vlastní obrazové představivosti a vlastní imaginace... Toto střídání výlučnosti a prosté skutečnosti jest záležitostí bohaté osobní fantasie a vlastního usměrněného programu... ".(98)

Zcela specifické místo zaujímá mezi Funkeho teoretickými pracemi méně známý text třetího z úvodníků, ***Prostor a námět***, jehož první verzi, *Prostor ve fotografii*, Funke publikuje v *Českém Slově* již v roce 1936. Osobně jej však považuji za stejně důležitý jako *Fotogenické zátiší* či *Od fotogramu k emoci*. Tento text, jehož podtitul by mohl znít: **od formy k emoci**, se výrazně odlišuje od ostatních Funkeho prací, neboť Funke v něm hodnotí emotivní účinky fotografie na základě analýzy **psychologického působení** fotografického obrazu na diváka, podobně jak ho známe z originálních teoretických prací Eugena Wiškovského. Je to přístup u Funkeho natolik netypický, že si dovolím tvrdit, že zde **kontakt s Eugenem Wiškovským sehrál určitou roli**. Aplikací poznatků moderní psychologie, zde Funke vlastně podává důkazy správnosti principů své fotografické báze: kladení důrazu na dokonalé podání struktury povrchu, práci s výřezem a důležitost autorského vidění jako primárního způsobu jak ovlivnit obsahové kvality fotografie.

„Emoční fotografie" - moderní výtvarná fotografie pojímaná jako invenční propojení moderních fotografických forem (specifických fotografických výrazových prostředků) a imaginace „objevené" surrealismem - je od poloviny třicátých let všeobecně považována za jakýsi vrchol „fotografické básnické tvorby" a názorně dokazuje, že fotografie je schopna interpretovat i náročný obsah. Takto o fotografii Funke hovoří již v roce 1936 ve *Fotografickém obzoru*, v textu *Od piktorialismu k emoční fotografii*, kde píše: *„...Ale pouhá skutečnost může se také státi záminkou k něčemu úplně jinému, co nemá nic společného s danou skutečností. Fotografie dovede také vzbuditi představy odvozené úmyslným zdůrazněním některého objektu, nebo prostým postavením nesourodých prvků vůči sobě, tak aby se jaksi slučovaly v něco úplně jiného, neboť konfrontováním dvou světů otvírají se nám nové možnosti. Tato emoční fotografie slučuje v sobě zkušenosti staré:*

od piktorialismu má komposici,

od abstraktní fotografie fantasii,

od neue Sachlichkeit strukturu,

od reportáže život. ".(99)

Jestliže tedy fotografie dokáže takto silně emotivně působit, je nutné se ptát: odkud pramení naše emotivní reakce? Spočívá tato schopnost ve fotografii samotné či v člověku?

Jak musí fotografie formálně vypadat, aby skutečně dokázala iniciovat emotivní reakci? Vznik emotivního působení fotografie na diváka Funke připisuje **konfrontaci dvou světů**: fotografického zobrazení skutečnosti a vnitřního obrazu světa jedince. I když fotograf divákovo vnímání nemůže ovlivnit, je na ně při realizaci psychologického účinku odkázán. Z toho přímo vyplývají požadavky na fotografické zobrazení. Vnitřní svět člověka vzniká jako odraz skutečnosti v jeho mozku a je determinován jeho intelektem a osobní zkušeností, na což také Funke správně poukazuje: *„...Životní zkušeností člověk nabývá určitých vědomostí o věcech i událostech, které se automaticky vybavují při jejich spatření, neboť význačné znaky každého předmětu, se kterým se člověk častěji stýká, se vryjí do lidské paměti, která okamžitě při shlédnutí věci reaguje a člověk často na prvý pohled rozpoznává určitý objekt...".* (100) Toto poznání umožňuje Funkemu jednoznačně označit **dokonalé podání povrchu předmětu** - jeho strukturu - za jeden ze základních **rozpoznávacích znaků objektu-námětu** ve fotografickém zobrazení, umožňujících jeho **identifikaci.** Porovnáváním fotografického zobrazení objektu a jeho subjektivního obrazu existujícího v mozku diváka vznikají asociativní pochody, které iniciují emotivní reakce. Fotografovaný objekt-námět ale tvoří pouze část fotografického obrazu; je **umístěn v prostoru**, který je na fotografii také zachycen. Typickým rysem fotografického zobrazení prostoru je skutečnost, že je pouhým **výřezem** z existující reality, kterou svým způsobem oklešťuje, deformuje, transformuje. Ztráta logických souvislostí s realitou způsobená výřezem nastoluje mezi jednotlivými prvky obrazu **úplně nové vztahy** - diametrálně odlišné od naší každodenní zkušenosti - a je proto dalším důležitým zdrojem specifických asociativních reakcí, potažmo emotivního působení fotografie. Proto také invenční fotografické pojednání prostoru označuje Funke za ztěžejní úkol fotografa: *„...Prostor jest přímým pokračováním každé události i statického předmětu (...) bez něhož není myslitelný fotografický výběr jakéhokoliv námětu. Prostor dodává fotografii zajímavost, prostor blíže určuje povahu scény, prostor vyzdvihuje motiv nebo při špatném výběru jej potlačuje nebo zlehčuje. Vyrovnání poměru mezi fotografovaným objektem a jeho okolním prostorem jest záležitostí citového poměru mezi námětem a fotografem...".*(100) **Námět**, podpořený dokonalým zobrazením struktury povrchu, a **prostor**, realizovaný vhodným výřezem, jsou tedy ve Funkeho pojetí hlavními pracovními nástroji fotografa, který, aby dosáhl fotografií požadovaného účinu, musí je vhodně využít v jednom jediném okamžiku, kdy může do fotografie aktivně vstoupit - v okamžiku expozice: *„...Neboť výběr jest vybírán*

svobodným rozhodnutím každého fotografického pracovníka (...) Je to jediná možnost, kdy fotograf prozrazuje svůj názor, a kdy může plně zhodnotit fotografovaný motiv. Svobodný výběr vyrovnává totiž poměr mezi fotografovaným objektem a jeho okolním prostorem tak, aby se obě náležitosti slily v jeden nedělitelný celek, který fotografii dodává určitost, jasnost, přehlednost, který prostě fotografii povyšuje na projev kultury fotografického záznamu... ".(100) Paralela s Wiškovského aplikacemi tvarové psychologie (jejích teorií celostního vnímání) v obecné- teorii fotografického obrazu je zde opět evidentní a ukazuje na úzký pracovní kontakt obou fotografů. (viz. dále) Umístěním námětu do vybraného prostoru ale autor neovlivňuje pouze formální kvality obrazu, nýbrž i kvality obsahové: jiné asociace vyvolává předmět fotografovaný ve svém přirozeném prostředí (tygr v pralese), jinak působí při umístění do prostoru nesourodého (tygr v ložnici). Pochopitelně, že emotivní reakce na každý tento obraz bude jiná - vznikají tak, zjednodušeně řečeno, dva druhy fotografie: **dokument a poezie**. Nástin takového zjednodušeného členění fotografie, které dává tušit, že Funke již nepovažuje fotografii za pouhý dokument (ve dvacátých letech hovoří o fotografii pouze jako o technicky dokonalém obrazu skutečnosti realizovaném s estetickým vkusem) se objevuje už ve Funkeho článku *Charakter současné české fotografie*, publikovaném v příloze *Národních listů* 24.12.1939 a přetištěném v časopise *Foto* v lednu 1940. Fotografii-dokument nyní Funke chápe jako **informativní** zobrazení skutečnosti, v němž je emotivní složka výrazně potlačena. Naproti tomu ve fotografii-poezii: invenčním autorském vidění skutečnosti, kdy je motiv nápaditě umístěn do prostoru s ním kontrastujícím, dominuje složka **emotivní**, neboť viděný obraz se neslučuje s naším běžným poznáním: *„...Jest to konfrontace dvou světů, jichž sloučením na jedné fotografii vzniká projev nevšední emoční působivosti... vzniká nová fotografická skutečnost, která (...) se vymyká obvyklému nebo povrchnímu dívání se na předmět... prostor a objekt transformuje doté míry, že spojením několika různých prvků vzniká hluboká fotografická vise, s velkou emotivní působivostí, specifickou jen pro tento druh fotografického zápisu...* ".(101) A v uskutečňování právě takových obrazových zvláštností a dobrodružství vidí Funke poslání fotografie, která tak nejenom že přináší nové zážitky divákovi, ale stejně významně obohacuje i vnitřní svět fotografův.

Obsáhlá retrospektivní analýza, *Od fotogramu k emoci*, která se na stránkách *Fotografického obzoru* objevuje v listopadu 1940, je posledním Funkeho textem většího

rozsahu. Jde o stať, která je svým způsobem „koncentrátem" celého jeho teoretického díla a zároveň také rekapitulací jeho „fotografické cesty". V bohatě strukturovaném, ale přitom přehledném a čtivém textu, který je Funkeho vrcholnou prací, se prolíná několik plánů: **historický přehled**, komentář **výrazových možností fotografie** - Funkeho fotografická báze a **koncepce Funkeho fotografického programu** - práce, myšlení, novost. Fotografické dění Funke sleduje průběžně, je to vždy přirozená součást jeho vlastní fotografické praxe: všechny impulsy, které k němu přicházejí, důsledně analyzuje, ověřuje ve své fotografické tvorbě, koriguje, aplikuje v teoretických textech, překonané názory pragmaticky opouští. Stejně tak i tento text vzniká postupně - jeho první jednodušší a schematičtější verze, *Od piktorialismu k emoční fotografii*, se objevuje ve *Fotografickém obzoru* již v roce 1936, druhá - téměř identická - nazvaná *Současné směry ve fotografii*, v témže roce v *Národních listech*. Postupné „zrání textu" se na jeho kvalitě velice příznivě projevuje a Funke tak prezentuje výjimečně kvalitní, komplexní a objektivní analýzu, která má obdobu pouze v textech Karla Teigeho - *Moderní fotografie* (1930), *Cesty Československé fotografie* (1947). *Od fotogramu k emoci* je také svým způsobem revidovanou aktualizovanou finální verzí Funkeho fotografického programu, formulovaného poprvé ve *Fotogenickém zátiší* v roce 1928, psanou s odstupem dalšího desetiletí. A právě tento odstup je velice závažným momentem, neboť poté co fotografie v hektických dvacátých letech nachází svoji novou formu a v první polovině let třicátých i nový obsah - fotožurnalistika, emotivní fotografie, reklama, sociální fotografie, typografie, atd. - dochází v druhé polovině třicátých let k určitému zklidnění, objevuje se prostor pro hlubší zamyšlení a obecnější hodnocení. Tato možnost oprostit se od dobových nálad, získat větší nadhled a zaujmout objektivnější stanovisko je také ve Funkeho textu velmi dobře patrná. *Od fotogramu k emoci* má ještě jednu zvláštnost: i když se jedná o precizně formulovaný faktografický text, je psán velice čtivě až s lyrickým nádechem - je z něho cítit nejen snaha v co nejjemnějších valérech vyjádřit myšlenku, ale také Funkeho pokora i láska k fotografii.

Analytické hodnocení zásadních vývojových momentů fotografického dění posledních dvou desetiletí (1920 - 1940), je páteří celého textu. Vycházejíc z kritického hodnocení piktorialismu, zdůrazňuje Funke důležitost příchodu experimentu do fotografické praxe, který, bytostně spjatý s fotogramem, nejenomže napomáhá znovuobjevení krásy černobílé škály, ale ukazuje také **nezbytnost aktivního odvážného tvůrčího přístupu autora** k fotografické tvorbě: *„...Čistota fotografického záznamu, oproštěná od elementů rušících*

vnitřní kázeň fotografické komposice, fotografický program a snaha po využití všech možností černobílé stupnice vedou zvídavého a nepoddajného pracovníka k experimentu... Fotografie hledá a ve svém hledání experimentuje. Zde jest prapůvod fotogramu...".(102) Tentokrát se ale fotogramu od Funkeho nedostává tak odmítavé reakce, jako v roce 1927, kdy v recenzi fotografického díla Man Raye, publikované ve *Fotografickém obzoru* a stručně nazvané *Man Ray*, fotogram označuje za autorovo zbloudění. Je vidět, že si Funke uvědomuje, že ve dvacátých letech přece jenom příliš podléhá svému striktně puristickému pojetí fotografie - absolutní nedotknutelnosti a nepostradatelnosti negativu, a že doba jasně ukazuje, že fotogram, invenčně použitý, má své nezastupitelné místo v moderní fotografické praxi: *„...Ukázalo se najednou, že prosté okopírování má v sobě překvapivost a novou krásu. Zhutnělý var jest podán konturou, bohatá krajkovina rýsuje se v černobílém podání jako exotická kráska, sklo má příjemné nuance, obyčejné drobnůstky všelijak skombinované evokují nové dojmy a podoby záhad všedního života i apokalypsy...".*(102) Funke nepochybně správně upozorňuje na nebezpečí formalismu při práci s fotogramem (toto nebezpečí si jistě uvědomil každý, kdo s touto technikou pracoval) a budoucnost této techniky vidí zejména v jejích aplikacích v užité fotografii: *„...V reklamní montáži tento fotogram má dobré uplatnění, jako překvapivé osvěžení pro diváka, který často ani nepozoruje, jakých triků se pro jeho potěšení a přilákání používá...".*(103) Logickými následníky fotogramu jsou pro Funkeho nová věcnost, přinášející nové náměty a objevující krásu povrchu materiálu, a abstraktní foto (jeho vlastní specifická reakce na Man Rayovy fotogramy), která věcné realistické zobrazení povyšuje na **abstraktní poetický obraz**: *„...Nejedná se o prostou realitu, ale o skutečnost takovou, která ofotografováním jest popřena jako tělesná skutečnost a začíná žíti novým životem, svým vlastním teprve na hotové fotografii. Vzniká tím nová fotografická skutečnost, pro níž jest skonstruovaná předloha jenom záminkou k ofotografování...".*(103) Za zcela zásadní považuji právě Funkeho hodnocení abstraktního fota, ve kterém se názorně projevuje velikost jeho osobnosti, když objektivně připouští, že primárně tato abstraktní fotografie nevzniká programově pro její abstrahující schopnosti jako takové, ale pouze jako **reakce na formu** Man Rayových fotogramů, výlučně jako hra, snaha dosáhnout téhož efektu za použití negativu. To ale abstraktnímu fotu neubírá nic z jeho významu jako důležité etapy na cestě za poznáním fotografické krásy: *„...V tomto pojetí nepostradatelnosti negativní a positivní techniky je tato abstraktní fotografie úplné novum, které pro svoji tajemnost vzniku*

nenabylo většího rozšíření, ale přineslo bohaté variace na téma černá a bílá. ***Jest to také samoúčelná fotografie****, která hledá okouzlení v čistotě vyrovnané a vyvážené komposice, ale nadto se ještě s rozkoší ponořuje do proměn tvarů, světel a stínů...".*(103) Poté co fotografie takto nalézá svůj nový obrazový jazyk, objevuje se otázka nového obsahu. Ten výtvarná fotografie objevuje pod vlivem surrealismu - vzniká rozmanité spektrum „emoční fotografie" - základ tvůrčí fotografie dnešní. Funke se prakticky ve svých textech nezabývá problematikou sociální fotografie a fotožurnalistiky, považuje ji spíše za otázku sociologickou (požadavky na její formální kvality implicitně ztotožňuje s požadavky na fotografii emotivní), není proto překvapením, že se ani v tomto textu této tématice nevěnuje. O to více upírá svoji pozornost k jednotlivým projevům fotografie emotivní: například ke specifickému „fotografickému básnickému útvaru" - obrazové metafoře „objevené" Eugenem Wiškovským: *„...hledání fantastických tvarů v přírodě (...), které ve fotografickém pojetí stávají se svébytnou fotografií, nezávislou obrazově na předloze. Jest samozřejmé, že skutečnost pro ně jest nutností, ale (...) jest fotografickým zpracováním přehodnocena a jaksi přezkoumána...".*(103) Novou kvalitu získává s příchodem surrealismu i tvorba experimentální: *„...kombinovaný experiment, jehož podstatou jest přivlastnění si hry náhody na citlivé emulsi. Tak se objevily strukáže, jichž barevná skvrnitost vykouzluje podivuhodné fantasie pohádkových příšer...".*(103) Je zjevné, že „surrealistický podnět" k dalšímu uvolnění fantazie nachází u mnoha českých fotografů i výtvarníků širokou odezvu a stává se základem vzniku silné tradice české surrealistické fotografie, která záhy nachází další následovníky a je do dnešních dnů stále živá - Vilém Reichmann, Emila Medková, Slovenská nová vlna, Veronika Bromová... Svojí orientací na interpretaci vnitřního světa autora ale tato fotografie klade na fotografa mnohem vyšší nároky: z formální a technické kvality fotografie se důraz přesouvá na její obsah, naprosto nepostradatelnými se stávají všeobecný kulturně-historický přehled fotografa, invence a imaginace. Stejně tak divák už nemůže čekat, že se mu při pohledu na fotografii „něco zjeví", pokud se nebude na její interpretaci aktivně podílet: *„...Bezpodmínečným příkazem jest vlastní fantasie, přísně vyhraněný pohled na věc, osobní program, znalost svých duševních vlastností, znalost fotografického řemesla a cit pro výraznou formu. Tento druh fotografie není jen záležitostí fotografickou, ale v daleko větší míře věcí osobní kultury... Začátek i účel jest emoce a to emoce v určitém smyslu, asi jako sen, kdy fantasie člověka jest uvolněna a překonává pohádkové propasti. Ano pohádky, ale z fotografické reality*

vytěžené. Tedy sen člověka, který fotografuje a může také o svých snech i jiným, kteří chtějí tuto řeč poslouchati, také vyprávět... ".(104)

Tím Funke končí procházku fotografickým děním posledních dvou dekád a završuje svoji cestu kritika, publicisty, teoretika-pedagoga. Přestože ve svých teoretických pracích nedefinuje žádný vlastní teoretický systém, jejich názornost, srozumitelnost i zpřístupnění širokému spektru českých fotografů na stránkách fotografických časopisů pomáhají pozvednout úroveň české fotografie na úroveň fotografie světové. Funke zde také nachází definitivní odpověď na otázku: Co je to fotografie?: z dokumentárního záznamu skutečnosti se v průběhu dvaceti let fotografie mění ve svébytný umělecký vyjadřovací prostředek, jehož dokumentárnost, závislost na zobrazení reálného světa, kvalitu autorského vyjádření myšlenky nijak nedegraduje, naopak přináší nám zraková dobrodružství, která bychom jinak nemohli vůbec uskutečnit. Poslední otázka tedy zní: Co dál? V odpovědi na ni se Funke shoduje s přesvědčením jiného světového avantgardního umělce, Lászla Moholy-Nagye, který již v roce 1932 píše: *„...není překvapivější, ve své přirozenosti a organickém sepětí prostší formy nad fotografickou serii. V ní kulminuje fotografie s naprostou přirozeností: serie není již „obrazem", nedá se posuzovati estetickými měřítky, jednotlivý obraz jako takový pozbývá v ní vlastního života, stává se montážní částí, oporou celku, který je vlastní věcí. **V této souvislosti svých jednotlivých částí může býti serie namířena na určitý cíl nejsilnější, ale také nejněžnější básní...*** ".(105) Můžeme se jen dohadovat, zda Moholy-Nagy Funkeho inspiruje, či nikoliv. I když totiž Funke ve svých starších textech nikdy o důležitosti řazení fotografií do tématických cyklů nehovoří, prakticky v celé svojí fotografické praxi, jako první z českých fotografů, pracuje výlučně tímto způsobem - od cyklů „Abstraktní foto" přes sociálně zaměřené soubory z Podkarpatské Rusi až po surrealistické „Čas trvá" a „Země nenasycená". Je docela dobře možné, že svým opakovaným zdůrazňováním nutnosti systematické a koncepční práce ve svých textech má implicitně na mysli i tento způsob tvorby. Přesto právě v textu *Od fotogramu k emoci* je to poprvé, co Funke o působivosti tématických fotografických cyklů explicitně hovoří a předjímá tak zážitky, které nám dnes poskytují knihy Josefa Koudelky, Roberta Franka, Williama Kleina, Antonína Kratochvíla, Jindřicha Štreita, Richarda Avedona a mnoha dalších světových fotografů: *„...A vývoj jde dál...Víme kde jest, víme kudy půjde? Tušíme! Cyklickým řaděním fotografií jest vlastní úkol fotografie zmnožován a stupňován.*

Fotografie tyto požadavky snese, neboť je může splnit... zde není již jen samotná fotografie, ale také citovost a chápání úkolů i možností emoční fotografie".(106)

I když je stať *Od fotogramu k emoci* Funkeho poslední rozsáhlou teoretickou prací, výrok stručně a výstižně charakterizující celé Funkeho fotografické dílo bychom pravděpodobně našli v posledních větách jeho předcházejícího textu, v úvodníku *Prostor a námět*, publikovaném v březnovém vydání *Fotografického obzoru* v roce 1940: ***„...A konec konců skutečnost jest veliký filosofický problém a užívá-li se termínu „skutečnost", tedy jen jako význam fotografický. Neboť promiskuita snu a skutečnosti, fantasie a reality jest i pro fotografii vábná i zrádná a lze tedy tyto různé světy slučované na jedné jediné fotografii shrnouti pod významem abstraktní emoce pramenící s fotografované skutečnosti.***".(101)

V říjnovém čísle *Fotografického obzoru* v roce 1940 publikuje svoji první rozsáhlou analýzu, *Tvar a motiv*, Eugen Wiškovský. Ta je první z řady textů obecně popisujících fotografii, jenž Wiškovský prezentuje na stránkách tohoto časopisu: *Desorientace v názoru na fotografii* - listopad 1940, *Zobrazení, projev, sdělení* - leden 1941, *Oproštěním k projevu* - březen 1941. Wiškovský v těchto textech formuluje moderní obecný teoretický aparát, popisující fotografii, který nemá ve své době obdoby a de facto nebyl překonán dodnes, a to i v mezinárodním kontextu. **Důsledně** v něm nahlíží na fotografii z dosud nezvyklých perspektiv moderní vědy: psychologie, informatiky, objevují se v něm i sociologické podtexty. Dosahuje tak výrazného zobecnění svého teoretického systému, které mu dává potřebný nadhled a nadčasovost, a do jisté míry umožňuje i jeho aplikaci na jiné umělecké obory. V teoretickém díle Eugena Wiškovského se odráží nejenom jeho dlouholetý kontakt s českou fotografickou špičkou (od konce dvacátých let intenzivně spolupracuje zejména s Jaromírem Funkem, Josefem Ehmem a dalšími progresivními fotografy), ale také neobyčejně široký všeobecný přehled, hluboké znalosti z oblasti psychologie a filozofie (z němčiny překládá odborné texty z těchto oborů) i intenzivní hledání a experimentování ve vlastní fotografické praxi, v níž Wiškovský osobitě reaguje zejména na novou věcnost: obohacuje ji o poetizující vidění, vzniká fotografická **obrazová metafora**. V jeho práci vždy převládá kvalita nad kvantitou; přesto nebo právě proto jeho fotografické portfolio obsahuje fotografie, které patří v kontextu světové avantgardy k nejoriginálnějším pracím - *Měsíční krajina, Izolátor, Vlnitý plech, Arabeska, Terasy, Stín,*

Katastrofa, *Prapor*... Wiškovský se nikdy neúčastní fotografického života českých fotoamatérů, jejich spory považuje vždy za malicherné a debaty za neplodné, výstavní salony za archaické; jeho teoretické dílo tedy vzniká mimo tyto kruhy, což je možná také jedna z příčin, proč se při svém zvěřejnění setkává převážně s nepochopením, neoprávněnou kritikou až averzí - viz. např. článek Karla Hermanna publikovaný v 22. čísle časopisu *Fotografie* roku 1940.

Osobité pojetí fotografie jako „svébytného obrazového jazyka", schopného tlumočit rozmanitá sdělení a vyvolávat v divákovi silné emotivní reakce, prezentuje Wiškovský již ve stati *O obrazové fotografii* v roce 1929. V tomto textu také poprvé opírá své argumenty o obecné poznatky moderní vědy - psychologie - a předjímá tak orientaci celého svého teoretického díla. Následujících deset let úzkého kontaktu s moderními vědními obory - tvarová psychologie, psychoanalýza, filozofie (překládá například odborné práce Freudovy či Jungovy) - i aplikace a ověřování jejich teorií ve vlastní fotografické praxi, umožňují Wiškovskému rozpracovat tento přístup v originální teoretický systém obecně popisující chování fotografie. To se odráží právě ve stati *Tvar a motiv*, v níž Wiškovský hodnotí obrazové kvality fotografie a jejich působení na diváka z perspektiv percepčních procesů, aplikujíc teorie tvarové psychologie. Po Funkeho textu *Prostor a námět* publikovaném o několik měsíců dříve, který není zdaleka tak bohatě strukturovaný a propracovaný (viz. výše), je *Tvar a motiv* první skutečně fundovanou statí, v níž autor důsledně pohlíží na emotivní působení fotografie jako na komunikační proces, podobně jako Walter Benjamin ve své studii z roku 1936: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Zatímco ale Benjamin hodnotí fotografii v té nejobecnější rovině jejího historicko-sociologického působení: fotografie jako iniciátor změny charakteru celého umění a zrodu masové obrazové produkce (viz. příloha), Wiškovský, vycházejíc ze stejných předpokladů jako Benjamin, se soustředí na obecný popis elementárních částí komunikačního řetězce: autora, fotografického obrazu a diváka.

V úvodu Wiškovský uvažuje podobně jako Funke: konfrontací autorova vnitřního obrazu světa s existující realitou se iniciují myšlenkové procesy, které ho vedou k vyjádření osobního vztahu k viděnému: k vytvoření obrazového sdělení - fotografie: *„...Viděné náměty nejsou totiž voleny náhodně nebo povrchně, ale tak, aby vyjadřovaly vlastní citové zaměření fotografa. Pak námět dává impuls fotografickému fixování, neboť poskytuje možnost konkrétně vyjádřiti obecnou představu fotografovu - **motiv**. Motiv je totiž určité*

citové zaměření ke skutečnosti... ".(107) Paralela s Funkeho statí *Prostor a námět* je tu zřejmá, ovšem to co Funke pouze naznačuje, Wiškovský systematicky rozpracovává na základě obecného vědeckého poznání. Prvotním činitelem je tedy fotograf - autor obrazového sdělení. Ten zaujat námětem, na základě svých psychických vlastností, schopností a osobní zkušenosti fotograficky jej zpracovává, aby jeho **fotografickým podáním** sdělil divákovi myšlenku či pocit, ukázal jak předmět vypadá, atp. Ve volbě námětu a jeho **fotografické transformaci v motiv** tedy spočívá autorův podíl na realizaci sdělení. Poté co Wiškovský takto definuje prvotní impuls vedoucí ke vzniku fotografie, upírá svoji pozornost právě k motivu: Co je to motiv?, Jak se uplatňuje při vzniku emotivní reakce?, Jaké jsou jeho funkce a charakteristické znaky? Aby mohl na tyto otázky odpovědět, podrobně analyzuje vnější jevovou stránku fotografického zobrazení, která jediná je divákovi přístupná, a ve které motiv figuruje jako iniciátor emotivní reakce diváka.

*„Fotografovaný objekt-námět musí být **fotogenický** a na fotografii by také měla býti dobře zachycena **struktura povrchu**"*, zní „základní fotografické pravidlo" třicátých let, hojně proklamované, ale jen vágně popisující znaky motivu. Wiškovský sám toto pravidlo úspěšně uplatňuje ve svých fotografických obrazových metaforách, ví, že je funkční - je **zdrojem silného emotivního účinu**. Proto k němu obrací svoji pozornost: nespokojuje se s jeho intuitivním chápáním a nejasnou formulací, chce najít uspokojivou odpověd na otázku: proč je tomu tak?, a na obecném základě ji zdůvodnit. Zjišťuje, že **neexistuje exaktní definice** kategorie fotogenie (přestože je tento termín používán již od dvacátých let - Funke: *Fotogenické zátiší*, 1928; Wiškovský: O *obrazové fotografii*, 1929....), a proto ani není možné přesně vymezit vzájemný vztah těchto dvou fotografických kvalit (fotogenie x struktura) a jejich konkrétní podíl na emotivním účinku fotografie na diváka.

Poté co takto nastíní problém, kterým se chce dále zabývat, pokládá si Wiškovský ještě jednu zásadní otázku, která s ním souvisí: Co je vůbec smyslem této komunikace - emotivního působení? Odpověď na ni hledá ve výsledcích psychologických studií, zabývajících se percepčními procesy: Intenzita psychologického působení obrazového sdělení na diváka je přímo úměrná novosti zrakového vjemu, který poskytuje, a tím uspokojuje vrozenou **potřebu člověka vidět nové**. Z toho Wiškovský odvozuje, že zprostředkování právě takových nových vjemů je posláním fotografie: *„...**smyslem každé fotografie**, pokud dobrovolně nezůstává v mezích prosté reprodukce, to jest fixace a sdělení vjemu, **jest uspokojiti biologickou potřebu zdravého oka: viděti nově, míti nové***

zrakové dojmy...".(108) Takto definované vstupní podmínky tvoří jakousi základní bázi, ze které Wiškovský vychází při definování svého teoretického systému. Toto odvození implicitně vychází z velice důležité skutečnosti, která odkazuje na měnící se charakter umění, a kterou uvádí ve své studii právě Benjamin: umělecké dílo s příchodem fotografie pozbývá své původní funkce kultovního předmětu, kdy je důležitější sama jeho existence než jeho vystavení; naopak dnes je realizováno proto, aby bylo vystaveno na odiv - je artefaktem určeným k vizuálnímu vnímání - a tomu musí podřídit svůj obsah i formu (bližší viz. příloha).

Jestliže tedy má fotografie přinášet nové zrakové dojmy, struktura povrchu sama o sobě nemůže být dostatečně silným motivickým prvkem, který by mohl dlouhodobě emotivně působit. Její invenční fotografické podání sice přináší nový vizuální vjem, ale svým prvoplánovým zobrazením nedokáže udržet pozornost diváka - novost vjemu po čase mizí. Z toho Wiškovský vyvozuje, že struktura je nutnou kvalitou fotografického podání motivu, neboť je pojítkem fotografického obrazu s realitou, ale nikoliv kvalitou postačující. Je třeba se detailně zabývat tím, co je to fotogenie a jaké jsou její obecné charakteristické rysy. Snaha o co možná nejexaktnější a nejobecnější definici této kategorie přivádí Wiškovského k myšlence aplikovat při odvození definice motivu obecné poznatky a teorie psychologických věd zabývajících se percepčními procesy člověka - konkrétně: tvarovou psychologii, která umožní formulovat definici motivu na obecném vědeckém základě: *„...Chceme-li tedy proniknout k podstatným znakům motivu, vyjděme od nepopiratelné a všeobecně uznávané zásady, že dobrá fotografie, musí býti jednotným celkem. Použijeme-li tu nazírání a terminologie t.zv. psychologie celků, řekneme, že musí býti útvarem (tvarem), to jest mnohotným členěným celkem, jehož jednotlivé části, samy o sobě nesamostatné, jsou vzájemně spojeny pevnou vnitřní vazbou...*".(107) Zde Wiškovský přímo aplikuje jednu z fundamentálních částí tvarové psychologie: její pojetí krásy: Krása, nebo souhrn estetických vlastností předmětu, určuje tvářnost celku, neboť pouze celky a nikoliv izolované prvky hrají rozhodující úlohu ve vývoji lidské společnosti. Celek, který je pro tvarovou psychologii vším; není při vnímání skládán z jednotlivostí, ale je základní vlastností vnímání. Je tedy před částmi a je víc než část. Odtud tedy Wiškovský může dále odvodit, že dobrá fotografie musí býti takovým **strukturovaným celkem-útvarem**: *„...Útvary jsou ony zážitky, které v naší zkušenosti mají samostatnou existenci, ať to jsou události, osoby, ideje, stroje nebo umělecká díla. Za tento samostatný život v naší mysli*

(...) vděčí své výraznosti (pregnanci). Útvary mají snahu se udržeti a ve vzpomínce se ihned doplniti, jestliže některá z částí vypadla... Každý útvar má svůj smysl...".(107) Útvar na fotografii tedy může být objektivně dán (existující stavba, obličej...) či záměrně vytvořen (vybrán fotografem z existující reality). Jelikož tvarová psychologie zdůrazňuje celost jako základní rys duševního života, vychází potom fotografie-útvar (strukturovaný mnohotný celek) logicky vstříc celostním dispozicím našeho vnímání. A poněvadž útvar má vždy svůj smysl, může nést sdělení. Útvar je tedy ve Wiškovského pojetí základním komunikačním elementem-**znakem** fotografické řeči, která k divákovi z fotografie promlouvá a iniciuje emotivní reakci (zde na Wiškovského práci později v šedesátých letech navazují například Ján Šmok či Václav Zykmud). Svoje přesvědčení o poslání fotografie přinášet nové zážitky a uspokojovat lidskou touhu po nových překvapeních formuluje Wiškovský výstižně ve dvou větách charakterizujících de facto celé jeho fotografické dílo: *„...**Dobrá fotografie je zrakové dobrodružství se zárukou skutečnosti - pro diváka. Pro fotografa je to pokus záměrně takovou nevšednost, takové překvapení vytvořiti...**".*(108) Tyto dvě věty se odrážejí v následném Wiškovského rozboru procesu vnímání fotografického obrazu, který patří mezi nejoriginálnější části jeho teoretického systému. Jak vyplývá z výše citovaného: zrakový, potažmo emotivní, dojem z fotografie je u diváka vyvolán působením dvou kontrastujících faktorů: na straně jedné vizuálně neobvyklé, překvapivé až **neskutečné podání reality - motivu** je zdrojem iluze nereálnosti zobrazeného a na straně druhé stojí vědomí, že **zobrazené je stoprocentní skutečností**, což dokazuje realisticky zachycená struktura povrchu. Obě tyto kvality jsou vzájemně konfrontovány na fotografii, která musí být pregnantním útvarem. Tato konfrontace ale sama o sobě pro vznik emotivního účinu nestačí: je také nutné mezi oběma faktory zachovat určité proporce: *„...Čím větší je tato odlišnost (funkce motivu), tím silnější musí být přesvědčení, že zobrazení je skutečnost (funkce struktury). Neboť jenom reálná nevšednost je překvapivá....".*(108) A právě dešifrování této dvojznačnosti je zdrojem divákovy emotivní reakce - radosti ze spoluúčasti na umělcově zážitku, vnitřního uspokojení. Podobně uvažuje již v roce 1823 Quatremére de Quiency, když píše: *„.Naše potěšení z iluze spočívá právě v úsilí, jež mysl vynakládá na překonání rozdílu mezi uměním a skutečností. Potěšení je však zmařeno, je-li iluze příliš dokonalá.*"(109) či filmový režisér Robert Bresson, který říká: ***„Je prospěšné, aby to co nalezneš, nebylo to, co jsi očekával. Fascinován, rozrušen neočekávaným.***".(110)

V tomto mechanismu působení zrakového vjemu se podle Wiškovského uplatňují aktivní a pasivní složky, fotografickému zobrazení vlastní. **Pasivní složky** (dané) vyplývají z podstaty fotografického procesu - černobílá škála, absence pohybu, odlišná perspektiva, jiná velikost zorného pole, transformace prostorové reality do dvojrozměrné plochy obrazu. Není možné je ovlivnit v tom smyslu, že jsou fotografickému obrazu vlastní a autor se s nimi proto musí naučit zacházet tak, aby podporovaly jeho tvůrčí záměr. **Aktivní složkou** umožňující autorovi do fotografického obrazu zasahovat přímo a znovu a znovu tak uskutečňovat *„zrakovou nevšednost"* je *„isolující abstrakce"* - **výřez**: *„...Oproštěním (...) isolováním a zdůrazněním při současném vyzdvižení reálnosti objektu vzniká nová skutečnost, skutečnost fotografická, často výmluvnější, přesvědčivější, působivější než skutečnost zraková..."*.(108) Výše provedený rozbor vnímání fotografického obrazu umožňuje Wiškovskému exaktně definovat **motiv**: ***„...Motiv je případ skutečné zrakové neobvyklosti (nebo fotografem na hotovém tisku předvídané), kterou lze fotograficky isolovati a tím stupňovati k dojmu překvapivosti na pozadí naprosté reálnosti, vytvořeném dobře podanou strukturou..."***.(108) **Toto odvození je úhelným kamenem Wiškovského teorie**, veškerá další upřesnění a rozšíření jeho teroretického systému vycházejí vždy z této báze.

Na základě této definice motivu, jako zdroje emotivního působení fotografického obrazu na jedince, uvádí Wiškovský, bez nároku na úplnost, jak sám říká, výčet *„obecně formulovaných fotografických motivů"* (111). Jde de facto o principy, se kterými ve dvacátých a třicátých letech začala programově pracovat avantgarda, a které postupně přejala běžná fotografická praxe, a jejichž emotivnímu působení se ve Wiškovského práci dostává teoretického zdůvodnění. Wiškovský dělí motivy do třech základních skupin:

1. motivy-útvary, jejichž **nevšednost spočívá čistě ve vnější-zrakové stránce dojmu**: *mnohost, stejnost, pravidelnost, pohyb* - nezvyklý pohyb oka sledujícího výrazné linie na zobrazení, *tvarová vyhraněnost* - nezvyklé uspořádání předmětů. Výrazné působení těchto motivů na psychiku člověka je jedním z elementárních poznatků tvarové psychologie, která tyto konfigurace považuje za naprosto fundamentální. Již ve třicátých letech o nich hovoří například Wertheimer, představitel tzv. berlínské školy tvarové psychologie, který uvádí ještě některé další činitele vedoucí ke vzniku útvarů - citových zdrojů: blízkost, stejnost, společný osud, tvarová pregnance; podobně někteří jeho kolegové uvádí další příklady: sousednost, podobnost, důraznost, symetrický průběh, kontura. V souvislosti

s těmito motivickými prvky - skladebnými postupy, řečeno dnešní odbornou fotografickou terminologií - bychom měli zdůraznit jeden důležitý fakt: Wiškovský nikdy jejich úlohu nijak nepřeceňuje, naopak vždy upozorňuje na nutnost jistého nadhledu a jejich autorského obohacení: *„...Nemůžeme z toho ovšem vysouditi, že by samotný útvarový charakter stačil na dobrou fotografii. Jen některé útvary mají nevšednost, nutnou k vyvolání fotografického účinu, jinde musí dojem nevšednosti vyjíti z jiných pramenů...".*(111)

2. motivy, jejichž **nevšednost je dána specifickými kvalitami fotografického zobrazení**: zde má Wiškovský na mysli zejména: *perspektivní zkreslení, využití hloubky ostrosti, nezvyklá zobrazení* - panoramatické fotografie, makrofotografie..., *změna valérů černobílé škály použitím filtrů, nezvyklé úhly pohledu - nadhled, podhled.* Za jakýsi přechod k emoční fotografii, k motivům, jejichž nevšednost je spojena s jinými citovými obsahy, označuje Wiškovský *momentku*: její vznik je sice umožněn fotografickou technikou, schopností „zastavit na snímku plynutí času", ale vyvolává emotivní reakci poněkud jiného druhu, viz. skupina třetí

Charakteristickým znakem prvních dvou skupin motivů je **nezávislost jejich existence na fotografovi**: jsou jakousi nabídkou-stavebnicí, ze které může fotograf kdykoliv libovolně vybírat a kombinovat. Díky tomu ale nejsou samy o sobě natolik nosnými, mají jen omezené možnosti emotivního působení: divák si na ně zvykne, zraková nevšednost zmizí.

3. motivy, jejichž **nevšednost spočívá v pocitu novosti vyplývajícího z jiných citových obsahů**: *klamnost loutek* - přeludná konfigurace předmětů či jevů, *prchavost okamžiku, obrazová metafora* - zástupné fotografické zobrazení, jehož identifikace je zdrojem divákova překvapení. Pouze motivy této skupiny jsou **primárně závislé na autorovi**, jsou vyjádřením jeho vnitřního světa prostřednictvím viděné a fotograficky transformované skutečnosti.

V souvislosti s tímto výčtem motivů je potřeba zdůraznit, že Wiškovský nepředkládá pouhý seznam, ale jejich psychologické působení také názorně demonstruje a komentuje na konkrétních fotografiích, v nichž se ten který motiv výrazně uplatňuje. Čtenář tak dostává do rukou jakýsi ilustrovaný přehled motivů, „malou učebnici fotografie". Další upřesnění působení specifických kvalit fotografického obrazu na psychiku diváka - výřez, černobílá škála, zastavení času - je tématem textu *Oproštěním k projevu*, který Wiškovský publikuje ve *Fotografickém obzoru* o šest měsíců později, v březnu 1941.

Wiškovského úvaha *Tvar a motiv* je nejenom prvním precizním a kompaktním teoretickým modelem popisujícím fotografický obraz na základě obecných poznatků vědy, ale společně s Funkeho textem *Od fotogramu k emoci* přináší také jasný důkaz toho, že **svázanost fotografie se skutečností**, a to i fotografie emotivní, je **nutnou podmínkou dobré fotografie**: ***„...proměnění je vlastní podstatou estetické fotografie. Transfigurace, ne defigurace skutečnosti. Transfigurace, to jest oproštění, očištění skutečnosti ode všeho zbytečného a nevhodného, co by defigurovalo obraz naší myšlenky - motivu - který se má jasně odraziti v zrcadle fotografie. Neboť konec konců motivy neexistují mimo nás. A tajemné kouzlo práce fotografovy neleží v červeném přísvitu temné komory, nýbrž právě v tomto „proměnění", které jsme dovedli vyvolati na tváři skutečnosti."*** (112)

Přestože je *Tvar a motiv* precizně formulovaným, logicky vystavěným, přehledným a obsahově i pojmově bohatým textem, zůstává drtivou většinou tehdejších fotoamatérů nepochopen. Ukazuje se, že i přes svoji významnou funkci výrazového a komunikačního prostředku, kterou fotografie v moderní společnosti zastává, pro fotoamatéry zůstává stále ještě převážně hračkou - přístrojem na obrázky. Jejich zájem o hlubší poznání zákonitostí fotografie je minimální a omezuje se převážně na mechanické přejímání schematických pravidel a pouček opakovaných v nesčetných variacích na stránkách fotografických časopisů. Na tuto situaci upozorňuje i Wiškovský, když v dalším článku, *Desorientace v názoru na fotografii*, reaguje na kritiku Karla Hermanna, který ve 22. čísle časopisu *Fotografie* sarkasticky komentuje a odmítá úvahu *Tvar a motiv* jako intelektuálsky mnohomluvnou. Karel Hermann, sám šéfredaktor časopisu *Fotografie*, je ve své době oficielně uznávaným fotografickým publicistou, autorem několika odborných publikací i inspirátorem mnoha tehdejších fotoamatérů. Jeho teoretické práce však často trpí nejen pojmovou neujasněností a schematičností, ale postrádají také nadhled a potřebné zobecnění, které jsou vlastní pracem Wiškovského. Hermann svojí kritikou názorně ukazuje, že se *Tvar a motiv* vymyká nejen jeho úzké perspektivě pohledu na fotografii, ale také jeho všeobecným znalostem a intelektuálním schopnostem vůbec. Nevidí, že ve Wiškovského textu by mohl nalézt oporu pro některá svá vlastní tvrzení (například ta, publikovaná v časopisu *Fotografie* v článku *Učme se vidět fotograficky* (113)), v nichž rozvláčně a vágně formuluje některé své poučky a kompoziční pravidla), a na místo toho se pokouší jeho myšlenky zpochybnit. Na tento fakt názorně ukazuje i Wiškovský ve své oponentuře:

„...Plete-li si pojmy jako psychologie a fysiologie, neměl by si plésti slova česká, jako je tvar, obsah a cit. Když (...) prohlašuje za nejvyšší stupeň fotografie ten, který „hluboce působí na mysl pozorovatele jinými vlivy, než je pouhý tvar a obsah zobrazeného skutečna", pak se divně vyjímá, čteme-li (...), že „fotografie má účel daleko lidštější než působiti na cit jedince, má sdělovati všem konkrétní skutečnosti, má býti pojítkem lidí se skutečností". (?) Tedy nejprve má působiti na mysl = vyvolávati cit, ne však tvarem, ani obsahem (čím tedy?), po druhé sdělovati konkretní skutečnost = obsah, na však působiti na cit...".(114) Tuto citaci považuji za dostatečně ilustrativní, aby si čtenář udělal obrázek o uvedeném sporu - Hermannova konfuse pojmů je zde evidentní. V souvislosti s touto polemikou se se stále větší naléhavostí objevuje důležitý fakt, který si většina fotoamatérů neuvědomuje, a který Wiškovský správně zdůrazňuje: fotografie je významným společenským činitelem-komunikačním prostředkem a její společenské poslání netkví v planých hříčkách, ale v odpovědné práci, jejíž výsledky významně obohacují náš život: *„...Proto musí každá úvaha o poslání fotografie přihlížeti k její mnohostrannosti, tak podivuhodně odpovídající rozmanitosti moderního života, jemuž slouží. Z téhož důvodu musí bráti v počet vnitřní život dnešního člověka, který je příliš bohatý a diferencovaný, než aby se dal vyjádřit jednou formulí. **Ne to, co kolem sebe vidíme, chceme vždy znova viděti na obrázcích, nýbrž v prvé řadě to, co nějakým způsobem odpovídá našim vnitřním potřebám, které každodenní zraková skutečnost neuspokojuje...**".*(114) Neuvědomění si této skutečnosti je zásadním problémem fotoamatérské práce: přestože i některé amatérské fotografie vznikají proto, aby byly prezentovány jiným osobám - aby něco sdělily - málokterý z fotoamatérů již uvažuje o tom, **jak fotografie na diváka působí** - které fotografické kvality se v jejím působení uplatňují. Z Wiškovského textu je patrné, že právě tento narůstající rozpor, používání fotografie jako prostředku sdělení na straně jedné a nezájem či neznalost jejího psychologického působení na straně druhé je ztěžejním problémem doby. (Jak vidíme dnes, zas až tak moc se od té doby nezměnilo.)

Zatímco úvahu *Tvar a motiv* bychom mohli charakterizovat jako elementární analýzu fotografického obrazu, *Desorientace v názoru na fotografii* jako „názornou ilustraci dobového chápání fotografie", stať *Zobrazení, projev, sdělení* je Wiškovského nejobecnějším popisem fotografie ve smyslu jejího společenského uplatnění, a tím je také nejbližší studii Waltra Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.*

Již sám název napovídá, které funkce Wiškovský fotografii v moderní společnosti přisuzuje: **zobrazení, projev a sdělení**, z nichž každá se vztahuje k jinému subjektu: fotografii-nosiči sdělení, fotografovi-autorovi sdělení a divákovi-příjemci sdělení. Vzniká tak zajímavá paralela s komunikačním řetězcem, jak jej definuje teorie informace, v níž Wiškovský předjímá vznik některých současných obecných teoretických systémů popisujících fotografický obraz. Na originalitu i význam tohoto komplexního pohledu poukazují i jiní autoři, například Jaroslav Anděl ve své analýze Wiškovského textů, *Teoretické přístupy a interpretace*, publikované v roce 1974: *„...tato triáda postihuje skutečnost umění integrálněji než polární kategorie subjektu a objektu, obsahu a formy, atd. Zahrnuje totiž ve vztahu uměleckého díla nejen tvůrce, ale i diváka, nejen otázku tvorby, ale i vnímání. To znamená, že umění je pojato ve své společenské funkci se sociologickými a psychologickými problémy.“*.(115)

Podrobnou analýzu funkcí **fotografického zobrazení** Wiškovský předkládá již ve své předchozí úvaze, *Tvar a motiv*. (viz. výše) Myšlenky v ní formulované Wiškovský v tomto textu konfrontuje se stati Američana Herberta Pelse *What makes the picture (Co tvoří obraz)* publikovaným v časopise *American Photography*, který podobně jako on hodnotí fotografii v obecnější rovině. Wiškovskému ale v prvním plánu nejde o konfrontaci obou textů jako takovou, chce především podat názorný důkaz oponentům typu Karla Hermanna, že článek *Tvar a motiv* není „výstřelkem intelektuála“, ale seriózní prací snažící se o vyplnění mezery v našem poznání, a že diskuse o fotografii, o jejích specifických kvalitách a problémech se stává celosvětovou záležitostí, ba nutností, neboť její vlivy v životě moderní společnosti sílí a bytostně se týkají každého z nás. Pels, podobně jako Wiškovský, také zdůrazňuje důležitost tvarové stránky viděné skutečnosti: *„...Z jakéhosi tajemného důvodu má člověk vrozený smysl pro geometrické tvary...“*(116), a stejně tak vidí ve zobecnění námětu nebo některého jeho charakteristického rysu zdroj emotivního působení fotografie. Přesto je Pelsovo hodnocení poněkud primitivní: založené na pouhých komparacích, nikoliv na obecných vědeckých poznatcích jako je tomu u Wiškovského. Wiškovský proto poukazuje na fakt, že mnohé Pelsovy myšlenky jsou v jeho teoretickém systému nejenom obsaženy, ale také teoreticky zdůvodněny. Zdůrazňuje i větší obecnost svého modelu, například když označuje Pelsovo tvrzení, že funkcí fotografie je zevšeobecnění námětu, za příliš elementární: *„...to co fotografie (...) z konkrétní skutečnosti isoluje a vyjadřuje, ať je to jen nějaký tvarový řád, nebo při tom i nějaký citový obsah,*

je vždy něco obecného v tom smyslu, že to jednak potlačuje jedinečnost objektu, jednak je každému pozorovateli přístupné... Nezapomínejme však, že (...) zobecnění námětu jest podmínkou každého projevu, nejen fotografického, pokud je určen veřejnosti. Obecná platnost jest předpokladem zveřejnění, ne však ještě jeho postačujícím důvodem...".(116) Úkolem autora je tedy volit takovou míru zobecnění námětu, aby se tento stal znakem, který může divák identifikovat. Zde na Wiškovského dílo později navazuje profesor Ján Šmok, který se problémem znaku podrobně zabývá ve své obecné teorii umění.

Každá fotografie je neoddělitelně spjata se svým autorem-fotografem: dává tušit s jakým záměrem byla pořízena a může prozradit mnohé o jeho osobnosti: je jeho vizitkou-**projevem**. Asi takto uvažuje Wiškovský, když v **originální sociologické analýze** hodnotí fotografy podle motivace, která je k fotografii přivádí, a dělí je de facto do dvou skupin: první skupinu tvoří lidé, kteří fotografii sice používají, ale **v jejich práci fotografie nedochází svého poslání**: *vlastníci* - fotoaparát vlastní, ale nepoužívají; *měniči* - fotoaparáty vlastní, ale nefotografují, pouze je mění; *náhodní fotografové* - fotografují proto, že mají fotoaparát právě v ruce; *kutilové* - takřka nefotografují, pouze opravují a vylepšují; *chemici* - fotografují minimálně, většinu času tráví s chemickými experimenty; *momentkáři* - nejpočetnější typ rodinných fotografů, akceptující heslo Kodaku: Vy zmáčknete spoušť, my uděláme zbytek! - v tomto případě sice fotografie plní jakousi elementární funkci upevnění společenského pouta mezi několika lidmi, tím ale není její poslání naplněno (početnost této skupiny v dnešním světě není třeba zdůrazňovat). Fotografům všech těchto skupin fotografie dost možná vyplňuje volný čas, pravděpodobně jim přináší i určité uspokojení, ale z celospolečenského hlediska je jejich práce zbytečná: mimo okruh nejbližších známých nemohou nikoho oslovit. Fotografie tak pozbývá svého poslání komunikačního prostředku, od základu se mění její funkce, degeneruje - stává se hračkou. Nicméně sociologické dopady tohoto jevu jsou nesmírné a s přibývajícími léty získávají na důležitosti (viz. dnešní gigantický světový fotografický průmysl a lidová fotografická tvořivost, podporovaná soutěžemi typu „Neváhej a toč", „Pošlete nám nejhezčí obrázek z Vaší dovolené", atp.). Tento problém **masovosti obrazové produkce**, který fotografie přináší, označuje za závažný společenský jev i Benjamin: fotografie umožňuje nebývalý nárůst obrazové produkce, vzniká masový průmysl obrázkových magazínů, které, ve snaze dosáhnout co největších zisků, požadují od fotografů stále větší množství fotografií; tím se nevídaným způsobem zvyšuje poptávka po fotografiích, kterou

ale kvalitní fotografové nemohou pokrýt, proto se ve stále větší míře uplatňují fotografie nekvalitní: dochází k devalvaci vkusu a obrazové kultury vůbec (viz. příloha).

Naopak svého plnohodnotného společenského uplatnění fotografie dochází, podle Wiškovského, v pracích autorů druhé skupiny, fotografů užívajících fotografii jako prostředku společenské komunikace: jejich **projev se stává sdělením**. Uspokojení z takové práce má přirozeně naprosto odlišnou kvalitu i společenský dopad než u skupiny první - pomáhají povznést lidského ducha. Na tento fakt také Wiškovský správně upozorňuje: *„...K uspokojení, které autoru přináší snímek sám, přistupuje tu ještě uspokojení společenského rázu, ležící v lidsky příjemném vědomí, že ona tvarová nebo jiná záliba, pro kterou jsem snímek dělal, je mi společná s jinými (...) To je reakce obecně lidská a společensky daleko účelnější...* ".(117) Na základě svého rozboru tří funkcí fotografického obrazu poukazuje Wiškovský na analogii realizace verbálního a fotografického sdělení: *„...řeč fotografie má tak jako řeč mluvená trojí vztah: k předmětu, k autoru a k pozorovateli a tím i trojí funkci: zobrazení, projev a sdělení. A v dobré fotografii se všechny tyto tři funkce uplatňují.* "(117), čímž svůj teoretický aparát dále zobecňuje a začleňuje tím teorii fotografie do širšího kontextu dnešních teoretických výzkumů.

Oproštěním k projevu je název stati, ve které Wiškovský dále zpřesňuje svůj obecný teoretický aparát formulovaný ve statích *Tvar a motiv* a *Zobrazení, projev, sdělení.* Tento text se objevuje v březnovém vydání *Fotografického obzoru* v roce 1941, v posledním čísle tohoto časopisu redigovaném ještě Josefem Ehmem a Jaromírem Funkem.

Zajímavou poznámkou se zde Wiškovský vrací k procesu percepce díla - k potřebě člověka mít neustále nové zrakové vjemy (*Tvar a motiv*) - a vztahuje ji ještě k dalšímu důležitému faktoru: intelektu diváka. Je zjevné, že umění, a moderní umění obzvlášť, nemůže dojít svého účinu, pokud se divák - příjemce sdělení - na jeho interpretaci nebude aktivně podílet, neuplatní svůj dostatečně široký všeobecný přehled a imaginaci. Na základě tohoto poznání, Wiškovský originálně dělí pozorovatele díla do dvou skupin podle jejich intelektuálních a imaginativních schopností, a dále tak rozšiřuje popis komunikačního řetězce definovaného v textu *Zobrazení, projev, sdělení*: První skupinu tvoří ***„naivní realisté"*** - lidé postrádající potřebný nadhled a schopnost zobecnění - kteří budou na fotografii vždy pohlížet jako na **„zobrazení toho jak to vypadá"**: *„...„Ano tak je to ve skutečnosti." Obrázek musí plně odpovídati jejich zrakové představě zobrazovaného*

předmětu - neodpovídá-li, je špatný... ".(118) Protipólem těchto pozorovatelů jsou lidé imaginativní - ***„rafinovanější"*** - kteří naopak od fotografie očekávají, že jim **skutečnost podá zcela jinak**, než ji sami vidí, že jim přinese nový vizuální zážitek: *„...Jejich stanovisko k zobrazení (...) je do jisté míry estetické.* ***Dobrá fotografie je pro ně v jistém smyslu lepší než skutečnost. Je to odvaha nově vidět, která charakterisuje mladý zrak a mladou mysl, proti strachu z nových dojmů, jenž vyznačuje starý, unavený organismus...*** ".(118) Toto Wiškovského obecné rozdělení postihující fundamentální problém percepce uměleckého díla de facto nemá v době svého vzniku obdoby a možnosti jeho dalšího zobecnění i vztažení na výtvarné umění jako celek jsou zjevné. Některé paralely bychom našli snad pouze u Waltra Benjamina či Karla Teigeho. Benjamin sice hodnotí proces vizuální recepce díla z poněkud odlišné perspektivy zdůrazňujíc ještě další důležitý aspekt: divák je vždy rozptýlený, naše skutečné proniknutí k významu probíhá postupně (opakovaným pozorováním), ale nezbytnost intelektuálních dispozic a potřeba aktivního zapojení diváka při recepci díla jsou i v jeho úvaze implicitně obsaženy.

Druhá poznámka se týká specifických fotografických kvalit, které nový obrazový zážitek zprostředkují a zároveň vymezují „fotografův manévrovací prostor" při realizaci fotografie. Bližším popisem tohoto prostoru se zde Wiškovský zabývá. Z textu *Tvar a motiv* vyplývá: pokud má fotografie odkázaná na zobrazení skutečnosti přinášet nové zrakové vjemy, musí tuto skutečnost transformovat - abstrahovat, a musí vycházet vstříc našemu celostnímu vnímání - být *„mnohotným celkem-útvarem"*: **oproštěna** od všeho rušivého, co by soudržnost celku narušovalo. Vytvoření takto podmíněného útvaru je úkolem fotografa: *„...nelze popříti, že duševní práci fotografovu lze označiti jako určité pořádání za účelem dosažení naprosté jednoty. A pro tento úkol dává technický proces fotografie trojím zjednodušením (...) nejlepší předpoklady.* ".(119) Toto trojí zjednodušení skutečnosti, kterým fotografie abstrahuje realitu, podle Wiškovského spočívá v **absenci barvy, absenci pohybu a absenci kontextu** zobrazeného s okolním světem. Jinými slovy: **černobílá škála, „zastavení času" a výřez** činí fotografické zobrazení natolik odlišným od našeho vidění, že se jeho percepce - konfrontace fotografie s obrazem světa v našem mozku - stává **zdrojem neobvyklého vizuálního vjemu**. Wiškovský tak v obecné rovině teoreticky zdůvodňuje psychologické působení dalších specifických kvalit fotografického obrazu, které transformujíc realitu ve fotografický obraz, vytvářejí novou skutečnost dostatečně atraktivní pro naše vnímání.

K jednotlivým abstrahujícím principům se Wiškovský vrací podrobněji a jeho komentář se někdy více jindy méně kryje s texty jiných autorů (Funke, Teige, Chalupecký, Navrátil... - viz.např. odpovědi na anketu *Je fotografie uměním?* ve *Světozoru* v roce 1936). I přesto se zde objevují některé další originální aplikace psychologických poznatků na teorii fotografie: **černobílému zobrazení** přisuzuje Wiškovský hned dvojí abstrahující schopnost: zbavuje zrakovou skutečnost barvy, ale také *„věcného předmětného významu"*, a dává tím vyniknout tvaru modelovanému světlem: ***„...Jestliže s barvou zmizela vůně, chuť i svěžest, nahradilo ji na fotografii jiné kouzlo, méně skutečné, poněvadž odabstrahované - kouzlo čistého, s ničím nesmíšeného dojmu tvarového, vytvořeného světlem a stínem. Tato sensace nemá ve skutečném normálním vnímání nic obdobného, jest specificky fotografická... vytvoří na ploše formátu místo barevného světa svět nový, jednodušší, svět kontrastů a přechodů v jediné černobílé stupnici... Fotografický proces sám tu odstraňuje chaos..."***.(119) Tento obecný a exaktní popis působení černobílé škály je zcela výjímečným svého druhu, a umožňuje Wiškovskému patřičně zdůraznit význam světla jako nástroje „malujícího" černobílý fotografický obraz: ***„...Jest nesporné, že rozhodujícím činitelem v obou případech - jest světlo. Ono vytváří vlastní řeč fotografie - řeč tvarů, které vznikají pouze z konfliktu světla se stíny.*** *Proto na dobré fotografii světlo netriumfuje s takovou převahou nad stíny jako ve zrakovém vnímání skutečnosti (...) Zachytiti tento boj tam, kde je nejurputnější, bude ctižádostí fotografovou..."*.(119)

Specifický je i Wiškovského přístup k hodnocení *„potlačení pohybu"*- momentce. Na rozdíl od ostatních fotografů, Wiškovský nechápe tento „fotografický fenomén" pouze v jeho prvoplánové podobě: jako možnost zachycení jednotlivých fází dějů, které pro jejich rychlost nejsou našemu zraku běžně přístupné - sportovní reportáž, pád kapky vody, atp. Pro Wiškovského představuje **momentka filozofický problém**: tím, že nám umožňuje vidět to, co již pominulo - cosi prchavého, neuchopitelného, neopakovatelného - dává vyplynout na povrch úplně jiným kvalitám a problémům, a vyvolává tak zcela specifické emotivní reakce obecnějšího rázu: *„...Teprve po dlouhých letech při pohledu na fotografii se (...) ozřejmí oprošťující a isolující funkce skutečnosti: zatím co objekt sám (...) zestárnul a také vzpomínka vybledla, obrázek tu zůstal jako neměnný výsek času, urvaný osudové proměnlivosti, oproštěný ode všeho nánosu, který zatím zavalil vzpomínku..."*.(119) Wiškovský tak **objevuje další nesmírně důležitou skutečnost**, která se k fotografii váže, a která otvírá další možnosti jejích interpretací a použití - de facto zde předjímá tendence

dnešního výtvarného umění. Jak silný dojem může v divákovi vzbudit prostý popisný záznam skutečnosti - rodinná památeční fotografie, obrázek ulice či místnosti... - časem zbavený kontextu a patosu, názorně ukazují již fotografie Atgetovy. (Stejně „zázračné asociace" či mystické okamžiky navozují například i současné originální instalace - koláže, asambláže, oltáře... - Christiana Boltanského využívající anonymních nalezených fotografií.)

Problém „fotografického výřezu" patří mezi nejdiskutovanější témata třicátých let: ve svých textech se jím zabývá především Jaromír Funke, ale i Teige, Chalupecký, Navrátil či Markalous (viz. výše). Wiškovský se abstrahujícími schopnostmi výřezu detailně zabývá již ve stati *Tvar a motiv* v rámci odvození psychologického působení útvaru, kde jej uvádí jako důležitý aktivní činitel podílející se na emotivním účinku fotografie. Zde tedy Wiškovský již pouze rekapituluje: *„...fotografie (...) je také výsekem z neohraničené souvislosti prostoru. Svým přesně vymezeným formátem oprošťuje zobrazenou skutečnost ode všeho, s čím v našem zrakovém vnímání v prostoru souvisela, a je-li dobře udělána, vychází vstříc naší zálibě v uzavřené celosti...".*(119)

Výše uvedené specifické abstrahující schopnosti fotografického procesu pro Wiškovského představují jakýsi nástroj, který uvědomělě pracujícímu fotografovi umožňuje **„oprostit"** námět od všech rušivých vlivů, které by oslabovaly intenzitu vyjádření jeho myšlenky. A pouze takto cílevědomě zhotovená fotografie, transformující - abstrahující a kultivující - skutečnost v nový obraz, již není ve vztahu k autorovi pouhým dokumentárním záznamem reality, ale stává se jeho sebevyjádřením realizovaným prostřednictvím fotografie: jeho **projevem.**

Oproštěním k projevu je nejenom textem, ve kterém Wiškovský de facto završuje formulaci své originální obecné teorie fotografického obrazu, ale zároveň jakousi tečkou za bohatou publicistickou aktivitou české fotografické avantgardy vůbec. Stejně dobře tento název také vystihuje **obrození**, jímž fotografie v meziválečném období prošla: z obrázku napodobujícího malbu či pouhého dokumentu se fotografie stává důležitým společenským činitelem: nepostradatelným **moderním komunikačním prostředkem**, ale také **svébytným a sebevědomým uměleckým projevem.**

Bohužel realita druhé světové války definitivně ukončuje toto výjímečné období celoevropského kulturního rozmachu. V Protektorátu Čechy a Morava postupně vstupují v platnost zákazy fotografovaní na veřejných místech, vydané říšským ministerstvem vnitra,

dochází k zastavení vydávání fotografických časopisů: *Fotografie*, *Spoušť*, *Fotografický zpravodaj* a *Foto-Noviny* jsou zastaveny již v roce 1941, *Foto* v roce 1943 a poslední číslo *Fotografického obzoru* (nejstaršího českého fotografického časopisu) vychází v září 1944. V roce 1944 je také uzavřena Státní grafická škola v Praze, kde do té doby působí jako profesor Jaromír Funke. (Ten je po jejím uzavření nasazen jako dělník do továrny Dorka v Praze.)

Mnozí významní avantgardní tvůrci se stávají obětmi války: Pavel Altschul (spoluzakladatel agentury Press Photo Service, dlouholetý šéfredaktor časopisu Světozor a reportážní fotograf) či Rudolf Kohn (fotograf sociálního dokumentu, člen Levé fronty) jsou popraveni v Osvětimi, nepřímou obětí války se stává i Jaromír Funke (umírá 22.března 1945), když akutní operace, kterou měl podstoupit, musela být kvůli leteckému poplachu o několik hodin odložena. Po dlouhé vážné nemoci umírá 21.března 1942 i Jindřich Štyrský.

Přes všechny tyto dramatické události vznikají v období války mnohá díla, která nepochybně patří k vrcholným pracem české avantgardy. Zejména ilegálně vydávané surrealistické knihy nápaditě kombinující text s fotografií či koláží přinášejí svého druhu ojedinělé intimní výpovědi, ve kterých se odráží ponurá atmosféra válečné apokalypsy: v roce 1941 tajně vydává Jindřich Štyrský album fotografií ***Na jehlách těchto dní*** doprovozené texty Jindřicha Heislera, v témže roce vychází v ilegální Edici Surrealismu také kniha „realizovaných básní" Jindřicha Heislera a Toyen ***Z kasemat spánku***; surrealistická skupina Ra vydává v roce 1942 album ***Roztrhané panenky***, ve kterém se objevují fotografie např. Miloše Korečka, Viléma Reichmanna či Václava Zykmunda, a v roce 1944 vychází strojopis knihy skupiny Ra ***Výhrůžný kompas***, v nemž báseň Ludvíka Kundery doprovází Zykmundovy fotografie „řádění".

Traumatizující zkušenost druhé světové války a společenské i politické změny, které s sebou přinesla, jsou ale natolik hluboké, že překonat je a navázat na hektickou tvůrčí atmosféru meziválečných let, nebude již nikdy možné.

1945 - 1948

„...Co je tedy fotografie? Je to k r i t i c k ý zápis o dané skutečnosti, je to kritický soud o viděném úseku prostoru, je to k r i t i c k ý projev o viděném předmětu. Fotografie je tedy s v é b y t n ý, neboli a u t o n o m n í projev, není to zápis, protokol, nýbrž je to k r i t i c k ý č i n, jímž ne objektiv, anebo docela fotografický přístroj, ale f o t o g r a f, tedy člověk, jedinec p r o j e v u j e s v ů j n á z o r n a d a n o u s k u t e č n o s t, n a d a n ý j e v, n a v ě c i a d ě n í t o h o t o s v ě t a..."

Jiří Jeníček: Věci české fotografie, Fotografie 1945

„...Přistupujíce k otázce, zda fotografie je umění, pokusíme se odvolat se k takové definici pojmu umění, která by se opírala o soudobý stav uměnovědy a měla platnost vůči umělecké tvorbě v podmínkách naší doby. Pak smíme umění definovat jako a u t o n o m n í v ý r a z o v o u t v o r b u, jako projev básnické myšlenky, jako proces sebevyjádření svého autora, a umělecká díla jako produkty zrozené z fantasie, z lyrické intuice a inspirace, realisované, či lépe řečeno reprodukované a fixované jakýmikoliv vhodnými prostředky v jakémkoliv materiálu. Vlastní umělecké dílo má toliko duchovní a nehmotnou existenci, jako vnitřní výraz, kdežto fysický artefakt je pomocným předmětem, který vnitřní obraz tlumočí a reprodukuje..."

Karel Teige: Je fotografie uměním?, Věstník fotografů 1946

„...A v intensivnosti čistého - třeba ilusivního - prožívání jediné kvality ať obsahové, citové či tvarové v jedné chvíli je něco, co nás vždycky svrchovanou měrou uspokojuje. Je to vlastně cíl každé tvorby, která danou skutečnost destiluje a filtruje,aby z ní zachytila jen prvky téhož smyslu.... V podstatě tu jde o zjednodušení skutečnosti, o abstrakci, která nás uspokojuje hlavně proto, že vychází vstříc zvláštnosti našeho ducha, který nemůže složitou skutečnost pochopit v její mnohotvárnosti, nýbrž se postupně soustřeďuje na její jednotlivé aspekty, přičemž abstrahuje ode všech ostatních..."

Eugen Wiškovský: K psychologii fotografického účinu, Fotografie 1948

V závěru předcházející kapitoly jsem již uvedl, že Wiškovského článek *Oproštěním k projevu* je poslední významnou teoretickou prací české avantgardy v oblasti teorie fotografie v meziválečném období. Přes všechny tragické válečné zkušenosti i události,

které připravily o život i několik významných avantgardních tvůrců, pokouší se, ti kteří přežili, hned v roce 1945 přece jenom navázat na aktivity předválečné fotografické avantgardy. Postupně se obnovuje vydávání fotografických periodik: již v roce 1945 opět vychází *Věstník fotografů,* ve kterém publikuje řadu článků z historie fotografie Rudolf Skopec, objevují se i první čísla časopisu *Fotografie* a nového uměleckého časopisu *Blok,* do kterého přispívá například Karel Teige či František Povolný. Ihned po osvobození začíná vycházet i moderně koncipovaný obrázkový magazín *Svět v obrazech,* ve kterém své fotografie publikují např. Karel Hájek, Jindřich Marco, Václav Chochola, aj. Do roku 1948 také vychází dosud nevídané množství fotografických publikací: například kniha Zdeňka Tmeje *Abeceda duševního prázdna* (1945), Sudkův *Pražský hrad* (1945) a *Praha* (1948), Funkeho *Pražské kostely* (1946), publikace Miroslava Háka *Očima* (1947), knižního vydání se dostává i původně ilegálně vydanému albu Jindřicha Štyrského a Jindřicha Heislera *Na jehlách těchto dní* (1945), atd. Záhy se tedy skutečně do značné míry daří obnovit zpřetrhané kontakty a navázat na různorodé aktivity fotografů předválečné avantgardy. Bohužel toto „znovuzrození" fotografie nemá dlouhého trvání a je v únoru 1948 rázně ukončeno komunistickým převratem. Dopady komunistické diktatury na českou fotografii jsou potom naprosto srovnatelné s praktikami totalitní moci nacistického Německa - především v době jejího nástupu a po dobu trvání kultu Stalinovy osobnosti, tedy v letech 1948 - 1954 (omezení svobody projevu, zákazy fotografování na některých veřejných místech, zastavení vydávání časopisů, cenzura, atd).

I když jsou v letech 1945 - 1948 publikační aktivity v oblasti popisu fotografického obrazu poměrně bohaté, nepřinášejí prakticky žádné převratné myšlenky - jedinou výjimku tvoří práce Karla Teigeho a v některých detailech i texty Eugena Wiškovského. To ovšem nijak nesnižuje význam těchto prací, neboť záměrem jejich autorů - převážně fotoamatérů - není vytvářet nové teoretické systémy, ale především zpřístupnit co nejširšímu okruhu ostatních fotografů-amatérů pokrokové myšlenky avantgardy, pomoci jim zorientovat se v problematice moderní fotografie, případně vést na některá témata diskusi. Pravděpodobně nejvýznamnějším a nejvlivnějším autorem takto orientovaným, který svojí publikační činností výrazně pomáhá „kultivovat" českou amatérskou fotografii, je Jiří Jeníček. Ten ve svých textech vychází z myšlenek předních avantgardních fotografů a teoretiků: Karla Teigeho, Jaromíra Funkeho, Lubomíra Linharta, ale i Lázsla Moholy-Nagye či Alberta

Rengera-Patzsche, a populární formou je již od konce dvacátých let tlumočí fotografické veřejnosti na stránkách fotografických časopisů. Jeníček - povoláním profesionální voják - vždy patří k nejprogresivnějším fotoamatérům, ve svých textech kritizuje archaické fotosalóny a o fotografii hovoří jako o výtvarném projevu. I když zdaleka ne všechny jeho texty jsou formulovány tak precizně a vystavěny tak přehledně jak je tomu u Teigeho, Funkeho či Wiškovského, s trochou nadsázky můžeme říci, že po smrti Jaromíra Funkeho „přebírá funkci pedagoga" na stránkách českých fotografických periodik. V článku *Věci české fotografie*, publikovaném v časopisu *Fotografie* v prosinci 1945, Jeníček hodnotí současné významné společenské postavení a poslání fotografie takto: *„...Co je to tedy fotografie? Je to k r i t i c k ý zápis dané skutečnosti, je to k r i t i c k ý soud o viděném úseku prostoru, je to k r i t i c k ý projev o viděném předmětu. Fotografie je tedy s v é b y t n ý, neboli a u t o n o m n í projev, není to zápis, protokol nýbrž je to k r i t i c k ý č i n, jímž ne objektiv, anebo matnice, anebo docela fotografický přístroj, ale f o t o g r a f, tedy člověk, jedinec p r o j e v u j e s v ů j n á z o r n a d a n o u s k u t e č n o s t, n a d a n ý j e v, n a v ě c i a d ě n í t o h o t o s v ě t a..."*.(120) Vymezení funkce fotografie jako významného vyjadřovacího a komunikačního prostředku podobně jako ji staví Funke, Teige či Wiškovský je tu zjevné. Další paralelu s Wiškovského textem *Tvar a motiv* můžeme najít například v úvaze *Fotografie jako zrcadlo skutečnosti*, v níž Jeníček hovoří o nutnosti fotografické transformace skutečnosti: *„...Správný poměr fotografie ke skutečnosti je dán především a vždy volbou thematu a rozvedením thematu v námět! Nejde o drsnou skutečnost, jde o z k r a t k u skutečnosti!"*.(121) Domnívám se, že tyto citace dostatečně názorně ilustrují Jeníčkův progresivní přístup k fotografii, který přejímá od avantgardy (jeho dílo je do značné míry syntézou názorů nejvýznamnějších avantgardních tvůrců: Karla Teigeho, Jaromíra Funkeho, Lubomíra Linharta, ale i Alberta Rengera-Patzsche či Lászla Moholy-Nagye) a popularizuje nejen ne stránkách časopisů, ale také ve dvou autorských teoreticko-historických publikacích vydaných v roce 1947: *Fotografie jako zření života a světa*, ve které se podobně jako Teige pokouší načrtnout přehled historického vývoje české fotografie a názorů na fotografii, a *Úvahy o fotografii*, zaměřené především na otázky námětu a technického zpracování fotografie. Svojí neúnavnou systematickou osvětovou prací se tak Jeníček stává jednou z **významných osobností české amatérské fotografie**.

Chtěl bych zde zmínit ještě jeden, možná trochu kuriozní, jev, který je ale společný mnoha textům publikovaným ve fotografických časopisech těsně po skončení války: zdůrazňování **principu „českosti"**, které někdy vede až k absurdním argumentacím. (Na omluvu bychom snad mohli uvést, že jde vlastně o přirozenou reakci na téměř sedmileté porobení národa a pošlapání jeho státnosti, která se projevuje nejen ve fotografii, ale prakticky ve všech oblastech života tehdejší české společnosti.) Této náladě podléhá i Jiří Jeníček, když ve výše zmiňovaném článku *Věci české fotografie* píše: *„...jen ta fotografie je česká, která zobrazuje, která líčí česká fakta, českou skutečnost a která z hlediska vyššího zaměření obohacuje národní kulturu a ji zmnožuje. (...) Česky fotografuje jen ten, kdo se fotograficky vyslovuje kladně pro českou ideaci, kdo fotografickým výkonem, prací a celou vnitřní podstatou je na stráži proti mezinárodní fotografické konvenčnosti a kdo nevidí smysl fotografické činnosti jen v omáčce světel a blátě stínů a není otrockým elektekem faktů, tedy skutečnosti, ve které žije, nýbrž kdo fotografii češství spravedlivě hodnotí, nezaujatě vykládá a kdo poctivě a svědomitě v souzvuku s národní duší za ně bojuje uvnitř i mimo sídliště národa...".*(122) Nechci zde Jeníčkovi upírat dobrý úmysl, ale dost možná, že Funkeho „fotografický program" vyjádřený třemi slovy: **novost, myšlení a práce** by byl nejednomu fotoamatérovi srozumitelnější. Pokud zde Jeníčkovi můžeme něco vytknout, je to především obtížná srozumitelnost textu, způsobená právě kombinací fotografického programu s jakýmsi „patriotickým prohlášením". Jestliže od tohoto „prohlášení" odhlédneme, zjistíme, že je Jeníčkův výrok vlastně obsahově správný. Naprosto nepřijatelná, až komická, jsou ale tvrzení Karla Hermanna, který ve svém článku *Československá fotografie*, publikovaném ve *Věstníku fotografů* v roce 1946, uvádí: *„...Československá fotografie (...) zbavila se radikálně německých ideových vlivů a osvobozuje se i od německého vlivu t e c h n i c k é h o. (...) My například vědomě zamítáme k i n o f i l m i s Leicou, Contaxem a podobnými mašineriemi, které jsou svými doplňky vlastně malými stativními přístroji bez výhod velkého formátu. (...) O d g e r m a n i s o v a t českou fotografii ideově i technicky! Ideově je však československá fotografie již zcela svobodná...".*(123) Tento Hermannův text nebyl publikován pouze v Československu, ale jako oficiální tisková zpráva Československého ministerstva informací, dokonce doprovázel výstavu Československé fotografie uspořádanou v dubnu 1946 ve Švédsku. Přestože Karel Hermann jako šéfredaktor časopisu *Fotografie* publikuje ve třicátých letech, i v průběhu války, poměrně

zdařilé texty zaměřené na fotoamatérskou praxi - „fotografické návody" jak fotografovat krajinu, portrét... - bohužel v tomto hodnocení současné československé fotografie zcela podléhá emotivním náladám poválečné doby.

Chtěl bych ještě jednou zdůraznit, že zde tyto skutečnosti neuvádím pouze jako kuriozity nebo jako reálie hodné odsouzení, ale věnuji jim takový prostor proto, aby si čtenář udělal co možná nejkomplexnější představu o náladách i publikačních aktivitách českých fotografů těsně po konci války.

Poválečné články Eugena Wiškovského nepochybně patří k nejlepším textům, které se v období 1945 - 1948 na stránkách československých fotografických časopisů objevují. Wiškovského práce tohoto období můžeme rozdělit do dvou skupin: první skupinu tvoří práce zaměřené na **fotografickou praxi**: *Proměnlivá tvář krajiny* - duben 1946, *Proč fotografujeme krajiny* - červen 1947, *K fotografickému aktu* - 1947, *Cesty k motivu* - březen 1948; druhou skupinu **obecné teoretické texty**: *Fotografie jako projev* - leden 1948 a *K psychologii fotografického účinu* - leden 1948.

Texty první skupiny jsou jakýmsi průvodcem či moderní ilustrovanou učebnicí krajinářské fotografie, vycházející z Wiškovského pojetí fotografie jako iluzivního zobrazení (obrazové metafory), vytvořeného fotografickou transformací skutečnosti. Aplikujíc svoji obecnou teorii fotografického obrazu, formulovanou v letech 1940 - 1941 (viz. kapitola 1940 - 1944), klade Wiškovský důraz na vytvoření takové fotografie, která bude jednotným celkem, jehož abstraktní vyznění bude potlačeno dokonalým podáním struktury povrchu: *„Smyslem dnešní krajinářské fotografie jest v prvé řadě zachytiti utváření povrchu - ať je již způsobeno povahou vlastního terénu či porostem nebo kulturou půdy - zvláště, je-li toto povrchové utváření charakterisováno zcela určitým rysem, který dobře isolován a plasticky vyjádřen stmelí po promítnutí do plochy formátu námět v celek obrazově jednotný, přehledný a přesvědčivý...".*(124) Na vytvoření takové fotografie se, podle Wiškovského, podílí fotografická technika svými **abstrahujícími schopnostmi** - černobílé zobrazení, výřez a zastavení pohybu - a autor svým **osobitým viděním**, realizovaným volbou vhodného motivu a jeho optimálním fotografickým zachycením - volba stanoviště, záběr, výřez a citlivá práce se světlem. Rozsáhlá obrazová příloha, kterou Wiškovský své stati doprovází, výrazně usnadňuje pochopení textu: například v článku *Proměnlivá tvář krajiny* sekvence šesti fotografií statku Šalamounka, pořízených Wiškovským za různých světelných

podmínek, názorně ilustruje výklad: *„...Zvláště na svazích odvrácených od slunce mění se zrána a k večeru světelné poměry s překvapující rychlostí (...) A zatím co my jsme prožívali tento děj, obdivujíce se virtuosní přesnosti, s níž se tu řešil tak složitý příklad z deskriptivní geometrie, náš aparát zaznamenával objektivně v několikaminutových intervalech některé výsledky tohoto řešení, (...) stále se měnícího se zmenšujícím se úhlem dopadu slunečních paprsků. (...) A tu shledáme, že náš elipsovitý stín se může z pouhého nástroje plastičnosti státi vlastním motivem a že konečná fotografie může býti zaměřena na účin plošně tvarový jako na plastický - podle toho v jakém úhlu dopadalo světlo ve chvíli exposice...".*(125) Proměny, kterými krajina neustále prochází - měnící se světelná atmosféra, změna ročních období i zásahy člověka - způsobují, že fotografie téhož krajinářského motivu je vždy neopakovatelná. Proto Wiškovský, podobně jako Sudek, zdůrazňuje **specifikum krajinářské fotografie**: nutnost opakovaně se vracet do známých míst, ke známým motivům, které **přestože stejné budou vždy jedinečné**, a proto také v úvaze *Cesty k motivu* k výroku Jaromíra Funkeho dodává: *„„Člověk se nemá nikdy vracet ke svým starým motivům",říkal zemřelý přítel Funke, „ono vás to někdy láká, ale je to zbytečné, neuděláte to nikdy už líp." A vcelku měl pravdu.* ***Od té chvíle, kdy jste to udělali skutečně dobře****, končívá taková nová cesta obyčejně jen zklamáním...".*(126) Krajina je tedy pro Wiškovského v jistém smyslu živoucím organismem, poskytujícím vnímavému autorovi neomezený prostor pro sebevyjádření, a proto „fotografické návraty" k ní jsou vždy něčím nové. Na druhé straně Wiškovský nevidí v krajině pouze fotografický námět, ale také **filozofický problém**: krajina není v životě člověka spjata pouze s exotickou krásou, ale také s pojmy vlast, domov, s pocitem bezpečí, něčeho stálého, k čemu se můžeme kdykoliv vracet - je **důležitým sociologickým fenoménem**. A právě na důležitost tohoto podtextu, který se k zobrazení krajiny váže, poukazuje Wiškovský ve své poslední stati věnované krajinářské fotografii. *Proč fotografujeme krajiny*: *„...****Krajina, půda, země nás přitahuje právě tím, co v ní je trvalého proti prchavosti a měnlivosti všeho ostatního v našem životě. Je to pro nás nejreálnější skutečnost****, byla před námi a bude po nás, a proto je nám největším zadostiučiněním a největší útěchou, nalezneme-li v ní souhlas se svým nitrem. Je stejně jako ono* ***mnohotvárná*** *a má idylická zákoutí pro blaženého snílka tak jako rozbouřené moře a skalní útesy pro romantického rozervance...".*(127) V sérii Wiškovského článků tak čtenář dostává do rukou ojedinělý pedagogický text, který mu pomůže nejenom zorientovat se ve specifických kvalitách

fotografického obrazu a ukáže mu jak s nimi pracovat, ale upozorní ho také na důležité sociologické funkce, které se v moderní společnosti k fotografii váží i na odpovědnost, kterou na sebe fotograf svojí prací bere. Logická stavba textů, jejich přehlednost, pojmová bohatost i exaktní formulace nejenže z nich dělají velice čtivé a názorné stati, ale dokazují také Wiškovského výjimečné pedagogické schopnosti.

Stejně ilustrativním učebním textem, i když obecnějšího zaměření, je také stať *Fotografie jako projev*, publikovaná ve *Zpravodaji fotografů* v lednu 1948, ve které se Wiškovský podrobněji zabývá zejména sociologickými aspekty fotografické tvorby. Jde vlastně o jakousi přepracovanou názornější verzi jeho dvou starších textů: *Zobrazení, projev, sdělení* - 1941 a *Oproštěním k projevu* - 1941, formulovanou tak, aby byla srozumitelná co nejširšímu spektru čtenářů. Vycházejíc z kritické analýzy nedávné fotografické historie - piktorialismus, nová věcnost, emoční fotografie - poukazuje Wiškovský na proměnu, kterou fotografie v posledních desetiletích prošla, a díky které v životě dnešní společnosti zastává některé důležité funkce: **z dokumentárního záznamu skutečnosti se stává nepostradatelný komunikační prostředek a svébytný umělecký projev**: *„...A tak můžeme říci, že fotografie byla objevena dvakrát, či spíše, že teprve v nedávné době byla správně poznána ve své vlastní podstatě. (...) Můžeme říci, že nepodává-li fotografie ve své zprávě o skutečnosti pravdu celou, ona částečná pravda, pravda fotografická, není vždy ochuzením našeho zrakového názoru, nýbrž často jeho obohacením o to, co zůstalo zastřeno jeho pestrostí a co fotografie objevuje na fotogenických námětech...".*(128) Má-li tedy být fotografický obraz svébytným autorským projevem, musí s ním také každý fotograf odpovídajícím způsobem zacházet, neboť zde již fotografie není pouhou zábavou pro volný čas, ale stává se zodpovědenou prací. Invenčním využitím specifických fotografických vyjadřovacích prostředků proto musí autor vytvořit fotografii, která bude nejen pregnantně tlumočit jeho myšlenku, ale stane se také důstojným obrazem jeho osobnosti: *„...Výběrem námětu projevuje fotograf svou osobitost, své citové a ideové zaměření a hlavně vztah své práce k době, v níž žije. Neboť tak jako řečí, chceme i fotografií něco sděliti, na něco upozorniti. Myšlenka námětu musí tudíž odpovídati našemu současnému zájmu o věci a dnešnímu způsobu nazírání na ně...".* (129)

Ve svém posledním textu, *K psychologii fotografického účinu*, publikovaném ve *Fotografii* v lednu 1948, se Wiškovský naposledy vrací k obecnému teoretickému popisu

fotografického obrazu. Svoji **analýzu mechanismu vzniku emotivního účinku fotografie** opět zakládá, podobně jako v textech *Tvar a motiv* a *Oproštěním k projevu*, na výsledcích výzkumů v oblasti psychologie: *„...Účinek, dojem z fotografie není (...) v ní, je v nás: jsou to citové náboje našich obdobných zážitků, rozptýlených v různých vrstvách našeho předvědomí - funkcí fotografie pak je vyvolat je a spojit v jeden silný účin. Čím lépe se jí to podaří, to jest čím více takových jednotlivých vzpomínek resp. jejich citových nábojů dovede zmobilisovat, tím silnější bude dojem z takové fotografie...".*(130) Zatímco užitá reklamní fotografie, usilující vždy o vyvolání specifické emotivní reakce, toto objektivní poznání ve své praxi již delší dobu úspěšně využívá, v oblasti volné tvorby si jen málokterý z autorů tento fakt dostatečně uvědomuje. Proto Wiškovský zdůrazňuje: úkolem každé fotografie, potažmo každého fotografa, je prostřednictvím zrakového vjemu - fotografického obrazu - vyvolat v divákovi konkrétní emotivní reakci, vznikající na základě citového obsahu, který se k tomuto zrakovému vjemu váže. Přestože životní zkušenost, tedy i zrakové vjemy a jejich citový obsah, jsou u každého diváka individuální, existují určité charakteristické rysy těchto vjemů, jejichž interpretace je všem lidem společná. Odtud Wiškovský odvozuje: autor, aby svým dílem oslovil veřejnost, musí na fotografii zdůraznit právě tyto obecné charakteristické rysy. A poněvadž jsou tyto obecné rysy vždy u konkrétního člověka spojeny s konkrétní situací, a tím také s konkrétními citovými obsahy, bude interpretace fotografie vždy závislá nejen na způsobu jakým autor zobecní námět, ale i na životní zkušenosti toho kterého jedince: *„...Máme tedy na paměti, že okouzlení dobrou fotografií, její účin, není v ní, jest v nás, a to v podobě roztroušených zážitků nabitých určitým citovým obsahem. Co z fotografie vychází, je pouhé podráždění našeho zrakového čidla, podráždění, které iradiuje do mozkové kory a vzrušuje tam místa, odpovídající našim obdobným zážitkům, aktivuje z nich však jen elementy, odpovídající motivu, hlavně však jejich citový přízvuk...".*(130) Takto definovaný dynamický proces estetického vnímání vizuální předlohy je uskutečnitelný pouze v tom případě, kdy fotografie bude vycházet vstříc celostním dispozicím našeho vnímání. Zjednodušeně řečeno: počet elementů na fotografii a jejich originalita nesmí překročit hranici, kdy je ještě člověk schopen předlohu vnímat jako celek. V opačném případě dochází k rozpadu vjemového pole a jeho vnímání po částech: a takto nesnadno přijatá zpráva už nemůže mít estetickou hodnotu. Podobné odvození, vycházející z aplikace teorie informace do estetiky (viz. např. teoretická práce A.A.Molese z roku 1958: *Teorie informace a estetické vnímání*), uvádí

i Wiškovský: *„...náš duševní mechanismus má tu zvláštnost, že v jednom okamžiku může ve středu našeho vědomí být jen jediná představa, jediná citová kvalita, k uvědomění si několika různých obsahů dochází jen postupně, rychlým přecházením s předmětu na předmět, s představy na představu, což se přirozeně děje na újmu intensity příslušných reakcí. Je-li pak fotografie toho rázu, že podráždění, které z ní vychází, vzrušuje pouze takové elementy mozkové kory, které odpovídají s t e j n o r o d ý m dojmům, pak vzruchy z nich vycházející se mohou spojit v jediný souhlasný a proto mocný a trvalý dojem, který při delším pozorování obrazu se kvalitativně nemění, nýbrž pouze posiluje (...) v této intesivnosti čistého - třeba ilusivního - prožívání jediné kvality ať obsahové, citové či tvarové v jedné chvíli je něco, co nás vždycky svrchovanou měrou uspokojuje. Je to vlastně cíl každé tvorby, která danou skutečnost destiluje a filtruje, aby z ní zachytila jen prvky téhož smyslu....".*(131) V tomto bodě se vlastně logicky uzavírá kruh Wiškovského úvah na téma teorie fotografie, neboť výše uvedeným odvozením Wiškovský v obecné rovině zdůvodňuje správnost předpokladů, na kterých v letech 1940 - 1941 staví svoji obecnou teorii fotografického obrazu, a které stručně a výstižně formuluje ve dvou větách v textu *Tvar a motiv*: ***„...Dobrá fotografie je zrakové dobrodružství se zárukou skutečnosti - pro diváka. Pro fotografa je to pokus záměrně takovou nevšednost, takové překvapení vytvořit...".***(103)

Druhým autorem, jehož práce kvalitativně výrazně převyšují úroveň české poválečné fotografické publicistiky, je Karel Teige. Ten publikuje v roce 1946 ve *Věstníku fotografů* teoretickou stať - historicko-sociologický rozbor - nazvaný: *Je fotografie uměním?* Poprvé se touto problematikou Teige zabývá již v roce 1930 v textu *Moderní fotografie*, otištěném v *Rozpravách Aventina* (viz. kapitola 1929 - 1932), druhou, přepracovanou a rozšířenou, verzi publikuje v roce 1943 jako předmluvu alba *Moderní česká fotografie* (vydáno v prosinci 1943 nakladatelstvím Národní práce v Praze). Svoji finální podobu tento text dostává právě ve stati *Je fotografie uměním?*, která, jak Teige uvádí, je pouze částí úvodní kapitoly chystané knihy *Traktát o fotografii*. Bohužel tuto knihu již Teige do své smrti v roce 1951 pravděpodobně nedokončil.

Již v úvodu Teige předesílá, že na otázku: Je fotografie uměním? není, a nikdy nebude, možné jednoznačně odpovědět, a to z toho důvodu, že neexistuje jednou pro vždy platná obecná definice kategorie umění, neboť pojem „umění" i jeho výklad procházejí

v dějinném vývoji neustálými proměnami. (Velice pregnantně nám tuto skutečnost svého času objasňoval ve svých přednáškách profesor Ján Šmok: *„Umění je to, co ta která společnost za umění označí.“*.) I když by Teige s tímto výrokem nepochybně souhlasil, přece jen se pokouší, v rámci aktuálního stavu poznání, kategorii umění definovat, aby získal pro svou úvahu jakési měřítko, podle něhož by v dalším textu mohl jednotlivé výtvarné projevy klasifikovat: *„...pokusíme se odvolat se k takové definici pojmu umění, která by se opírala o soudobý stav uměnověd a měla platnost vůči umělecké tvorbě v podmínkách naší doby. Pak smíme umění definovat jako a u t o n o m n í v ý r a z o v o u t v o r b u, jako projev básnické myšlenky, jako proces sebevyjádření svého autora, a umělecká díla jako produkty zrozené z fantasie, z lyrické intuice a inspirace, realisované, či lépe řečeno reprodukované a fixované jakýmikoliv vhodnými prostředky v jakémkoliv materiálu...“*.(132) Michelangelův výrok: ***„maluje se hlavou a nikoliv rukama“*** Teigeho dále utvrzuje v přesvědčení o **nehmotné podstatě uměleckého díla, jakožto vnitřního výrazu**, jehož materiální reprodukcí je umělecký předmět - obraz, fotografie, grafika, socha... Proto také použití některého z vyjadřovacích prostředků - fotografie, malba, grafika, atd. - samo o sobě ještě nezaručuje, že výsledný artefakt bude uměleckým dílem: *„...za umělecká budeme pokládat především taková díla, která jsou převážně zaměřena na výraz, na rozdíl od těch, kde převládá zaměření na užitkovou službu...“*.(132) Přestože Teige není sám, kdo takto uvažuje: podobná dělení fyzických artefaktů na **užitkové** a **výrazové**-umělecké se objevují v různých obměnách i v teoretických statích některých dalších progresivních autorů (například také Funke ve svém rukopisu z roku 1924 dělí fotografii na **dokumentární**-užitkovou a **obrazovou**-výtvarnou (viz. kapitola 1923 - 1925)), žádný jiný autor své postoje tak názorně a fundovaně nezdůvodňuje.

Poté co Teige takto definuje „prostor umělecké tvorby“, vrací se k hodnocení historického vývoje fotografie a její koexistence s malířstvím, v němž uplatňuje svůj výjimečný všeobecný přehled a hlubokou znalost dějin i vntřní problematiky umělecké tvorby. Uvádí, že spor o to zda je fotografie uměním či nikoliv, se nedatuje od okamžiku veřejného oznámení vynálezu fotografie v roce 1839, jak by se mohlo zdát. Vztah fotografie a malířství je v této době vztahem **dvou rovnoprávných umění**. Je to způsobeno tím, že ve výtvarném umění převládá realismus, usilující o věrné zobrazení skutečnosti, a proto i náměty fotografií a malby se spolu naprosto přirozeně překrývají: *„...objev fotografie byl*

učiněn v době, kdy malířství směřuje k realismu, a je manifestací toho stavu kultury a sensibility, kdy člověk věnuje svůj hlavní zájem poznání, zpodobení a zvládnutí přírody a soudobé skutečnosti. Foto v ranném období není epigonskou odnoží soudobého malířství; přejímá-li od malířů poznatky o obrazové skladbě, nehodlá napodobit jejich techniku a nezpronevěří se svým specifickým tvárným prostředkům: nepřestává tedy být při tom fotografií...".(133) Situace se ale mění v okamžiku, kdy malířství, inspirováno malířskou estetikou nezatíženými dokumentárními fotografiemi, zachycujícími prchavé okamžiky každodenního života, **„objevuje" impresionistickou malbu**. V této chvíli se fotografie dělí na dva diametrálně odlišné proudy: dokumentární užitou fotografii (tzv. **„čistou fotografii"**) - portrét, sociální dokument, vědecká fotografie, a fotografii obrazovou (tzv. **„piktoriální"**) - snažící se o subjektivní umělecký výraz přejímáním malířských námětů a formálním napodobováním malířské techniky (ušlechtilé tisky). Své selhání si obrazová fotografie začíná uvědomovat až v okamžiku, kdy se malířství začíná odklánět od zobrazování skutečnosti a soustředí se na práci s kompozicí obrazu a rovnováhou barev a tvarů (kubismus, abstrakce, futurismus), tedy směřuje do oblasti, kam ho fotografie nemůže následovat. A právě s tímto momentem, kdy se malířství osvobozuje od ikonografie, spojuje Teige definitivní oproštění se fotografie od závislosti na malbě. Fotografie se vrací k maximálně realistickému fotografickému zobrazení, zatímco malba se od realistického - „fotografického" - zobrazení vzdaluje: *„...**Malířství přestává být zrcadlením skutečnosti a fotografie přestává být zrcadlením malířství.** Mezi foto a malbou nastává dělba práce a jejich vztah nabývá protikladné povahy.(...) Slovo „fotografický" použito k charakteristice malířského díla a adjektivum: „malířský", charakterisuje-li fotografický snímek, nabývá hanlivého smyslu...".*(134) Proto také progresivní fotografové a teoretici zaujímají striktně odmítavé stanovisko vůči fotografickému piktorialismu a zdůrazňují, že fotografie je protikladem malířství a není uměním. Vzájemný poměr fotografie a malířství se utváří zcela novým způsobem: *„...Nemůže již být řeč o protikladu zobrazování a samostatné tvorbě; nyní jde o zobrazení zevního a vnitřního modelu, o obraz vnějšího světa proti obrazu vnitřního světa...".*(135)

Vycházejíc z takto nově ustaveného vzájemného vztahu fotografie a malířství pokračuje Teige v hledání odpovědi na otázku: Je fotografie uměním? Realismus fotografického obrazu sám o sobě ještě nevypovídá nic o „umělecké odlišnosti" fotografie

a malby, neboť: za prvé **neexistuje absolutní realismus fotografie**: vidění lidského oka a čočky fotoaparátu je různé - fotografie vždy abstrahuje, transformuje realitu; a za druhé jak ve fotografii tak i v malířství existují díla jak věrně zobrazující realitu, tak i díla na realitu více či méně nevázaná. Stejně tak použití techniky pro vytvoření uměleckého díla, v našem případě „strojový vznik" fotografie, nemůže být kriteriem hodnocení uměleckých kvalit díla. Zde Teige poukazuje na paralely s dílnami starých mistrů, kde učedníci pracující podle mistrových náčrtků plní de facto funkci „mistrova nástroje" a přesto „uměleckost" těchto výtvarných děl nikdo nezpochybňuje; podobná situace nastává v grafice, kde se na výsledku práce významně podílí tiskař: *„...Je tím pouze zjištěno, že foto je samostatným oborem, který je sice na pomezí malířství a zejména grafiky, ale který se od nich odlišuje svou odchylnou strojovou technikou (...) O tom, zda určitý, v našem případě fotografický, výtvor smí být hodnocen jako umění, rozhoduje jedině intensita jeho výrazu a převaha tohoto výrazu nad eventuálně užitkově zaměřenými složkami, a nikoliv otázka, zdali tento výraz je hmotně zachycen rukodílným nebo strojovým způsobem..."*.(135) Pro vyjádření básnické fantazie tedy není podstatné jakými prostředky či technikami je zhmotněna. Stejně tak jako v jiných uměleckých oborech i ve fotografii je **rozhodující subjektivní činitel - autorská osobnost** - která volbou a výběrem námětu a jeho fotografickým zachycením vytváří buď strohý dokumentární popis nebo lyrickou vizi. (Toto tvrzení je hlavním styčným bodem Teigeho teoretického díla s texty Funkeho či Wiškovského.) Vzájemné sbližování a stále intenzivnější interakce jednotlivých druhů umění v moderní době jsou konec konců jasným důkazem toho, že vlastně „existuje pouze jedno umění": *„...všecky druhy umění jsou projevem jedné a téže svrchované poezie, jedné a téže básnické myšlenky, která se obráží ve všech uměnách a která je jediným uměním o bezpočetných formách: ars una, spieces mille..."*.(136)

Hledání odpovědi na otázku, zdali je fotografie uměním, přivádí Teigeho také k dalším, neméně důležitým, otázkám: Co je vlastně fotografie? Jaká je obecně její společenská funkce? Zde Teige odpovídá naprosto jasně: jde o prostředek fixující latentní obraz, je to grafický prostředek, a jako takový nese informaci - je tedy **prvotně prostředkem sdělovacím**. Jako sdělovací prostředek nemůže být fotografie apriory pokládána za umění, ale může eventuálně být **sdělovacím prostředkem umění**: *„...O fotografii jako umění lze mluvit jen tam, kde je tohoto grafického prostředku použito k záznamu básnického obrazu, ke sdělení básnické myšlenky..."*.(136) (Paralela

s Wiškovského pojetím fotografie jako komunikačního prostředku, tak jak jej definuje ve své stati *Zobrazení, projev, sdělení* v roce 1941, je tu evidentní.) Na základě skutečností vyplývajících z výše uvedeného historicko-sociologického rozboru Teige svoji stať uzavírá: ***„...Otázku zda fotografie je umění, zodpovídáme dnes tím způsobem, že zásadně řadíme jen část celku fotoprodukce, jen úsek z nesmírně rozsáhlého pole její působnosti, totiž tak zv. obrazovou fotografii, prostou utilitárního poslání a vytvořenou z ryze uměleckého zájmu, do oblasti umění. Ostatní obory, sloužící praktickým, mimouměleckým cílům, vyřadíme z umělecké sféry, nepopírajíce ovšem, že v určitých případech může tu lyrický živel nabýt a prvotní účel pozbýt pro aktuální hodnocení natolik svého významu, že i takový o sobě a původně neumělecký snímek, stane se pro nás uměleckým dílem najednou vyššího poetického potenciálu, než jaký je v moci mnohých obrazových fotografií.***".(137) Teige zde tedy nejenom předkládá svého druhu první podrobnou analýzu vnitřního vývoje fotografie, vycházející ze začlenění fotografie do širšího kontextu umění jako celku, ale de facto definuje úplně nový model umění. Umění, jehož současné sociologické funkce i hodnocení, se díky demokratizačním vlivům fotografie diametrálně odlišují od těch, které zastávalo od dob renesance až do třicátých let 19.století.

V roce 1947 publikuje Teige v katalogu výstavy Moderní fotografie v Československu, uspořádané ve Vídni a později reprízované v Curychu, studii *Das moderne Lichtbild in der Čechoslovakei* (Čechoslovakei - dobový přepis názvu republiky do němčiny). Její česká verze vychází pod názvem *Cesty Československé fotografie* v roce 1948 v dubnovém vydání časopisu *Blok*, které je věnováno převážně fotografii. Tento Teigeho text (publikovaný i ve francouzštině) - **historicky první komplexní nástin dějin československé fotografie** - patří mezi jeho **nejdůležitější díla v kontextu české teorie fotografie**. Základem, na kterém Teige staví své hodnocení vývoje fotografie, je chápání podstaty uměleckého díla, jakožto vnitřního výrazu, jehož materiální reprodukcí je umělecký předmět (viz. předcházející stať *Je fotografie uměním?*). Na pozadí obecného hodnocení historického vývoje fotografie v kontextu s vývojem malířství uvádí Teige v první části textu množství faktografických údajů, vypovídajících o počátcích fotografického dění v našich zemích (první fotografové, fotografické publikace, výstavy, odborné texty...) a porovnává také jeho úroveň se světovou tvorbou - zde, kromě Františka Drtikola či Drahomíra Josefa Růžičky, nenachází žádné další fotografy, jejichž práce by

v takovém srovnání obstály. Opačná situace nastává po první světové válce, kdy se česká avantgarda postupně stává jedním z důležitých světových center moderní fotografie, když dokáže osobitě reagovat na podněty dada, futurismu, nové věcnosti, konstruktivismu či surrealismu, a významně se podílí na vzniku „moderního fotografického jazyka". Samozřejmě, že i tuto pasáž textu Teige doprovází potřebnými faktografickými daty - Devětsil, Fotolinie, Levá fronta, Fotoskupina pěti, Skupina Ra, Skupina 42, jako solitéři pracující Sudek, Funke, Wiškovský, atd. Přestože se po překotném vývoji fotografie v meziválečném období její další směřování nedá jednoznačně předvídat, neboť se v ní mnohé tendence různě prolínají, pokouší se Teige alespoň rámcově vymezit hlavní vývojové proudy moderní fotografie: *„...V široce rozvětvené deltě s četnými rameny nestejné síly a prudkosti, jíž přítomnost vyúsťuje v budoucnosti, lze nicméně rozeznat tři hlavní proudy, jejichž působení zjišťujeme ve všech oborech dnešního umění a jež nabyly největší zřetelnosti v malířství:* ***realismus - surrealismus - abstraktivismus****, jež ovšem navzájem komunikují (...) Mnozí z význačných fotografů dneška postupují po všech těchto hlavních liniích a ostatně i autenticky surrealistická foto, podobně jako surrealistické malířství, má někde realistickou a jinde „abstraktní" podobu...".*(138)

V závěru textu se ale Teige dostává do jistého rozporu se svým předcházejícím textem, když proti svému pojetí jedinečnosti tvorby jako vnitřního modelu - autorského výrazu, jak o něm hovoří v roce 1943 v *Moderní české fotografii* a v roce 1946 v *Je fotografie uměním?*, staví jakousi revoluční vizionářskou výzvu, v níž fotografii přisuzuje společenskou funkci lidového umění mas, jak ji známe z jeho proklamací v Devětsilu z dvacátých let: *„...Novorozené umění fotografie přišlo prohloubit tuto trvalou krizi tím, že demokraticky otevřelo dokořán bránu laické tvořivosti, že oprostilo schopnost vize a obrazu, vrozenou všem, od cechovních zábran malířského mistrovství a řemesla; dovoluje malovat bezrukým Raffaelům a dříve či později postaví nás před nový fakt nesmírné kulturní a sociální závažnosti, že totiž spojí dva sobě tragicky odcizené světy, svět lidu a svět umění, nikoliv bludnými stezkami lidovýchovy a takzvané umělecké osvěty, nýbrž živoucím, tvořivým činem: a stane se jednou z předzvěstí nového, lidového umění, lidové a lidem vytvářené obrazné poezie.".*(139) Je těžko soudit proč se zde Teige vrací k tezím, které de facto opustil již dlouho před válkou, a které se ani v jeho pozdějších textech více neobjevují. Dost možná, že tato formulace souvisí s politickými tlaky ze strany komunistů, kterým je Teige již od konce války vystaven. Vždyť již v květnu roku 1945,

na výzvu J. Čivrného, Teige odesílá ústřednímu agitpropu KSČ písemnou sebekritku, jejíž kopii si od něho v lednu 1946 vyžádal také Adolf Hoffmeister, aby ji předal ministru V. Kopeckému. Stupňující se napětí a pomlouvačná kampaň, kterým je Teige vystaven, nakonec vedou k jeho předčasné smrti - 1.10.1951 umírá na srdeční infarkt.

Uvádět zde podrobnější komentář této Teigeho stati nepovažuji za vhodné, neboť jde o kompaktní faktografický text, jehož zkrácení s sebou automaticky přinese jeho významné ochuzení a hrozí i ztrátou logických souvislostí. Jeho úplné znění zájemce najde v časopisu *Blok*, č.6 z roku 1948, případně v souborném vydání Teigeho textů: Karel Teige: Výběr z díla III - Osvobozování života a poezie, Aurora, Praha 1994, str. 235 - 256.

V dubnu 1948 publikuje Teige v časopisu *Blok* poslední významný teoretický text, věnovaný problematice postavení fotografie v celkovém kontextu umění: *Foto a umění - odpověď Maxi Billovi*. Max Bill (představitel „konkrétního umění" - žák Bauhausu, architekt, malíř, sochař, typograf) totiž reaguje na Teigeho text katalogu *Das moderne Lichtbild in der Čechoslovakei* poněkud vágní úvahou *Je fotografie umění?* (publikovanou v českém překladu taktéž v dubnovém *Bloku* v roce 1948), v níž dochází k závěru, že je vlastně nepodstatné, je-li fotografie uměním či nikoliv, ale důležité je, zda má funkční vztah ke společnosti. Bill rekapituluje dva historicky vzniklé protichůdné názory na hodnocení fotografie: fotografie vzniká prostřednictvím přístroje, ale fotograf může do jejího vzniku zasahovat - v tomto smyslu tedy můžeme fotografii přiznat jisté umělecké intence. Pokud ale označíme umělecké dílo striktně za produkt lidského ducha, pak platí: čím je lidský produkt nezávislejší na vnějším zobrazení přírody, tím spíše může být tento výsledek uměním, proto v tomto pojetí fotografie, odkázaná na zobrazení reality, nemůže být, snad s výjimkou fotogramu, strukáže či fokalku označena za umění. Proti tomuto názoru stojí umělecký názor surrealistů, kteří uznávají náhodu jako umělecký výrazový prostředek, a v tomto případě můžeme fotografii jako umění akceptovat. (Zde se Max Bill dopouští značného zjednodušení. Takové primitivní odvození Teige nikde neuvádí.) Po této rekapitulaci Bill pouze poznamenává, že se neztotožňuje se žádným z těchto názorů, které se objevují v Teigeho textu, a k fotografiím z katalogu *„Das moderne Lichtbild in der Čechoslovakei"* poznamenává: *„...Je to umělecké ve svém výběru, v použitém zorném úhlu, ve výřezu, je to magie předmětů a kombinací, ale přesto nikoli čisté umělecké dílo, nýbrž jenom přiblížení k němu..."*.(140) Bohužel definici toho, co je vlastně „umělecké" nebo

co je „umělecké dílo", o kterém zde Bill hovoří, už nikde v jeho textu nenajdeme, pokud se nám snad nepodaří rozluštit jeho kryptogram: *„...Umění (...) má vytvořit nové formy své doby, které jsou nezávislé na časově podmíněných nedokonalostech, formy, které směřují do budoucna...".*(140) Bill zde pravděpodobně odkazuje na teorie „konkrétního umění", které konstruuje a komponuje své obrazy pouze specifickými prostředky malby - linií a barvou - a odmítá existenci vnějšího modelu. Z Billových výroků je sice cítit jakási „inspirace Bauhausem", možná i snaha po definici něčeho jako „gesammtkunstwerk", je ale zjevné, že o jasné teoretické koncepci či vyhraněném historicko-filozofickém názoru na problém umělecké tvorby, jak ho nacházíme u Teigeho, nemůžeme v jeho případě vůbec hovořit. Dost možná, že právě pod vlivem teorie gesammtkunstwerku Bill značně zjednodušuje skutečnost, vůbec nerozlišuje mezi praktickou a estetickou funkcí artefaktu, a bez podrobnějšího zdůvodnění svůj text uzavírá: *„...je-li fotografie uměním nebo ne, je pro její smysl a účel nedůležité; je také vedlejší, může-li být za umění označeno malířství sochařství a hudba, nýbrž podstatné je, aby věc sloužila svému smyslu, svým výrazovým možnostem, aby plnila svou funkci a byla přitom poctivá vůči sobě samé. Pak zmizí jakýkoli základní rozdíl mezi tou nebo onou lidskou činností, neboť každá je stejně potřebná jako kterákoli jiná, pokud má funkční vztah ke společnosti.".*(140)

Je pochopitelné, že pro Teigeho je Billova vágní argumentace jen ztěží přijatelná, a proto svůj teoretický popis fotografie s Billovým textem konfrontuje a dále ho upřesňuje. Znovu opakuje, že na otázku: je fotografie umění?, není možné jednoznačně odpovědět, že se tato odpověď nutně musí lišit v závislosti na použité, neustále se vyvíjející, definici pojmu umění. Tato skutečnost ale sama o sobě nemůže být důvodem k tomu, abychom tuto otázkou ignorovali, neboť umění zastává v životě lidské společnosti tak důležité funkce, že je nezbytné se o jeho teoretický popis, na stávající úrovni poznání, pokusit. Při vymezení pojmu umění se Teige opírá o dva aktuální názory na uměleckou tvorbu: jako první uvádí stanovisko uměnovědy: Jan Mukařovský říká: *„Umění je odvětví lidské činnosti, vyznačující se převahou estetické funkce"*(141). Druhý názor, odpovídá pojetí umělecké tvorby, jak jej prezentují surrealisté: *„...Surrealismus, jenž uznává supremacii poesie nad všemi uměnami a jenž ruší hranice mezi uměleckými druhy, aby jim dal splynout v jediný proud básně, kde budou jen rozmanitými vidy a nástroji jedné a téže poesie, rozumí pod pojmem umění a umělecké tvorby takovou činnost a takové výtvory lidského ducha, v nichž* ***převládá živel poesie...*** *".*(141) Pokud přijmeme tento popis umělecké tvorby jako

privilegovaného a autonomního projevu básnické myšlenky, v níž se všechna umění a umělecké druhy integrují, **nemůžeme do této oblasti zařadit jednotlivé druhy umění jako celky**: *„...Obrazy, v nichž jiné, na př. dokumentární , propagační, didaktické, náboženské a pod. funkce převažují nad básnickými prvky, nemohou býti považovány za umělecká díla, ať už jsou vytvořeny rukodílnou nebo strojovou prací (...) je třeba rozlišovat mezi obrazy, sochami, fotografiemi, které, vyznačeny dominantou poetického elementu, jsou uměleckými díly, a mezi ostatními výtvarnými produkty, které nejsou uměním...* ".(142) Oporu pro své tvrzení Teige nachází i v knize architekta Adolfa Loose *A přece!*, když cituje: *„jen velmi malá část architektury patří do umění: náhrobek a pomník. Vše, co slouží nějakému (praktickému) účelu, je třeba z oblasti umění vyloučit".* (142) Zde tedy leží hlavní rozdíl mezi Teigeho přístupem a uvažováním Maxe Billa. Zatímco Teige od sebe důsledně odděluje společenskou **funkci artefaktu** (tedy proč dílo vzniká) a jeho **interpretaci** (u díla určeného praktickému použití mohou začít převažovat estetické hodnoty a naopak), Bill hovoří pouze o blíže nespecifikovaném funkčním vztahu díla ke společnosti. Bill se tedy nejenom že dopouští významného zjednodušení skutečnosti, ale sám si také protiřečí: jestliže totiž zúží poslání díla pouze na plnění určité funkce ve společnosti a popírá důležitost jeho označení za umění, nemá potom definice umění, kterou ve svém textu uvádí (viz. výše), vůbec žádné opodstatnění. Důsledné oddělení obou těchto funkcí, které zde Teige uplatňuje, má nesmírný význam, neboť umožní zdůvodnit změny v interpretaci díla, způsobené proměnami jeho historického, sociálního či kulturního kontextu: *„...může dojít k přesunu hodnocení: snímek, který byl původně cele určen nějaké praktické potřebě, nějaké dokumentární, reportážní či propagační službě, může být v kontextu, kde ony prvotní služebnosti pozbudou zájmu, vnímán a hodnocen jako básnický obraz. Nejeden dokumentární, vědecký nebo reportážní záběr vyznačuje se nesrovnatelně vyší poetickou intensitou, než leckterá obrazová foto, jež vznikla z předem pojatého estetického záměru...* ".(142) (viz. práce Atgetovy, Westonovy, Weegeeho, Nilssonovy...)

Teige také odmítá Billovu argumentaci, že pouze nezobrazující formy (tedy v případě fotografie: fotogramy, strukáže či fokalky) mohou být uměleckými díly, neboť nejsou vůbec vázány na skutečnost. Zdůrazňuje, že lidské vědomí je vždy zatíženo vnímáním reality a nemůže se od ní v případě tvorby a percepce díla nikdy absolutně odpoutat: *„...Sebefantastištejší myšlenka a představa i sebebizarnější sen jsou konec konců zpracováním vnější skutečnosti v lidské hlavě. Obraz (...) zříká-li se zobrazení vnější*

reality, neznamená to nikterak, že byl od ní zcela odpoután. Nahradí-li malíř krajinný motiv geometrickým řešením nebo tkání linií a barev (...), myšlenka (...) je v jádře takovým nebo takovým zpracováním zevní skutečnosti v psychickém aparátu. (...) ***Neznáme umělecké dílo, v němž by se poetický element vyskytoval v chemicky čistém stavu: trvá vždy v konkrétním spojením s rozmanitými ingrediencemi jevové i psychické skutečnosti...*** *"*.(143)

Argumentace, kterou v tomto textu Teige předkládá, prokazuje výjímečnou preciznost a obecnost jeho teoretického modelu, který zjevně do dnešní doby neztratil takřka nic ze své aktuálnosti. Tím, že moderní umělecká praxe a uměnověda výrazně relativizují pojem umění, mohou určité artefakty působit jako básnická díla, zatímco jinde a jindy jsou chápány jako nástroje praktické služby. Protože vymezení přesné hranice mezi těmito dvěma světy není možné, kloní se Teige k názoru, že na stávající úrovni lidského poznání můžeme prohlásit: ***„...Umělecké dílo je výraz básnické myšlenky, je sebevyjádřením básníka.(...) Theoretické přesvědčení určitého fotografa o tom, je-li foto umění či řemeslo, nemusí mít přímý vliv na básnickou intensitu jeho tvorby; přece však nelze této otázce nepřiznat kardinální význam...*** *"*.(143)

Doslov

Pokud bychom měli stručně rekapitulovat dění v oblasti české teorie fotografie v meziválečném období, můžeme konstatovat následující:

Absence obecného teoretického popisu fotografie se výrazně projevuje v okamžiku odklonu malby od ikonografie (tedy již v období před první světovou válkou), kdy musí fotografie hledat novou odpověď na otázku: Co je to fotografická tvorba? Veškeré snahy tohoto období o formulaci teoretického popisu fotografie ale stále vycházejí z klasických uměnovědních teorií, které nedokáží adekvátně reagovat na „strojový" vznik fotografie, a nedovolují proto označit fotografii za svébytný výrazový prostředek.

První náznaky nových přístupů k obecnému hodnocení fotografie se objevují ve statích Josefa Čapka, *Chvála fotografie* (fotografie jako dominantní komunikační prostředek moderní doby), a V.V.Štecha, *Estetika fotografie* (dokumentárnost fotografického obrazu jako specifická výrazová kvalita, která nesmí být degradována ušlechtilými tisky). Čapkovy a Štechovy myšlenky se společně s vlivy D.J.Růžičky výrazně uplatňují nejenom v boji za „čistou fotografii" (vrcholícím v polemice Lauschmann x Paďouk), ale inspirují například i první texty Karla Teigeho či Jaromíra Funkeho.

Originální aktivity četných avantgardních hnutí vznikajících po první světové válce od základu mění dosavadní estetiku a kladou důraz na společenské funkce umění. Navíc programové využívání fotografie ve výtvarných aktivitách avantgardy prudce kontrastuje se stále převládajícím názorem, že fotografie není svébytným uměleckým výrazem: nastává situace, kdy je třeba revidovat celé hodnocení uměleckých druhů a otvírá se tak prostor i pro nové teoretické přístupy k fotografii.

Karel Teige patří nepochybně k nejvýznamnějším osobnostem české meziválečné umělecké scény a především zásluhou jeho publikačních aktivit - recenzí, kritických a teoretických textů - má česká fotografie v tomto období možnost vstřebávat progresivní podněty ze zahraničí. Svojí radikální definicí nového specificky českého integrálního uměleckého útvaru - obrazové básně - staví Teige fotografii jednoznačně na roveň ostatním výtvarným projevům a ve svých teoretických pracích ji dále začleňuje do kontextu výtvarného umění jako celku. Teige je také prvním autorem, který upozorňuje na krizi stávající definice pojmu umění, která již není schopna postihnout realitu umění moderní

doby, a zdůrazňuje její podmíněnost aktuálním stavem lidského poznání i společenského uspořádání.

Inspirativní podněty přicházející od Teigeho a dalších osobností moderní fotografie systematicky ověřuje ve vlastní fotografické praxi a posléze originálně transformuje do teoretických-pedagogických textů Jaromír Funke. Jeho názorné a čtivé stati, publikované na stránkách fotografických periodik, významnou měrou přispívají nejdříve k prosazení principů čisté fotografie a zvýšení úrovně amatérské tvorby, aby později v třicátých letech vyústily ve formulování moderní koncepce fotografické výuky na Státní grafické škole v Praze.

Zcela nový „fotografický program" v kontextu české fotografie definuje ve svých textech Lubomír Linhart, který fotografickou tvorbu chápe jako prostředek boje za sociální spravedlnost, za lepší uspořádání světa a upozorňuje na společenskou závažnost umělecké tvorby. České fotografii se tak dostává významného obohacení o fenomén společenské angažovanosti, který se v ní hojně uplatňuje dodnes.

Teoretické dílo Eugena Wiškovského zaujímá v kontextu české teorie fotografie specifické místo. Skutečnost, že vzniká poněkud stranou bouřlivých diskusí ostatních autorů a přichází jako blesk z modrého nebe, ale způsobuje, že zůstává ve své době převážně nepochopeno. Ojedinělý koncept vycházející z aplikace obecných poznatků moderní vědy - především psychologie - činí Wiškovského teoretický model do značné míry nadčasovým a univerzálním a jsou to právě Wiškovského myšlenky, které nacházejí největší odezvu u pozdějších autorů a inspirují jejich významné teoretické práce (Šmok, Zykmund...).

Přestože koncepční teoretické práce popisující fotografii jako prostředek uměleckého výrazu pocházejí výhradně od těchto intelektuálních špiček, důležitou roli v prvopočátcích české teorie fotografie hrají i různorodé publikační aktivity členů dalších avantgardních skupin (České Budějovice, Brno, Olomouc), výtvarných umělců a fotoamatérů, neboť právě jejich texty se významnou měrou podílejí na názorovém kvasu meziválečného období.

Snahy české fotografické avantgardy o navázání na progresivní meziválečné aktivity, kterými se spolupodílela na utváření „moderního fotografického jazyka", a kterými významně obohatila světovou fotografii o díla zásadního významu, sice byly násilně přerušeny komunistickým převratem v roce 1948, nicméně originální myšlenky a díla z období 1918 - 1948 stále patří k nejvýznamnějším inspiračním zdrojům současné fotografie.

Příloha

Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti je název obsáhlé sociologické studie německého literárního kritika Waltra Benjamina, publikované v roce 1936, která je výjimečnou stejně originální a nadčasovou paralelou Teigeho *Jarmarku* umění, a která také ovlivnila teoretické práce mnoha jiných autorů. Podobně jako Benjamin nazírá na fotografii jako na komunikační prostředek i další významná osobnost české teorie fotografie: Eugen Wiškovský. Podobně jako Teige i Benjamin se ve své studii zabývá sociologickými aspekty souvisejícími se stále intenzivnějšími interakcemi celospolečenského dění s realitou moderního umění. Vychází přitom z radikální myšlenky: fotografie je sice komunikačním prostředkem i nástrojem vizuálního poznávání světa, ale svojí povahou dokonalého reprodukčního procesu je především elementem, **od základu měnícím produkci i chápání krásna** - samotným původcem změny charakteru celého umění.

„...Umění bylo v zásadě vždy reprodukovatelné. Co lidé udělali, to mohli také lidé napodobit. Takové kopírování prováděli žáci, aby se cvičili, mistři, aby šířili svá díla, a konečně ti třetí, kteří bažili po výdělku...". (144) Fotografie však dává kopírovacímu procesu dokonalou technologii i kvalitu, a vytváří tak ideální podmínky pro **masovou produkci**: obrazově dokonalá a levná reprodukce uměleckého díla se stává snadno dostupnou dosud nevídanému množství konzumentů. Tento stav ale má dalekosáhlé důsledky: divák-konzument už nemusí vynakládat takřka žádné větší úsilí, aby mohl umělecké dílo vidět. Není již třeba odříkání, cestování tisíce kilometrů, obětování jiných požitků tomu, aby dílo viděl, stačí si pořídit jeho reprodukci. Ochuzení diváka, které v sobě tato praxe nese je ale nesmírné, neboť i sebedokonalejší reprodukce nebude nikdy schopna reprodukovat to nejpodstatnější:*„...I při vysoce kvalitní reprodukci odpadá jedno: „Zde" a „Nyní" uměleckého díla - jeho neopakovatelná existence na místě, na němž se nalézá... „Zde" a „Nyní" originálu vytváří pojem jeho pravosti...".* (145) Kvalitní kopii uměleckého díla se tak sice dostává nebývalé mobility, znehodnocuje se ale časová a prostorová jedinečnost díla - jeho „Zde" a „Nyní", jeho **aura - zdroj jedinečnosti prožitku - fundamentální vlastnost originálu**.

I když vnímání reprodukce a originálu díla zůstává ve skutečnosti nadále kvalitativně odlišné, primární znalost díla z obrazové reprodukce nepochybně ochuzuje intenzitu prožitku originálu. To si však průměrný konzument neuvědomuje, nebo také nepřipouští;

naopak získává pocit, že se dostává do blízkosti „nedosažitelného" (v čemž je utvrzován reklamou) a objevuje se potřeba dalších obdobných povrchních zážitků - vzniká průmysl obrázkových magazínů, filmových týdeníků... Fotografie tak v masovém měřítku ruší vnímání a hodnotu uměleckého díla jako kultovního předmětu, jehož aura vyvěrá již z pouhého vědomí existence artefaktu - jeho „Zde" a „Nyní" je důležitější, než jeho vystavení. S nástupem fotografie začíná hodnota uměleckého díla vyplývat z jeho vystavování na odiv - aura je znehodnocena a nahrazována konzumem nových a nových obrazových informací. Technická reprodukovatelnost díla tedy od základu mění poměr mas k umění: dochází k další degradci prožitku uměleckého díla, neboť původní nárok díla být předmětem intimního rozjímání jednotlivce je nahrazován snahou dosáhnout k masám. V tomto kontextu dosahuje, podle Benjamina, absolutních mezí film: *„...Film je příkladem umělecké formy, jejíž povaha je celistvě určena reprodukovatelností... je (...) uměleckým dílem s možností zdokonalování a tato zdokonalitelnost je přímo úměrná radikálnímu zřeknutí se „věčné hodnoty"...".* (146) V případě filmu divák nepřichází do přímého kontaktu s hercem ani dějem, jak je tomu například v divadle, pouze s obrazovým záznamem situace, zprostředkovaným filmovou technikou. Stejně tak herec není konfrontován s divákem, který je v divadle nepominutelnou součástí jeho výkonu; navíc filmovou roli nevytváří souvislým spontáním hereckým výkonem, nýbrž po částech, opakovaním jednotlivých výstupů před „sterilní" kamerou. Takto „uměle" vytvořené umělecké dílo ztrácí jakoukoliv autentičnost a s ní i auru - vzniká **vakuum mezi tvůrcem a divákem**, které je třeba vyplnit, aby dílo diváka zaujalo: *„...Na odnětí aury odpovídá film umělou výstavbou toho, co je hercova personalita vně ateliéru, triumfem staru: kult filmových hvězd, podporovaný filmovým kapitálem, konzervuje ono kouzlo osobnosti, které už dlouho spočívá jen ve falešném kouzlu jeho zbožní povahy. Doplňkem k tomuto kultu je kult publika, podbízivost pokaženému davovému vkusu a cítění, jímž autoritativní režimy hodlají nahrazovat třídní vědomí...".* (147) Dokonalost jaké dosáhla tato praxe v dnešní době, především v podání hollywoodského filmového průmyslu a pokleslých televizních seriálů, si ale Benjamin mohl jen ztěží představit.

Technický pokrok tedy nejenom že přináší nebývalé množství nových obrazových zážitků, ale výraznou měrou také přispívá k devalvaci a vulgarizaci estetických a etických hodnot, které lidstvo po dlouhá staletí vytvářelo, a nastoluje novou masovou vizuální kulturu, v níž jsou masy konzumentů stavěny do role pasivního příjemce informací. Nové

reprodukční procesy (rotační tisk, gramofonové nahrávky, fotografie), jejich masová distribuce (obrázkové časopisy, radio, film, knihy) i vzrůstající úroveň vzdělanosti a mezd světové populace vytváří mohutné publikum, lačné po stále novém obrazovém a poslechovém materiálu. Nasycení takového trhu je ale obtížné při zachování vysoké kvality umělecké produkce, neboť množství talentovaných lidí je přirozeně omezené. Konzum, který tak výrazně předstíhá produkci nadaných umělců, vytváří prostor pro uplatnění se „uměleckých děl" podstatně nižší úrovně: roztáčí se spirála úpadku všeobecného vkusu i morálky.

Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti je svého druhu jednou z prvních analytických studií, názorně ukazující, jak důležitým sociologickým fenoménem v moderní, technicky vyspělé civilizaci fotografie je a jak rozsáhlé a hluboké jsou její zásahy do chování společnosti jako celku. Podobně jako Teige v *Jarmarku umění* i Benjamin ve své práci prokazuje schopnost vidět za horizont své doby, neboť jeho myšlenky jsou i dnes stejně aktuální a inspirativní. Svým pojetím je tato analýza unikátní prací své doby, předjímající moderní sociologické studie dnešní. Bohatě strukturovaná a obsáhlá Benjaminova stať by jistě mohla být předmětem podrobnějšího rozboru, domnívám se však, že zde uvedený komentář postihuje její podstatné momenty a je pro potřebu této práce postačující

Poděkování

Za podnětné připomínky, rýži s mořskými potvorami a gin děkuji Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi.

Za všestrannou podporu, důvěru a bezmeznou trpělivost děkuji Báře.

Za to, že mě neodsoudila, když jsem se rozhodl věnovat fotografii, děkuji mamince.

Za finanční podporu cesty na druhý konec světa děkuji otci.

Poznámky

(1) Josef Čapek: Nejskromnější umění, str. 46

(2) Miroslav Vojtěchovský: Vývoj československé teorie fotografie 20. století, str. 7

(3) Josef Čapek: Nejskromnější umění, str. 52, 53

(4) Josef Čapek: Nejskromnější umění, str. 54

(5) Josef Čapek: Nejskromnější umění, str. 54

(6) Josef Čapek: Nejskromnější umění, str. 63

(7) Josef Čapek: Nejskromnější umění, str. 63

(8) Josef Čapek: Nejskromnější umění, str. 65

(9) Josef Čapek: Nejskromnější umění, str. 73, 74

(10) V.V.Štech: Estetika fotografie, Fotografický obzor 1922, str. 34

(11) V.V.Štech: Estetika fotografie, Fotografický obzor 1922, str. 35

(12) V.V.Štech: Estetika fotografie, Fotografický obzor 1922, str. 36

(13) Ján Šmok: Základní problémy fotografie, Československá fotografie 1962, str. 24

(14) V.V.Štech: Estetika fotografie, Fotografický obzor 1922, str. 81, 83

(15) Karel Teige: Umění dnes a zítra, Devětsil 1922, str. 193

(16) Karel Teige: Umění dnes a zítra, Devětsil 1922, str. 199

(17) Karel Teige: Umění dnes a zítra, Devětsil 1922, str. 190, 199, 202

(18) Jindřich Štyrský: Obraz, DISK 1 1923, str. 2

(19) Karel Teige: Foto kino film, Život 1922, Svět stavby a básně 1966, str. 65

(20) Karel Teige: Foto kino film, Život 1922, Svět stavby a básně 1966, str. 89

(21) Karel Teige: Foto kino film, Život 1922, Svět stavby a básně 1966, str. 77

(22) Karel Teige: Foto kino film, Život 1922, Svět stavby a básně 1966, str. 71

(23) Karel Teige: Foto kino film, Život 1922, Svět stavby a básně 1966, str. 74

(24) Karel Teige: Foto kino film, Život 1922, Svět stavby a básně 1966, str. 75

(25) Jiří Voskovec: Fotogenie a suprarealita, DISK 2 1925, str. 14

(26) László Moholy-Nagy: Od pigmentu ke světlu, Telehor 1936, str. 63

(27) László Moholy-Nagy: Od pigmentu ke světlu, Telehor 1936, str. 66

(28) Jaromír Funke: neúplný rukopis z roku 1924, katalog Jaromír Funke - průkopník fotografické avantgardy, Moravská galerie, Brno 1996, str. 19

(29) Jaromír Funke: rukopis z roku 1924, katalog Jaromír Funke - průkopník fotografické avantgardy, Moravská galerie, Brno 1996, str. 20, 21, 22

(30) Jaromír Funke: Quo vadis fotografia?, katalog Jaromír Funke - průkopník fotografické avantgardy, Moravská galerie, Brno 1996, str. 23

(31) Jaromír Funke: O moderní fotografii, Foto 1925, str. 3

(32) Jaromír Funke: O moderní fotografii, Foto 1925, str. 4

(33) Jaromír Funke: Man Ray, Fotografický obzor 1927, str. 37

(34) Jaromír Funke: Man Ray, Fotografický obzor 1927, str. 38

(35) Daniela Mrázková: Příběh fotografie, str. 76

(36) O.M.: Přítomnost 1926, str. 252

(37) Rudolf Paďouk: Proti proudu, Fotografický obzor 1927, str. 146

(38) Rudolf Paďouk: Proti proudu, Fotografický obzor 1927, str. 179

(39) Jan Lauschmann: Po proudu, Fotografický obzor 1928, str. 4

(40) Jan Lauschmann: Po proudu, Fotografický obzor 1928, str. 5

(41) Jiří Jeníček: Ještě slovo k salonu, Fotografický obzor 1928, str. 84

(42) Jiří Jeníček: Ještě slovo k salonu, Fotografický obzor 1928, str. 85, 86

(43) Stanislav Schiller: Fotografie a umění, Fotografický obzor 1928, str. 131,132

(44) Josef Slánský: Nové cíle, Fotografický obzor 1928, str. 84

(45) Jaromír Funke: Fotogenické zátiší, Foto 1928, str. 19

(46) Jaromír Funke: Fotogenické zátiší, Foto 1928, str. 20

(47) Jaromír Funke: Fotogenické zátiší, Foto 1928, str. 21

(48) Karel Teige: „FIFO“ ve Stuttgartu, RED 1929, str. 321,322

(49) Alexander Hackenschmied: Fotografie ve Stuttgartě, Fotografický obzor 1929, str 115

(50) Eugen Wiškovský: O obrazové fotografii, Foto 1929, str. 184

(51) Eugen Wiškovský: O obrazové fotografii, Foto 1929, str. 183

(52) Eugen Wiškovský: O obrazové fotografii, Foto 1929, str. 187

(53) Eugen Wiškovský: O obrazové fotografii, Foto 1929, str. 185

(54) Eugen Wiškovský: O obrazové fotografii, Foto 1929, str. 186

(55) Karel Teige: Moderní fotografie, Rozpravy Aventina 1929-1930, str. 499

(56) Karel Teige: Moderní fotografie, Rozpravy Aventina 1929-1930, str. 500

(57) Ladislav Emil Berka: Aventinská výstava nové české fotografie, Rozpravy Aventina 1929-1930, str. 434-435

(58) Karel Teige: Úkoly moderní fotografie, Moderná tvorba úžitková, Bratislava 1931, str. 84

(59) Karel Teige: Úkoly moderní fotografie, Moderná tvorba úžitková, Bratislava 1931, str. 85

(60) Pavel Altschul: Obrázky v novinách, Žijeme 1932, str. 100

(61) Pavel Altschul: Obrázky v novinách, Žijeme 1932, str. 102

(62) Karel Teige: O fotomontáži, Žijeme 1932, str. 173

(63) Lubomír Linhart: Úvod katalogu Výstava sociální fotografie, Praha 1933 (předmluva je sice podepsána Film-foto skupina Levé Fronty, Linharta jako autora uvádí jak Anna Fárová, tak Antonín Dufek v katalogu Česká fotografie 1918-1938)

(64) Lubomír Linhart: z předmluvy ke knize Miroslava Háka, Očima, Praha 1947 (citováno ze skript Miroslava Vojtěchovského, Vývoj československé teorie fotografie 20.století, Praha 1985)

(65) Lubomír Linhart: Sociální fotografie, Praha 1934, str. 34

(66) Lubomír Linhart: Sociální fotografie, Praha 1934, str. 72

(67) Lubomír Linhart: Sociální fotografie, Praha 1934, str. 69

(68) Pavel Altschul: Tři směry soudobé fotografie, Žijeme 1933, str. 197

(69) Jaromír Funke: Fotograf a noviny, Fotograf 1935, str. 2

(70) Karel Hájek: Fotografie a noviny, Fotografický obzor 1936, str. 49 -50

(71) Josef Bartuška: Fotolinie - Čes. Budějovice, Katalog II. výstavy fotografií, ČKFA, Znojmo 1934, str. 6 - 7

(72) Josef Bartuška: Fotogram, Linie 2 1932, str. 4

(73) František Povolný: Pět fotografů, Katalog II. výstavy fotografií, ČKFA Znojmo 1934, str. 2

(74) František Povolný: Mladá brněnská fotografie, Světozor 1934, č. 19

(75) Karel Kašpařík: katalog Fotovýstavy tří, Olomouc 1935

(76) Karel Teige: Jarmark umění, Žijeme 1933, str. 264

(77) Karel Teige: Jarmark umění, Žijeme 1933, str. 267

(78) Karel Teige: Jarmark umění, Žijeme 1933, str. 268

(79) Karel Teige: Jarmark umění, Žijeme 1933, str. 269

(80) V.V.Štech: Fotografovaný svět - předmluva ke knize Fotografie vidí povrch, Státní grafická škola, Praha, 1935

(81) Je fotografie umění?, anketa časopisu Světozor, Světozor č.29, 1936

(82) Bohumil Markalous: Fotografie - umění?, Přítomnost 1936, str. 601- 602

(83) Josef Čapek: ...a přišel Michal a všechno to rozmíchal..., Přítomnost 1936, str. 635 - 637

(84) Bohumil Markalous: Je fotografie uměním?, Přítomnost 1936, str. 655 - 656

(85) Jindřich Chalupecký: Rozpaky s fotografií, Přítomnost 1936, str. 671 - 672

(86) László Moholy-Nagy: Fotografie, objektivní forma vidění naší doby, Almanach Telehor 1936, str. 68

(87) László Moholy-Nagy: Fotografie, objektivní forma vidění naší doby, Almanach Telehor 1936, str.74

(88) László Moholy-Nagy: Fotografie, objektivní forma vidění naší doby, Almanach Telehor 1936, str.75 - 76

(89) László Moholy-Nagy: Fotografie, objektivní forma vidění naší doby, Almanach Telehor 1936, str.79

(90) László Moholy-Nagy: dopis Františku Kalivodovi, Almanach Telehor 1936, str. 57

(91) Jaromír Funke: Prostor ve fotografii, České slovo 8.1. 1936, str. 12

(92) Jaromír Funke: Současné směry ve fotografii, Národní listy 5.7.1936, 2.vydání č.183

(93) Zdeněk Rossman: Písmo a fotografie v reklamě, Index, Olomouc 1938, str. 13

(94) Zdeněk Rossman: Písmo a fotografie v reklamě, Index, Olomouc 1938, str. 17, 12

(95) Zdeněk Rossman: Písmo a fotografie v reklamě, Index, Olomouc 1938, str. 19

(96) Josef Ehm: Fotografie a její účel, Fotografický obzor 1940, str. 1

(97) László Moholy-Nagy: Fotografie, objektivní forma vidění naší doby, Almanach Telehor 1936, str. 76

(98) Jaromír Funke: Fotografovaná krajina, Fotografický obzor 1940, str. 61, 63

(99) Jaromír Funke: Od piktorialismu k emoční fotografii, Fotografický obzor 1936, str. 149

(100) Jaromír Funke: Prostor a námět, Fotografický obzor 1940, str. 37

(101) Jaromír Funke: Prostor a námět, Fotografický obzor 1940, str. 38

(102) Jaromír Funke: Od fotogramu k emoci, Fotografický obzor 1940, str. 121

(103) Jaromír Funke: Od fotogramu k emoci, Fotografický obzor 1940, str. 122

(104) Jaromír Funke: Od fotogramu k emoci, Fotografický obzor 1940, str. 122 - 123

(105) László Moholy-Nagy: Fotografie, objektivní forma vidění naší doby, Almanach Telehor 1936, str. 79

(106) Jaromír Funke: Od fotogramu k emoci, Fotografický obzor 1940, str. 123

(107) Eugen Wiškovský: Tvar a motiv, Fotografický obzor 1940, str. 109

(108) Eugen Wiškovský: Tvar a motiv, Fotografický obzor 1940, str. 110

(109) Ernst Hans Gombrich: Umění a iluze, Odeon, Praha 1985, str 321

(110) Filmové listy - zpravodaj Letní filmové školy v Uherském Hradišti, 1998

(111) Eugen Wiškovský: Tvar a motiv, Fotografický obzor 1940, str. 111

(112) Eugen Wiškovský: Tvar a motiv, Fotografický obzor 1940, str. 113

(113) Karel Hermann: Učme se vidět fotograficky, Fotografie 1940, str. 307-308, 323-325, 332-333

(114) Eugen Wiškovský: Desorientace v názoru na fotografii, Fotografický obzor 1940, str. 126

(115) Jaroslav Anděl: Teoretické přístupy a interpretace, Československá fotografie 1974, str. 56

(116) Eugen Wiškovský: Zobrazení, projev, sdělení, Fotografický obzor 1941, str.2

(117) Eugen Wiškovský: Zobrazení, projev, sdělení, Fotografický obzor 1941, str.3

(118) Eugen Wiškovský: Oproštěním k projevu, Fotografický obzor 1941, str. 26

(119) Eugen Wiškovský: Oproštěním k projevu, Fotografický obzor 1941, str. 27

(120) Jiří Jeníček: Věci české fotografie, Fotografie 1945, str. 24

(121) Jiří Jeníček: Fotografie jako zrcadlo skutečnosti, Věstník fotografů 1946, str. 13

(122) Jiří Jeníček: Věci české fotografie, Fotografie 1945, str. 25

(123) Karel Hermann: Československá fotografie, Věstník fotografů 1946, str. 4

(124) Eugen Wiškovský: Proměnlivá tvář krajiny, Fotografie 1946. str. 13

(125) Eugen Wiškovský: Proměnlivá tvář krajiny, Fotografie 1946. str. 13 - 14

(126) Eugen Wiškovský: Cesty k motivu, Fotografie 1948, str. 49

(127) Eugen Wiškovský: Proč fotografujeme krajiny,
Československá fotografie 1947, str. 81

(128) Eugen Wiškovský: Fotografie jako projev, Zpravodaj fotografů 1948, str. 3 - 4

(129) Eugen Wiškovský: Fotografie jako projev, Zpravodaj fotografů 1948, str. 5

(130) Eugen Wiškovský: K psychologii fotografického účinu, Fotografie 1948, str. 2

(131) Eugen Wiškovský: K psychologii fotografického účinu, Fotografie 1948, str. 3

(132) Karel Teige: Je fotografie uměním?, Věstník fotografů 1946, str. 85

(133) Karel Teige: Je fotografie uměním?, Věstník fotografů 1946, str. 86

(134) Karel Teige: Je fotografie uměním?, Věstník fotografů 1946, str. 86, 97

(135) Karel Teige: Je fotografie uměním?, Věstník fotografů 1946, str. 98

(136) Karel Teige: Je fotografie uměním?, Věstník fotografů 1946, str. 99

(137) Karel Teige: Je fotografie uměním?, Věstník fotografů 1946, str. 100

(138) Karel Teige: Cesty Československé fotografie, Blok 1948,
převzato z: Karel Teige: Výběr z díla III - Osvobozování života a poezie, Aurora, Praha 1994, str. 252, 253

(139) Karel Teige: Cesty Československé fotografie, Blok 1948,
převzato z: Karel Teige: Výběr z díla III - Osvobozování života a poezie, Aurora, Praha 1994, str. 256

(140) Max Bill: Je fotografie uměním?, Blok 1948, str. 190

(141) Karel Teige: Foto a umění, Blok 1948, str. 192

(142) Karel Teige: Foto a umění, Blok 1948, str. 193

(143) Karel Teige: Foto a umění, Blok 1948, str. 193 - 194

(144) Walter Benjamin: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti,
citováno z knihy: Walter Benjamin: Dílo a jeho zdroj, Odeon, Praha 1979, str. 18

(145) Walter Benjamin: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti,
citováno z knihy: Walter Benjamin: Dílo a jeho zdroj, Odeon, Praha 1979, str. 19

(146) Walter Benjamin: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, citováno z knihy: Walter Benjamin: Dílo a jeho zdroj, Odeon, Praha 1979, str. 25

(147) Walter Benjamin: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, citováno z knihy: Walter Benjamin: Dílo a jeho zdroj, Odeon, Praha 1979, str. 30

Použitá literatura

Použité odborné články publikované v československých periodicích v letech 1920 - 1948

Čáslavský, Jaroslav: Umělecké zásady Horsley Hintona,
Fotografický obzor 1922, str. 21 - 22

Šíma, Josef: Reklama, Život II 1922, str. 102 - 103

Štech, V.V.: Estetika fotografie, Fotografický obzor 1922, str. 33 - 36, 49 - 51, 81 - 83

Teige, Karel: Umění dnes a zítra, Devětsil 1922, str. 187 - 202

Teige, Karel: Nové umění proletářské, Devětsil 1922, str. 5 - 18

Teige, Karel: Umění přítomnosti, Život II 1922, str. 119 - 142

Teige, Karel: Foto, kino, film, Život II 1922,
převzato z Karel Teige: Svět stavby a básně, str. 64 - 89

Štyrský, Jindřich: Obraz, DISK 1 1923, str. 2

Funke, Jaromír: neúplný rukopis bez názvu: Výstava spojených spolků, 1924
převzato z katalogu Jaromír Funke - průkopník fotografické avantgardy, str. 19 - 22

Funke, Jaromír: Quo vadis fotografia? , 1924
převzato z katalogu Jaromír Funke - průkopník fotografické avantgardy, str. 23

Funke, Jaromír: O moderní fotografii, Foto 1925, str. 2 - 6

Funke, Jaromír: Jak prospěti fotografii, Foto 1925, str. 81 - 85

Funke, Jaromír: Krajinářská fotografie, Fotografický obzor 1925, str. 2 - 4

Funke, Jaromír: K výstavě Dr.Růžičky v ČKFA v Praze,
Fotografický obzor 1925, str. 106 - 108

Svrček, J.B.: Agitační umění, DISK 2 1925, str. 18 - 20

Voskovec, Jiří: Fotogenie a suprarealita, DISK 2 1925, str. 14 - 15

Kazda, Vilém: Můj fotografický cíl a cesty k němu, Fotografický obzor 1926, str. 113 - 115

O.M.: Fotografie nemá chtíti býti malířstvím, Přítomnost 1926, str. 89 - 90

O.M.: Fotografie jako nové umění, Přítomnost 1926, str. 251 - 252

Blažek, Jan: Malířství a obrazová fotografie, Fotografický obzor 1927, str. 33- 35

Funke, Jaromír: Man Ray, Fotografický obzor 1927, str. 36 - 38

Funke, Jaromír: Poznatky z mezinárodních výstav I, II, Foto 1927, str. 2 - 7, 22 - 25

Paďouk, Rudolf: Proti proudu,
Fotografický obzor 1927, str. 145 - 147, 161 - 162, 178 - 179
Funke, Jaromír: Fotogenické zátiší, Foto 1928, str. 18 - 21
Jeníček, Jiří: Ještě slovo k salonu, Fotografický obzor 1928, str. 84 - 86, 100 - 101
Koblic, Přemysl: Mezi proudy, Fotografický obzor 1928, str. 37 - 40
Lauschman, Jan: Po proudu, Fotografický obzor 1928, str. 4 - 6
Schiler, Stanislav: Fotografie a umění, Fotografický obzor 1928, str. 130 - 132
Slánský, Josef: Nové cíle, Fotografický obzor 1928, str. 83 - 84
Srp, Jan: Naučení z I. mezinárodního salonu, Fotografický obzor 1928, str. 49 - 50
Teige, Karel: Manifest poetismu, RED 1928, str. 317 - 336
Funke, Jaromír: Předmluva, 2.členská výstava, Česká fotografická společnost, 1929,
převzato z katalogu Jaromír Funke - průkopník fotografické avantgardy,
str. 34 - 35
Hackenschmied, Alexander: Fotografie ve Stuttgartě,
Fotografický obzor 1929, str. 115 - 117
Jeníček, Jiří: Kult pravdy na fotografii, Fotografický obzor 1929, str. 33 - 34
Moholy - Nagy, László: Čím jest a čím by měla být fotografie, RED 1929, str. 34 - 35
Srp, Jan: Perspektiva hypermoderních fotografií, Fotografický obzor 1929, str. 113 - 114
Teige, Karel: „FIFO" ve Stuttgartu, RED 1929, str. 320 - 322
Wiškovský, Eugen: O obrazové fotografii, Foto 1929, str. 183 - 187
Hlaváč, Milivoj: Požadavky na uměleckou fotografii, Fotografický obzor 1930, str. 85 - 87
Teige, Karel: Moderní fotografie, Rozpravy Aventina 1930, str. 499 - 500
Koblic, Přemysl: Hranice ve fotografii, Fotografický obzor 1931, str. 43 - 44
Teige, Karel: Úkoly moderní fotografie, Moderná tvorba úžitková,
Bratislava 1931, str. 83 - 86, 88
Altschul, Pavel: Obrázky v novinách, Žijeme 1932, str. 100 - 105
Bartuška, Josef: Fotogram, Linie 2 1932, str. 4 - 5
Funke, Jaromír: Fotografie.Jaromír Funke odpovídá na dotazy redakce,
Nová Bratislava I, 1932, str. 77
Hlaváč, Mil.: Úkoly fotografie, Fotografický obzor 1932, str. 23 - 25
Jeníček, Jiří: Moderní fotografie, Fotografický obzor 1932, str. 77 - 78
Lauschman, Jan: Co budeme letos fotografovat?, Fotografický obzor 1932, str. 2 - 4

Teige, Karel: O fotomontáži, Žijeme 1932, str. 107 - 113, 173 - 178

Altschul, Pavel: Tři směry soudobé fotografie, Žijeme 1933, str. 193 - 197

Funke, Jaromír: II. mezinárodní výstava fotografií v Mánesu, Jak žijeme, 1933, str. 45 - 46

Hlaváč Milivoj: Umění v časopisecké fotografii, Fotografický obzor 1933, str. 83 - 84

Linhart, Lubomír: Film-foto skupina Levé fronty,
Úvod katalogu Výstava sociální fotografie, Praha 1933

Teige, Karel: Prvopočátky fotografie, Tvorba 1933, str. 280 - 282

Teige, Karel: Jarmark umění, Žijeme 1933, str. 263 - 269

Bartuška, Josef: Fotolinie - Čes. Budějovice, Katalog II. výstavy fotografií, ČKFA,
Znojmo 1934, str. 6 - 7

Funke, Jaromír: Fotografie zůstane fotografií, Volné směry 1934
převzato z Fotografie 1946, str. 25

Povolný, František: Mladá brněnská fotografie, Světozor 1934, č. 19

Weiss, Karel: Soumrak fotomontáže?, Typografia 1934, str. 92 - 93

Bukovac, J.: Uměleckost ve fotografii, Fotografický obzor 1935, str. 103 - 104, 113 - 114

Funke, Jaromír: Fotograf a noviny, Fotograf 1935, str. 2 - 3

Funke, Jaromír: Fotografie zůstane fotografií, Volné směry XXXI, 1935, str. 48

Funke, Jaromír: Profesor J. Funke o moderní fotografii, České slovo 27.3. 1935, str. 12

Funke, Jaromír: Naše anketa: České slovo 8.5.1935, str. 12

Kašpařík, Karel: Prohlášení k Fotovýstavě tří, katalog, Olomouc 1935

Lauschman, Jan: Estetika fotografie pro začátečníky?,
Fotografický obzor 1935, str. 55 - 56, 65 - 66

Čapek, Josef: ...a přišel Michal a všechno to rozmíchal..., Přítomnost 1936, str. 635 - 637

Funke, Jaromír: Prostor ve fotografii, České slovo 8.1.1936, str. 12

Funke, Jaromír: Současné směry ve fotografii, Národní listy 5.7.1936, 2. vyd., č. 183

Funke, Jaromír: Učíte se fotografovat?, Letem světem XI, 1936, str. 18

Funke, Jaromír: Státní grafická škola, České slovo 23.12.1936, str. 12

Funke, Jaromír: Dr.D.J.Růžička ve fotografii, Fotografický obzor 1936, str. 171 - 172

Funke, Jaromír: Od piktorialismu k emoční fotografii,
Fotografický obzor 1936, str. 148 - 149

Hájek, Karel: Fotografie a noviny, Fotografický obzor 1936, str. 49 - 50

Chalupecký, Jindřich: Rozpaky s fotografií, Přítomnost 1936, str. 671 - 672

Jeníček, Jiří: Ne výraz, ale obsah, Fotografie 1936, str. 35 - 37, 40

Linhart, Lubomír: Úvodem - předmluva katalogu Mezinárodní výstavy fotografie, Mánes, Praha 1936

Markalous, Bohumil: Je fotografie uměním?, Přítomnost 1936, 655 - 656

Markalous, Bohumil: Fotografie - umění?, Přítomnost 1936, str. 601 - 602

Kolektiv autorů: Je fotografie umění?, Světozor 1936 (zvláštní číslo)

Funke, Jaromír: Poznámky k fotografiím ve Fotografickém obzoru r. 1937, Fotografický obzor 1937, str. 266 - 269

Funke, Jaromír: Dokument o nás, Letem světem XI, 1937, str. 18

Funke, Jaromír: O fotografii a fotografických možnostech, Program D38, sezona 1937-38, sv.7

Koblic, Přemysl: Učme se fotografii čísti!, Fotografický obzor 1938, str. 23 - 24, 37 - 39

Ehm, Josef: Fotografie a její účel, Fotografický obzor 1940, str. 1 - 2

Funke, Jaromír: Prostor a námět, Fotografický obzor 1940, str. 37 - 38

Funke, Jaromír: Fotografovaný člověk, Fotografický obzor 1940, str. 25

Funke, Jaromír: Fotografovaná krajina, Fotografický obzor 1940, str. 61 - 63

Funke, Jaromír: Od fotogramu k emoci, Fotografický obzor 1940, str. 121 - 123

Funke, Jaromír: Charakter současné české fotografie, Foto 1940, str. 10 - 12

Hermann, Karel: Nám i budoucím!, Fotografický obzor 1940, str. 18 - 19

Hermann, Karel: Učme se vidět fotograficky, Fotografie 1940, str. 307 - 308, 323 - 325, 332 - 333

Tondl, Karel: Estetika fotografie, Fotografický obzor 1940, str. 73 - 74

Wiškovský, Eugen: Tvar a motiv, Fotografický obzor 1940, str. 109 - 113

Wiškovský, Eugen: Desorientace v názoru na fotografii, Fotografický obzor 1940, str. 125 - 126

Funke, Jaromír: Kritický výběr, Fotografický obzor 1941, str. 1

Wiškovský, Eugen: Zobrazení, projev a sdělení, Fotografický obzor 1941, str. 2 - 3

Wiškovský, Eugen: Oproštěním k projevu, Fotografický obzor 1941, str. 26 - 27

Anonym: Na okraj dnešní fotografie, Foto 1943, str. 10 - 11

Jeníček, Jiří: Věci české fotografie, Fotografie 1945, str. 23 - 25

Bubeníček, Václav: Poměr fotografa k umění, Fotografie 1946, str. 72 - 73

Hermann, Karel: Československá fotografie, Věstník fotografů 1946, str. 3 - 4

Jeníček, Jiří: Fotografie jako zrcadlo skutečnosti, Věstník fotografů 1946, str. 13 - 14

Teige, Karel: Je fotografie uměním?, Věstník fotografů 1946, str. 85 - 86, 97 - 100

Wiškovský, Eugen: Proměnlivá tvář krajiny, Fotografie 1946, str. 13 - 14

Jeníček, Jiří: O problémech fotografie, Fotografie 1947, str. 13 - 14

Mumford, L.: Fotografie jako prostředek a symbol, Fotografie 1947, str. 77 - 78

Wiškovský, Eugen: Proč fotografujeme krajiny,
Československá fotografie 1947, str. 81 - 82

Wiškovský, Eugen; Ehm, Josef: K fotografickému aktu,
Zpravodaj fotografů 1947, str. 160 - 162

Bill, Max: Je fotografie uměním?, Blok 1948, str. 189 - 190

Jeníček, Jiří: Pravda jako kriterium fotografie, Fotografie 1948, str. 3 - 4

Jeníček, Jiří: Zamyšlení nad fotografií, Fotografie 1948, str. 51 - 52

Kaláb, František: Fotografie, Blok 1948, str. 177 - 178

Moholy - Nagy, László, Blok 1948, str. 347

Povolný, František: Společenská funkce fotografie, Blok 1948, str. 206, 208

Teige, Karel: Foto a umění - odpověď Maxi Billovi, Blok 1948, str. 191 - 194

Teige, Karel: Cesty československé fotografie, Blok 1948
převzato z Karel Teige: Osvobozování života a poezie, str. 235 - 256

Wiškovský, Eugen: Fotografie jako projev, Zpravodaj fotografů 1948, str. 3 - 6

Wiškovský, Eugen: K psychologii fotografického účinu, Fotografie 1948, str. 1 - 3

Wiškovský, Eugen: Cesty k motivu, Fotografie 1948, str. 49 - 51

Některé články vztahující se k dané problematice, publikované v československých periodicích po roce 1950

Šmok, Ján: Konec strašidel, Československá fotografie 1953, str. 63 - 64

Šmok, Ján: Definice fotografického umění, Československá fotografie 1953, str. 75 - 77

Šmok, Ján: Umělecký obraz, Československá fotografie 1953, str. 101 - 102

Šmok, Ján: Funkce výmyslu ve fotografii, Československá fotografie 1953, str. 115 - 116

Jeníček, Jiří: Eugen Wiškovský, Československá fotografie 1957, str. 40 - 43

Šmok, Ján: Základní problémy fotografie - série článků, Československá fotografie 1962

Fárová, Anna: Imaginární rozhovor s Eugenem Wiškovským,
Československá fotografie 1964, str. 150

Zykmund, Václav: Úvahy o symbolu a znaku ve fotografii - série článků,
Československá fotografie 1970
Šmok, Ján: Úvod do teorie fotografie - série článků, Československá fotografie 1971
Zykmund, Václav: Fotografie a společnost - série článků, Československá fotografie 1971
Fárová, Anna: Ze sbírek fotografií UPM v Praze - Eugen Wiškovský,
Československá fotografie 1972, č. 9
Anděl, Jaroslav: Teoretické přístupy a interpretace, Československá fotografie 1974, str. 56
Birgus, Vladimír: Eugen Wiškovský, Revue fotografie 1984, str. 63 - 69
Birgus, Vladimír: Česká avantgardní fotografie a svět, Ateliér 1999, str. 1 - 2
Birgus, Vladimír: Nová věcnost a konstruktivismus v české fotografii,
Ateliér 1999, str. 4 - 5
Dufek, Antonín: Surrealistická fotografie, Ateliér 1999, str. 8
Janáková, Iva: Fotografie a kniha, Ateliér 1999, str. 16
Janata, Michal: Budoucnost na mučidlech, Ateliér 1999, str. 1, 3
Kuneš, Aleš: Česká teorie fotografie a fotografická publicistika 1918 - 1948,
Ateliér 1999, str. 6 - 7
Srp, Karel: Optická slova - obrazové básně a poetismus 1922 - 1926, Ateliér 1999, str. 9

Odborné publikace

Anděl, Jaroslav: Umění pro všechny smysly, katalog stejnojmenné výstavy,
Národní galerie, Praha 1993
Arnheim, Rudolf: Art and visual perception, University of California Press,
Berkeley & Los Angeles 1967
Arnheim, Rudolf: Visual thinking, University of California Press,
Berkeley & Los Angeles 1969
Benjamin, Walter: Dílo a jeho zdroj, Odeon, Praha 1979
Birgus, Vladimír: Eugen Wiškovský, katalog výstavy, Pražský dům fotografie, Praha 1992
Birgus, Vladimír: Česká fotografická avantgarda 1918 - 1948, KANT, 1999
Birgus, Vladimír, Scheufler Pavel: Fotografie v Českých zemích 1839 - 1999,
Grada Publishing, Praha 1999
Čapek, Josef: Nejskromnější umění, Praha 1920 (Chvála fotografie: str. 46 - 84)

Droste, Magdalena: Bauhaus - Archiv, Benedikt Taschen, Kolín nad Rýnem 1990

Dufek, Antonín: Česká fotografie 1918 - 1938, katalog výstavy,
Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha 1982

Dufek, Antonín: Alfred Stieglitz, Odeon, Praha 1990

Dufek, Antonín: Vilém Reichmann, Foto Mida, České Budějovice 1994

Dufek, Antonín: Jaromír Funke - průkopník fotografické avantgardy,
Moravská galerie, Brno 1996

Fárová, Anna: Eugen Wiškovský, SNKLU, Praha 1964

Gombrich, Ernst Hans: Umění a iluze, Odeon, Praha 1985

Heisler, Jindřich: Z kasemat spánku, Torst, Praha 1999

Hlaváč, Ľudovít: Dejiny fotografie, Osveta, Martin 1986

Král, Petr: Fotografie v surrealismu, Torst, Praha 1994

Kuric, Jozef a kol.: Psychologie umění, Univerzita J.E.Purkyně, Brno 1987

Lamač, Miroslav: Myšlenky moderních malířů, Odeon, Praha 1990

Linhart, Lubonír: Sociální fotografie, Levá fronta, Praha 1934

Mrázková, Daniela: Příběh fotografie, Mladá fronta, Praha 1986

Mrázková, Daniela: Jan Lauschman, Odeon, Praha 1986

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

Mrázková, Daniela: 150 let fotografie, katalog výstavy, Praha 1989

Nezval, Vítězslav: Abeceda, Torst, Praha 1993 (reprint původního vydání z roku 1926)

Rossmann, Zdeněk: Písmo a fotografie v reklamě, Index, Olomouc 1938

Stolbenko, Zdeněk: Od Linie po Fotos, magisterská diplomová práce FAMU, Praha 1998

Sutnar Ladislav, Funke Jaromír: Fotografie vidí povrch, Státní grafická škola, Praha 1935

Šejn, Miloš: Eugen Wiškovský, katalog výstavy, Galerie v Hradci Králové,
Hradec Králové 1984

Šmok, Ján: O kompozici ve fotografii, Svaz českých fotografů, Praha 1979

Šmok, Ján: Teorie umění a obsahové jednání člověka
Galerie výtvarného umění v Benešově u Prahy, Benešov 1994

Šmok, Ján: Teorie skladby fotografického obrazu,
Institut tvůrčí fotografie v Opavě, Opava 1994

Teige, Karel: Výběr z díla I - Svět stavby a básně, Čs. spisovatel, Praha 1966

Teige, Karel: Výběr z díla III - Osvobozování života a poezie, Aurora, Praha 1994

Vojtěchovský, Miroslav: Vývoj československé teorie fotografie 20. století, SPN, Praha 1985

Zinčenko, V.P., Klivar, M.: K psychlogii vnímání obrazu objektů, Ústav bytové a oděvní kultury, Praha 1974

Zinčenko, V.P.: Utváření vizuálního obrazu, Academia, Praha 1975

Almanach TELEHOR, Brno 1936

Filmové listy - zpravodaj Letní filmové školy v Uherském Hradišti, 1998

Kolektiv autorů: Devětsil - česká výtvarná avantgarda dvacátých let katalog výstavy, Galerie hl. m. Prahy a Dům umění města Brna 1986

Kolektiv autorů: Encyklopedie českých a slovenských fotografů, ASCO, Praha 1993

Kolektiv autorů: Karel Teige, katalog stejnojmenné výstavy, Galerie hl. města Prahy 1994

Jmenný rejstřík

Alpert, Max 53, 75

Altschul, Pavel 42, 54, 55, 61-64, 75, 78, 115

Andčl, Jaroslav 109

Atget, Eugéne 74, 75, 114, 132

Avedon, Richard 99

Bartuška, Josef 65, 66, 91

Benjamin, Walter 10, 13, 55, 68-70, 77, 86, ,99, 101, 103, 108, 110, 112, 136, 137, 138

Berka, Ladislav Emil 44, 50

Bill, Max 130, 131, 132

Blossfeldt, Karl 42

Bresson, Robert 104

Bromová, Veronika 98

Cartier-Bresson, Henri 63

Coburn, Alvin 19

Čapek, Josef 6-11, 13, 14, 19, 20, 38, 75-78, 80-82, 85, 134

Čivrný, J. 130

Delacroix, Eugéne 48

Demachy, Robert 34

Drtikol, František 120

Ehm, Josef 48, 90-92, 100, 111

Erenburg, Ilja 18

Fanderlík, Vladimír 39

Filla, Emil 75

Frank, Robert 99

Freud, Sigmund 101

Funke, Jaromír 5, 9, 13, 15, 19, 20, 22, 24, 27-34, 37, 38, 40, 41, 44-46, 48, 49, 55, 56, 60-63, 66, 70-76, 79, 80, 83, 86, 87, 90-102, 107, 111, 113-115, 117-119, 121, 125, 127, 129, 130, 134, 135, 140

Graff, Werner 42

Hackenschmied, Alexander 5, 43, 44, 48, 50, 76

Hájek, Karel 27, 63, 64, 117

Hák, Miroslav 48, 90, 91, 117
Hausmann, Raoul 75
Heartfield, John 75
Heisler, Jindřich 115, 117
Hermann, Karel 101, 107-109, 119
Hoffmeister, Adolf 130
Hostinský, Otakar 7, 8, 10, 14
Chalupecký, Jindřich 5, 73, 75, 78, 79, 81-83, 113, 114
Chalupová, Resl 64
Chochola, Václav 117
Ignatovič, Boris 75
Illek, František 54
Itten, Johannes 39
Jeníček, Jiří 13, 37-39, 82, 91, 116-119
Jírů, Václav 64
Kalivoda, František 83, 86
Kamenický, Josef 66
Kandinskij, Vasilij 88
Kašpařík, Karel 56, 66, 67
Kazda, Vilém 30
Klee, Paul 88
Klein, Ferry 64
Klein, William 99
Koblic, Přemysl 37, 39
Kohn, Rudolf 61, 115
Kopecký, V. 130
Koreček, Miloš 115
Koudelka, Josef 99
Kundera, Ludvík 115
Kratochvíl, Antonín 99
Lauschmann, Jan 31, 35-37, 39, 79, 134
Lehovec, Jiří 44

Lenhart, Otakar 66
Linhart, Jiří 65
Linhart, Lubomír 5, 54, 56-61, 64, 117, 118, 135
Lisickij, El 43
Loos, Adolf 132
Lukas, Jan 64, 90
Man Ray 19, 20, 23, 25, 27, 31-33, 48, 66, 75, 76, 97
Marco, Jindřich 117
Markalous, Bohumil 5, 20, 44, 73, 75, 76, 79, 80-82, 85, 114
Marx, Karl 57
Medek, Mikuláš 74
Medková, Emila 98
Misonne, Leonard 35
Moholy-Nagy, László 22, 23, 25-27, 42, 43, 60, 75, 76, 83-86, 88, 92, 99, 117, 118
Moles, A.A. 123
Mrkvička, Otakar 32
Mukařovský, Jan 131
Navrátil, Václav 20, 73, 76, 79, 80, 113, 114
Nebeský, Václav 75, 77
Newhall, Beaumant 78
Nezval, Vítězslav 5, 52, 75
Němec, Bohumil 66
Nohel, Jaroslav 66
Nouza, Oldřich 65
Novák, Ada 65
Paul, Alexander 54, 75, 90
Paďouk, Rudolf 31, 34-37, 79, 134
Pels, Herbert 109
Pešánek, Zdeněk 26
Plicka, Karel 48, 90
Povolný, František 66, 117
Puyo, Constant 34

Quatremére de Quiency 104
Reichmann, Vilém 98, 115
Renger-Patzsch, Albert 27, 42, 51, 118
Rodčenko, Alexander 75
Rössler, Jaroslav 37, 44
Rossman, Zdeněk 88, 89
Růžička, Drahomír Josef 12, 26, 27, 30, 33, 34, 36, 128, 134
Sitenský, Ladislav 64
Schiller, Stanislav 38
Schneeberger, Adolf 27
Skopec, Rudolf 117
Slánský, Josef 39
Speer, Albert 85
Stolbenko, Zdeněk 66
Strand, Paul 19
Stieglitz, Alfred 19
Sudek, Josef 27, 37, 44, 48, 49, 73, 75-78, 82, 90, 91, 117, 121, 124
Sutnar, Ladislav 15, 70
Šajchet, Arkadij 53
Šalda, F. X. 52
Šimon, Robert Antonín 39
Šiškin, Arkadij Vasilievič 53
Škarda, Augustin 13, 39
Šourek, Karel 75, 77, 78, 80
Šmok, Ján 14, 15, 59, 77, 104, 110, 125, 135
Štech,V.V. 12-16, 70-72, 75-78, 80, 134
Štochl, Sláva 64
Štreit, Jindřich 99
Štyrský, Jindřich 5, 18, 52, 60, 72, 74, 75, 115, 117
Švankmajer, Jan 74
Táborský, Hugo 66

Teige, Karel 5, 8, 9, 12, 13, 16-21, 23, 24, 27, 31, 37, 38, 42-44, 48-51, 53, 55, 56, 67-70, 72, 75-79, 83, 86, 96, 112-114, 116-118, 124-136, 138

Tmej, Zdeněk 117

Toyen 52, 115

Tules, Salomon 53

Tzara, Tristan 20

Vančura, Vladislav 52

Valter, Karel 65

Vobecký, František 91

Volavková, Hana 75

Voskovec, Jiří 20, 22-24, 45, 49

Wertheimer 105

Wicpalek, Heinrich 64

Wiškovský, Eugen 5, 19, 20, 24, 27-29, 41, 42, 44-47, 61, 72, 77, 83, 87, 90, 91, 93, 95, 98, 100-114, 116-118, 120-124, 127-129, 135, 136

Zykmund, Václav 115, 135