PAVEL WEBER

Po stopách Fotoskupiny pěti

Slezská univerzita
Filozoficko – přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie
Opava, září 2003

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

V Opavě dne 1. září 2003



Chtěl bych touto cestou poděkovat Miroslavu Myškovi za rady a vedení mé diplomové práce, dále PhDr. Antonínu Dufkovi za vstřícnost a ochotu při zpřístupnění sbírkového fondu Moravské galerie v Brně, všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě; pracovníkům Moravské galerie v Brně; rodině Povolných i Kamenických; dr. Marčákovi a dr. Gabrielové za poskytnuté informace o osobním životě některých členů Fotoskupiny pěti Taktéž děkuji svému otci, sestře, celé rodině Meluzínově, dr. Pavlu Šereďkovi, Aleši Krčovi a všem přátelům, kteří mi poskytli cenné rady, pochopení a slova podpory při realizaci této práce. Tichou vzpomínku věnuji mé tragicky zemřelé matce dr. Daně Weberové která se dokončení mého studia nedočkala.

© 2003 Pavel Weber, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity

PAVEL WEBER

Po stopách Fotoskupiny pěti

Magisterská diplomová práce

Obor: **tvůrčí fotografie**

Vedoucí práce: **Miroslav Myška**

Oponent: **Doc. Mgr. Aleš Kuneš**



Slezská univerzita
Filozoficko – přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie
Opava, září 2003

Tato magisterská práce obsahově navazuje na moji bakalářskou diplomovou práci z roku 2000 a dále rozvíjí a rozšiřuje problematiku studia činnosti Fotoskupiny pěti v kontextu meziválečné avantgardy 20. a 30. let XX. století. Je doplněna o některé nové poznatky a skutečnosti, včetně životopisných dat tak, aby obraz doby byl co nejplastičtější. Jsou představeny dosud nezveřejněné originály prací F. Povolného. Práce obsahuje také některá další doplňující data a dosud nepublikované fotografie dalších členů Fotoskupiny pěti.

Obsah:

1. Úvod ..... str. 2

2. Situace ve fotografii ve 20. letech XX. století v ČSR ..... str. 7

3. Fotografická moderna a současníci Fotoskupiny pěti ve 30. letech XX. století str. 20

4. Fotoskupina pěti (F5) – obecná charakteristika, umělecké souvislosti ..... str. 25

5. František Povolný ..... str. 33

6. František Povolný ve vzpomínkách kolegů ..... str. 40

7. Povolný ve vzpomínkách manželky Alžběty Povolné

   a syna Jiřího Povolného ..... str. 45

8. Josef Jiří Kamenický ..... str. 54

9. Bohumil Němec ..... str. 58

10. Jaroslav Nohel ..... str. 61

11. Hugo Táborský ..... str. 63

12. Fotovýstava tří (F 3) a Fotoskupina čtyř (F4) ..... str. 65

13. Ohlas a kritika Fotoskupiny pěti v dobovém tisku ..... str. 69

14. Odkaz Fotoskupiny pěti dnešku ..... str. 81

15. Závěr – Fotografie jako vyjadřovací fenomén moderní doby ..... str. 85

16. Použitá literatura ..... str. 87

17. Obrazová příloha ..... str. 91

1. Úvod

V kultuře lidské civilizace lze od jejího počátku pozorovat tři zásadní mezníky. První může být vymezen „vynálezem lineárního písma" a datován přibližně do poloviny druhého tisíciletí před naším letopočtem. Druhým historickým milníkem by byl Gutenbergův vynález knihtisku z XV. století, který učinil knihy dostupné (množstvím i cenou) pro širší vrstvy společnosti a pozvedl tak všeobecnou vzdělanost obyvatelů Evropy. Třetí, jehož jsme svědky jsme nyní lze charakterizovat „vynálezem technických obrazů", kam patří v plném slova smyslu i fotografie. Ta představuje fenomén naší epochy nejen v umělecko-estetickém nebo čistě informačním slova smyslu, nýbrž v jeho celé společenské a filozofické šíři.

Texty v psané podobě byly vynalezeny v druhém tisíciletí před naším letopočtem, aby odmagičtěly obrazy, i když si toho jejich vynálezci sotva byli vědomi. Naopak fotografie- jako první technický obraz, byla vynalezena v 19. století, aby texty učinila opět magickými, i když si toho její vynálezci byli sotva vědomi. Právě z těchto důvodů se jeví vynález fotografie stejně epochální událostí, jako byl kdysi vynález písma.

Středověkým předchůdcem fotografie byla „camera obscura" (temná komora). Ačkoli citlivost sloučenin stříbra na světlo byla objevena již v roce 1725, k jejímu praktickému využití došlo až o více než 100 let později. Fotografie představuje zobrazování reality na fotocitlivou vrstvu. Její historie se počítá na 160 roků. Mezi vynálezce, kteří se již roku 1822 zdařile zasloužili o „malování světlem" byl Joseph Nicéphore Niepce, který jako „citlivý" materiál použil skleněnou desku, opatřenou vrstvou asfaltu, exponoval 8-12 hodin pohled z okna svého domu. Louis Jacques Mandé Daguerre slavnostně vyhlásil a veřejnosti předal svůj vynález daguerrotypie v roce 1839 na zasedání Francouzské akademie věd. Šlo o zachycení obrazu camerou obscurou na měděné desce potažené vrstvou jodidu stříbrného, kterou vyvolával rtuťovými parami a ustaloval roztokem kuchyňské soli. Spolu s nimi patří

k dalším významným průkopníkům „malování světlem“ Hippolyte Bayard, William Henry Fox Talbot aj. kteří nezávisle na sobě věnovali se stejnému problému jinou technologií.

Z minulého století je dobře známý slavný výrok francouzského malíře Delaroche, který při prvním spatření daguerrotypií (předchůdkyně dnešní fotografie) na výstavě v Paříži prohlásil: „Ode dneška je malířství mrtvé“. Další vývoj ukázal, že tomu tak nebylo a není. Fotografie se vydala svou vlastní cestou vývoje a postupně se rozvinula ve zcela svébytný umělecký směr.

S rozvojem fotografie jako společenského fenoménu se začínají v druhé polovině 19. století zakládat fotografické organizace a instituce, konají se fotografické výstavy a jsou vydávány odborné časopisy – a to nejen v cizině, ale i na českém území – Klub fotografů amatérů v Praze – 1889, který začal vydávat Fotografický věstník (1890), později Fotografický obzor (1893). Byl však plně ovládán duchem secesního (impresionistického) piktorialismu se snahou vytvářet „ušlechtilé tisky“, jak se o nich zmiňuje ing. Paspa ve Fotografickém obzoru ještě v roce 1939 – uhlotisk (pigmentový), gumotisk, olejotisk, bromolejotisk, olejový přetisk a metalografie. Tento fakt jen zcela realisticky poukazuje na skutečnost, jak dlouho trvalo v širší fotografické obci odpoutání se od piktorialismu a přechod k moderní fotografii jako médiu XX. století. Hlavní představitelé, kteří se o tento přechod zasloužili na úrovni ČSR a v celoevropském kontextu jsou vzpomenuti v této diplomové práci.

Fotografové uplynulé epochy začali postupně zachycovat nejen realitu každodenního života, ale i umělecká díla, archeologické nálezy, osobnosti dějin. Začala se využívat ve vědě, umění, ke knižní ilustraci a postupně se prosazovala v žurnalistice, v reklamě i v dalších oborech. Fotografování samotné ve svých počátcích bylo pro tvůrce náročné zejména z důvodu dlouhé časové expozice. S postupným rozvojem techniky a chemie docházelo ke zdokonalování fotografických přístrojů a fotomateriálu obecně. Tím se zmenšoval i uvedený

handicap značné časové náročnosti jak na expozici tak i na samotné zpracování fotografie (pozitivu). Fotografie ze zobrazovacích metod nejlépe odrážela po I. světové válce touhu po technickém vnímání a vidění okolního světa. Pro svoji snadnou, rychlou a relativně i levnou reprodukovatelnost se stala brzy výrobně přitažlivou (tisk, reklama) a v masové produkci vytlačila klasické grafické zobrazovací techniky. Díky své ceně se stala široce dostupnou. Představitelé Bauhausu a ruští konstruktivisté chápali ve dvacátých letech XX. století fotografii také jako obecný prostředek široké společenské komunikace a agitace. Bohatě ilustrované žurnály a týdeníky začaly ve dvacátých letech v tisku převládat nad psaným slovem. Sovětský konstruktivismus přitom ve své nejvyhraněnější formě (podobně jako dříve dadaismus) požaduje až likvidaci umění nebo přinejmenším jeho tradiční formy.

Postupně se stala fotografie svébytným uměním, které věrně odráží události, pocity, děje a nálady té které doby a okamžiku. Je svědectvím o době, v níž fotograf žil a tvořil. Fotografie se za více než 160 roků její existence od dob Daguerra posunula o mnoho dále. Dávno již nezobrazuje jen věci, jevy a události z vnějšku tak, jak je vnímá jejich účastník. Snaží se především v nich najít vnitřní náboj a zobrazit ducha událostí zachycovaných na fotografii. V tom lze také spatřovat hlavní moderní poslání současné a budoucí fotografie jako uměleckého oboru. Podobně avantgardní postavení ve třicátých letech XX. století na brněnské umělecké scéně měla Fotoskupina pěti (F5) vedená Františkem Povolným, kterou se zabývá tato diplomová práce. Fotoskupina pěti se zformovala na brněnské Škole uměleckých řemesel (ŠUŘ) převážně z žáků funkcionalisticky orientovaného grafického designera profesora Emanuela Hrbka, který na škole nově umožnil výuku fotografie již ve třicátých letech XX. století. Tvorba Fotoskupiny pěti navazovala na českou i zahraniční experimentální tvorbu dvacátých let, o jejíž podrobnější charakteristiku byla práce doplněna. Brzy se přidal i silný vliv surrealismu – zejména díky osobnosti básníka Vítězslava Nezvala. Svou tvorbou navázala Fotoskupina pěti na tak významné individuální průkopnické činy a

osobnosti dvacátých let, jakými byly: J. Funke, J. Rössler, Man Ray, László Moholy-Nagy a jiní. Pod silným vlivem surrealismu zejména díky Františku Povolnému – za využití poznatků sociální fotografie, nové věcnosti, konstruktivismu a funkcionalismu dospěla Fotoskupina pěti k novému modelu moderního uměleckého vyjádření v dnešním slova smyslu. V tomto směru byla diplomová práce doplněna o avantgardu třicátých let XX. století, aby bylo z práce zjevné, kteří současníci, kde, kdy a jak obohatili pokladnici českého výtvarného umění v oboru fotografie a v čem na ně Fotoskupina pěti navazovala.

Pozoruhodné zůstává, že v české meziválečné fotografické avantgardě sehrávali fotoamatéři pro další rozvoj moderní fotografie významnější roli než profesionálové, kteří měli v obecné rovině větší sklon ke konservativismu a nechuť k experimentování. V Německu nebo Spojených státech amerických tomu bylo spíše naopak. Skupinové aktivity a výstavy avantgardních fotografů v ČSR patřily k vůbec největším v Evropě. Ve třicátých letech, kdy se začínala měnit politická mapa a intelektuální klima Evropy patřily výstavy avantgardních umělců (vedle svobodné Francie) spíše k ojedinělým jevům. Totalitní diktatury s definovanou nesvobodnou tvorbou, cenzurou a omezenými možnostmi vystavování a sdružování umělců byly v SSSR, Německu, Itálii, Španělsku (Stalin, Hitler, Mussolini, Franco). Orientace řady dalších netotalitních evropských států ve třicátých letech (zejména druhé polovině) pozbyla dřívější silně demokratický ráz. ČSR patřila v tomto směru k vzácným výjimkám.

Fotoskupina pěti přistoupila k řešení úkolu hledání nových cest v avantgardní fotografii třicátých let XX. století s radikálností sobě vlastní. Díky dalšímu vývoji v meziválečném období, které bylo ve výtvarném umění poznačeno silnou levicovou orientací, byl odkaz Fotoskupiny pěti za II. světové války a v poválečném období záměrně zapomínán. Poselství, které předává Fotoskupina pěti i dnešním dnům, je stále aktuální.

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

Fotografie se stala ve XX. století moderním oznamovacím, komunikačním a informačním prostředkem. Díky ní a jejím „následovníkům" – filmu, televizi, videu a internetu – se stal svět relativně malý. Vzdálené kraje jsou nyní díky všeobecné globalizaci velmi snadno a rychle dostupné a dosažitelné. V několika sekundách se dovídáme například o tom, jak žijí lidé na druhé straně zeměkoule, co se děje v meziplanetárním prostoru atp.

2. Situace ve fotografii ve 20. letech XX. století v ČSR

Na počátku dvacátých let minulého století pokračoval model umělecké fotografie ve směru, který zaujal již na přelomu století tj. v tom, co bylo později nazváno secesním piktorialismem. Stále byly glorifikovány tzv. „ušlechtilé tisky". Umělecká avantgarda, a to nejen ve fotografii jako mladém zobrazovacím médiu se začala formovat v polovině 20. let, aby na počátku 30. let již plně ovládla pole působnosti. Fotografie a film začínají být ve dvacátých letech vnímána jako vzájemně spojená výtvarná zobrazovací média. V masové komunikaci (tisk) se ve druhé polovině dvacátých let stále více uplatňuje typofoto jako důsledek fotomontáže negativů a pozitivů pro knižní obálky atp. (Sutnar, Teige, Pelc, Štyrský aj.). Nové životní postoje dvacátých let ve společnosti nejlépe názorově reprezentovali poetisté svým uměním pro život a v praxi obrazovými básněmi.

Rok po vzniku samostatné ČSR byl ustaven Svaz českých klubů fotografů amatérů (SKČFA), který vydával časopis Rozhledy fotografa amatéra vedle na trhu již existujícího Fotografického obzoru. Stále v něm sehrával rozhodující roli doznívající secesní piktorialismus, jehož pracně pořizované tvárné tisky měly být zárukou uměleckosti fotografie, jež se měla přibližovat grafice. Starší konzervativně tvořící fotografové byli stále jeho vehementními propagátory. Jejich hlas a vliv nejen v klubu, ale i společnosti byl však ještě dlouho velmi silný.

V letech 1919-1920 se stala tribunou „moderny" Fotografická revue. Profesor František Pořický a ing. Stanislav Šolek zmiňuje v následujícím čísle a prakticky nezávisle na sobě nový technický termín ***„fotografika"*** poprvé v českém odborném písemnictví. Od nich ho později převzal i František Povolný. V článku Fotografika (z roku 1919) na stranách 97 – 102 zmiňuje profesor Pořický tento termín a spíše než technickými detaily „fotografiky", jež zmiňuje ve svém obsáhlém článku spíše okrajově, ji vnímá již jako práci bez aparátu a v pozitivním procesu. Spatřuje v ní spíše možnost nebo jakousi skulinu, kterou

by se čeští fotografové mohli významněji prosadit na mezinárodní scéně. Touto upřímně míněnou ideou je prostoupen celý jeho článek. Cituji: „...Růst náš dostoupil poslední mety, toužebná vlna nezotročeného úsilí rozlila se po novém neznámém oboru lidské práce, posvěcené, omilostněné hledáním geniu – jsme ve výtvarném umění. Namáhavá cesta amatérova je dokonána, průprava skončena – cíl dosažen a jediným cílem každého, lidského tvárného úsilí, je konec konců jediné: chápati a tvořiti umění. Vejít ve společenství se zanícenými duchy – a ryzími umělci..., ...tedy tím usilovněji boj. A o co? O českou fotografiku!". Jeho snaha o pozvednutí fotografie na umění, což v té době nebyl obecný přístup, i vlastenectví vyznívají z článku zcela upřímně. V další části píše: „A dle osobní čilosti vyhledali jsme buď jednodušší nebo hlubší cestu k srdci věci. Tu máme možnosti neomezené, jsme na půdě umění výtvarného – stáváme se tvůrci a umělci; záleží jen na nás, na naši zaujatosti pro věc, vzdělanosti, kde na této nekonečné cestě vývojové se zastavíme, jsme-li impresionisty, kubisty, orfisty, expresionisty, nebo bez ohledů na všechny -ismy vytvořujeme svou samorostlou svébytnost a přidáváme k duši celku svou psychickou strukturu..." Fotografiku vnímá jako nový výtvarný obor, který by měl pomoci fotografii vydobýt si své místo na piedestalu mezi ostatními obory výtvarného umění... Nemohu nevzpomenouti Augustina Rodina, velikého sochaře a obdivovatele světa, jenž věštecky předvídal, že i ta (= fotografie) na konec dá světu nové umění – že i ta přispěje účinně ku rozvoji a vymanění ducha, k pokroku lidstva". O kus dále shrnuje Pořický svoje úvahy o možnostech nových forem fotografie a tvorby pozitivu: „O budoucnost fotografiky se nechvěji. Listy její jsou stejně trvanlivé při dnešní dokonalosti emulse jako lepty a dřevoryty ...A možno také hlavně umělcům hotovým, anebo silným individualitám, pustiti se přímo do fotografiky; neboť fotokopie přírody a různé jiné fotokopie různých technik hodí se pro amatéry bez hlubšího uměleckého vzdělání a dychtění. Mnohým z nich však budou nezbytnou průpravou k poznání přirozeného krásna světa".

V závěru svého článku praví: „...proč nemohl by se utvořiti v republice spolek vážných pracovníků fotografů – umělců — proč nemohla by se uskutečnit prvá umělecká výstava původní české fotografiky — rovnocenné každé jiné výstavě českého výtvarnictví? ...Co chci! Chci pobídnouti zdatné fotografy-amatéry, aby se pokusili o samostatnou uměleckou grafiku. Aby v sobě hledali umělce...". Nakonec uvádí, že fotoaparát při této práci není nutný a zdůrazňuje kvalitní zvládnutí práce s pozitivním procesem. V podobném duchu píše také ing. Šolek počátkem 1920 (Fotografická revue), kterému také jde zejména o to, aby se fotografie stala uměním rovnocenným s ostatními a aby Češi přispěli svým vkladem do evropské pokladnice umění. Cituji: „...Ano, ze srdce souhlasíme jistě všichni, kteří vážíme si fotografie jako čehosi vyššího než řemesla s tím, abychom se uvolnili od bezduché formy, abychom stali se výtvarníky, grafiky... Čím přispějeme k zdokonalení umělecké fotografie? Románi vymysleli tvárné procesy, pigment, gumotisk, olejotisk, vše skoro jest francouzské. Germáni zase úporným bojem nesnázemi vytvořili moderní plotnu, sensibilisátory, optiku. Myslím, že zbývá nám poslední úkol. Učiniti z umělecké fotografie něco. Dáti jí duši, život. Neboť ona života posud nemá...lidstvo, když bylo si vytvořilo fotografiku, zapomělo jí dáti do vínku nejcennější vlastnost grafiky pravé, totiž rozmnožitelnost listu". Ukázky z obou dobových článků, kdy se rodila ČSR, ukazují složitost problému – na jedné straně snahu profilovat se jako samostatný kulturní národ v rámci Evropy ve všech oblastech činnosti (tedy i fotografií) a na druhé snahu posunout ji kvalitativně výše od pouhého řemesla k umění.

V pražském klubu ČKFA v 1920 pod vlivem nových trendů proniklo do jeho vedení několik nespokojenců v čele s Adolfem Schneebergerem. Následně uspořádaná klubová výstava představila zejména díla mladých (Krupka, Sudek, Schneeberger aj.). Vystavené práce však byly stále v naprosté většině poplatné ušlechtilým tiskům. Nic v této době nenasvědčovalo, že by se fotografie měla odklonit od tolik populární tvorby náladových krajin a portrétů v provedení ušlechtilých tisků. Kromě předčasně zemřelého **Bufky** nebyl

v Čechách nikdo obeznámen ani se skutečností, že i piktorialismus prodělal proměnu od secesního k puristickému. Modernisté se orientovali především na anglosaskou a francouzskou tvorbu. Byli ve výrazné opozici ke všemu německému, k němuž zase více směřovala starší generace.

V roce 1921 navštívil Prahu Čechoameričan Drahomír Josef **Růžička**, v USA uznávaný fotoamatér, který odmítal ušlechtilé tisky a připouštěl jen změkčování optické kresby objektivu. Světlo se tak stalo podobně jako u impresionistů jediným zdrojem „piktoriálního efektu". Odmítnul umělé napodobování grafiky a užívání malířských technik ve fotografii. Navazoval tak na Petera **Emersona,** Alfreda **Stieglitze a** Clarence H. **Whitea**. Jeho „printy" na kvalitních zahraničních fotopapírech bez manipulovaných tisků doslova šokovaly naše tehdejší fotografy. Mladá generace (tzv. nová škola, „bromisté") akceptovala Růžičkův piktorialismus na rozdíl od silné staré školy tzv. „chromistů", kteří ho důsledně odmítali.

Názorové rozpory těchto dvou směrů na stránkách Fotografického obzoru v 1927 jménem konzervativců shrnul ve svém článku Proti proudu Rudolf **Paďouk** s cílem obhajoby starého proudu. Byl mluvčím a zároveň i nejvýznamnějším představitelem tzv. staré školy. Hlavní baštou tradicionalismu dlouho zůstávala zejména profesionální fotografie. Amatéři převážně setrvávali na secesní estetice a ještě častěji akademismu 19. století.

Pro ilustraci si dovolím citovat několik nejzajímavějších pasáží ze zmíněného Paďoukova článku z roku 1927 ve Fotografickém obzoru. Pro obhajobu staré školy a jakémukoli pokusu o změnu stávající pojetí fotografie uvádí: „ ...téměř napořád setkáváme se s motivy zcela úzkých výseků, které mnohdy přibližují se již v zobrazování pouhých jednotlivostí. Na takové tvorbě nebylo by zajisté ničeho zlého. Mnozí průkopníci tohoto moderního směru snaží se však dokazovati, že jen *tyto* zcela úzké nebo úzce vymezené výseky, často pouhé jednotlivosti, mohou se v obrazové fotografii uplatniti a býti námětem při

umělecké tvorbě. Tito modernisté jsou zásadně zaujati proti fotografickému zobrazování krajin, zejména širých krajů, bohatě členěných výhledů atd. a hledí dokázati, že v tomto směru není místa pro fotografickou tvorbu. Amatéři jsou těmito průkopníky bezděčně vychovávání již téměř k naprosté šablonovitosti...". O kus dále pokračuje ve svých útocích na modernisty: „Nelze tam shlédnouti téměř již nic jiného, než obrazy co nejúžeji omezených motivů, a to zejména: koutů, dvorů, dvorečků, uliček, průchodů, dále jednotlivých domů, domečků, nepatrných částí architektur, ba často pouze jediná okna, dokonce jen vržený stín nebo světlo na stěnu nebo na zemi...". Paďoukův hněv a zášť vůči novátorům z uvedených vět přímo čiší. Podobně se staví k nové škole odmítavě i k jakékoli změně ve fotografickém pojetí zátiší, jež patřilo k oblíbeným námětům piktorialistů a změna jeho pojetí předjímala nástup nové věcnosti. Cituji: „Mnohým autorům postačí, zobrazí-li „v zátiší" na příklad jeden nebo dva skleněné předměty a docílí-li ještě jakéhosi „zvláštního" efektního osvětlení". Jeho staromilství a nechuť k novému pokračuje v textu o několik odstavců dále: „Nemá-li naše česká fotografická tvorba sevšednětí a má-li dále ve světové konkurenci pokračovati, je nejvýš na čase, aby se naši pracovníci věnovali bedlivě studiu nikdy nezevšednělé a pro tvorbu nevyčerpatelné *přírody*. Jen příroda sama může nám poskytnouti, co hledáme: cestu k pravému umění...". Ve svém pohlednicovém pojetí fotografií přírody, jež má až charakter reklamních snímků pro cestovní kanceláře pokračuje: „ 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. Vmyslím-li se do přírodních krás, tu maně, jako v kaleidoskopu, má před sebou krásné výhledy do dálky, rázové krajinové úseky, údolí, kopce, i malebné zříceniny, hory, lesnatá úbočí, tiché vesničky, pohádkově se vinoucí potůčky i řeky, cesty, květnaté stráně, zkrátka vše krásné, co v přírodě vidíme, s čím se třeba denně setkáváme". Myslím, že k této citaci dokladující autorovo staromilství a sklon až ke kýči není třeba nic dodávat. Snad jen to, že šlo

o postoj a názor naprosto dominující a ovládající situaci ve fotografii. Tento názor uvádím jako doklad toho, v jak obtížných podmínkách se rodila česká moderna a jaká byla obecně ve veřejnosti, jejíž převažující část Paďouk reprezentoval, nechuť k jakékoliv změně. V dalším článku z Fotografické revue z roku 1927 na stranách 178 – 179 Paďoukův hněv a odpor i k nepatrným změnám v pojetí fotografie, jak je reprezentoval Růžička, graduje v pasáži, kde pro čtenáře zcela zavádějícím způsobem popisuje americké poměry: „Je všeobecně známo, že s bromem nás hodně seznámila Amerika. (U nás velmi populární dr. Růžička...). Tak bychom se tedy domnívali, že na mezinárodních výstavách v Americe neuvidíme takřka nic jiného, než jen a jen bromy. Ale není tomu tak. Brom je tam méně zastoupen, než bychom očekávali". V závěru svých tří článků téměř dogmaticky nabádá čtenáře – fotografy k svobodné tvorbě v duchu staré školy ušlechtilých tisků. Doslova píše: „Ponechte proto fotografickému tvůrci úplnou volnost způsobu tvorby, jeho názor, výběrem motivu začínaje a positivním procesem konče; nevažte mu rukou dogmatem o čisté fotografii!". Jiným slovy vyzývá k pokračování tvorby v duchu secesního piktorialismu a to ještě v druhé polovině dvacátých let XX. století!

Modernost nové školy byla jen relativní. Nešlo o fotografickou avantgardu. Růžičkovo vystoupení vyvolalo revoltu u trojice fotografů: Schneeberger, Funke a Sudek. Z pražského klubu ČKFA byli vyloučeni, založili Fotoklub Praha, jenž sdružoval zastánce Růžičkova purismu. Brzy nato zanikl a přeformoval se v 1924 do České fotografické společnosti, která již ušlechtilé tisky naprosto nepřipouštěla. V jejím rámci se v 1930 ustavila „moderní sekce" s časopisem České studio. Tato vnitřní diferenciace naznačovala potřebu hledání nových cest ve fotografii, což však stále naráželo na nedostatek progresivních členů. Sudek v druhé polovině dvacátých let prohloubil svoji spolupráci s nakladatelstvím Družstevní práce a obrázkovým magazínem Pestrý týden, kde dominovaly obrázky nad textem zejména díky pokrokům v reprodukční technice (rotační hlubotisk).

Ve svém pokračování článku „Proti proudu" vydaném v dalším čísle Fotografického obzoru ještě v roce 1927 obhajuje bojovně starou školu „chromistů" a napadá nové „bromisty" těmito slovy: „ ...Brom má také ovšem své vady, z nichž jedna z největších je častý nedostatek přechodů ve světlech a stínech. ...Obraz ztrácí potřebnou živost a šťavnatost. Nádherný jas slunce bývá proto bromem reprodukován často velmi nedostatečně. Nesčetněkráte zříme i na výstavách obrazy bromové, na nichž slunce nezáří, jsou zašedlé, zamlklé. Připomínají spíše snímky, pořízené při zatmění slunce". Opět se domnívám, že k tak tuhému konservativismu a obhajoby tradičního pojetí fotografie, nejen po stránce námětové, ale i způsobu technické reprodukce není co dodat. Celý článek ve svém závěru vyznívá jako chvalozpěv a obhajoba ušlechtilých tisků a tvůrčích procesů, což z dnešního pohledu působí až komicky. V té době již totiž v Evropě byly takové směry jako dada, futurismus, konstruktivismus, futurismus, objevuje se kubismus, surrealismus a jiné směry.

Nová škola ovládla pole ve fotografii ČSR ve dvacátých letech. Její tvorba zdůrazňující změkčenou optickou kresbu a světelné efekty se brzy přežila a ustrnula. Jejich „impresionistické" záběry zdůrazňovaly časné ranní hodiny, mlhu, dlouhé stíny atp. Smyslem fotografie se tak stalo zobrazení a nikoli zobrazené. Jejím nejproduktivnějším autorem byl Jan **Lauschmann**. Jaromír Funke vytvářel v tomto duchu piktorialistické salonní obrazy až do roku 1927.

Po smrti V. J. Bufky se stal nejvýznamnějším profesionálním fotografem v Čechách František **Drtikol**, který se ve dvacátých letech proslavil i mezinárodně. Po válce krátce pokračoval ve své secesní tvorbě a od 1924 se věnoval figurálním kompozicím – zejména ateliérovým snímkům aktů s použitím různých rekvizit a artefaktů, čímž vytvořil jakousi syntézu odcházející secese a nastupujících uměleckých směrů. Ve své tvorbě naprosto osobitým způsobem syntetizoval secesní postoje s prvky kubismu a konstruktivismu do podoby dekorativního slohu dvacátých let „art deco". Někdy se v této souvislosti hovoří také

o dekorativním umění ve fotografii. Pro nastupující avantgardu byl Drtikol nepřijatelný zejména pro jeho stále přetrvávající vztah k nenáviděné secesi.

V druhé polovině dvacátých let přichází z Německa nová věcnost („Neue Sachlichkeit" „New Objectivity") s objevem detailů, neobvyklých pohledů (stroje, průmyslové stavby atp.) a nové estetiky ve fotografii. Svým důrazem na ostrost a přímý záběr navazuje na Němce **Blossfeldta** a Američany **Stranda** a **Scheelera**. Je protikladem k sentimentalitě, romantismu, líbivosti, idealizaci skutečnosti a malebnosti předchozího zavrženého piktorialismu. V Německu patřil k jejím představitelům opěvujícím formální krásu přírody a zejména technické objekty civilizace XX. století **Renger-Patzsch, Finsler** a další. Zásady nové věcnosti ve fotografii formuloval Renger-Patzsch ve své knize „Die Welt ist schön" (1928). Ve Spojených státech amerických se stali hlasateli nového pojetí fotografie členové skupiny „f64" Ansel **Adams**, Imogen **Cunninghamová** a Edward **Weston**. Tvořili velkoformátové fotografie zdánlivě banálních objektů a předmětů okolního světa (od přírodních detailů přes krajiny až k portrétům a aktům). Mezi českými fotografy tvořili po určitou dobu v duchu nové věcnosti **Jaromír Funke** a **Eugen Wiškovský** (izolátory, vlnitý plech, dráty atp.)

V této době se mezi mladými objevuje přechod k moderní fotografii a do povědomí veřejnosti vstupuje fenomén umělecké avantgardy představované **Devětsilem** založeným již v roce 1920. Jeho členy byli: Karel **Teige,** Evžen **Markalous,** Jindřich **Štyrský, Toyen** (vl. jm. Marie Čermínová), Jiří Voskovec a jiní (také fotograf Jaroslav **Rössler**). Toto avantgardní umělecké uskupení sdružovalo nejen výtvarníky, ale všeobecně umělce, kteří odmítali staré pojetí umění a hledali nové cesty a směry. Jeho mluvčím se stal asi od roku 1922 Teige. Devětsil svým uměleckým vystoupením a koncepcí zásadním způsobem ovlivnil další směřování české avantgardy zejména ve dvacátých letech, svým tvůrčím zaměřením upřednostňoval život před uměním. V první polovině 20. let byla u Devětsilu nápadná

disproporce mezi intenzivním zájmem o fotografii jako nové médium a absencí autorů (mimo Rösslera), kteří by mohli proměnit toto okouzlení novými technickými možnostmi v realitu. V počátcích mu byla vzorem americká civilizace. Ve své tvorbě dospěl Devětsil k programovému dualismu konstruktivismu a poetismu se silným ovlivněním prvky surrealismu. Poetismus jako typicky český moderní umělecký směr dvacátých let XX. století byl smyslem tvorby („umění žíti a užívati") a konstruktivismus mu sloužil jako pracovní základna a metoda. Teige a Nezval shrnuli svoji představu a vytvořili Manifesty poetismu, které otiskli ve zvláštním čísle časopisu ReD (1928). Tohoto programu se striktně drželi a odmítali z Francie přicházející surrealismus formulovaný Bretonem. Tento český poetismus byl na rozdíl od berlínských dadaistů a sovětských konstruktivistů prost jakýchkoli prvků sociální kritičnosti a ideologizace.

Teige obdivující Man Raye získal za pobytu ve Francii 1922 album Líbezná pole („Les champs délicieux") a vystavil je v roce 1923 spolu s fotografiemi filmů, ohňostrojů a cirkusů na první opravdu avantgardně pojaté výstavě v Čechách nazvané Bazar moderního umění (1923). K oblíbeným výtvarným motivům poetistů patřily letadla, lodě, vlaky, palmy, jež vyjadřovaly jejich touhu po dálkách, dalekých exotických krajích a cestování. V žádném jiném předválečném avantgardním hnutí nehrála fotografie tak významnou roli jako v Devětsilu, který odmítal imitativní malířství i naturalisticky pojímanou fotografii. Obecně tedy raný Devětsil odmítal tradiční formy umění (malířství, sochařství atp.) a propagoval nová umělecká média (film, fotografii). Proklamoval jejich experimentálníráz – fotogramy a u fotografií možnost jejího snadného rozmnožování a dostupnosti široké veřejnosti prostřednictvím novinových reprodukcí. Jejím prostřednictvím měly být šířeny do veřejnosti prostřednictvím časopisů i obrazové básně, které měly svým pohlednicovým pojetím tématu nahrazovat slova. Fotografie ve svém jednoduchém vizuálním jazyku se začala u poetistů významně uplatňovat i na knižních obálkách (Mrkvička, Teige, Štyrský, Toyen aj.). Obrazové

básně raných fází českého poetismu se zasloužily o vznik typické české surrealistické fotomontáže, v níž metodou volných spojení obvykle v pravoúhlém rytmu spojovali části fotografií s pohlednicemi, mapami nebo nápisy v poetické obrazy a připravily tak jedinečný český vklad do pokladnice moderního evropského umění.

Fotografie jako „mechanické umění" pro své značné technické možnosti začíná být upřednostňována oproti tradičním výtvarným oborům jako představitel „nové krásy". Avantgarda je fascinována možnostmi, které jí poskytuje fotografie jako médium. Její výhodou je snadná replikace do časopisů a reklam a tím zpřístupnění široké veřejnosti. Také tehdejší kritika představovaná takovými osobnostmi jako V. V. Štech a Josef Čapek se k fotografii staví pozitivně. Karel Teige ve stati Foto Kino Film ve sborníku Život II (1922) formuloval první mezinárodní postoj k oběma novým médiím. V dokumentární a reportážní fotografii nalézá dokonce poezii, poprvé zde seznamuje české čtenáře s fotografickými postupy (fotomontáže, fotografické experimenty atd.) **Man Raye** a **László Moholy-Nagye.** Ve srovnání s ideově angažovanou konstruktivistickou fotomontáží v Sovětském Svazu (Rodčenko, El Lisickij), v Bauhausu (László Moholy-Nagy) působily české fotomontáže ilustrující obrazové básně vizuálně i obsahově odlišně (Teige, Toyen, Štyrský, Voskovec-Devětsil; Nezval, Seifert, Rössler aj.). Světoznámým příspěvkem **Teigeho** v rámci avantgardy byly „typo-foto" – ilustrace Nezvalovy básnické sbírky Abeceda v roce 1923, kde každé písmeno byla jedna báseň (celkem 24). Tato písmena propojená s pózami avantgardní tanečnice Milči Mayerové byla představena na večeru uspořádaném v avantgardním Osvobozeném divadle na Nezvalovu počest dne 14. 4. 1926. Na fotografiích vše následně zachytil Karel Paspa.

Za průkopníky moderní české fotografie bývají považováni **Jaromír Funke** a **Jaroslav Rössler.** Vzájemně se neovlivňovali, pocházeli každý z naprosto odlišného prostředí. Oba si jako východisko svých experimentů zvolili zátiší sestavovaná z předmětů

geometrických tvarů. Po vydání knihy László Moholy-Nagye: Malerei Fotografie Kunst v roce 1925 dochází ke změně v Rösslerově práci. Namísto komponovaných zátiší geometrických předmětů se objevují elementární přirozeně se vyskytující geometrické kompozice (kovové konstrukce, trojúhelník světlíku, diagonála telefonních drátů atp.). V těchto fotografiích podobně jako u Funkeho, Moholy-Nagye nebo Renger-Patzsche se objevuje repertoár tzv. nové fotografie. Oba, každý svou vlastní cestou, se postupně propracovali k moderním technikám, jakými byly fotomontáž a fotogram.

Časopisecky zřejmě poprvé u nás zmiňuje a vysvětluje pojem fotogram Brumlik a Černík v článku zveřejněném ještě v němčině v českém časopisu Horizont v roce 1927 (č. 10, str. 181), který sloužil jako revue současné kultury v Československu. Volně přeloženo říkají autoři asi toto: „Fotogram představuje novou formu umělecké tvorby. ...Adekvátní technika fotogramu je práce s positivem. Fotogram je sám o sobě tvůrčí, má vlastní výrazovou formu, ale technika jeho vzniku je přitom prostředkem. (tvorby). ... A fotogram? Přiložit ruku k dílu na fotoaparátu , tedy přístroj, na desku, tuto chemickou vrstvu, tuto hru na šachovnici mezi technikou a fantazií, tuto hru věcí všedního dne. Tyto věci neprostupují čočkami objektivu. Skla, filmy, perly, korálky a čočky, věci, které lámou světlo a tvrdé materiály, které odchylují světelné paprsky – tyto samy kreslí tvary věcí jsouce mezi zdrojem světla a světlocitlivou vrstvou fotomateriálu. Nejde spíše o duši těchto věcí?“.

Rössler byl členem Devětsilu, byl profesionální fotograf, vyučil se v ateliéru u Drtikola, kde již jako učeň vytvořil v letech 1919 – 1920 cyklus snímků Opus 1 se záběry hranaté krabičky s využitím geometrie světla a stínu. Snímky byly natolik avantgardní, že je možno označit za konstruktivismus před konstruktivismem. V Drtikolově ateliéru pracoval až do roku 1925. Byl v počátcích své tvorby ovlivněn svým učitelem a několik kompozicí abstraktního rázu a fotomontáží zpočátku zpracoval technikou bromolejotisku. Karel Teige jeho dílo již v roce 1923 komentoval slovy: „Vždyť je to lepší než Man Ray!“, nic však o něm

bohužel nenapsal. Rössler jako avantgardní umělec a člen Devětsilu se od počátku hlavně ve své práci zajímal o komponování geometrických forem (sklenice, popelníky kola, telegrafní dráty). Ve své tvorbě byl nejvíc ovlivněn konstruktivismem. Jako jediný profesionální fotograf se zde snažil o posílení role filmu a fotografie jakožto novodobých výtvarných médií jako nástrojů likvidace tradičního umění a hlasatelů nové krásy XX. století. Celoživotně byl fascinován vynálezem rozhlasu a tomuto médiu věnoval také řadu snímků.

Funke byl fotograf amatér zpočátku zarytý purista tvořící ještě na počátku dvacátých let romantické piktorialistické krajiny a impresionistické žánrové scény. Na rozdíl od Rösslera se musel k nonfigurativnímu pojetí fotografie propracovat potlačením zbytků piktorialistické předmětnosti v sobě samém. Fotogramy, jež zpočátku tvořil, později označil za slepou uličku fotografie a v prostředí amatérské fotografie byl dlouhou dobu jediný, kdo pochopil překonanost poslední fáze piktorialismu. Důsledně začal odmítat nejen ušlechtilé tisky, ale např. i fotomontáže. Jako jeden z prvních u nás pochopil, že abstrakce ve fotografii lze dosáhnout těsným přiblížením k objektu nebo narušením prostorové kompozice (diagonální kompozice, šikmé úhly pohledu atp.). Využíval ve své fotografii zdánlivě nevzhledné detaily objektů a jako jeden z prvních zobrazoval jimi vržené stíny.

O Man Rayovi napsal Funke poměrně obsáhlý článek do Fotografického obzoru v roce 1927 (ročník XXXV, str. 36- 38). Popisuje ho jako bývalého kubistického malíře, jehož cílem (spolu se snahami jeho okolí) se stalo rozbití starého umění a úsilí o tvorbu nového světového názoru a nového umění. Doslova Funke v článku praví: „Man Ray jakožto kubistický malíř kloní se silně k nadrealismu a pohráv si s abstraktními pojmy přechází z časové mody k dadaismu, kde přestal malovati a začal konstruovati metamechanické obrazy, variace suprematických konstrukcí Rusa Lissického. Jeho konstrukce jsou čisté utopie aeroplánů, strojů a radia. A tyto konstrukce dobře a pečlivě ofotografoval. Brzo seznal, že tyto fotografie jsou krásnější, než ony konstrukce samy. Zároveň rozpoznal fotogenickou výrazovou

schopnost těchto tisků, která byla zcela nová v prostředí úplně novém, kde fotografie dosud nikdy nebyla“ V dalším textu se Funke vyjadřuje výrazně kriticky k Man Rayovým fotogramům: „...cyklus 12 fotografií formátu 18 x 24 „Les champs Délicieux“. — ...hodnota těchto fotografií neodpovídá přece ani malířství ani grafice. — ...úplně odstranil objektiv i desku. Fotografoval dírkovou komorou přímo na papír. Tyto tisky jsou sice velmi zajímavé, silně kuriosní, ale s fotografií souvisejí již jen teničkou nitkou; Man Ray později i tu přestřihl. — ...a to tehdy, kdy Man Ray úplně odstranil aparát i desku a kdy začal ne fotografovati, nýbrž kopírovati předměty přímo na papír tím prostým způsobem, že položiv krabičku s rozsypanými zápalkami, kostku cukru nebo hřeben na citlivý papír, vše dohromady zkomponoval a citlivý papír s různými předměty shora osvětlil. Dostal tak bílé silhouetty více méně ostré v černém poli... Tyto fotografické zvláštnosti nejsou už vůbec fotografiemi“. Vedle chvály přínosu Man Raye pro moderní fotografii se staví Funke kriticky zejména k Man Rayově portrétní fotografii, kterou popisuje až jako impresionistickou a k již zmiňovaným fotogramům.

3. Fotografická moderna a současníci Fotoskupiny pěti ve 30. letech XX. století

Okolo roku 1930 se prakticky v celé Evropě prosadila fotografie, která dnes bývá označována jako „moderní". Zcela se zřekla piktorialismu a narušila tak dřívější pojetí vnímání okolního světa, k němuž se snažila přiblížit od dob impresionismu. Na rozdíl od dřívějších celostních záběrů někdy u krajin až panoramatického rázu začalo převládat zobrazování detailů moderního světa XX. století. Začaly převládat diagonální kompozice, detailní záběry ze zcela dosud neobvyklých zorných úhlů. Tento nový způsob zachycování šel ruku v ruce s objevováním nového světa. Po technické stránce nová fotografie zavrhla měkce kreslící objektivy a zaměřila se naopak na jejich ostrost. Fotografie společně s filmem jako moderní zobrazovací médium zaujala ve společnosti tomu odpovídající přední místo. Vliv abstrakce a surrealismu začal postupně u nejprogresivnějších autorů ve fotografii třicátých let převažovat nad novou věcností a konstruktivismem. Jejich principy zůstávaly i ve třicátých letech velmi aktuální v reklamní a užité fotografii (Sudek). Reklama reprezentovaná fotografií se tak stává ve třicátých letech optickým představitelem doby a „šiřitelkou umění" mezi široké vrstvy obyvatel. Reaguje přitom na zrychlené životní i pracovní tempo, světovou hospodářskou krizi a snaží se i věrohodným způsobem oslovit zákazníka v rámci tehdejšího konkurenčního boje.

První velké mezinárodní setkání průkopníků nové fotografie a filmu z celého světa umožnila výstava Film und Foto ve Stuttgartu v roce 1929. Českou kolekci na ní sestavoval Teige a obsahovala vedle jeho prací i práce jeho přátel z Devětsilu. Chyběly však na ní hlavní představitelé tehdejší české fotografické avantgardy (Rössler, Funke, Wiškovský aj.).

Podle stuttgartského modelu byly v Praze v Aventinské mansardě na relativně malém prostoru v letech 1930 a 1931 uspořádány z iniciativy studenta architektury Alexandra Hackenschmieda dvě Aventinské výstavy, jichž se zúčastnili Funke, Rössler, Markalous, Sudek, Wiškovský, Berka a Lehovec. Polovinu snímků tvořili snímky z oblasti vědy

a techniky podobně jako ve Stuttgartu. Trojice přátel fotografujících filmařů se postupně zformovala ve skupinu označovanou jako **Aventinské trio**. Byli silně ovlivnění stuttgartskou výstavou (1929) a mezinárodní filmařskou avantgardou. Patřili k němu: Ladislav Emil **Berka** šokující shora snímanými asambláženi, Alexander **Hackenschmied** (později vedle Sudka nejlepší reklamní fotograf) a Jiří **Lehovec**, který vynikl v sociální fotografii a angažoval se v Levé frontě.

Další avantgardní centrum **Fotolinie** se postupně zformovalo v jižních Čechách po výstavě v roce 1932 a trvalo do 1937. Fotolinie do sebe zahrnovala i amatérskou fotografii a ve své podstatě neměla charakter klasické umělecké skupiny. Byla příkladem naprosto antisektářské avantgardy. Svou vstřícnost prokázala i tím, že v její stylové orientaci lze vystopovat vedle nové věcnosti a konstruktivismu i prvky poetismu a surrealismus s dekorativním uměním a sociální fotografií. Umožnila i Fotoskupině pěti vystavovat v Českých Budějovicích na jejich výstavách (1934, 1936). Jejím mluvčím byl Josef **Bartuška**, členové Ada **Novák**, Oldřich **Nouza** a Karel **Valter**. Charakteristickým pro Fotolinii byla literárnost, která se projevila ve fotografických ilustracích (často i vlastní poezie).

Štyrský a skupina surrealistů byla ve své tvorbě silně ovlivněna Francouzy v čele s autorem surrealistického manifestu André Bretonem a Eugenem Atgetem, dále učením Sigmunda Freuda, konfliktem života a smrti, rození a zániku se silným akcentem erotiky. Jako umělecký směr vznikl ve Francii coby protiváha konstruktivismu a funkcionalismu. Autorem jeho manifestu byl André Breton. Surrealismus poukazoval na fakt, že věci okolního moderního světa mohou sehrávat i jinou roli, než pro kterou byly zhotoveny, jak to zdůrazňoval funkcionalismus. U nás ho Nezval, Teige i Štyrský dlouho odmítali, neboť svým romantismem, vypravěčstvím, iluzí ve zobrazování i mytologičností jim připadal nemoderní. Právě jen fotografie mohla vyjádřit kontrast mezi realitou a snovými vizemi.

Štyrský proslavil český surrealismus zejména cyklem deseti erotických fotomontáží k vlastnímu textu „Emilie ke mně přichází ve snu" (1933). Jeho přínos v oblasti kresby a koláže již není tak zásadní. V letech 1934–1935 vytvořil tři surrealistické fotografické cykly: „Žabí muž; Muž s klapkami na očích a Pařížské odpoledne". Jde vesměs o neosobní snímky čtvercového formátu námětově rozličné a často s akcentem erotiky. Z nich bylo 74 vystaveno na první surrealistické výstavě v Mánesu (1934). **Teige** se ve svém surrealistickém období po roce 1935 proslavil fotomontážemi a koláženi zobrazujícími ženské tělo, které u nich téměř nikdy nechybělo. Zacházel s ním jako s jakýmkoliv jiným objektem, který podle své potřeby v koláži libovolně formoval a upravoval. Některými svými koláženi Teige zpochybňoval nejen půvab ženského těla, ale i náboženské motivy a symboly. **Funke** svojí tvorbu z počátku třicátých let reprezentovanou cykly Reflexy a Čas trvá (1929- 1934), která má emoční ráz v duchu nové věcnosti reflektoval i prvky surrealismu. Václav **Zykmund** proslul svými autoportréty z 1936–1937 (se žárovkou v ústech, s hlavou spoutanou provazy atd.). Je spíše představitelem druhé generace surrealistů. V letech 1935- 1937 vytvořil své fotografické dílo vyprávějící jeho sny a prožitky v duchu surrealismu malíř František **Vobecký**.

Avantgarda a nová věcnost byla představovány mnoha zcela rozdílnými osobnostmi. **Funke** se i v dokumentární fotografii řídil výše uvedenými zásadami moderní fotografie (diagonální kompozice, extrémní zorné úhly atd.). Ve třicátých letech se stal pedagogem vyučujícím fotografii v moderním pojetí napřed v Bratislavě (1931) a pak v Praze (1935 - 1945) na Státní grafické škole. K jeho kolegům na škole i tvorbě patřil Josef **Ehm**, s nímž vypracoval studijní programy silně ovlivněný idejemi Bauhausu. Svými snímky v duchu nové věcnosti a fascinací technikou se zařadili k avantgardě i Eugen Wiškovský a Miroslav Hák. **Wiškovský**, ač fotoamatér, konstruktivisticky vnímal zejména různé technické detaily nové kolínské elektrárny (roury, kovové pruty, elektrické dráty a izolátory, turbiny atp.), jimiž se ve fotografii proslavil a postavil vedle Rösslera a Funkeho na přední místa. Také **Hák** (fotograf –

profesionál) patří neodmyslitelně pro svoji schopnost poetického vidění a zobrazování náhodných seskupení nejrůznějších nových technických detailů a vynálezů k této fotografické avantgardě. V novém moderním duchu tvořil reklamní fotografii ve třicátých letech i Josef **Sudek**. Reklama se postupně ve třicátých letech stala oblastí, v níž moderní fotografie rozšířila své působení a posílila tím i svoji společenskou prestiž nově se formujícího vizuálního média.

Sociální fotografie a avantgarda v první polovině třicátých let byla reprezentována **Levou frontou**, sdružující levicově orientované intelektuály nespokojené s hospodářskými poměry v předválečné ČSR, kde došlo zejména v období hospodářské krize (1929 1933) k významnému vyhrocení sociálních rozporů. Díky sociální fotografii vzniká dokument, který slouží k ostré kritice společenských poměrů, sociální nerovnosti a v neposlední řadě i politickému boji. Levá fronta uspořádala v roce 1931 Výstavu proletářského bydlení věnovanou fotomontážím architekta Jiřího **Krohy**. Bydlení přitom patřilo v oblasti sociální fotografie k ústředním tématům. Její výtvarnou a fotografickou sekci v Praze vedl Lubomír **Linhart** a v Brně František **Kalivoda**. Jejím programem byla mezi jiným sociální fotografie v moderním pojetí a na výstavách byla zastoupena i tvorba neideologická a experimentální. Jejím nejvýznamnějším představitelem byl vynikající fotožurnalista Rudolf **Kohn.** První výstava sociální fotografie se konala v Praze v roce 1933 a II. výstava sociální fotografie se konala o rok později také v Praze a byla již mezinárodní. Přehled účastníků obou výstav je přehledem levicově orientované kulturní a fotografické avantgardy: Aventinské trio, Fotoskupina pěti, Funke, Sudek, Kohn, Wiškovský a mnoho dalších. Na rozdíl od žánrové sociálně soucitné fotografie dvacátých let (Růžička, Schneeberger, Sudek, Funke aj.), kde se spíše jednalo o malebně pojaté motivy žebráků, invalidů a jiných sociálně slabých, ve třicátých letech nabyla více bojovného rázu. Nově se v ní objevilo spojení textu a obrazu (František Halas). Po roce 1934 sociální fotografie jako hnutí nepokračovala.

V roce 1936 se konala v Praze v Mánesu Mezinárodní výstava fotografií s bohatou domácí i zahraniční účastí. Poukázala ve velkém počtu vystavených prací na možnosti využití fotografie ve vědě a technice. Byl to precedens, jenž ve svém celospolečenském důsledku vedl k uznání fotografie jako samostatné formy výtvarného umění a po několikaletém úsilí byla zřízena fotografická sekce SVU (Svaz výtvarných umělců) Mánes, která vedla k tomu, že šest jejich předních členů- fotografů uspořádalo v Mánesu roku 1938 „výstavu šesti" (Štyrský, Vobecký, Lehovec, Funke, Sudek, Pekař). Široká veřejnost se tak měla možnost seznámit s moderní imaginativní fotografií těchto autorů. Zejména byly hodnoceny vysoko montáže a asambláže malíře Františka **Vobeckého** vytvořené v surrealistickém duchu.

Divadlo E. F. Buriana představovalo další avantgardní centrum v druhé polovině třicátých let a v roce 1937 uspořádalo v Praze Výstavu československé avantgardy (Hák, Funke aj.). **Hák** byl fotografem Burianova divadla.

Rovnocenné postavení s dříve uvedenými modernisty zaujímá brněnská **Fotoskupina pěti (F5)**. S ní má uměleckou kontinuitu **Fotovýstava tří (F3)** a **Fotoskupina čtyř (F4)**. Její představitelé a činnost jsou hlavním předmětem mé diplomové práce a je o nich pojednáno velmi podrobně dále, nebude zde více diskutována.

Na tvorbu Fotoskupiny pěti během války a po ní navázali v obsahově blízkém duchu Miloš **Koreček** (skupina 42) a Josef **Istler** – člen surrealistické skupiny Ra. Jejich „fokalky" podobně jako některé snímky členů Fotoskupiny pěti (Povolný) nebo zahraničních fotografů Oscara Dominguezе (1935 tedy objeveno až po Povolném) a Raoula Ubaca mají blízko k nefigurativnímu vidění abstraktního surrealismu a vznikají při vyvolávání zásahem do emulze fotopapíru.

4. Fotoskupina pěti (F5) – obecná charakteristika, umělecké souvislosti

Brněnská FOTOSKUPINA PĚTI představuje v našem výtvarném umění naprosto ojedinělé uskupení mladých výtvarníků stylově nezařaditelné. Jejich tvorba se přitom rozprostírala na pomezí funkcionalismu, surrealismu a sociální fotografie. V jejich prací je patrný silný vliv El Lisického, L. Moholy-Nagye, Man Raye a řady dalších známých avantgardních autorů. Společná jim byla touha a reálná snaha všestranně experimentovat ve fotografii, jak tomu dosud nebylo a to jak při práci s negativem, tak i pozitivem. Fotoskupina pěti působila společně od roku 1933 do roku 1936. Členy skupiny byli: František **Povolný**, Josef Jiří **Kamenický**, Bohumil **Němec**, Jaroslav **Nohel**, Hugo **Táborský**. Byli to vesměs studenti Školy uměleckých řemesel v Brně, nadaní žáci profesora Emanuela Hrbka, který na ŠUŘ vyučoval užitou grafiku, dekorativní malbu a „speciálku" pro aranžérství. Jejich názorová orientace byla převážně levicová, jak to i reálně dokazuje řada jejich sociálně orientovaných fotografií.

Profesor Emanuel **Hrbek** (významný pedagog brněnské ŠUŘ a učitel všech členů Fotoskupiny pěti), se narodil 1897 ve Čtyřech Dvorech u Českých Budějovic. Studoval na Umělecko-průmyslové škole v Praze dva roky u prof. Kysely na speciální škole pro užitkovou grafiku a dekorativní malbu. V letech 1921 – 1924 působil krátce jako asistent na UMPRUM v Praze u profesorů J. Bendy a V. H. Brunnera. V roce 1924 přešel do Brna, kde se stal profesorem brněnské ŠUŘ pro užitou grafiku a dekorativní malbu. Na ŠUŘ učil až do roku 1950. V letech 1938 – 1939 byl zástupcem ředitele školy. Svůj zájem v oblasti užité grafiky věnoval zejména plakátu jako moderní formě propagace, dále drobné reklamní a společenské grafice. V této oblasti byl činný i soukromě. Pobýval v Mnichově a několikrát v Paříži, kde také vystavoval (1937) a obdržel i zlatou medaili. Další výstavy ze svých prací ve funkcionalistickém duchu měl prof. Hrbek ve Stockholmu, Haagu, v Praze a Brně. Z mnoha jeho realizací uvádím: malba kaple chrámu ve Sloupu u Brna (1925); leptané kovové desky se

jmény padlých v Tuřanech u Brna (1926); šest barevných sgrafit a pět oken velké zasedací síně radnice v Moravské Ostravě (1929); – a další realizace. V nástěnné tvorbě i ostatních interiérových malbách uplatňoval důsledně moderní pojetí dekorativní práce v interiéru. Vedle již zmíněného se věnoval také vitráži a textilní tvorbě.

Hrbkův chápavý a vstřícný postoj k novým trendům v umění se projevil i při jeho postoji k požadavkům posluchačů ŠUŘ. Na žádost členů pozdější Fotoskupiny pěti – studentů školy – jim umožnil fotografickou výuku (fotografie byla v 30. letech vžitou součástí reklamní grafiky). Po zvládnutí základů techniky ihned začali experimentovat s možnostmi snímání i s neobvyklými způsoby technologického a chemického zpracování filmů v komoře. Přátelé sledovali také kulturu všeho druhu, hlavně krátce se rozvíjející brněnskou, levicovou uměleckou tvorbu. V Brně působila pobočka Devětsilu, vycházely zde právě časopisy Pásmo (1924 1926) a Disk (1925), Václavkův Index (od 1929). Index č. 8 (1935) byl věnován výhradně současné sovětské kultuře.

Brněnská Fotoskupina pěti odmítla i v té době velmi úspěšnou „momentní fotografii", která se stala velmi populární (ilustrované časopisy). Negativně se postavila i k funkcionalistickému pohledu na fotografii, jenž prohlašuje, že nejde o umění. Povolný jako teoretik a mluvčí celé skupiny naopak ohlašuje nástup avantgardní fotografie k umělecké tvorbě do té doby zcela neznámé. Povolný časopisecky (Mladá brněnská fotografie, Světozor, 34, 1934, č. 19) formuluje tyto teze doslova takto: „Při hodnocení našich prací se nutno vystříhati dosud běžné představy, že fotografické obrazy možno z negativu libovolně rozmnožovat; jsou to práce, jichž v žádaném sladění tónů a celkovém vyřešené možno dosáhnouti vždy jen jednou"

Časopis přinesl fotografie sovětských spisovatelů a sovětskou ženu – jako lyžařku v dlouhém plášti s odhodlaným výrazem ve tváři, planoucíma očima a lyžařskými holemi v rukou. Na titulní straně je snímek scény z představení Višněvského Optimistické tragédie

v Olomouci. Při čtení Václavkova Indexu se dnes cítíme, jako bychom byli přeneseni ze svobody tisku do let padesátých, po „Vítězném únoru". Pobočku v Brně mělo i sdružení Levá fronta (1930 – 1933) sekci pro mechanické umění, „film fotoskupina" vedená Františkem Kalivodou. Kulturnímu dění se věnovaly i deníky Lidové noviny a komunistická Rovnost. Inspirující nejen pro studenty ŠUŘ byla i Výstava soudobé kultury (1928).

Poprvé společně a veřejně se svými fotografiemi představili členové Fotoskupiny pěti v Krásné jizbě Družstevní práce v Praze roku 1934 na samostatné výstavě nazvané „výstava fotoskupiny pěti, brno. fota. fotoexperimenty, fotogramy, fotografiky". Pouhé dva týdny po skončení této výstavy se všichni zůčastnili na „Druhé mezinárodní výstavě sociální fotografie" v Praze (1934), kde se výrazně projevila jejich tvůrčí invence. Organizovala ji pražská část Levé fronty. Její členové byli velmi mladí, tehdy úředně ani ne plnoletí. Dvacetiletý František Povolný navrhl a uskutečnil instalaci výstavy. Z Fotoskupiny pěti jsou v katalogu uvedeni jako vystavující: J. J. Kamenický, V. Němec, J. Nohel a Fotoskupina pěti v oddílu experimentů. Povolného „Děvčátko z barákové kolonie" ani promyšlené sociální snímky Táborského nejsou v katalogu uvedeny, i když reálně dosud existují, naopak však známe další jiné práce se sociální tematikou členů Fotoskupiny pěti.

Tvorba Fotoskupiny pěti se inspirovala českou i mezinárodní experimentální tvorbou 20. let. Vliv na její členy měly dostupné francouzské časopisy jako Minotaure nebo reprodukce surrealistických děl v ReDu nebo dalších českých časopisech. To hlavní, co pro ně znamenal surrealismus byl pocit ničím neomezované tvorby a podřízenost jedině Poezii jako všeobjímajícímu principu univerzálna. Ta přitom nově nahrazuje tradiční kategorii Krásy. Brzy na ni zapůsobil silný a dlouhodobý vliv surrealismu podněcovaný hlavně Vítězslavem Nezvalem. Styk mezi umělci rozličných oborů byl tehdy zcela běžný.

Organizačním a myšlenkovým duchem a současně i vedoucím skupiny byl František Povolný. Po ukončení studií se členové rozešli na vojnu, pak na různá působiště, a osobně se

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

Už první výstavu mladých fotografů (Krásná jizba Družstevní práce, Praha 1934) zahájil úvodním projevem básník Vítězslav Nezval, asi o deset let starší než oni. Znal je a sympatizoval s nimi. Charakterizoval správně jejich tvorbu a usilování. Z jeho proslovu při zahájení uvádím: „Velmi rád zahajuji výstavu poetických výtvorů pěti mladých přátel, kteří si zvolili za terén básnické aktivity fotografii. Fotografie prodělala vývoj, těsně spjatý s vývojem uměleckého vkusu a prodělává jej i dnes před našima očima. Staré Nadarovy a Daguerrovy fotografie mají podivuhodné světlo nejsugestivnějších malířských pláten minulého století a vyvracejí předsudek, že by byla kdy chtěla fotografie sloužit jen zpodobovací funkci. Na výstavě Fotoskupiny pěti nikde nevidíme, že by fotografický aparát dělal reklamu svému konstruktérovi. Zde myslí cele v duchu, který je zaujat hledáním lyrismu, jenž se stal nejžádanějším básnickým obsahem umění Picassovy epochy. Zveličení, zkratka a nepřímý způsob vyjadřování skutečnosti jsou společným znakem výtvorů básnické epochy, jež prostředkuje překvapivé sousedství, nepřímý způsob vyjadřování na způsob zahalené erotiky".

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

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

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

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

Nezval vyjadřuje sympatie surrealistů k této fotografické tvorbě a vysvětluje dost naivně ideologicky a optimisticky, že novému umění porozumějí všichni lidé, až budou žít v lepších sociálních podmínkách a osvobodí se duchovně a společensky. Bohužel, jak víme

od Pabla Picassa, „nejvíce blbostí vyslechne zavěšený obraz". „Porozumět" obrazu nebo moderní fotografii není dokonale možné, neboť každý má jiné oči, rozum a cit; vzdělání a sociální postavení s tím nemívá nic společného. Vnímavé duše i tupci jsou k nalezení mezi všemi vrstvami lidí.

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

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

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

Člověk bez dechu a člověk oslněný nemůže ani přemýšlet, ani domýšlet, ba dokonce ani se tiše zaradovat. Skutečné umění nemířilo nikdy výš než k takovému účinku na lidskou duši a už to je hodně vysoko".

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

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

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

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

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

Ohlasy a recenze dobové kritiky k tvorbě a výstavám členů Fotoskupiny pěti uvádím a komentuji v kapitole č. 12 „Ohlasy a kritika v tisku".

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

Než přistoupím k pojednání o jednotlivých autorech Fotoskupiny pěti, zmíním se alespoň stručně o jejich dvou zahraničních uměleckých vzorech.

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

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

5. František Povolný

František Povolný, narozen 22. 6. 1914 v Brně, zemřel 4. 5. 1974 v Brně. Ve své tvorbě vyšel z konstruktivismu a funkcionalismu. Již jako student publikoval fotografie a texty ve Studentském časopisu. Postupně se stal organizátorem, teoretikem i mluvčím Fotoskupiny pěti. Vystudoval Veřejnou obchodní školu v Brně (1932) a ŠUŘ v Brně (1933).

Františka Povolného lze označit za fotografa, grafického designéra a publicistu. Byl zaměstnán jako grafik brněnských Lidových novin (1934–1936). Po vojenské službě vedl do konce II. světové války obchod své matky. Po válce pracoval v brněnském deníku Rovnost jako vedoucí propagace a novinář. Celoživotně ho ovlivnily styky s F. Kalivodou, V. Nezvalem, I. Blatným a dalšími předními osobnostmi brněnského kulturního života. Tyto kontakty také významně ovlivnily jeho politické smýšlení a silně levicovou orientaci. Politicky byl činný ve prospěch Komunistické strany Československa. Před volbami roku 1946 založil s Bohumilem Němcem Pracovní pětku Program, která vedla předvolební agitaci pro KSČ. Později se František Povolný stal vedoucím tajemníkem Socialistické akademie v Brně (1951–1959), pak ředitelem Krajského kulturního střediska v Brně. V této funkci mimo jiné založil satirické divadlo Večerní Brno, obnovil vydávání časopisu Index.

Již na první společné výstavě Fotoskupiny pěti dominovalo v jeho prezentaci imaginativní zaměření. Své „fotografiky" doplňoval tavením a rytím do negativu. Jako první u nás aranžoval surrealistické objekty a na fotografie zachycoval různě odložené a nalezené předměty („objet trouvé"). Jsou přitom na hony vzdáleny svým pojetím fotografiím Štýrského. Svým pojetím k nim mají blízko fotografie Emily Medkové pocházející však z pozdější doby. Fotopapír přitom zpracovával chemikáliemi přímo. Nefigurativní práce vytvářené jednak vývojkou a ustalovačem přímo na pozitivu (později se s tím můžeme setkat u E. Háka) a jednak přetváření negativu (tavení a rytí). Ve svých nefigurativních fotografiích klade důraz na působení tónů a přechodů černobílé škály.

Povolný rád svými vlastními slovy a texty objasňoval činnost Fotoskupiny pěti a její smčřování, snažil se obyčejným divákům otevřít oči. Byl vůdčím duchem skupiny. Jako výtvarník vyšel z konstruktivismu a funkcionalismu. Velmi přehledně shrnuje své názory jako mluvčí Fotoskupiny pěti v katalogu k jejich znojemské výstavě konané v roce 1934, kde se staví proti samoúčelnosti experimentů a upřesňuje závěrečné cíle jejich uměleckého uskupení. Oslovuje přitom diváky – návštěvníky výstavy, které chce zcela získat pro toto nové umění. Doslova cituji Povolného text v katalogu: „Nechceme, aby na našich fotografiích byly všechny krásy světa. Nebublají z vystavených fotografií potůčky, nekvetou a neplodí jabloně. Nechceme tě, milý diváku, přivádět do oblasti technických zázraků. Bojujeme o nové vidění světa. Bojujeme o tvých pět smyslů".

Již jako student publikoval fotografie a texty ve Studentském časopise. Byl také autorem fotografií sociálních, vyjadřujících odpor a rozhořčení vůči bídě, ale i něžný soucit (Děvčátko z barákové kolonie, 1933). Povolný už ve svých dvaceti letech navrhl a realizoval instalaci druhé mezinárodní výstavy sociální fotografie (Praha 1934). Stýkal se přátelsky s brněnskými umělci a básníky, takže se vyznal dobře ve všech oblastech kultury. Ve svých teoretických proklamacích za Fotoskupinu pěti mezi jiným také formuloval definitivní rozchod s purismem. V jeho dílech již převládalo imaginativní nerealistické zaměření (Panenka; Umělá žena – někdy také nazývána Fotografika aj.). Vystavil rovněž nefigurativní fotografiky.

Tento pojem – ***„fotografika"*** zmiňoval poprvé, jak jsem v dostupné odborné literatuře meziválečného období vypátral, v roce 1919 profesor František Pořický (Fotografická revue, 15. listopadu 1919, roč. I, č. 8 – 9). Některé pasáže obecnějšího rázu jsem již citoval na stranách 7 – 8 této diplomové práce. Jeho článek doslova vybízí české autory k fotografické tvorbě bez použití fotoaparátu tak, jak je dělal až ve 30. letech František Povolný a po něm jeho další následovníci, které zmiňuji v dalším textu. Ve světle této Pořického výzvy se jeví

téměř paradoxní, že reálně se touto problematikou začal zabývat František Povolný s odstupem téměř 15 roků. Pořický ve výše zmíňovaném článku uvádí: „...vytvořujeme si obraz negativní b e z a p a r á t u. ...Jde o to jen, jak vytvořit onu negativní práci, aby bylo lze ji užíti k reprodukci. Ale tu stojíme již na poli velmi důležitém a novém. Máme co činiti s vážným, novým oborem výtvarných umění, s fotografikou".

Na fotografikách zvrásněných strukturách hmot nepoznáme na první pohled tajemství jejich zrodu. Vpravdě jde o technologii nahřívání emulze negativů, podobné dekalkům Oscara Domingueze, který je údajně „vynalézá" teprve v roce 1935 nebo 1936 (údaje v literatuře se vzájemně liší). Tato metoda se objevuje o jeden rok později u F. Hudečka, ve čtyřicátých letech u členů surrealistické skupiny Ra Miloše Korečka a Josefa Istlera. Snad jako první u nás a jako jeden z prvních ve světě aranžoval Povolný surrealistické objekty a fotografoval „nalezené objekty", čímž jejich ozvláštněním a shlukům dodával podivného, často nepochopitelného (či rozličně pochopitelného) kouzla a účinku. Záleží na tom, co si divák dodá do sugestivního obrazu sám ze sebe. Fotografie uveřejňoval Povolný v letech 1933-1937. Vytvořil četné nápadité portréty a autoportréty. Zobrazovaným osobám v nich dodával hloubkové charakteristiky, kterou nebylo možno poznat při letmém pohledu. Povolný neustále vymýšlel postupy práce, využíval i náhodu a přivolával ji. Zpracovával fotografický papír přímo chemikáliemi a natavení negativů doplňoval i rytím. Svou práci a práci svých vrstevníků dovedl výborně vysvětlovat a hájit.

Vyjadřoval se básnicky a na tehdejší dobu energicky a odhodlaně. Oba způsoby jsou zřejmé z jeho komentáře v katalogu ke znojemské výstavě (1934) i z textu v časopise Světozor č. 19/1934 – „Mladá brněnská fotografie", kde píše kromě jiného: „Fotografie je nám samostatným výtvarným projevem jako malířství a sochařství. Později bude otázka techniky mnohem méně důležitá, tak jako dnes ustupuje v ostatních výtvarných oborech před otázkami čistě estetickými. Při hodnocení našich prací se nutno vystříhati dosud běžné

představy, že fotografické obrazy možno z negativu volně rozmnožovati: jsou to práce, jichž v žádném sladění tónů v celkovém vyřešení možno dosáhnouti vždy jen jednou".

František Povolný otiskl již jako osmnáctiletý student ve Studentském časopise (č. 4/1932) zasvěcenou a odborně poučenou recenzi výstavy obrazů Emila Filly a Antonína Procházky (Dům umění v Brně 1932). Svědčí to o dobrých znalostech světového výtvarného umění a o vlastním vzdělaném úsudku. Ve Studentském časopise č. 5 z ledna 1933 čteme Povolného krátkou filozoficko-básnickou prózu „Stařec a bezzubé", jejímž obsahem je střet stárnoucího divadla a bezzubého děcka – filmu. Mnoho jeho myšlenek platí i dnes. Citujeme: „Ze západu, erotické Francie, a z východu, revolučního Ruska, přicházejí Velcí Mágové filmu. Básní rytmem pravidelných otvorů celuloidové stužky. Hrají si. Líbají objektivem kamery všední věci. Objímajíce život znásilňují skutečnost. Divadlo gestem starce se rozčililo. Uplakanými skřeky lovilo v situaci. Stalo se starcem – penzistou. Peníze byly Kainovým znamením vousáče. Revue, operety, činohry se zpěvem a tancem jsou chamtivými projevy citů divadla. Stařecké divadlo pohledy šestnáctileté koketuje s kinem. Projekční plocha, otáčivé jeviště a jiné napodobeniny mají narovnat hrb a neotesanost divadla. Děcko – kino školáckýma očima a s úctou k starci se učí. Bezradně přejímá kino divadelní prvky. Zvuk ve filmu je slepý. Nejvyspělejší civilizace chce obchodovat. Strká do rukou děcka, které s nechápavým obličejem přijímá vše, ofotografované divadlo. Obchod nevládne uměním. Rodí se mohutný film. Obchodnická civilizace schovává se v předsíni opravdového filmového umění. Ať žije nově zrozený film! Shora hledí na kupce a příživníky. Chce jít svými cestami. Hledá své možnosti. Snaží se tvořit své neovlivněné umění".

Povolný napsal do téhož čísla Studentského časopisu i čtenářský dopis o filmové kritice. Navrhl též obálku Studentského časopisu č. 6/1935 s vlastními vysvětlivkami – cituji: „Barvy neměním, pouze navrhuji jiný odstín žluté a červené. Mřížka s písmem Studentský časopis je typisovaný název. Linky značí obsah, z něhož vynechávám číslice stránek neboť při

zlepšené úpravě vnitřní, kde každá část bude mít své přesně odůvodněné místo, jest stránkování na obálce zbytečné. Pod linku umísťuji data pro čtenáře i knihkupce: Studentský časopis – ročník 14 – číslo 6 – stran 157-184 – cena 2.20 – Praha – 10. února 1935. Užití písma v typisovaném nadpise Bayerovo, v sazbě tučná a jemná groteska". Z citace textu k Návrhu obálky je patrný vytříbený vkus F. Povolného, posluchače funkcionalisticky orientovaného grafického designera prof. Emanuela Hrbka. V témže ročníku Studentského časopisu vyšel i Povolného příspěvek „Dvě písmena na prázdné stránce". Povolný recenzoval v Lidových novinách (1935) výstavu László Moholy-Nagye v Brně.

Pro ilustraci Povolného umělecké všestrannosti si zde dovolím citovat pasáže z jeho literární tvorby, která formou krátké eseje pod názvem Pohádka dokladuje jeho společenské, umělecké i politické postoje. Jde o citaci ze Studentského časopisu (ročník XIII, 1933, str. 63), kde Povolný ve zmíněné Pohádce praví: „Hodiny, jichž ručičky se opaly k hodině odpočinku, hodiny, jež lízaly a hladily oči dělníků a pomocníků, probodl blesk. Ano, bílý blesk. Nepřišel však s nebe a proto nezanechal po sobě památky – škodu. Místo hodin udělal malé okénko. Takové, jaké zdobívá příbytky chudých. Prosté, bez květin, kterým chodívá jen slunce k práci a lásce". O odstavec dále pak akcentuje svůj postoj a ztotožnění s utiskovanými a trpícími s tím, že nás mírně upomíná na Jiřího Wolkera, těmito strofami: „Očima svatého Antoníčka, očima dítěte, které přišlo na jiný svět, nechal jsem se omývat pohledy jak novorozeně babkou. ...Mozoly pracujících mužů se usmívají a ženy se jim dívají z očí. Všichni jsou mladí, ŽIJÍ. Práce jak os od pólu k pólu pojí tuto zemi. Láska je jejím rovníkem. Celým tímto světem vane, dýchá a mluví Velký nepsaný zákon. V kanálech a na hnojištích leží Desatera, Patera a světské zákoníky. „Pojďte všichni sem, kde žijí lidé ŽIVOT." Výkřik zatáhl plátěnou roletu malého okna. Přede mnou visí obdélník, rámovaný pohádkou a z něho trčí věta: Starým obraz ten přeběhl jak reklama v novinách a děti se tomu jen smály". Myslím, že tato Povolného mistrovská literární miniatura nepotřebuje dalšího komentáře.

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

II. světová válka a následné poválečné poměry znemožnily další rozvoj a konání podobných avantgardních činností a výstav, jak tomu mohlo být např. u Fotoskupiny pěti před válkou. Politické poměry v ČSR se postupně vyhrocovaly a politická situace se celkově radikalizovala doleva. Tímto celospolečenským děním bylo citelné ovlivněné veškeré umění včetně výtvarného. Od září 1946 probíhala pod názvem Blok 1946 v Domě umění v Brně výstava, kde byly od Františka Povolného plakáty provedené za spolupráce Bohumila Němce a dalších výtvarníků. Rovněž byla vystavena publikace „Košický vládní program" z roku 1945, která byla zřejmě prvním dílem poválečné skupiny levicově orientovaných výtvarníků nazvaného Pracovní pětka Program. Povolný a Bohumil Němec z původní Fotoskupiny pěti byli iniciátory jejího vzniku a k nim se přidali ještě Julián Králík, Bohumil Peiger a Robert Šembera. Významnou měrou se podílela na přípravě volební kampaně KSČ v roce 1946, kdy spolupracovala přímo s Klementem Gottwaldem jako prvním tajemníkem ÚV KSČ. Odchodem některých členů Pracovní pětky do Prahy došlo k jejímu rozpadu. Je nutné konstatovat, že i přes svoji silně politickou orientaci (v té době běžnou), představovala Pracovní pětka pozoruhodné a velmi kvalitní výtvarné práce, jež byly reflexí poválečného období budování nové republiky a je potřebí na ně nahlížet jako na kvalitní díla propagační grafiky poválečných ještě demokratických let ČSR pod zorným úhlem té doby.

Kromě již uvedených se zúčastnil František Povolný těchto výstav: Výstava československé avantgardy, D 37 Praha 1937 (2 snímky); Komunistická fotografická avantgarda a sociální fotografie, Funkův kabinet při Domě umění Brno (1961); Sociální fotografie 30. let, Ostrava - Zábřeh 1973. Na této výstavě měl autor tyto exponáty: Děvčátko z barákové kolonie (1933, střapaté usměvavé dítě s bídným košatinovým vozíkem, netušící

svou bídu); 2 fotografie Bez názvu (autoportréty, 1933); Panenka (1933-1934, loutka prapodivná, neurčitá, směšná i hrozná tvářička, ručky vztaženy k divákovi); Záclona (1933-1934); 2 fotografie Fotografiky (speciální techniky, 1933-1934); Umělá žena (speciální technika, 1933-1934); Stín (1933-1934); Fotogram (1933-1934); Barevný fotogram (1933-1934); Secese (1935); Přízrak (1935); Bez názvu (nalezený objekt, kol 1935); Bez názvu (housle a vejce, kol 1935); 4 fotografie Bez názvu (surrealistické objekty, před 1936); 2 ks Bez názvu (portréty Jana Tomeše, kol 1935); Portrét prof. Emanuela Hrbka (před 1937); Bez názvu (portrét ženy, kol 1935).

V závěru mé diplomové magisterské práce jsou dosud nezveřejněné a nikdc nepublikované fotografie ze skel pořízených Františkem Povolným ve 30. letech, které jsem měl možnost prostudovat a prohlédnout díky laskavému a vstřícnému postoji archivu Moravské galerie v Brně, zejména pak osobně profesora Dr. Dufka. Navíc přikládám i snímky z rodinného archivu pozůstalosti Františka Povolného, které se mi podařilo zapůjčit ke zhotovení foto-reprodukcí. Tyto snímky podbarvují charakteristiku života Františka Povolného (skupinová fotografie Pracovní pětky Program, snímek s prezidentem A. Zápotockým aj.)

6. Povolný ve vzpomínkách kolegů

Během roku 2000 jsem měl možnost hovořit a osobně diskutovat s PhDr. Bohumilem Marčákem a PhDr. Bronislavou Gabrielovou, kteří oba znali Františka Povolného velmi dobře a dlouho (od poválečných let až do jeho smrti). Oba s ním spolupracovali v brněnském deníku Rovnost a při řadě dalších výtvarných aktivitách. Dr. Marčák poznal Františka Povolného v roce 1946 jako redaktor v Rovnosti. Rovněž fotografoval a své fotografie v tisku publikoval. Dr. Gabrielová také pracovala jako redaktorka zpočátku v Rovnosti a nyní působí na půdě Moravské galerie. Oba jsou tedy významnými aktéry a účastníky brněnského uměleckého života od poválečného období až do současnosti. S oběma jsem o osobnosti Františka Povolného diskutoval a to nejpozoruhodnější uvádím v následujících odstavcích.

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

V únoru 1948 Dr. Bohumil Marčák byl přímým svědkem toho, kdy poprvé a naposledy ve svém životě viděl F. Povolného fotografovat. Cituji z rozhovoru s ním: „V roce 1948 vytáhl aparát a fotografoval bývalé náměstí Rudé armády (pozn. autora; nyní Moravské nám. v Brně), lidi v atmosféře únorového pohybu. Fotografie byly publikovány v Rovnosti. A

jsou úplně od všeho ostatního odlišné, co se tenkrát publikovalo. Vždycky se publikovaly zástupy lidí, kteří tleskají nebo mávají. Franta Povolný ukázal skupinu lidí, jak čtou vyhlášku, nebo jak něco čtou. Je to fotografie zaujatých lidí – úžasná fotografie".

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

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

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

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

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

Díky kladnému a podněcujícímu vlivu F. Povolného ve Společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí začal Dr. Bohumil Marčák sám fotografovat (měl tehdy

k dlouhodobému použití vypůjčené dva fotoaparáty Voigtländer a Flexaretu). Sám Dr. Marčák vzpomíná: „Já bych k té flexaretě asi nepřišel, kdyby nebylo Františka Povolného. Samozřejmě – víte, tam ten věkový rozdíl mezi námi hrál přece jenom nějakou roli. Já jsem byl začínající „redaktůrek", já dělal denní zprávy..., ...to jsem vyfotil a vyvolal. To tenkrát redaktor musel sám umět zasadit do novin. A to si pamatuju, že z toho byla velká „sranda", že i Franta Povolný si z toho dělal příšernou legraci. Vyfotografoval, jsem to, pak vyvolal, udělal slušnou fotku. Ale špatně jsem spočítal výšku štočku, takže ten obrázek té lodi vyšel jako nudlička".

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

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

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

fotografa. Jeho fotografie by se mohly vystavovat. Na druhé straně je nutné si ovšem uvědomit i to, že bez Povolného by nebylo Večerní Brno a především Index, jak upozorňuje Dr. Marčák v odpovědi na otázku významu F. Povolného.

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

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

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

7. Povolný ve vzpomínkách manželky Alžběty Povolné a syna Jiřího Povolného

František Povolný měl mladší sestru Hedviku a bratra Jana, který byl nejmladší ze sourozenců. Dále měl dvě děti – dceru Zuzanu a syna Jiřího. V roce 2003 jsem opakovaně navštívil manželku Františka Povolného – paní Alžbětu Povolnou a syna Jiřího. Oba žijí na Plotní 22, kde do své smrti žil František Povolný. Jeho manželka narozená 1916 se i přes značně pokročilý věk těší dobré náladě a dobrému zdraví. Rozhovor s oběma nejbližšími členy rodiny Povolných mile obohatil plasticitu představ zejména o osobním životě Františka Povolného. Přímou řeč uvádím v uvozovkách neopravenou do spisovné formy v té podobě, jak ji zachytil můj magnetofon. Pokud jsem někde text zkracoval nebo jinak upravoval, činil jsem to jen v zájmu lepší srozumitelnosti celého obsahu. Upozorňuji i na fakt, že místy je z textu znatelné i brněnské nářečí, jež je v textu v uvozovkách v nezměněné podobě.

Na cílený dotaz, zda si někdo vzpomíná, zda František Povolný po válce ještě fotografoval, paní Alžběta Povolná odpovídá, že po válce se již fotografii nevěnoval. Manželka uvádí, že pokud fotografoval v prvních letech po válce (do roku 1948) mělo to spíše agitačně propagační ráz. Syn Jiří Povolný s tvrzením maminky zcela nesouhlasí a vzpomíná si, že přece jenom občas udělal nějakou zajímavou fotku, která neměla ani komerční nebo agitačně propagační charakter. I když syn připouští, že většina fotografií dochovaných doma v albech má rodinný ráz, najdou se i mezi nimi některé, jež mají vysloveně umělecké podbarvení. Syn Jiří Povolný zcela konkrétně např. vzpomíná: „...docela krásnou fotku měl ze Soči, kde teda byla taková opuštěná pláž se slunečníkama a pak měl docela krásnou fotku z výstavy psů, kde byl (mám ten pocit), že to byl Čínskej čokl zezadu, kterej měl úplně přesné pozadí jako jeho panička (na snímku vedle něho) ". Chvíli na to zcela bezprostředně Povolný syn dodává, že v naprosté většině fotografií nevěnoval otec mnoho času jejich vzniku a kompozici.

Paní Povolná vzpomíná jak se seznámila s Františkem Povolným: s Františkem se znala z ŠUŘ ky (Škola uměleckých řemesel v Brně). Cituji doslovně: „Totiž to bylo tak – on tam chodil o rok dřív a já jsem tam chodila až po něm a protože jeho kamarád chodil na reklamu, no a já jsem chodila do přípravky *(tehdy vyučovaný obor ŠUŘ)*. No a ten kamarád mě jednou vzal s sebou, že půjdeme navštívit Povolnýho. Tak jsme šli k němu do ateliéru a já jsem se seznámila s Povolným. Ačkoliv jsem s jeho setrou chodila do školy, znala ji delší dobu, Františka jsem neznala". vzpomíná paní Povolná a vzápětí trošku tajemně dodává: „....ten kamarád, co nás seznámil, chodil na reklamu a jmenoval se René Šebestík. Napřed jsem chodila s René a potom jsem začala chodit s Františkem". Na dotaz, jak vzpomíná na akce *„Pětky"* (jak nazývá Fotoskupinu pěti paní Povolná), reaguje s vlhkým výrazem v očích, spíše polo-tichým, polo-smutným hlasem, že žádné z akcí *„Pětky"* se nezúčastnila. Doslova o tom říká: „Já už vlastně ani sama nevím proč". Vzpomínky dále doplňuje paní Povolná: „Potom byl na vojně u letectva v Praze a začali jsme spolu chodit, pak jsme se spolu rozešli a později jsme se dali opět dohromady".

Osobní vzpomínky na Františka Povolného začínají oba historkami z dětství, mládí, studentských let a rané dospělosti. Autentický ráz u paní Povolné mají přitom až ty, které jsou z období dospělosti – resp. studia na ŠUŘ. Příhody z dětství jsou převyprávěny, jak je slyšeli od příbuzných a přátel. Jeho mládí a studentská léta popisují jako veselá a bujará. František Povolný byl podle nich společenský, kamarádský, rád si vypil se spolužáky a kamarády nějakou tu skleničku. Paní Povolná zná z převyprávění jednu historku z jeho bujarého mládí, jíž vzápětí okořenila své vyprávění: „No, to vykládala maminka nebo sestra, že se někdo nemohl dostat do domu *(na Plotní 22, kde bydlel)*, protože za dveřma ležel František. Ležel tak, jak jsou ty schody, tak byl opřenej hlavou o ty schody a nohama byl opřenej o dveře, takže tam byl zašprajclej a tím pádem dveře nešly otevřít. To bylo nějak v neděli

ráno, když všichni samozřejmě ještě spali, tak ten dotyčnej se pokoušel s tím nějak lomcovat, ale otec tam byl šprajclej dobře." upřesňuje syn Jiří Povolný a doslova dodává. „To jsou vzpomínky z jeho bujarého mládí – to jsou tak nějaký třicátý léta. Takže trvalo nějaký tři hodiny, než někdo šel z domu, otočil ho, otevřel dveře a toho, co se pokoušel dobít do baráku, vpustil". Vzápětí paní Povolná krásnou brněnštinou doplňuje: „...nebo – vím, nevím, do jaké míry on byl hlavním iniciátorem nebo pouze účastníkem – vím, že tady párkrát vytřískali hospodu, že když hospodskej s pietním výrazem kráčel k babičce do krámu, tak ta už věděla, vo co de. Zeptala se – kolik? Vysázela na dřevo. Mezi živnostníkama se to tenkrát řešilo takhle". Povolný syn bezprostředně doplňuje matku: „...Ještě jeden zvyk měl, když kráčeli ráno z flámu kolem krámu s mlíkem, tak lapl flašku a přinesl dom flašku s mlíkem, což bylo znamení, že přišel brzy ráno. ...Oni to skládali ke krámu, třeba jezdili o pěti hodinách. Krám se otevíral o sedmi, oni to o pěti složili a nikdo to nehlídal." vypráví Jiří Povolný. Stran oblíbeného nápoje Curacao, jenž vzpomínal dr. Marčák uvádí rodina následující: „No říkám, že to je *„tlamolep"*. Curacao je dvojí. Curacao je citronové a pomerančové. Oboje dvoje je poměrně sladké. Podle mě to není čtyřicítka jako většina našich tvrdejch alkoholů, ale je to nějakých pětatřicet".

V čtyřicátém druhém roce, kdy si František bral svou ženu Alžbětu, zrušil a rozboural svou fotokomoru – místnost byla upravena na koupelnu. Na problémy v době **okupace** vzpomíná paní Povolná mj. na spisovatele Plevu takto: „Pleva – ten chudák, ten se musel *(schovávat a předstírat),* že je nahluchlej, takže nemůže učit, tak zůstal doma, aby na něho nepřišli a tu legitimaci *(KSČ)* měl v jednom obrazu schovanou". Za nacistů se u Povolných na půdě tisklo ilegálně Rudé právo. Sám František Povolný byl dvakrát zatčený a zavřený. Pravidla konspirace byla následující: „Tak to byla taková záležitost, jakože on někde něco vyzved, nevěděl, kdo to tam dal a někam to vrazil a opět nevěděl, kdo to bere. Ti lidé se mezi sebou vůbec neznali. Jakmile došlo k jakémukoliv kontaktu, tak to zvyšovalo nebezpečí

prozrazení.“ vypráví Jiří Povolný. Po sérii problémů s gestapem a zatčení musel František Povolný začít pracovat v rodinném obchodě na Plotní ulici, aby nebylo nápadné, že je pořád doma. Bylo to *v třicátém devátém nebo čtyřicátém roce*, kdy vyšel ve třech výtiscích Kunderův sborník Noc. V té době také fakticky zcela skončily aktivity Fotoskupiny pěti. Na doplnění tehdejších poměrů dodává paní Povolná následující historku: „No, František se musel uklidit, tak začal prodávat v obchodě. To bylo tak, tady přes několik baráků bydlel nějakej Němec a ten těm Němcům vykrmoval prasata, no a on vždycky vzal kus prasete, donesl to manželovi a on mu za to dal nějaký ty potraviny. Oni toho Němca zavřeli a zavřeli také manžela, že kšeftoval s ním. Za tejden ho pustili a toho Němca zastřelili.“ vzpomíná si paní Povolná. „Manžela pustili za tejden, protože moje sestra byla zaměstnaná tady v jedné továrně a tam pan inženýr, to byl velice šikovnej, slušnej člověk se znal s nějakým esesákem, tak on to s ním domluvil za kafe. No, tak dostal kafe, já už ani nevím, kolik toho tenkrát bylo a pustili ho“ vypráví paní Povolná příběh jako vystřižený z dobrodružného románu.

Paní Povolná vzpomíná, že se tehdy scházeli s básníky a výtvarníky v prvním poschodí v kavárně Avion na České ulici v Brně. „To byla jejich kavárna“ dodává vzápětí paní Povolná. „Když jsem chodila do školy, tak jsem si tam půjčovala zahraniční časopisy. V přízemí tam bylo büfe. To, když jsme potom měli hlad a chuť, tak jsme šli tam dolů na jídlo. Ale dole ještě byl jako bar a ten taky jednou Slávek Nezvalů celý rozmlátil. Tam chodili všichni malíři, všichni umělci, to byla jejich kavárna. Tam měli šatnářku, které říkali máma. Ta všechny znala, každýmu tykala. Leoš tady není však on ještě přinde.“ vzpomíná si paní Povolná a říká: „Chodili tam všichni: Leoš a Standa Pavlencovi, Chramostová, Absolón – měl ty brejle a psal tam na stolečku. Pavlenec byl hned po válce ředitelem rozhlasu.“ vypravuje paní Povolná hlasem babičky.

Na období osobních zážitků z Povolného života **po osvobození** a konci II. světové války v roce **1945** vzpomínají živě oba účastníci setkání. Roku 1946, jak upřesnil ve svém povídání dr. Marčák, se účastnil výstavy organizované Sdružením výtvarníků Blok („Publikace – vládní program", „Plakáty"). Byl členem novodobé ***„poválečné pracovní pětky"*** – spolu s J. Králíkem, B. Němcem, B. Peigerem a R. Šemberou. I když byl spolu s B. Němcem hlavním výtvarníkem v přípravě plakátů k předvolební agitaci v roce 1946 pro KSČ, již v letech 1947-48 začíná z tohoto nadšení procítat a střízlivět, jak uvádí dr. Marčák.

Do popředí osobních poválečných pozoruhodností vystupuje historka s básníkem Josefem Kainarem, který také pracoval nějakou dobu s Povolným v Rovnosti. „To Kainar měl být kmotříčkem, když se narodil Jiří. ...A manžel řekl Kainarovi: *„Půjdeš mu za kmotra."* a on říká: *„No, samozřejmě, že půjdu."* a tenkrát jsme čekali na něj a on pořád nešel a pořád nešel". Jiří Povolný vzpomíná „Já jsem to slyšel tak, že byl u blbýho kostela. Křest byl v jednom kostele a Kainar stál u druhýho". Paní Povolná s tímto vysvětlením Kainarovy nepřítomnosti jako kmotra nesouhlasí a doplňuje ji jiným vysvětlením: „ ...Ale kdepak, ten seděl v redakci, měl tam kytku a chlastal a chlastal a čekal až pro něho přijdem. On vůbec nebyl u žádnýho kostela. – *...(následuje delší smích obou vypravěčů).* – Takže musel potom zaskočit Bohuš Peigerů. Kainar to byl takovej chlastoun, ten dostal prachy a nepřišel dom až už je všechny propil".

Na můj cílený dotaz, zda se někdy zmiňoval František Povolný (v poválečném období) o Fotoskupině pěti, odpovídá jeho syn. Cituji: „Podle mě to byla pro něj uzavřená kapitola, protože jak okolo toho kulturního střediska, kde teda jednak ředitelovat tomu kulturnímu středisku, které mělo pokud vím takový starosti jako, že pod něj spadaly třeba Strážnický slavnosti a celá řada dalších věcí... Takže kromě toho teda, když ještě ředitelovat tomu divadlu, tak měl ještě další dvě ředitelský místa. Jinak ještě třeba vím, že se podílel na knížce

„Brno v současnosti a minulosti", která vycházela každoročně, takže vím, že toho měl třeba celkem hodně. Prostě já mám pocit, že tady to trošku vzalo za svý". Tolik vysvětluje Povolný syn k mlčení otce k Fotoskupině pěti. V této době měl podle syna pouze jeden fotoaparát a to Flexaret. Ten se mu podle vzpomínek syna buď měl polámat nebo ho ztratil. Paní Povolná komentuje vzpomínky na ztracený fotoaparát takto: „Slávek Nezvalů si vypůjčil aparát a už ho nevrátil. Já jsem jela do Prahy a „Fáfenka" *(manželka Nezvala, původním jménem Františka Říhová)* říkala, ať mně ten foťák vrátí. Jenomže já jsem pro něj šla, našla jsem kde bydlela Fáfenka, no a Fáfenka doma nebyla..., ...On sem chodil na návštěvu – Slávek Nezvalů a Plevovi" vzpomíná si paní Povolná. Dále se jí vybavuje František Píšek, který přivedl Františka Povolného do Rovnosti, kde se setkal i s Peigerem z meziválečného Indexu – manželem herečky Niny Balcarové František Píšek se stal v roce 1948 velvyslancem Československa v Polsku.

Paní Povolná barvitě vzpomíná na odchod do emigrace básníka Ivana Blatného: „No a Ivan Blatný chodíval ke mně, ten si tady sedl, vzal si tam nějaký časopisy, díval se do toho, moc nic nemluvil..., ...a pak zase odešel. To byl takovej tichej mládenec, hezkej, šikovnej a takhle dopadl chudák. Měl majetek, tam jak je porodnica měl baráky a ještě nějaké zahrady měl. Jeho vychovával nějakej strýc, který měl optiku na České. A oni si moc vyčítali jak Pleva tak Nezval, že ho neudrželi tady, on tam jel do té Anglie jako se študákama na takovou exkurzi a zůstal tam a už se nevrátil" posteskla si paní Povolná.

S úsměvem vzpomínají oba na dobu a situaci, o které vzápětí začal vyprávět Povolný syn, jak František Povolný psal sérii reportáží po návratu z SSSR. Při čtení těchto vzpomínek se můžeme dnes naštěstí již jen pousmát nad tehdejší realitou. Doslova cituji syna: „Když něco psal tak vím, že udělal nějakou sérii reportáží, když jel do Ruska, což bylo takový velice „ošajslich", protože aby napsal jednak, jaký to tam bylo za *a)* a za *b)*, aby to prošlo i přesto, že za *a)* byl v partaji a za *b)* nebyl úplně blbej, takže to někdy bylo velice složitý, aby teda

vyjádřil jisté věci, přitom teda, aby některé věci byli řečeny a přitom teda, aby to nenarazilo." vypráví Jiří Povolný.

Docela zajímavě vzpomíná syn Povolného jak fungoval tehdejší politický aparát (respektivně cenzura) a že se při troše šikovnosti dalo i občas něco takovouto zajímavou cestou prosadit do veřejnosti. „ ...ono bylo taky těžký prosadit nějaký hry. Tak třeba Drak je Drak, to vykládal o tom Uhde, že se vlastně dostal na jeviště tak, že otec ještě chodil za nějakým krajským tajemníkem a dycky mu to dával schválit po částech. Takže on samozřejmě to nečet a dycky se pan otec zeptal, co na to říkáš? A on jenom: *„dobrý, dobrý" „Tak mi jedeme dál."* Až už to teda vlastně po částech celý schválil a odehrálo se to, tak už moc dobře nemohl říct, že to jako nečet." vzpomíná si Jiří Povolný syn.

Na dotaz zda byl František Povolný při **zakládání Večerního Brna** dostává se mi následující rozporuplné odpovědi rodiny. Na to paní Povolná namítá: „Podle mě ano – manžel s panem Tučkem a Fuchsem založili Večerní Brno". Syn spíše připouští, že při založení Večerního Brna František Povolný sehrál spíše jakousi zaštiťující, organizačně řídící roli při vzniku Večerního Brna.

Závěrem uvádím pozoruhodnou historku jedné velmi slavné sociální fotografie Františka Povolného. Paní Povolná vzpomíná na to, jak jí byla odcizena fotografie „Děvčátko z barákové kolonie". Nazval bych to ***„Příběh jedné ztracené fotografie** nebo **Příběh jedné zatoulané fotografie"**.*

Paní Povolná se rozhovoří: „Já jsem měla s dcerou Sudka řeč *(pozn. autora; Josef Sudek byl bezdětný)*. Ten Sudek mně ukradl holčičku – tu holčičku na té fotografii." zdůrazňuje paní Povolná. „Ta holčička se ztratila. A bylo to nějak takhle. Byl tady architekt František Kalivoda a on dělal nějakou výstavu sociální fotografie a řekl: *„Františku, půjč mně tu tvou fotku"* ...já jsem ji měla v ložnici pověšenou a to byla ta holčička s tím kočárkem

(„Děvčátko z barákové kolonie") a manžel mu ji půjčil. Jenže on ji dal tam na tu výstavu a nevrátil. A teďka se stalo, že on zemřel a já jsem se potom po ní nepídila, protože já jsem ju nepůjčila a já jsem nevěděla, že ji nevrátil ...a fotografie byla pryč. A potom byla výstava v muzeu a já jsem ji tam viděla, tak jsem šla za ředitelem a zeptala se, kdo tam tu fotografii dal, že ta fotografie je moje! A že se mně ztratila. No a ten pan doktor jak on se jmenuje..., ...pan dr. Dufek, tak on mně potom poradil, že ta fotografie je v Praze a že ju má Sudek..., ...že ju má rodina Josefa Sudka. Tak já jsem ji napsala, aby byla tak hodná a vrátila ji, že vůbec nevím, jak se tam dostala. Ona bydlí v Praze na náměstí tam, jak je ministerstvo financí. Jak jsem jela pracovně do Prahy, tak já jsem ji šla navštívit a ona řekla, že to je její. A že to je, jako kdybych já řekla, že ten obraz je můj, abych já ho vrátila. No, a já řekla *„No, a kdo Vám ho dal? Vždyť Vám ho nikdo nedal a je to moje!"* My jsme se pohádaly strašně a já jsem řekla, že to dám advokátovi a už jsem s tím nic nedělala. No a teď jak byla ta výstava, tak já jsem jí řekla, aby mě aspoň dala kopii. A tak já jsem řekla: *„Buďto to zařidíte nebo já Vám ji nedám."* ...oni pak zařídili, že mi ji dali." vzpomíná paní Povolná na příhodu kolem této zatoulané fotografie.

pozn.: Vlastním dotazováním u kurátora UMPRUM v Praze Jana Mlčocha a kurátora v Moravské galerii Dr. Antonína Dufka – jak to ve skutečnosti s touto „ztracenou fotografii" bylo. Od F. Povolného si ji pro účel výstavy zapůjčil František Kalivoda. Ten v mezičase zemřel a tato fotografie se v rámci pozůstalosti s největší pravděpodobností dostala do rukou Lubomíra Linharta z Levé fronty. Ten ji použil pro další výstavní prezentaci F. Povolného. Po jeho smrti byla tato fotografie mezi mnoha dalšími sbírkovými předměty nalezena jeho dcerou pí. Páleníčkovou. Od ní ji převzalo řádným způsobem do svého majetkového fondu Umělecko průmyslové muzeum v Praze jak mi to potvrdil při osobním rozhovoru Jan Mlčoch.

Navíc pro upřesnění doplňuji, že ve sbírkovém fondu Moravské galerie v Brně se nachází negativ zmíněné ztracené fotografie „Děvčátko z barákové kolonii" pořízený přímo na skleněnou desku z originálu ještě před zapůjčením Františku Kalivodovy. Tato autorská replika je vyhotovena na skleněné desce, 10 x 14 cm)

7. Josef Jiří Kamenický

Josef Jiří Kamenický, narozen 11. 11. 1910 v Brně-Líškovci. Vystudoval ŠUŘ Brno (absolvoval 1933) a AVU Praha (1938-1940, 1945-1946) u prof. Nechleby. Jako jediný ze skupiny nestudoval v Brně speciálku pro reklamu a aranžérství, nýbrž dekorativní malbu.

Za německé okupace obeslal svými malbami dvakrát výstavu mladých výtvarníků ve Zlíně a ještě jednou ve Zlíně výstavu „Umění všem". Dále vystavoval v brněnském Kiosku své obrazy spolu se svým bratrem Janem Kamenickým v rámci skupinové výstavy sdružení mladých výtvarných umělců Rampa (1943). Dále vystavoval své obrazy také spolu s bratrem v Třebíči (1942). V 50. letech vystavoval malby se střediskem „Purkyně" a sám měl dvě samostatné výstavy v Třebíči a dvě s jinými výtvarníky. Pak podle údajů v naší uměnovědné literatuře zmizel beze stopy, snad do emigrace? Moje doplňující údaje obsahuje poslední odstavec této kapitolky. Z tvorby J. J. Kamenického jsou známé následující fotografie z výstav: Jedna z nich je ženský Akt (1933), několikrát reprodukovaný. Stejnojmenný literární a fotografický přispívatel časopisu Světozor ve 30. letech s ním údajně není totožný.

O Kamenickém mluví Nezval („elefantické akty upomínající na Picassa") a znepokojený recenzent značky -der ve Fotografickém obzoru roku 1934, str.186 k II. výstavě fotografií uspořádané KFA ve Znojmě (1934). Ženská tělnatá klečící postava je vskutku značně deformována, ale působí přesto lahodně a jemně. Druhá zachovalá fotografie je Karta (1933-34), fotomontáž. Obrazy J. J. Kamenického jsou ve Zlínské galerii a v tamní spořitelně (Strojení nevěsty; Puberta; Vnitřek baziliky třebíčské). Město Třebíč vlastní Podobiznu JUDr. K. Přerovského. Jiný olej, Dívky a květiny, je z roku 1943. Na výstavě BLOK 1946 v brněnském Domě umění (1946) měl J. J. Kamenický dvě olejomalby, Hornické ženy a Horníci.

Vlastním úsilím se mi podařilo zjistit v naší uměnovědné literatuře dosud nepublikovaná a neznámá data ze života Josefa Jiřího Kamenického. Osobně jsem

kontaktoval a opakovaně hovořil v Brně s žijícími příslušníky jeho rodiny – a to bratrem Janem Kamenickým (malířem, narozeným 1909) také absolventem brněnské ŠUŘ, a neteří paní Pavlou Kamenickou – také výtvarnicí a absolventkou brněnské ŠUŘ. Jeho bratr s ním i opakovaně vystavoval společně s dalšími výtvarníky (Sylvou Lacinovou, Fridrichovou, sochařem Markem, Kolářem a jinými) v rámci uměleckých sdružení Blok a Rampa. Tyto výstavy se uskutečnily podle získaných novinových recenzí v letech 1942 v Třebíči a ve Zlíně (III. Výstava mladých výtvarníků ve Zlíně), 1943 v Brně (opakovaně), 1945 opět v Třebíči. Z rodinného alba Kamenických jsem získal ateliérovou výtvarně pojatou fotografii bratra Jana pořízenou autorem na sklonku třicátých let a portrét Josefa Jiřího z doby okupace v ateliéru Ludvíka Bahnera v Třebíči. Obě fotografie jsou v příloze diplomové práce.

Vlastním úsilím se mi podařilo zajistit pro potřebu diplomové práce komentáře výstav J. J. Kamenického a jeho bratra Jana v dobovém tisku, jež dále uvádím. Deník Lidové noviny z 5. 2. 1943 ve své rubrice „Výstava výtvarného odboru Rampy v Brně" komentuje tuto výstavu nepříliš pozitivně těmito slovy: „ Výstavní odbor brněnského sdružení Rampa uspořádal ve Výstavních síních v Brně na Kiosku druhou členskou výstavu, s níž se svezlo hodně diletantismu. Jde o náhodné seskupení 16 malířů a sochařů, jimž chybí nejen pevnější vnitřní soudržnost, ale často i nejzákladnější předpoklady řemeslné techniky". Kamenický je komentován autorem článku píšícím pod značkou „jbs" takto: „Vedle zručnějších portrétů vystavuje Josef Jiří Kamenický komposičně i formově nezvládnutý obraz tří ženských aktů a svižnější kresby". Autorova bratra Jana hodnotí komentář o něco příznivěji: „ Jeho bratr Jan Kamenický navazující v drobných krajinářských obrazech na Chittussiho, má měkký štětcový úhoz a dovede navodit lyričtější atmosféru". Značně kriticky je komentována stejná výstava obrazů Rampa i deníkem Moravské slovo ze dne 12. 2. 1943 (pod značkou -vk): „Není právě nejštastnější ten výběr, který tu byl rozvěšen na stěnách a který má prokázat snahu mládí po uměleckém výrazu. Ve směsici obrazů a kreseb nacházíme sice práce dobré úrovně, ale

celek působí velmi rozháraně a neodpovědně, vyvolává spíše dojem rychle a náhodně sehnané výstavy bez probírky". Portréty J. J. Kamenického jsou hodnoceny autorem tohoto komentáře v Moravském slovu v rubrice Kultura jako technicky i barvou vyspěle zvládnuté. O něco lépe je hodnocena dobovým tiskem další výstava J. J. Kamenického konaná v témže roce opět v Brně. Cituji článek Lidových ovin ze dne 11. 12. 1943 „Další výstava v Brně" pod značkou –jč : „ Po dvou víceméně nešťastných výstavách jsou ve výstavních síních v Brně na Kiosku vystavena díla šesti výtvarníků se sto čísly... Úrovní se tato výstava trochu vyvyšuje nad předešlé dvě, ale něco nového nebo zvláštního nepřináší, protože kromě Hejla a několika krajin Jana Kamenického (pozn. autora bratr Josefa Jiřího) jsou to vesměs věci velmi závislé na vzorech podle nichž byly dělány. Platí to stejně o J. J. Kamenickém, jako o dalších..." V příznivějším duchu je komentována společná výstava obrazů bratří Kamenických v zasedací síni městské radnice v Třebíči v poválečném článku ve Svobodných novinách ze dne 20. 7. 1945 autorem podepsaným J. M. W. : „...J. J. Kamenický je figuralista a akademičnost jeho umění pozorujeme v pěkném portrétu p. pres. dr. E. Beneše. Jinak hledá ve své tvorbě samostatnou, a to v ženských aktech a obrazech baletek, kde se jeví lehká, jakoby odhmotňující kresba plná lehkosti. Výstava je doplněna řadou zátiší a svěže barevných krajin a chrámovými interiéry, jež jsou další významnou složkou v jeho thematice".

K životopisným datům Josefa Jiřího Kamenického doplňuji na základě získaných informací následující. Po válce pokračoval v Praze ve studiu na malířské akademii u profesora Vratislava Nechleby. Roku 1951 se odstěhoval z Brna do Prahy, kde působil do roku 1962, kdy se rozhodl pro emigraci do Rakouska. K tomuto rozhodnutí ho vedly hlavně: pocit malé tvůrčí svobody, omezené možnosti vystavovat, požadavek ČFVU na to, aby byl trvale zaměstnán a tvořil v duchu socialistického realismu. Od roku 1962 žil až do smrti ve Vídni. Po počátečních existenčních a finančních problémech (měl syna Norberta), se mu podařilo sehnat dlouhodobé dobře honorované místo v muzeu města Vídně, kde pořizoval na

objednávky zákazníků muzea kopie originálů slavných pláten, které byly majetkem vídeňských obrazáren. Kamenickým prováděné kopie reprodukcí slavných pláten byly řemeslně na velmi dobré úrovni. Existenčně byl dobře zajištěn, s rodinou žil ve vlastním rodinném domě ve Vídni plných devatenáct roků. Sen o velké tvůrčí svobodě a nezávislosti, pro který odešel do emigrace, se v cizině nenaplnil i přes velmi dobré existenční zajištění. Ve Vídni již sám neměl na vlastní tvorbu čas, žádnou výstavu neměl a ani nebyl členem žádných výtvarných sdružení. Zemřel zcela náhle uprostřed práce doma v kruhu rodiny dne 8. 9. 1981 v nedožitých 71 letech ve Vídni. Pohřben je na hřbitově v italské Perugii, kde bydlí jeho syn Norbert.

8. Bohumil Němec

Bohumil Němec, narozen 15. 1. 1912 ve Ždánicích u Kyjova, zemřel 4. 4. 1985 v Praze. Působil jako fotodesignér publikací, skla, výstav a divadelních scén zejména během dalšího života v Praze. Studoval 4 roky večerní školu (ŠUŘ) v Brně – reklamu a aranžérství u profesora Hrbka ukončil 1934. Roku 1936 pracoval jako grafik pro Lidové noviny a vystavoval umělecké fotografie. Roku 1937 instaloval některé expozice na krajinské výstavě v Uherském Hradišti. Navrhoval umělecké předměty a broušené vázy pro nakladatele Topiče v Praze. V letech 1936–1946 působil jako výtvarník v Topičově salonu, kde navrhoval sklo, fotografoval (i pro reklamu), pracoval jako výstavní architekt. Pro Topiče vypravil a vyzdobil několik knih. Dále působil jako scénický výtvarník Honzlova Divadla pro 99. Po válce působil jako grafický designér komunistického ideologického časopisu Nová mysl. Po válce založil s F. Povolným „Pracovní pětku Program", která vytvořila vizuální program agitace a volební propagace KSČ ve volbách 1946.

Bohumil Němec, fotografoval od roku 1933 zhruba do 50. let. Byl asi nejnápaditější experimentátor Fotoskupiny pěti. Svými experimentálními fotografiemi navazoval na duch kubismu i práce El Lissického, Man Raye, L. Moholy-Nagye. Později se věnoval i reklamní fotografii. Jeho práce vzbuzovaly ve své době největší pozornost pro svoji neobyčejnou technickou a „aranžérskou" vynalézavost při jejich inscenování. Jeho snímky se vyznačují vysokou kultivovaností až Man Rayovského charakteru a mají asi ze všech členů Fotoskupiny pěti nejblíže k dobovému cítění a vkusu diváka 30. let.

Sám při pozdější charakteristice své práce píše (v dopise 1980): „Neopomenul jsem žádnou možnost, kterou dává jak optický, tak chemický proces. Nakloněním negativu s pozitivem vznikl zvláštní účin plochého reliéfu. Jiný zvláštní výsledek jsem dostal současným exponováním negativu a diapozitivu téhož objektu, když jsem jeden z nich otočil o 180^0. V chemickém procesu jsem využíval efektu, který vzniká při zeslabování

pozitivu červenou krevní solí. Zeslabování jsem přerušil, když se objevil obraz zvláštní barevné škály černé, žluté a šedé. Pokoušel jsem se zvládnout zvláštní neopakovatelnou barevnost, která vzniká předčasným osvětlením dosud neustáleného nebo částečně ustáleného pozitivu. Nešlo mi o barevnost, která by kopírovala skutečnost, ale o takovou barevnost, která by zvýšila expresivní účin obrazu. Hlavně však jsem hledal nové objekty, nové záběry, nové nápady " – Fotografie Bohumila Němce byly často reprodukovány v dobovém tisku.

Tonalita jeho pozitivů v průběhu 30. let přitom zvolna tmavne a jejich náměty se stávají stále originálnějšími. Němec ovlivněný silně surrealismem tvoří v duchu optické deformace reality a využití obrazů v zrcadlech.

Známé jsou následující Němcovy fotografie:

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

Z Němcova fotografického díla je působivý obraz nazvaný Foto – ženské kamenné bezhlavé torzo zmenšující se zkreslením směrem vzhůru, zakleté do skleněné koule s lesky a odrazem zakřiveného okna. Na výstavě v Praze 1999 „MODERNÍ KRÁSA, česká

fotografická avantgarda 1918–1948“ je Bohumil Němec zastoupen dílem Rozbité zrcadlo (kol. 1938).

9. Jaroslav Nohel

Jaroslav Nohel, narozen 18. 5. 1914 v Újezdě u Brna, zemřel 29. 10. 1977 v Olomouci. V letech 1928–1933 vystudoval ŠUŘ v Brně. Zaměstnán byl hlavně jako reklamní grafik v Olomouci, dlouhou dobu byl bez zaměstnání. Od roku 1934 žil v Olomouci a Hranicích. Fotografoval asi v letech 1933–1939. Od roku 1937 amatérsky maloval společně s Otakarem Lenhartem, předtím jen ojediněle. Člen Fotoskupiny pěti, účastník Fotovýstavy tří a Fotoskupiny čtyř. Jako jediný prošel všemi třemi seskupeními. Po přesídlení do Olomouce se seznámil s členy tamního Klubu fotografů amatérů, O. Lenhartem a K. Kašpaříkem. Inspiroval je k experimentální tvorbě. Seznámil je detailně s technikou fotogramů i fotomontáží. Tato aktivita vyústila v roce 1935 sdružením pro jednu jedinou výstavní akci uskutečněnou v Olomouci pod názvem Fotovýstava tří.

Ústřední snahou veškeré jeho práce bylo ukázat svět nově – v duchu tzv. „nové fotografie". Na první výstavě byla od Jaroslava Nohela často kladně komentovaná fotografie ve stylu nové věcnosti „Hrozny". Je skutečně velmi prostá, detailní pohled na několik tmavých hroznů vína ležících na talíři a dřevěném stole. A přesto to působí vznešeným půvabem přírodního výtvoru. Dojem zvyšuje kombinace negativu s pozitivem. Jaroslav Nohel se brzy od původní skupiny odloučil. V Olomouci na již zmiňované výstavě v roce 1935 se představil fotografiemi se jmény jako: „Volná láska, Nový život, Dvojí život". Tyto názvy byly symbolické a dnes nám pro ně chybí upřesňující vysvětlení a nedovedeme je rozšifrovat. Kritika (Jaromír Funke – Fotografický obzor, 1939, č.10-11, str.116) vyzvedá v recenzích výstav právě ty Nohelovy fotografie, které vycházejí z nové věcnosti a zachovávají čistotu fotografie, například fotografii džbánu.

Ve 30. letech vytvořil Nohel vedle řady prací majících dekorativní ráz zcela osobitá ojedinělá surrealistická díla s pozoruhodnou imaginací. Využil přitom fotomontáž, kombinaci

fotografie a fotogramu (tzv. foto– fotogram) a zasahoval při tvorbě fotografií do nich manuálně. Sám dokonce pro fotografie vytvářel různé surrealistické objekty.

Fotografie z výstav:

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

10. Hugo Táborský

Hugo Táborský, narozen 27. 4. 1911 – zemřel 9. 10. 1991 v Brně. Byl pátým členem Fotoskupiny pěti. V letech 1925–1926 studoval na Obchodní akademii v Brně, pak 1927-1932 ŠUŘ v Brně. Fotografii se soustavně věnoval v letech 1929–1937. V letech 1934–1935 sloužil jako voják na vojně, 1929–1937 pracoval jako reklamní grafik, do roku 1951 činný v oboru skla a sklářství, později ve výrobě. Od mládí také maloval. Z celé skupiny měl nejbližší vztah k prof. Hrbkovi, byl považován za konstruktivistu. V oboru užité grafiky vytvořil množství prací (plakáty, firemní komplexy), v nichž využíval i fotografii.

Vzorem mu byl francouzský levicový malíř Fernand Léger (1881–1955) a učil se od László Moholy-Nagye, Jana Tschicholda, měl rád J. Funka a J. Sudka. Nejzajímavější jsou jeho fotogramy, které pracují s vrženými světly a stíny (1933). Také mají rozvrh abstraktních konstruktivistických kompozic a nikoli otisků předmětů (1937–1938) a připomínají abstraktní malířství vycházející z kubismu. Jeho fotomontáže jsou spolu s konstruktivistickými fotogramy vysoce ceněny. Stávají se tak de facto předchůdci popartu a surrealismu v portrétní fotografii.

Táborský mnohdy kombinuje fotografie s montážemi (1935) a ve své reklamní práci dosahuje barevnosti různými způsoby tónování. Prováděl i montáže fotografií a novin (Kamelot) a studie strukturální (stanioly). Již na počátku 30. let se věnoval mezi jiným také sociální fotografii. Na výstavě Avantgardní fotografie 30. let na Moravě byly vystaveny následující Táborského obrazy:

Zátiší v nouzové kolonii Na planýrce (1931); Nezaměstnanost (1931); Portrét (1931); Žárovka (1932); Pradlena (tavený negativ, 1932); Reflektor (1933); Ottovo mýdlo rakovnické (kombinace fotografie s fotogramem, tónování, 1933); 2 fotografie Fotogramy (1933); Dvojportrét (1935); Odpovědi (fotogram-montáž, 1935). Velmi působivý obraz: stará tkanina s roztřepeným okrajem nahoře, s bílé nakreslenými třemi okny a vraty vypadá

jako staré zdivo. Pět lidských postaviček, bílých a černých, navazujících na sebe rukama a nohama, položených na textilii, vyvolává klamný dojem lidí šplhajících na vysokou zeď. Dále: 4 fotografie Kompozice (1937–1938); Sen (fotogram, 1938); Zamyšlení (montáž, 1938).

11. Fotovýstava tří (F3) a Fotoskupina čtyř (F4)

Otakar Lenhart, Karel Kašpařík a Jaroslav Nohel uspořádali v Olomouci roku 1935 **Fotovýstavu tří** – s podtitulem Fotoexperimenty, fotomontáže, fotogramy, fota, reklamní fota. Nohel a Lenhart vystavili i fotografie reklamní.

Kašpařík byl fotograf amatér, povoláním úředník u ČSD, jeho politická orientace byla silně levicová (KSČ 1924). Pocházel z Dolan u Olomouce z dělnické rodiny. V jeho neobvyklé prakticky nezařaditelné tvorbě dominovaly detaily, neobvyklé úhly pohledu a fotomontáže (snímky „Mechanická hudba", „Z hlubiny" s brýlemi v popředí záběru, dále „Harmonikář", kde máme možnost vidět z podhledu pouze nohy, levou ruku harmonikáře položenou na klávesách a roztaženou harmoniku – jeho obličej zůstává ukryt za nástrojem; detailní záběry na struktury prvků jako: „Před pilou", „dříví", „dřevěné kolo", „kobylinec" aj.). Jeho sociální fotografie jsou dokumentární a výrazně se vymykají dobové často jen popisné tvorbě. Mezi její typické Kašpaříkovy příklady patří snímky: „Kapitalista práce" – pohled zdola a zešikma na nahá ohnutá záda muže oblečeného pouze do znečištěných montérek – má levou ruku zapřenou do boku; „sedící invalida" – omšelý starý asi válečný vysloužilec po amputaci nohy s batohem na zádech, placatou čepicí na hlavě, kouřící fajfku a hledící někam do dálky – sní, vyhlíží lepší časy?; „chodidla klečící ženy – pohled na plosky nohou ženy pracující v kleče na poli. Touha po sociální spravedlnosti a novém uspořádání společnosti z nich často doslova vyzařuje. Kašpařík nás jakoby vtahuje do děje snímku a nutí nám otázku, co předcházelo a co následovalo pořízení záběru? Mezi jeho portréty patří k nejznámějším z let 1936–1937 tyto snímky žen: „Proč?, žena v klobouku, mladá žena s cigaretou, detail ležícího děvčete". Všechny nás vtahují do záběru, pohledem očí (nebo naopak zavřením očí) fotografovaných. Jsou jedinečné i úhlem záběru, gesty portrétovaných, mimikou obličeje, vlasy čechranými větrem atp.

Otakar Lenhart se narodil v Olomouci 1905 a zemřel rovněž v Olomouci v 1992. Byl z výtvarnické rodiny, vyučen písmomalířem, absolvoval Školu bytového průmyslu v Olomouci. Byl amatérským malířem, fotografem i filmařem. Pod vlivem Nohela se věnoval experimentální a později reklamní fotografii. Experimentálně (většinou montáž) zpracovával klasická témata jako portrét, zátiší nebo akt. Část jeho díla je reflexí dekorativního umění 30. let. Vynikající jsou i jeho práce v oblasti reklamní fotografie. K „fotoplastickému" působení používal pseudoreliéf nebo i Sabatiérův efekt. Spojuje prvky konstruktivismu s bohatou imaginací (např.: „Autoportrét", „Akt", „Tisk"). Z uměnovědného pohledu představuje jeho fotografie „Tisk" z roku 1939 předznamenávající lettrismus zcela výjimečnou práci. Lettrismus byl přitom umělecký směr, který se formuloval pod vlivem jeho zakladatele básníka Isidora **Isou** ve Francii 1946. Přemrštěný význam byl v tomto uměleckém směru přisuzován písmenům a písmu vůbec (la lettre = písmo, dopis). Písmo se mělo podle něj stát symbolem a nositelem nových uměleckých idejí a posleství. Lettrismus měl přesahovat do všech forem umění (tedy nejen výtvarného) podobně, jak se o to usiloval ve 30. letech XX. století surrealismus. Tehdy André Breton oslovoval uměleckou veřejnost svou teorií nadreality, která měla být obsažena přímo v realitě, a nikoli nad ní nebo mimo ni. Lettristé vytvořili řadu děl na pomezí nejen literatury a výtvarného umění, ale např. i poezie a filmu. Isou sám přitom očekával aktivní vstup diváka do děje prezentovaných děl (výtvarných i literárních) a de facto tak o několik desetiletí předjímal konceptuální tendence, jejichž hlavním představitelem se v českém výtvarném umění stal E. **Ovčáček** (1964 – grafiky, lepty atp.).

Ve 40. letech vytvořil Otakar Lenhart soubor fotografických ilustrací k Rimbaudově básnickému cyklu Opilý koráb. V jeho pracích se objevují také „foto-fotogramy" dříve užité Nohelem ve Fotoskupině pěti jako kombinace fotografie a fotogramu.

Celkem na Fotovýstavě tří vystavovali autoři 45 prací (mnoho fotogramů a jejich kombinací s fotografiemi), z toho Nohel jich měl více než oba zbývající autoři dohromady. Důvodem byl asi fakt, že fotografoval déle a měl větší a delší dobu zkušenosti s experimentální fotografií. Programové prohlášení v katalogu je podepsáno „autoři" a byli jakýmsi programovým manifestem autorů o třech bodech. Je údajně formulováno Kašpaříkem: „Prohlašujeme! Smyslem fotografie není jen skutečné zobrazení, reprodukce objektu (skutečnost, aparát, technika jsou jen prostředkem fantasii tvořivého subjektu). Experimentujeme, hledáme, tvoříme a trváme na úsilí fotografie výtvarné, které jest známo od samého počátku vynálezu fotografie". Sdružení mělo jen jedinou výstavu, kterou zahájil 26. 10. 1935 redaktor Bohumír Macák. Ve své řeči "vyzdvihl poezii tvorby autorů v duchu imaginace a surrealismu proti technice, která si podrobuje ducha. Z Macákova projevu na vernisáži vyjímám nejzajímavější pasáže, kde upozorňuje nejen na originalitu a novátorství v práci vystavujících autorů, ale i na jejich sensualitu a vysoce emotivní charakter: „Je to poesie přinášející nejen pocit krásna, ale i nelogické neracionalistické poznání hlubokých souvislostí věcí... A mimo toho byla objevena ve fotografii možnost jak vysloviti lidskou osobnost, lidské nitro s jeho ironií, duchaplností, soucitem, sentimentalitou, přemýšlivostí, člověka s celou jeho bohatou a často i protikladnou různorodostí. A nadto stala se fotografie schopnou zachycovati jemný opar a atmosféru tvarů proměnlivých a proměňovaných, dostala schopnost vyvolávati v divákovi citové emoce, které mu dávají s autorem prožívati nové vidění světa". Macák také diváky upozornil na možná úskalí, nepochopení a složitost některých prací a svoji vernisážní řeč zakončil těmito slovy: „Nesrozumitelnost s sebou přináší všechno nové, kdo chce rozumět modernímu umění a fotografii, musí je studovat". Tato replika Macákova projevu zůstává trvale aktuální. Poměrně tradičně zaměřený olomoucký klub fotografů amatérů zřejmě nebyl touto výstavou nějak zvlášť nadšen. To ale asi nebylo hlavním důvodem, proč se výstava těchto tří autorů v Olomouci více neopakovala.

Je spíše možné, že v nejbližších následujících letech nebylo dostatečné množství tak výrazně nových fotografií, které by mohly být opět samostatně vystavovány.

Podobně jako tomu bylo u Fotovýstavy tří se v roce 1939 sdružila **Fotoskupina čtyř** v Praze v galerii U Medvídků na 81. Výstavě výtvarníků, aby společně vystavovala: „Fotografie, montáže, experimenty, fotogramy". Ke K. Kašpaříkovi, O. Lenhartovi a J. Nohelovi se připojil Bohumil Němec (v katalogu chybně uváděný jako Josef) z původní Fotoskupiny pěti. Jaroslav Nohel jako jediný ze všech byl členem všech výše uvedených tvůrčích fotoskupin. Všichni čtyři účastníci vystavili své nové i starší práce. V té době šlo již s ohledem na původ autorů o skupinu olomoucko-brněnskou. Němcův soubor byl téměř celý nový a dosud nevystavovaný. Výstava experimentální fotografie byla v době tehdy vznikajícího Protektorátu Čechy a Morava odvážným činem. Byla jakýmsi protestem fotografů proti tehdejší německé okupaci. Byly cítit silně levicové postoje a názory tvůrců v pozadí snímků. Vzdorem proti probíhající germanizaci bylo i vytištění katalogu malopisem, tehdy módním – jména osob a měst, vše – na rozdíl od německé gramatiky – bylo malými začátečními písmeny.

12. Ohlas a kritika Fotoskupiny pěti v dobovém tisku

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

Podobně hodnotí společnou výstavu Fotoskupiny pěti, Fotolinie a Klubu fotografů amatérů Znojmo konanou ve Znojmě 28. 10. – 4. 11. 1934 recenzent píšící pod značkou „-der". Jím uvedené hodnocení ve Fotografickém obzoru 1934 na straně 186 vyznívá méně

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

Zjevné nepochopení přínosu Fotoskupiny pěti pro další rozvoj fotografie projevuje ve svém článku uveřejněném 30. ledna 1935 v deníku České slovo i přední český surrealista Jindřich Štýrský. Cituji: „ ...Surrealistická fotografie není fotografií abstraktní. Proto je v zásadě pochybené, považovati – jak se to u nás z neinformovanosti stalo – práce brněnské fotoskupiny pěti za surrealistickou fotografii. To, co tato fotoskupina dělá, je prachobyčejná estécká fotografie, žijící z kouzel Man Raye, Moholy-Nagyho atd.". Tolik tedy názor Štýrského na fotografické práce mladých výtvarníků z Fotoskupiny pěti.

Jan Chaloupka rozebírá aktivity a tvorbu jednotlivých členů Fotoskupiny pěti ve své stati „Fotografie surrealistická" v časopise Fotografie 1 z roku 1934, str.204 205. Chaloupkův

článek je doplněn šesti reprodukcemi fotografií Bohumila Němce, které ukazují různé technické způsoby zpracování negativů i pozitivů: tavení a rytí, zkreslení předmětů zrcadlící sférickou plochou, kombinaci negativu s pozitivem, kontury zkreslené reflektujícími plochami. Fotografie jsou známé a pro autora representativní. Z Chaloupkova textu cituji podstatné části: „Fotografie má blízko k surrealismu. Směřovali k němu již dříve slavní mistři fotografie, Man Ray a Moholy-Nagy, když odpoutávali se od reality světa (objektivem zachyceného) cílevědomým využíváním všech variant možných v záběru optickém, a kombinací možných v procesu fotochemickém. Ve fotografii surrealistické nezůstane negativ neměnitelnou etapou práce, ba ani positiv není jediným a definitivním výsledkem. Z téhož negativu, ale invencí přizpůsobeného, vznikne positivní snímek jiné formové struktury, nebo z téhož negativu vznikají různé variace positivní, způsobené nakláněním papíru během zvětšování. Negativ i pozitiv jsou tedy pak bohatě tvárným materiálem experimentálním. Československou fotografii obohatilo svými výsledky jakožto náznaky fotografického surrealismu několik pracovníků brněnských. Před rokem utvořili Fotoskupinu pěti. Jsou to žáci prof. Hrbka ze Školy uměleckých řemesel. V posledních dnech měli v Praze výstavu, která se objeví i v jiných městech republiky. Téměř na 70 obrazech bylo zde ukázáno, jaké netušené možnosti individuálně pojatého výrazu uměleckého poskytuje fotografie, možnosti, daleko přesahující pouhý průběh mechanicko-technický, možnosti pro opravdové tvůrce, kteří jimi uplatňují svůj umělecký styl. Jsou někdy tak málo závislí na realitě (objektivem zachycené), že to až udivuje. Tak dobře jsou totiž obeznámeni s přizpůsobovacími metodami foto-chemicko-technické práce. – nejblíže k surrealismu má svými výsledky Němec. Je to fotograf tors, zářících svou plastikou, a surrealistických dívčích portrétů, viděných skrze sklenice a báně, nebo odrazem zachyceným v nazouváku. Světla a plastiky svých obrazů dociluje Němec kombinací negativu a diapositivu k společnému jejich účinu (portrét mladíka) přikreslováním na negativ vývojkou i ustalovačem, volbou úhlu,

v němž staví objektiv. Ať je to plastika na skle, portrét, torso, picassovské housle, Němec s technickou rutinou transformuje ilusionisticky pouhé fotomechanické výsledky. — Povolný dopomáhá si k překonání reality štětcem namočeným ve vývojce, rydlem ryjícím do negativu, čímž emulze je donucena k pohyblivosti; síťkou danou před objektiv nebo přehozením celofánu přes foto objekt, aby v jeho vzhledu bylo docíleno magické kouzelnosti. Povolného fotogramy (náhrdelník, stíny, struna ve vodě) jsou fotografickým surrealismem. — Z prací Nohelových má ještě nejblíže k surrealismu experiment s dětským portrétem v sestavě tří stejných pozitivů. Ač ve své čisté fotografii, fotogramech a studiích materiálových uplatňuje nový pohled na věci, z celé skupiny poměrně nejvíce se drží skutečnosti. — Táborský provádí montáže fotografií a novin (Kamelot) a studie strukturální (stanioly). — Specialistou v aktech, které modifikuje buď přímo objektivem nebo nakláněním papíru při zvětšování, je Kamenický. Je to jediný malíř v celé skupině (ostatní jsou grafikové), ale nelze říci, že by se přiblížil výtvarnému pojetí svých objektů tak dobře jako jeho druhové. V přehlídce své čisté fotografie, fotogramů a fotografik jeví se nám práce brněnské Fotoskupiny pěti jako cenná činnost experimentální. Mnohé z jejich prací přesvědčují nás o tom, jak výrazově přizpůsobitelným a v pojetí téměř neomezujícím tvárným prostředkem je fotografie, kterou tedy není možné oddělovat od ostatních umění. Naopak. Autoři brněnské Fotoskupiny pěti si jasně uvědomují nejen impulsy, jež nové fotografii může dáti výtvarnictví alespoň formálně analogickými výsledky přičleniti".

Podobně pozitivně hodnotí Jaroslav Bouček na stránkách Světozoru (1936) cyklus masek na 3 fotografiích F. Povolného v článku Fotografův karneval. Mezi jiným píše: „...Hle, jak dovede zdůraznit karikaturistický záměr tvůrce masky, takže vytváří cosi jako nadkarikaturu. Nebo může fotografovati masku i zevnitř a dostati tak zajímavou deformaci, zkrátka může svými kouzly a zaříkáváním skutečnosti vyklápěti ze svého kouzelného cylindru docela novou svébytnou realitu". Vedle prvků humoru a obdivu z Boučkova článku plyne již

jasně, že veřejnost si začíná nové formy výtvarného umění plně uvědomovat a začíná je i akceptovat.

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

Jaromír Funke, sám výtečný fotograf, v článku „Fotoskupina čtyř vystavuje" (Fotografický obzor, dvojčíslo 10-11, str. 116, 1939) píše: „Nejsou to již poslední vymoženosti fotografických triků a polozázraků, kterými tito čtyři pracovníci přímo hýří téměř na všech svých vystavených fotografiích. Dnešní doba jde kupodivu velmi rychle kupředu v objevování zajímavostí, pramenících z techniky; ale právě tak rychle, jak jdou za sebou nově objevované metody, právě tak rychle stárnou. Proto neudivují nás již ty různé druhy fotogramů, inversí, solarizací, kombinací negativu a pozitivu, jak by se na prvý pohled zdálo. Všechno však zachraňuje pravá fotografická práce, jejíž techniku v zájmu věci by bylo dobře ještě zvýšit. Ve všech exponátech jest vidět vůli, sebevědomou práci a fotografický smysl pro vyváženost plochy a čistou fotografickou kompozici. Ačkoliv někdy tato kompozice jest snad i násilně doplňována a vyvažována montáží a dekorativním úmyslem a smyslem pro uzavřenost celku v jediný fotogenický účin, přece tyto práce mají společného jmenovatele v černobílé stupnici, nikde neopouštějící prazáklad fotografických požadavků, to je, pravý fotografický vzhled a účin". Jako velký klad výstavy a současně možné riziko nepochopení a odsouzení uvádí Funke jmenovitě „Džbán" Jaroslava Nohela a některé akty

Otokara Lenharta. Funke tvrdí: „Mladí autoři jsou ve dvojím ohni: první není palčivý ani škodlivý, jen snad trochu znechucující. Je to odsudek nechápajících, druhý, který jest však již vážnější a nebezpečnější. Jest to příliš velké opakování se a pak zužující se ulička, která náhle končí otázkou: -kam dál a kudy dál?-" Tady radí Funke: „Jíti statečně kupředu, třeba se i zdánlivě vrátit, avšak nikdy neopouštět svůj program, dobře a poctivě pracovat".

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

Máme tedy před sebou dva rozdílné postoje a dvě zcela odlišná hodnocení Fotoskupiny čtyř z jedné výstavy konané v galerii U medvídků v Praze. Jedno krajně konzervativní, poplatné minulosti a laickému rádoby líbivému nazírání a druhé profesionální, které ve výstavě a autorech spatřuje jak její klady tak i možná úskalí. Tvorba členů Fotoskupiny čtyř se mi jeví v tomto pohledu jako revolta mladé nastupující generace, která hledá nové způsoby tvorby a jasně se chce definitivně rozejít a oddělit od doslova „přežitého" piktorialismu.

Antonín Dufek uspořádal dvě výstavy o Fotoskupině pěti. V katalogu vydaném k výstavě Avantgardní fotografie 30. let na Moravě (OGVU Olomouc 1989) Antonín Dufek vysvětluje vznik Fotoskupiny pěti na ŠUŘ v Brně u prof. Emanuela Hrbka (1933) a charakterizuje její členy i jejich aktivity v levicových časopisech a na výstavách. Některé sociální fotografie členů Fotoskupiny pěti, momentky z rosicko-oslavanské stávky ani portréty brněnských osobností tíhnoucích ke komunismu se nedochovaly. Sociální tématika se

u členů Fotoskupiny pěti promítá celým jejich dílem, ale byla málo známa veřejnosti. Například Hugo Táborský nikdy nevystavil sociální snímky z let 1931 -1932. Hotová výstava proletářského bydlení v Brně (1931), většinou dokumentární fotografie, byla policejně zakázána. V Dufkově článku je zdůrazněna spřízněnost s levicovými architekty a publicisty, kteří bez oddychu hledali vzory a vůdčí hvězdy v SSSR. Zakladatel Skupiny surrealistů v ČSR Vítězslav Nezval, byl v komunistické straně a hlásil se k surrealismu, jenž platil za levicové umění budoucnosti. O deset let mladší fotografové také tendenčně kráčejí kupředu, jsou ovlivňováni i francouzskými časopisy (Minotaure) a reprodukcemi surrealistů v českém časopise ReD a jiných. Jinak ovšem nedají dopustit na všeobjímající subjektivní princip Poezie a na estetickou kategorii Krásy. – Dufkova stať rozebírá způsoby práce členů Fotoskupiny i jejich současníků. Fotoskupina pěti je ovlivněna jak konstruktivismem a funkcionalismem, tak sociální fotografií, avšak na svých výstavách se představuje jako nejavantgardnější seskupení své doby, rozvíjející nejaktuálnější tendence experimentování ve fotografii. Experiment je hlavním principem jejich tvorby. Jan Chaloupka a Vítězslav Nezval poukazují na vzdálenost jejich děl „pravému surrealismu". Konstatují i vliv Pabla Picassa. — Povolný vytváří skvrnové nefigurativní obrazy, předznamenávající některé z poválečných směrů strukturální abstrakce. — Němec je po technické stránce především mistrem fotografické alchymie, vytváří kombinace, kterých kromě něho asi nikdo jiný nepoužívá. — O Josefu Kamenickém víme poměrně málo, vystaveny jsou pouze dvě jeho fotografie a jen jednu další známe z dobového tisku. Ve Světozoru č.19/1934 je reprodukce Aktu. Kamenický publikoval i recenze (Světozor 1934) a doprovázel slovy snímky jednoho z našich nejlepších sociálních fotografů, Rudolfa Kohna.

František Šmejkal přináší v kapitole „Obrazové básně" jako spoluautor katalogu (Dufek, Anděl, Šmejkal) výstavy konané v Moravské galerii v Brně 26. 6. až 23. 8. 1981: „Česká fotografie 1918–38" mnoho podrobností i o Fotoskupině pěti. Text je doplněn

sedmnácti reprodukcemi snímků, z toho jedenáct je od členů Fotoskupiny pěti. Ze Šmejkalova textu cituji: „V první polovině dvacátých let se setkáváme s nápadnou disproporcí mezi intenzivním zájmem Devětsilu o fotografii a absencí autorů, kteří by mohli, okouzlení možnostmi fotografie, proměnit v činy. – Podoba fotografií Fotoskupiny pěti souvisí s Hrbkovou tehdejší výukou propagační grafiky. Přesto je tu ještě druhá souvislost se surrealismem. U Františka Povolného v ateliéru se scházela proměnlivá skupinka inspirovaná surrealismem, básníci Ivan Blatný, Jan Tomeš a jiní. Tvorba všech členů skupiny je skutečně experimentální, využívá kromě fotogramů a fotomontáží všech známých speciálních fotografických technik a dospívá k novým kombinacím. S figurativními snímky často sousedí nefigurativní strukturální, v menší míře i konstruktivistické projevy (H. Táborský). — Principy ‚nové' fotografie u nás zdomácněly v té míře jako v málo které jiné zemi".

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

Hospodářské noviny – 19. 3. 1999 – věnují na stránce pro výtvarné umění velký článek „Velmoc avantgardní fotografie" pražské výstavě Moderní krása v domě U Kamenného zvonu. Text doprovázejí 2 reprodukce fotografií. Tato expozice v mírně omezeném rozsahu byla představena už v Barceloně, Paříži, Lausanne a Mnichově. I další města o ně projevila zájem. Pražskou rozšířenou výstavu připravili Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, Karel Srp. Soubor fotografických děl a také knih, reklam, plakátů, kde se fotografie použilo, svědčí o tom, že předválečná ČSR byla fotografickou velmocí.

Ateliér, čtrnáctideník současného výtvarného umění, č. 5, 4. 3. 1999, přináší rozsáhlý komentář („Česká avantgardní fotografie a svět") pražské výstavy od Vladimíra Birguse se šesti dobrými reprodukcemi exponátů. Díla Fotoskupiny pěti mezi nimi nejsou, ostatně i na výstavě samé jsou zastoupeny slabě. Vladimír Birgus probírá do hloubky i historii avantgardy, jak se umění zbavovalo romantiky, národních dějin, venkovanství a realistického slohu. Jsou zde uváděny politické a národnostní poměry v naší nové republice i v Evropě. Autor se zmiňuje o vlivech evropských moderních tvůrců (i malířských, grafických, divadelních a filmových slohů) a výstav. Německé, židovské a sovětské vlivy později pohasly s upevněním železných a zkamenělých diktatur na západě i východě. Víra v pokrokovost SSSR u nás dlouho přetrvávala.

Z obsáhlého textu Vladimíra Birguse cituji: „Většinou levicově orientovaní avantgardní tvůrci měli často tendence vnímat Sovětský svaz v růžových barvách. Jindřich Honzl, Karel Teige, Lubomír Linhart a další psali nadšené články a knihy o sovětském výtvarném umění, divadle, filmu, architektuře nebo fotografii, udržovali kontakty s předními sovětskými umělci a propagovali i mnohé utopické a scestné názory sovětské provenience, jako byly kolektivní domy (Teige), nebo jednoznačně dominantní propagačně-agitační role fotografie (Linhart). Značnou oporou jim v tom byla organizace levicové inteligence, Levá fronta, založená v roce 1929. Jejím prvním předsedou byl zvolen Karel Teige, kterého však záhy vystřídali ortodoxní komunisté, Stanislav Kostka Neumann a Zdeněk Nejedlý. Levá fronta, stále silněji ovlivňovaná přímo komunistickou stranou, měla vlastní filmové a fotografické sekce v Praze (vedoucí Lubomír Linhart) a v Brně (vedoucí František Kalivoda), které v letech 1933 a 1934 připravily dvě mezinárodní výstavy sociálních fotografií, jejichž akcent na politickou agitaci byl silně poplatný sovětským vzorům". Dále Vladimír Birgus pokračuje: „Mnozí čeští avantgardní tvůrci, mezi nimi Teige, začali ze svého nadšení pro Sovětský svaz střízlivět až v druhé polovině 30. let, kdy Stalinovo vedení potlačilo poslední

zbytky experimentální tvorby a kdy zahájilo vykonstruované politické procesy, které stály mnoho sovětských umělců léta v gulazích a někdy i život. Tehdy se nejvíce vyhrotil konflikt mezi vírou v komunismus a tvůrčí svobodou, který rozdělil nejenom českou, ale i německou nebo francouzskou uměleckou avantgardu. Stále silnější politická orientace Československa na Sovětský svaz v krátkém období demokracie po II. světové válce oficializovala dříve spontánní kontakty českého a sovětského umění, ale vzhledem k tomu, že avantgardní tvorba už byla v SSSR dávno potlačena, neznamenalo to pro českou uměleckou avantgardu žádný přínos. Mnozí z těch, kteří se na sklonku 30. let odvážně postavili proti moskevským monstrprocesům, za to krutě zaplatili. O sovětské avantgardě se až do 60. let nesmělo psát". Závěrem píše Birgus: „Česká fotografická avantgarda byla v meziválečných letech a částečně v období 1945–1948 široce otevřena mezinárodním kontaktům, a různé tvůrčí vlivy nejenom absorbovala, ale také vyzařovala. Nástup komunistické totality v únoru 1948 bohužel prakticky všechny tyto kontakty ukončil".

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

V časopise Ateliér, č. 5, ze dne 4. 3. 1999, str. 8 je dále uveřejněn zajímavý text Antonína Dufka, „Surrealistická fotografie". Nalezneme výstižné odstavce: „Dnes,

po mnohokrát opakované zkušenosti s repertoárem surrealismu a pop-artu je pochopitelně autenticita těchto fotografií oslabena. Jejich někdejší síle vzdali hold pražští surrealisté vystavením na své první výstavě a udělali jim i reklamu v prvním čísle mezinárodního bulletinu ‚Surrealismus' (Praha 1936)." a jinde: „Fotografové brněnské Fotoskupiny pěti (1933-1936) asi jako první aranžovali surrealistické objekty. Některé z nich se v daném fotografickém oboru řadí k ryze surrealistickým dílům. Jsou fotografovány záměrně bez formálních nároků, snad aby působili ‚autenticky', podobně jako nalezené objekty. Téměř všechny české a moravské práce mají daleko k uhlazenosti Mana Raye, hlavního představitele surrealistické inscenované fotografie. Panenka Františka Povolného (vystavena 1934) je vyfotografována neostře z těsné blízkosti jako živé dítě vztahující ruce. Povolný uvedl do české fotografie také masky a krejčovskou pannu (následoval ho další člen skupiny, Jaroslav Nohel), karty, kostky domina, zrcadla. Z jeho objektů vyniká svou drastičností snímek kulatého zrcadla, na němž je položena zvrásněná látka, do níž se chce zapíchnout rybářský háček. Kromě sexuální symboliky se zde uplatňuje i obecnější konfrontace beztvarosti a ostrého tvaru. Je to jedno z děl ztělesňujících Bretonovu představu ‚explosante-fixe'. Některé fotografie Jaroslava Nohela nesou v katalozích provokativní názvy jako například Volná láska, Nový život (1935), neumíme je však spojit s konkrétními díly. Jedna z dochovaných fotografií tematizuje automatické psaní a existuje i ve verzi destruované nastříkanými skvrnami, což je v éře moderní fotografie ojedinělý jev. Nohel vyfotografoval i zoomorfní naklíčený brambor v kombinaci s vaječnou skořápkou, v podobném významu použil skořápky i Povolný (v kombinaci s houslemi). Symbolický podtext Rozbitého zrcadla Bohumila Němce, vystaveného roku 1939, je zřejmý – „Začíná válka".

O některých členech Fotoskupiny pěti píše zde Dufek: „Autoportrét Jaroslava Nohela (1935) mistrně využívá Sabatierova efektu k vytvoření iluse částečně zkamenělé hlavy. Podobně sekvence autoportrétů Huga Táborského (1933) demonstruje postupnou destrukci

tváře potřísněním kapkami kalné hnědé tekutiny zůstanou zatrpklá ústa. – Principu deformace nejvíc využíval František Povolný (Umělá žena – vystavená 1934; Přízrak, asi 1935), který v zobrazení podpovrchové ‚tekuté tkáně' předešel Jindřicha Heislera. Již názvy jeho děl upozorňují na možnost fantazijních forem existence a přispívají do surrealistické galerie přízraků, fantomů, monster, spekter a oneirických (snových) objektů, jejichž klasifikací se v ČSR zabýval zejména Vítězslav Nezval. Bohumil Němec byl jedním z nejvynalézavějších kultivátorů fotografických technik. K surrealismu ho vedlo mimo jiné zaujetí možnostmi optických deformací, montáží a chemického zbarvování positivů. — Zdá se, že tento smysl surrealistické lekce byl v Československu pochopen vůbec nejlépe. V žádné jiné zemi neexistuje tak obsáhlý a významný soubor surrealistické fotografie. Některé z možností, které surrealismus otevřel fotografii, byly adekvátně využity jen v Československu. Ve fotografii se surrealismus prosadil nejdřív, ve fotografii dal český surrealismus světu mnohem víc než v ostatních uměleckých oborech. Tradice surrealismu byla po válce tak živá a schopná dalších proměn, že ji nedokázal zničit ani komunistický režim".

13. Odkaz Fotoskupiny pěti dnešku

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

Fotografie „Rozbité zrcadlo" Bohumila Němce vystavená v roce 1939 se vyznačuje zřetelným symbolismem, který má vztah k dějinným událostem té doby (propuknutí II. světové války). František Povolný zdůraznil neopakovatelnost fotografického positivu a distancování se od amatérské tvorby. Z jeho prací vynikají portréty konstruované na principu obrazu v obraze, surrealisticky pojaté fotomontáže a tzv. fotografiky z roztavených emulzí. Svým novátorským přístupem přinesl Povolný do české fotografie takové věci jako masky, krejčovskou pannu (fotografie „Panenka" z roku 1934), která je úmyslně vyfotografována neostře z těsné blízkosti. Divák z ní má pocit, že k němu podobně jako živé dítě vztahuje ruce.

Podobně i Jaroslav Nohel začleňuje do svých fotografií nejrůznější objekty technického rázu – karty, kostky domina, zrcadla. Jeho novátorství spočívá opět v novém a zejména nezvyklém zobrazování objektů (např. drastičnost snímku „Kulatého zrcadla", kde je na fotografii položena zřasená látka, do níž je zabodnut rybářský háček). Nově je autory Fotoskupiny pěti pojímána i sexuální problematika. Nejen Kamenický svou známou fotografií „Akt" s poněkud manýristickým osvětlením i nezvyklý úhel záběru zkreslují tělo ženy tak, že na nás působí jakoby zdánlivě nadměrnými rozměry až nepěkně. I další autoři Fotoskupiny pěti zaobírají se otázkami sexuality (Nohel: „Volná láska", „Nový život" – 1935). V jejich dílech je častá i zdánlivá beztvarost a nadměrná ostrost až geometričnost tvarů a zobrazovaných objektů. Také automatické psaní ve formě nastříkaných skvrn je ve fotografii té doby jevem zcela ojedinělým.

Odkaz a poselství dnešnímu divákovi Fotoskupiny pěti spočívá v její avantgardnosti, v jejím experimentálním pojetí, zcela novém nazírání na objekty okolního světa, odklonu od oblíbené momentní fotografie té doby. Ve 20. až 30. letech se v tehdejší ČSR utvrzuje v duchu funkcionalismu nejen u obyvatel Československa, ale i u umělecké veřejnosti obecně přijímaný názor, že fotografie není umění. Právě členové Fotoskupiny pěti – podobně jako jiní čeští autoři té doby (J. Funke, J. Rössler atd.) potvrzují v plném slova smyslu, že avantgardní fotografie je zcela svébytnou a naprosto nepostradatelnou formou uměleckého projevu. Moderní fotografie začíná sehrávat od druhé poloviny dvacátých a zejména ve třicátých letech XX. století významnou roli v užité a reklamní fotografii (Sudek aj.) a díky novým reprodukčním technikám se s ní mají možnost seznámit nejširší vrstvy obyvatel žijící i odloučeně od velkých městských aglomerací. V dalších letech svého produktivního života se v reklamní fotografii uplatnili z členů Fotoskupiny pěti Nohel, Němec, Táborský i Lenhart z Fotoskupiny čtyř a Fotovýstavy tří.

V meziválečném období je takové seskupení profesionálů – fotografů s cílem dlouhodobě spolupracovat, spolutvořit a spolu-vystavovat jevem zcela avantgardním, novým a v té době ojedinělým a svým způsobem až odvážným s ohledem na politické události té doby (nástup fašismu). Nejpodobnějším uměleckým sdružením té doby je Fotolinie, která v roce 1932 vzniká v jižních Čechách z levicové skupiny výtvarníků a literátů Linie.

Jakoukoliv obdobu Fotoskupiny pěti v historii československého umění co do významu, obsahu a vyjadřovací formy, která by byla tak autentická, nenajdeme, i když nám z pohledu dnešního diváka může připadat poněkud neobvyklá. Samostatné sdružení avantgardních fotografů, kteří svým novým experimentálním pojetím zobrazují skutečnost tak, jak ji vidí svýma očima, bylo i v období mezi dvěma světovými válkami zcela ojedinělé. Surrealismus, na který Fotoskupina pěti svým intelektuálním odkazem navazuje, byl již ve třicátých letech v ČSR plně ctablován. Ani těsný vztah Fotoskupiny pěti k surrealismu, nemění nic na novém pojetí světa, které svými aktivitami vytvořila. Distancovala se jednoznačně od amatérské fotografie. V meziválečném období představovala nejvýznamnější seskupení fotografů – profesionálů.

V činech a tvorbě autorů Fotoskupiny pěti jsou zřejmé úmysly zobrazit okolní svět, své pocity a světonázor mladé generace meziválečného období, svobodnou tvorbou. Obsahem většiny snímků je vyjádřit vlastní vnitřní svět svobodně tak, aby jeho čitelnost nebyla zastřena schematičností a okolím. Tím je myšlena jak laická a odborná veřejnost, tak i možnosti fotografických postupů (expozice, negativ, pozitiv). Tvorba Fotoskupiny pěti dokazuje, že vnitřně svobodná tvorba dokáže oslovit diváka i v dalších generacích.

Tvorba Fotoskupiny pěti je vedle Kalivodovy aktivity v oblasti sociální fotografie velmi podstatným přínosem moravské umělecké tvorby do pokladnice československé meziválečné výtvarné avantgardy. Stává se poselstvím a trvalým odkazem dnešní – nejen výtvarné ale i umělecké veřejnosti. Snímky členů Fotoskupiny pěti nás oslovují podobně jako

diváky před téměř sedmdesáti lety nejen svojí technickou jedinečností a dokonalostí krásy, ale i silným emocionálním nábojem, který oslovuje i současného diváka konce XX. století.

Nejnápadnějším rysem tvorby Fotoskupiny pěti je neustále prováděný experiment ve všech fázích vzniku výsledné fotografie – od techniky záběru, přes aranžmá scény před objektivem až po pozitivní proces v lázni. Skupina otevřela naší moderní fotografii nové do té doby neznámé horizonty. Programově i obsahově se odlišila svým novým avantgardním přístupem k realitě od nové věcnosti, surrealistů, Funkeho, Rösslera, Wiškovského, Sudka, sociálních fotografů i dalších avantgardistů, kteří byli vzpomenuti ve druhé a třetí kapitole této práce. Fotoskupina pěti postupně vytvořila vlastní a v dějinách nejen československé fotografie, ale výtvarné kultury vůbec zcela jedinečnou a neopakovatelnou výrazovou platformu.

14. Závěr – Fotografie jako vyjadřovací fenomén moderní doby

Nic na světě nemůže odolat vše pohlcující a vstřebávající síle technických obrazů fotografie. Není vědecké, umělecké nebo politické aktivity, která by k nim nesměřovala. Není každodenního jednání, které by nechtělo být fotografováno, filmováno, nahráváno nebo jinak dokumentováno pomocí technických obrazů. Všechno totiž chce zůstat v paměti věčně a být v budoucnu kdykoli opakovatelné. Všechno dění dnes směřuje na fotografii, filmové plátno nebo obrazovku, aby bylo popularizováno.

S každou novou fotografií se stává fotografický program o jednu možnost chudší, zatímco fotografické universum se stává o jednu realizaci bohatší. Fotograf se snaží vyčerpat všechny možnosti pomyslného „fotografického programu". Tento program je však velmi bohatý a jedním životem prakticky nevyčerpatelný. Náplní fotografa je neustálé hledání v něm ukrytých ještě neobjevených možností.

První fotografie byly černobílé a ještě zřetelně prokazovaly svou nedokonalost. Rozvoj chemie umožnil vznik barevné fotografie. Černobílé fotografie jsou konkrétnější a v tomto smyslu slova i pravdivější. Zřetelněji odhalují svůj těsný vztah k teorii fotografie. Naopak čím „pravější a pěknější" jsou barvy fotografie, tím jsou prolhanější a více se vzdalují od původní teorie fotografie. I v dnešní přetechnizované době computerů a Internetu, kdy mnohost a pestrá paleta barev ve fotografii se stala samozřejmostí, nás uchvacují fotografie členů Fotoskupiny pěti po více než sedmdesáti letech svým přirozeně působícím černobílým kouzlem s využitím bohatosti přechodů šedi, svou technickou dokonalostí a šíří umělecké invence.

Záměrem skutečného fotografa (podobně jako u členů Fotoskupiny pěti) je přitom informovat druhé a zapsat se svými fotografiemi do jejich paměti. Pro fotografa jsou při fotografování hlavní věcí jeho vlastní invence a představy. Těm je podřízena technická stránka fotografování včetně programu sebe složitějšího přístroje.

Takzvaný „cvakař“ se liší od opravdového fotografa, že má především radost ze strukturální komplexnosti procesu fotografování, nikoli z výsledku, který bude sdělovat divákům. Chce stále dokonalejší automatizací svou činnost zjednodušovat. Opájí se automatikou fotoaparátu, která je pro něj neprůhledná. Fotografování se pak může proměnit v jakousi mánii věčného opakování téhož nebo velmi podobného. Stav se podobá drogové závislosti a „cvakař“ si může bez fotoaparátu připadat jako slepý. Následkem této činnost vzniká nepřetržitý tok bezvědomě vyrobených obrazů. Aparátem tak maně dokladuje, kde všude byl a co tam dělal. Oproti tomu skutečný fotograf se zajímá o stále nové způsoby vidění – chce tedy vytvářet něco nového – nové informativní konfigurace.

Kdo jsou tedy vlastně tito skuteční fotografové kterékoli doby, jakými byli ve 30. letech minulého století i členové brněnské Fotoskupiny pěti? Budeme jimi jednou i my? Jsou to v malém v každé době lidé budoucnosti, která bude určována v následujících desetiletích silně technickou pokročilostí.

Gesta dnešních tvůrců jsou daleko více ovlivňována fotoaparátem. Přitom si více hrají se symboly, zajímají se o informace v nejširším slova smyslu a umějí s nimi i hospodařit. Svou tvorbu přitom považují dnešní autoři za smysluplnou a svobodnou.

Tvorba Fotoskupiny pěti, která přetrvala a oslovuje nás svým dílem po více než 70. letech, plně potvrzuje myšlenku, že svobodná tvorba dokáže oslovit a zaujmout diváka nejenom své, ale i dalších generací, pokud byla tvořena a míněna opravdově a vznikala s tvůrčím zaujetím.

15. Použitá literatura:

1. Anděl, Jaroslav: Czech Modernism 1900-1945 (katalog výstavy), Houston 1989
2. Birgus, Vladimír; Bonhomme, Pierre: Moderní krása česká fotografická avantgarda 1918-1948 (Katalog k výstavě Galerie hlavního města Prahy Dům U Kamenného zvonu), KANT, Praha 1999
3. Birgus, Vladimír: Velmoc na mapě avantgardní fotografie, Hospodářské noviny, 14. května 1999, str. 14
4. Birgus, Vladimír: Česká fotografická avantgarda 1918-1948, Advanced, 1999, č. 2, str. 54-55
5. Birgus, Vladimír: Česká avantgardní fotografie a svět, Ateliér, 4. března 1999, č. 5, str.1
6. Birgus, Vladimír: Nová věcnost a konstruktivismus v české fotografii, Ateliér, 4. března 1999, č. 5, str. 5
7. Birgus, Vladimír; Scheufler, Pavel: Fotografie v českých zemích 1839-1999, Grada Publishing, Praha 1999
8. Birgus, Vladimír: Sociální fotografie 30. let. In: Birgus Vl., Bohomme Pirre, Dufek Antonín a kol.: Česká fotografická avantgarda 1918- 1949, Kant, Praha, 1999, s. 175- 181
9. Bouček, Jan: Fr. Povolný: Fotografův karneval, Světozor, 1936, s. 97
10. Brumlik, Victor und Černík, Artuš: Das Photogramm, Horizont, roč. I., č.10, str. 181, leden 1928
11. Dufek, Antonín: Fotoskupina pěti, Československá fotografie, 1978, č. 4
12. Dufek, Antonín: Avantgardní fotografie 30. let na Moravě (katalog výstavy), Galerie, Olomouc a Brno 1981
13. Dufek, Antonín; Anděl, Jaroslav; Šmejkal, František: Česká fotografie 1918-38 (katalog výstavy- Moravská galerie, Brno, 1981)

14. Dufek, Antonín: Fotografie v Čechách a na Slovensku 1919 - 1945, Revue fotografie 89, 1989, str. 2-9

15. Dufek, Antonín: Fotografie dvacátých let. In: Dějiny českého výtvarného umění, Academia Press, Praha, 1998, str. 204 - 220

16. Dufek, Antonín: Fotografie třicátých let. In: Dějiny českého výtvarného umění, Academia Press, Praha, 1998, str. 321 - 353

17. Dufek, Antonín: Abstraktní a nefigurativní tendence. In: Birgus Vl., Bohomme Pirre, Dufek Antonín a kol.: Česká fotografická avantgarda 1918- 1949, Kant, Praha, 1999, str. 73 - 79

18. Dufek, Antonín: Surrealistická fotografie. In: . In: Birgus Vl., Bohomme Pirre, Dufek Antonín a kol.: Česká fotografická avantgarda 1918- 1949, Kant, Praha, 1999, s. 217- 227

19. Dufek, Antonín, Teplá, Jana a Hayek, Pavel: Karel Kašpařík 1899 – 1968. Katalog výstavy Moravská galerie Brno, Pražský dům fotografie, Muzeum umění Olomouc, TISK Moravská galerie Brno, 2000.

20. Fischer, J. L. a kol.: Index, 1935, č. 8

21. Flusser, Vilém: Za filosofií fotografie, Hynek Punkt, Praha, 1994.

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

23. Funke, Jaromír: Fotoskupina čtyř vystavuje, Fotografický obzor, 1939, č. 10-11

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

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

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

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

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

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

30. Chaloupka, Jan: Fotografie surrealistická, Fotografie, 1933–34

31. Janáková, Iva: Avantgardní fotografie a kniha. In: Birgus Vl., Bohomme Pirre, Dufek Antonín a kol.: Česká fotografická avantgarda 1918- 1949, Kant, Praha, 1999, s. 263-269.

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

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

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

35. Mlčoch, Jan: Avantgardní reklama a fotografie. In: Birgus Vl., Bohomme Pirre, Dufek Antonín a kol.: Česká fotografická avantgarda 1918- 1949, Kant, Praha, 1999, s. 159- 164

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

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

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

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

40. Paďouk, Rudolf: Proti proudu- I. část, Fotografický obzor, XXXV, 1927, s. 145- 147

41. Paďouk, Rudolf: Proti proudu- II. část, Fotografický obzor, XXXV, 1927, s. 161- 162

42. Paďouk, Rudolf: Proti proudu- III. část, Fotografický obzor, XXXV, 1927, s. 178- 179

43. Paspa, K. M.: Vývoj positivního obrazu, Fotografický obzor, 1939, s. 113- 115

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

45. Pořický, František: Fotografika. Fotografická revue, ročník I, 1919, č. 8- 9, str. 97- 102.

46. Povolný, František: Pět fotografů, (katalog ? výstavy fotografie), Znojmo 1934

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

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

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

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

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

52. Scheufler, Pavel, Mrázková, Daniela a kol.: Co je fotografie (katalog výstavy u příležitosti 150 let fotografie- Mánes, Praha, 1. 8.- 30. 9. 1989). VIDEOPRESS, Martin, 1989.

53. Srp, Karel: Optická slova. In: Birgus Vl., Bohomme Pirre, Dufek Antonín a kol.: Česká fotografická avantgarda 1918- 1949, Kant, Praha, 1999, s. 56- 63.

54. Srp, Karel: Skryté zdroje. In: Birgus Vl., Bohomme Pirre, Dufek Antonín a kol.: Česká fotografická avantgarda 1918- 1949, Kant, Praha, 1999, s. 191- 198.

55. Šolek, Stanislav: Fotografie – grafikou. Fotografická revue, ročník I, 1920, č. 11- 12, str. 144- 145.

56. Štýrský, Jindřich: Surrealistická fotografie, České slovo, 30. ledna 1935.

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

58. Václavek, Bedřich: Fotovýstava tří, Index 1935

16. Obrazová příloha

Charakteristické fotografie F5, F3 a F4 a nefigurativní tendence v české fotografii

1. Karel Kašpařík: Proč?, 1933
2. Otakar Lenhart: Autoportrét, 1935
3. Otakar Lenhart:Ilustrace k básni A. Rimbauda Opilý Koráb
4. Otakar Lenhart: Ilustrace k básni A Rimbauda Opilý Koráb
5. Bohumil Němec: Rozbité zrcadlo, před 1940
6. Jaroslav Nohel: Autoportrét, 1935
7. Jaroslav Nohel: Nový život, 1935
8. Jaroslav Nohel: Volná láska, 1935
9. Jaroslav Nohel: Žárovka, před 1940
10. Jaroslav Nohel, Drátěná síť (?), kolem 1935
11. František Povolný: Autoportrét, 1933-34
12. František Povolný: Fotografika, 1933-34
13. František Povolný, Fotografika, 1933-1934
14. František Povolný, Děvčátko z barákové kolonie, 1933
15. Hugo Táborský: Nezaměstnanost, 1933
16. Hugo Táborský: Autoportrét, 1933
17. Hugo Táborský: Autoportrét, 1933
18. Hugo Táborský: Autoportrét, 1933
19. Hugo Táborský: Odpovědi, 1935
20. Josef Jiří Kamenický: Akt, 1933 1934
21. Miroslav Hák: Struktáž, 1937
22. Miloš Koreček: Fokalk, 1945
23. Josef Istler: Fokalk, 1945

Nepublikované a v dnešní době neznámé fotografie

František Povolný

24. František Povolný: Nefigurativní útvar (sedící postava?) – *povrch desky destruován a lokálně vykreslován hnědou barvou (skleněná deska 6,5 x 9 cm – MG 15495)*

25. František Povolný: Obličej člověka – *v jedné polovině tváře záměrně destruovaná emulze negativu (součást pozitivu MG 8875 – sklo 6,5 x 9 cm; MG 15 504)*

26. František Povolný: Nefigurální struktura – *tepelně destruovaná emulze desky (součást pozitivu 8875); sklo 6,5 x 9 cm; MG 15 508)*

27. František Povolný: Mladá žena en face a z profilu – *fotomontáž „sendvič" – sklo+ celuloid + sklo spojené na sobě (6,5 x 9 cm; MG 15 496)*

28. František Povolný: Kulovitý útvar – *na povrchu pravidelně strukturovaný – sklo 6,5 x 9 cm; MG 15 503*

29. František Povolný: Papírová maska v profilu – *na tváři několik světelných trojúhelníků – sklo 6,5 x 9 cm; MG 15 506*

30. František Povolný: Papírová maska s pentlemi ve třičtvrtěprofilu – *sklo 6,5 x 9 cm; MG 15 499*

31. František Povolný: Posmrtná maska muže s knírem – *sklo 6,5 x 9 cm; MG 15 498*

32. František Povolný: Papírová maska – *smějící se muž v profilu – sklo 6,5 x 9 cm; MG 15 497*

33. František Povolný: Portrét mladé ženy v profilu se zakloněnou hlavou – *na šatech umělá květina. (Solarizováno- Sabatiérův efekt) – sklo 9 x 12 cm; MG 15 491*

34. František Povolný: Portrét mladého muže v profilu – *solarizováno Sklo 9 x 12 cm; MG 15 490*

35. František Povolný: Portrét Alžběty Povolné ve třičtvrtěprofilu *sklo 9 x 12 cm; MG 15 492*

36. František Povolný: Žena s čepcem *(koruna z květů)* v kroji z podhledu – *sklo 9 x 12 cm; MG 15 494*

37. František Povolný: Dívka v třičtvrtěprofilu z nadhledu s látkou v pozadí. – *na fotografii se nachází portrét sestry F. Povolného Hedviky Povolné. Za správnost informací zaručila se pí. Alžběta Povolná manželka F. Povolného – Sklo 9 x 12 cm; MG 15 489*

38. František Povolný: Portrét Alžběty Povolné v třičtvrtěprofilu – *sklo 9 x 12 cm; MG 15 493*

39. František Povolný: Portrét mladé ženy s krajkovým klouboučkem na hlavě – *sklo 9 x 12 cm; MG 15 488*

40. František Povolný: Básník Vítězslav Nezval – *en face. Sklo 6,5 x 9 cm; MG 15 500*

41. František Povolný: Portrét mladé ženy s vázankou a archem papíru v pozadí *podobné pojetí záběru jako u snímku Jana Tomeše z roku 1935. Sklo 6,5 x 9 cm; MG 15 501*

42. František Povolný: Portrét staré ženy v šátku ve třičtvrtěprofilu – *sklo 6,5 x 9 cm; MG 15 516*

43. František Povolný: Záběr z divadelního představení I – *velká jevištní výprava (divadelní záběr je vyfotografován technickým aparátem na skleněnou desku 13 x 18 cm). Sklo 13 x 18 cm; MG 15 524*

44. František Povolný: Záběr z divadelního představení II – *velká jevištní výprava. Sklo 13 x 18 cm; MG 15 525*

45. František Povolný: Lidové noviny v proměnách času a tří generací – *reklamní fotografie. Sklo 13 x 18 cm; MG 15 523*

46. František Povolný: Berniniho kolonáda před chrámem sv. Petra v Římě – *sklo 6,5 x 9 cm; MG 15 505*

47. František Povolný: Náhrobní deska s drobnou plastikou bez hlavy – *sklo 6,5 x 9 cm; MG 15 507*

48. František Povolný: Experiment s ping-pongovým míčkem – *sklo 6,5 x 9 cm; MG 15 521*

49. František Povolný. Makrofotografie – *poškozené sklo rozdělené na dvě poloviny. Původní velikost 6,5 x 9 cm; archiv MG Brno*

50. Přereprodukovaný rentgen části ruky – *v rohu vryto do skla Povolným jméno „Kašpařík". Sklo 9 x 12 cm; archiv MG Brno*

51. František Povolný· Dokumentární snímek z Fotovýstavy pěti konané v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Brně – *sklo 6,5 x 9 cm; MG 15 520*

52. Josef Jiří Kamenický, Můj bratr Jan, 30. léta

Doplněné, méně známé fotografie

53. František Povolný – *Objekt (kvádr a trubky) – positiv Fr. Povolného zvětšil v r. 1981 Vladimír Birgus, Positiv 38,5 x 28,5 cm, MG 9.922 (Inspirace pro Emilu Medkovou).*

54. František Povolný: Portrét – *poprsí ženy s kyticí a záclonou – positiv Fr. Povolného zvětšil v r. 1981 Vladimír Birgus; Positiv 38,5 x 28,5 cm, MG 9.921*

55. Bohumil Němec: Hlava alabastrové sošky – *3/4 profil, měkká kresba, mírné protisvětlo; Positiv 22 x 39,5 cm, MG 8.916,*

56. Bohumil Němec: Muž s dýmkou – *hlava v 3/4 profilu, protisvětlo. Positiv 29,5 x 33,3 cm; MG 8.914*

57. Jaroslav Nohel: Hrozny – *Positiv 28,5 x 23 cm, MG 9531, Olomouc 1934*

58. Hugo Táborský – *autor ve vojenském, obraz zvlněn pravděpodobně nahřátím emulze negativu (positiv Huga Táborského zvětšil L. Teplý); Positiv 28,1 x 20,2 cm, MG 12 819, Brno kolem 1935*

59. Hugo Táborský – *hlava muže myjícího si vlasy (positiv Huga Táborského zvětšil L. Teplý); Positiv 28,3 x 20,2 cm, MG 12 815, Brno 2. pol. 30. let*

60. Hugo Táborský: Dvojportrét – *fotomontáž – dva prolínající se obrazy tváře (model pravděpodobně Hugo Táborský); MG 9608, Brno 1935*

61. Hugo Táborský: Studie oka; *(positiv Huga Táborského zvětšil L. Teplý); Positiv 19,3 x 28,1 cm, MG 12 817, 1938*

62. Hugo Táborský: Studie Anky; *(positiv Huga Táborského zvětšil L. Teplý); Positiv 27,9 x 21 cm, MG 12 818, Brno 1936?*

63. Hugo Táborský: Tyl bílý a černý; *(positiv Huga Táborského zvětšil L. Teplý); Positiv 28,3 x 20,2 cm, MG 12 814, Brno 1937*

64. Hugo Táborský: Skleněná závaží – *stojící a ležící skleněná závaží se zrcadlí v zrcadle a zrcadlové podložce (positiv Huga Táborského zvětšil L. Teplý); Positiv 20 x 27,7 cm, MG 12 813, Brno 1938*
65. Hugo Táborský: Dřevěná vlna – *dřevěná vlna na světlém pozadí, tvar připomínající hnízdo (positiv Huga Táborského zvětšil L. Teplý); Positiv 27,6 x 20,6 cm, MG 12 812, Brno 1936*
66. Karel Kašpařík: Anatomie portrétu II. – *deformovaný obraz zarostlé mužské tváře (speciální technika – pravděpodobně se jedná o fotomontáž – trojexpozici muže, očí šelmy a aktu); Poprvé vystaveno v Olomouci v r. 1935 (kat. č. 12), Positiv 29 x 23 cm, MG 9.578, Dolany u Olomouce, před rokem 1936*
67. Karel Kašpařík: Happy end – *fotomontáž; Poprvé vystaveno v Olomouci v r. 1935 (kat. č. 11), Positiv 37 x 27 cm, MG 5.586, Dolany u Olomouce, před r. 1936*

Civilní fotografie Františka Povolného a jeho přátel z rodinného alba

68. František Povolný na dobové fotografii z 1. poloviny 30. let

69. František Povolný na dobové fotografii z počátku 40. let

70. František Povolný na školní fotografii v době studií na ŠUŘ v Brně *(F. Povolný třetí zprava, střední řada)*

71. Přátelé F. Povolného na skupinové fotografii pořízené Vilémem Reichmannem po roce 1935 *(zleva: Ivan Blatný, J. V. Pleva, Vítězslav Nezval, MUDr. Miloš Vlček)*

72. Pracovní pětka – fotografie z let asi 1948–52 *(autorství nebylo identifikováno)* — *popis osob na fotografii (zleva): Bohumil* ***Němec,*** *Bohumil* ***Peiger,*** *Julián* ***Králík,*** *Robert* ***Šembera,*** *František* ***Povolný***

73. František Povolný *(druhý zleva)* při rozhovoru – přibližně 1953-55

74. František Povolný a Antonín Zápotocký *(v klobouku)* – Brno, Nám. Svobody (1953-55)

75. František Povolný s prezidentem Zápotockým při návštěvě Brna – přibližně 1953-55

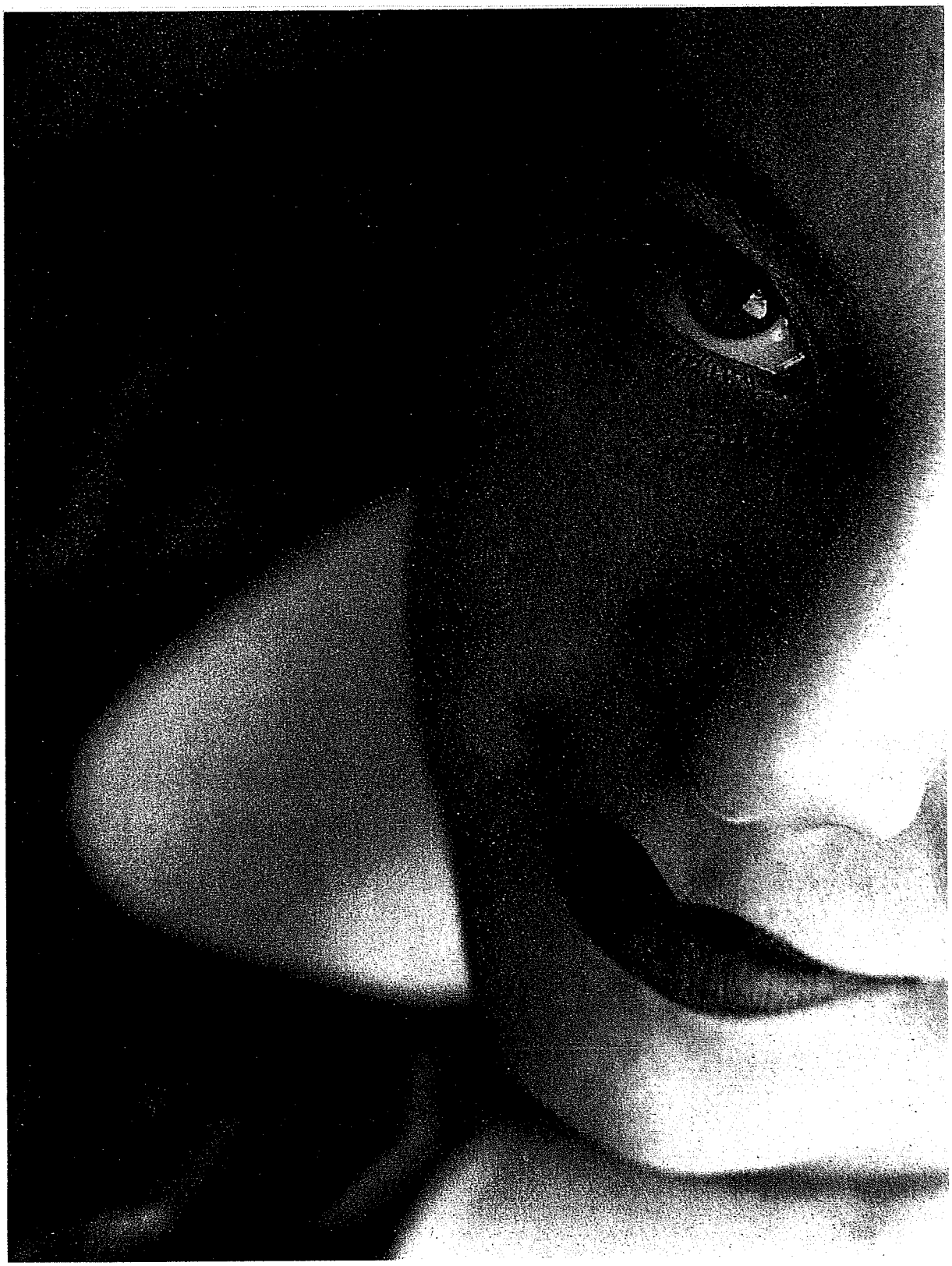
76. František Povolný *(první zleva)* ve fotolaboratoři – Brno, 1962-63 – *Fotografie na zdi jsou pořízeny ve Večerním Brně a patrně pochází z divadelní hry „Pozor hodný pes". Tyto fotografie vznikly těsně po založení Večerního Brna (zakladatelem byl František Povolný).*

77. Večerní Brno – Jan Werich v těsném okamžiku po hození kytky do jeviště. *Fotografii pravděpodobně pořídil sám František Povolný – Brno, 1. pol. 60-tých let*

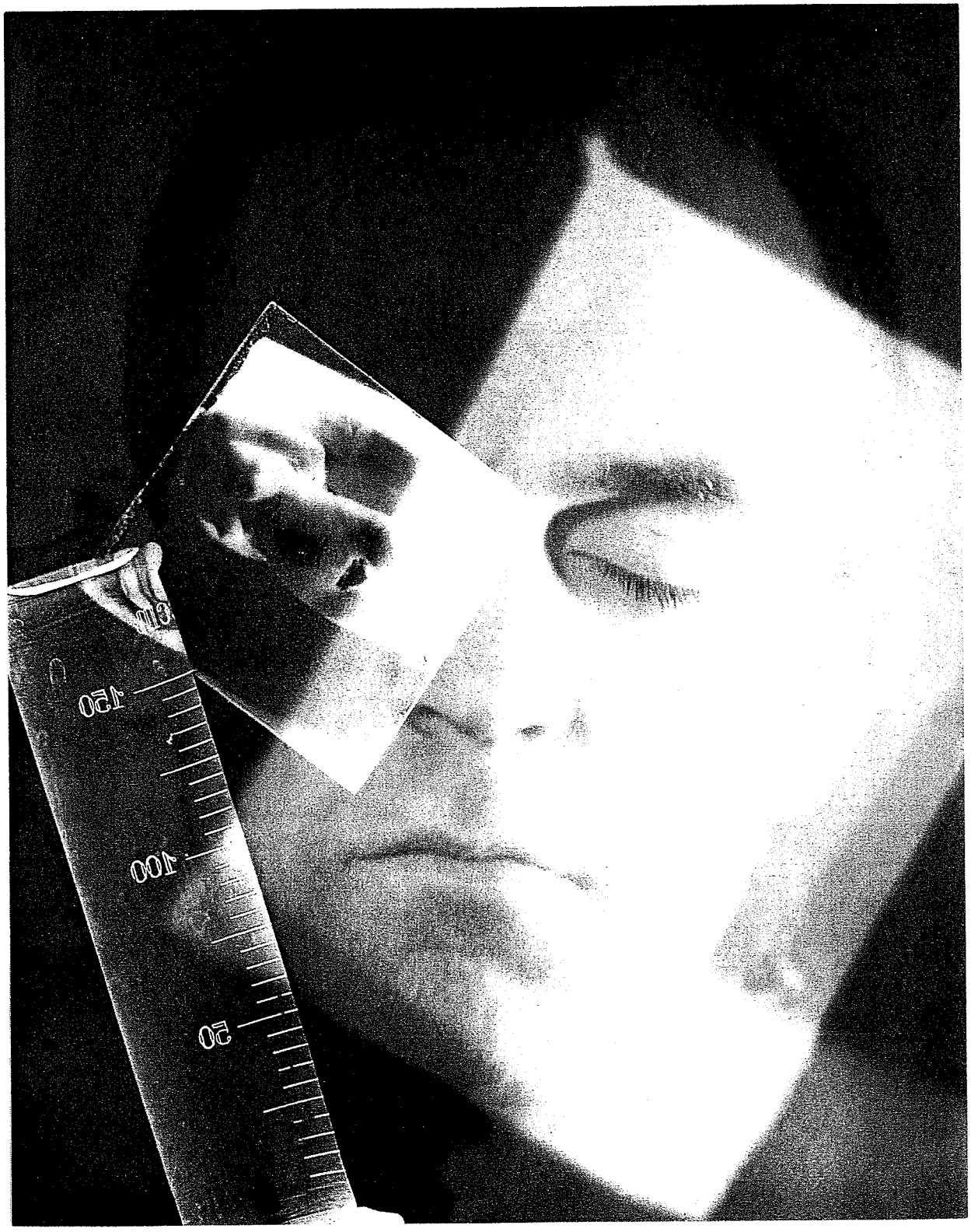
78. František Povolný v čepici na výletě – 1962-65

79. František Povolný při odpočinku na výletě v horách s KKS – 60. léta

80. Dobová fotografie Josefa Jiřího Kamenického, z doby okupace



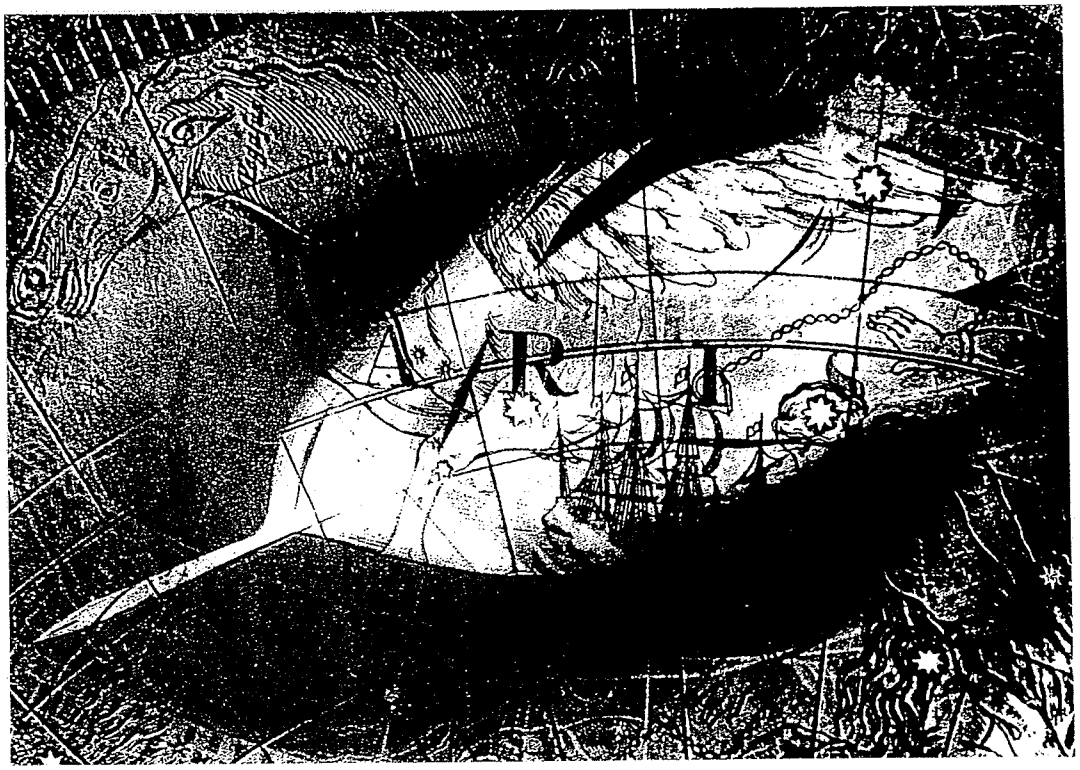
1. Karel Kašpařík: Proč?, 1933



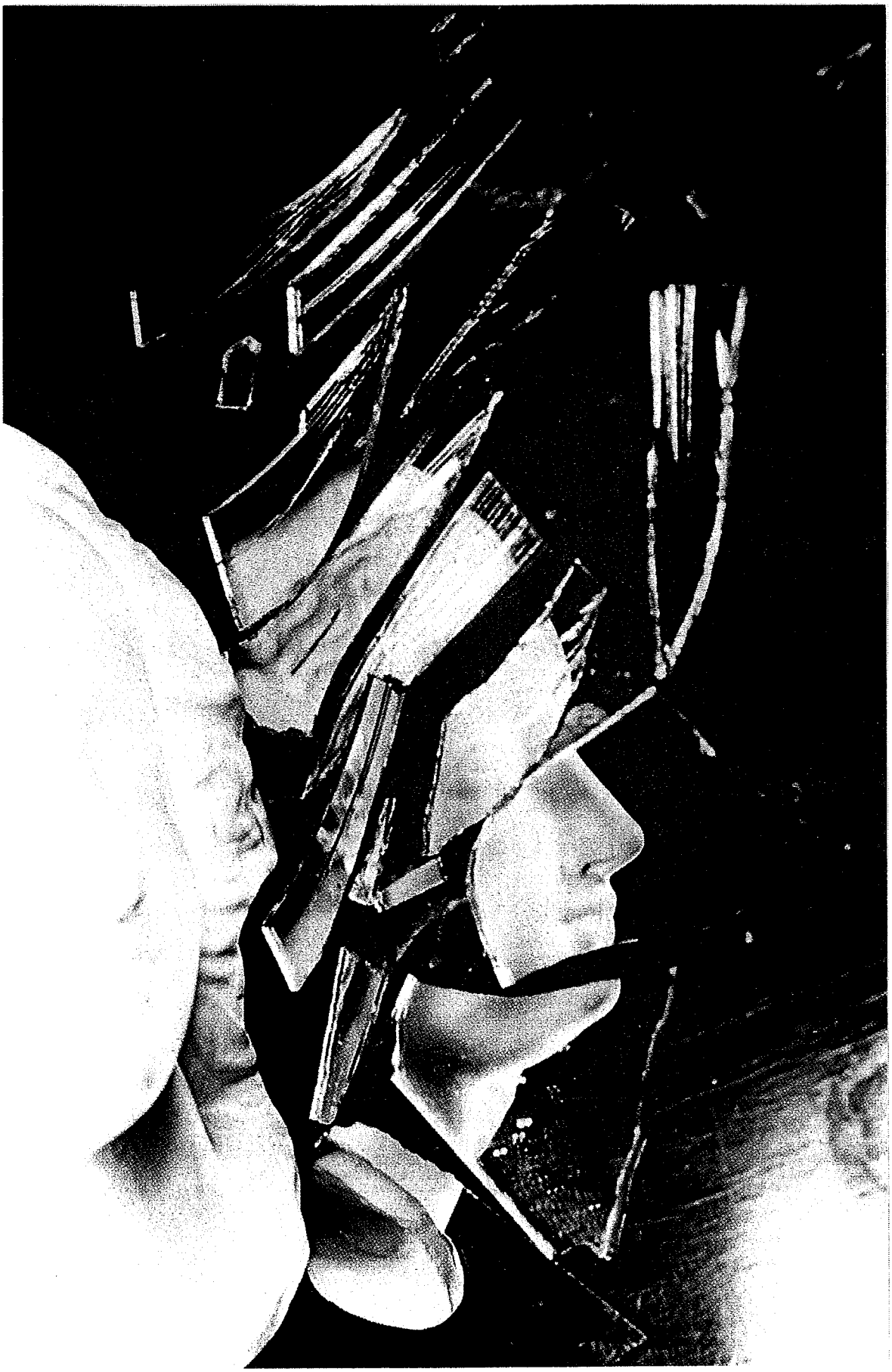
2. Otakar Lenhart: Autoportrét, 1935



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



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



5. Bohumil Němec: Rozbité zrcadlo, před 1940



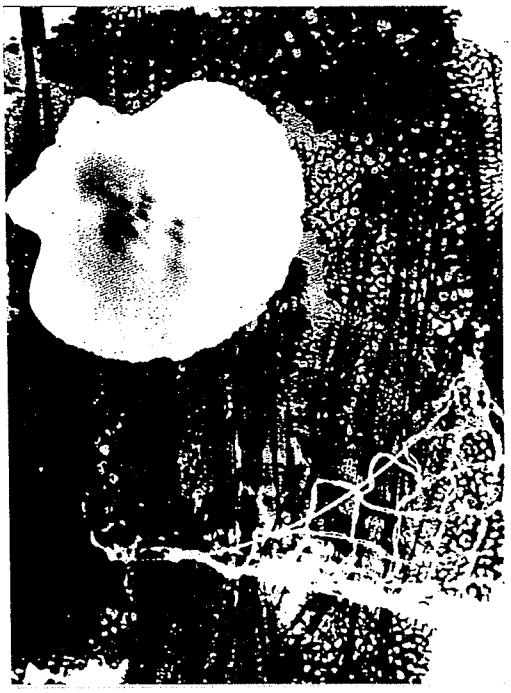
6. Jaroslav Nohel:
Autoportrét, 1935



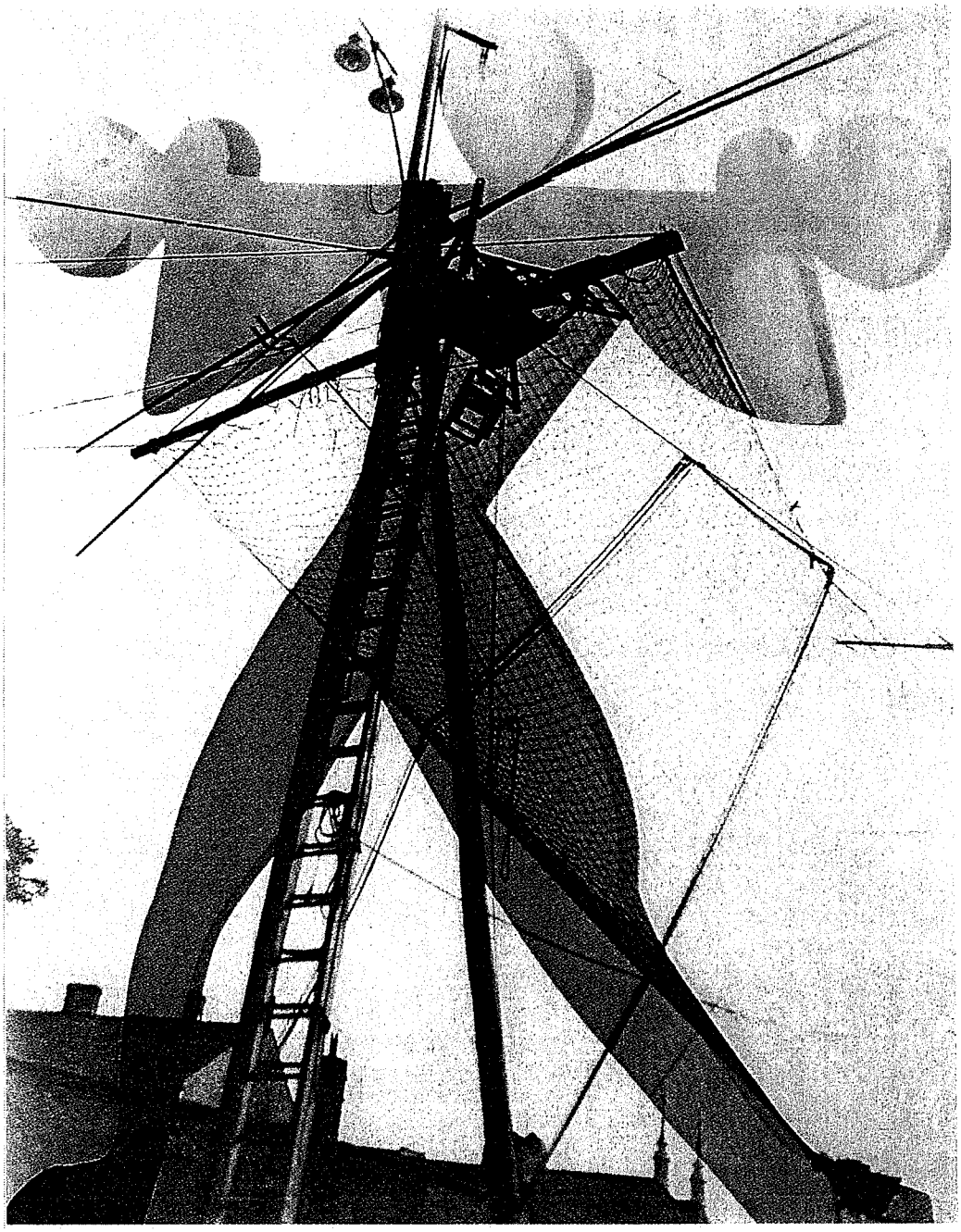
7. Jaroslav Nohel.
Nový život, 1935



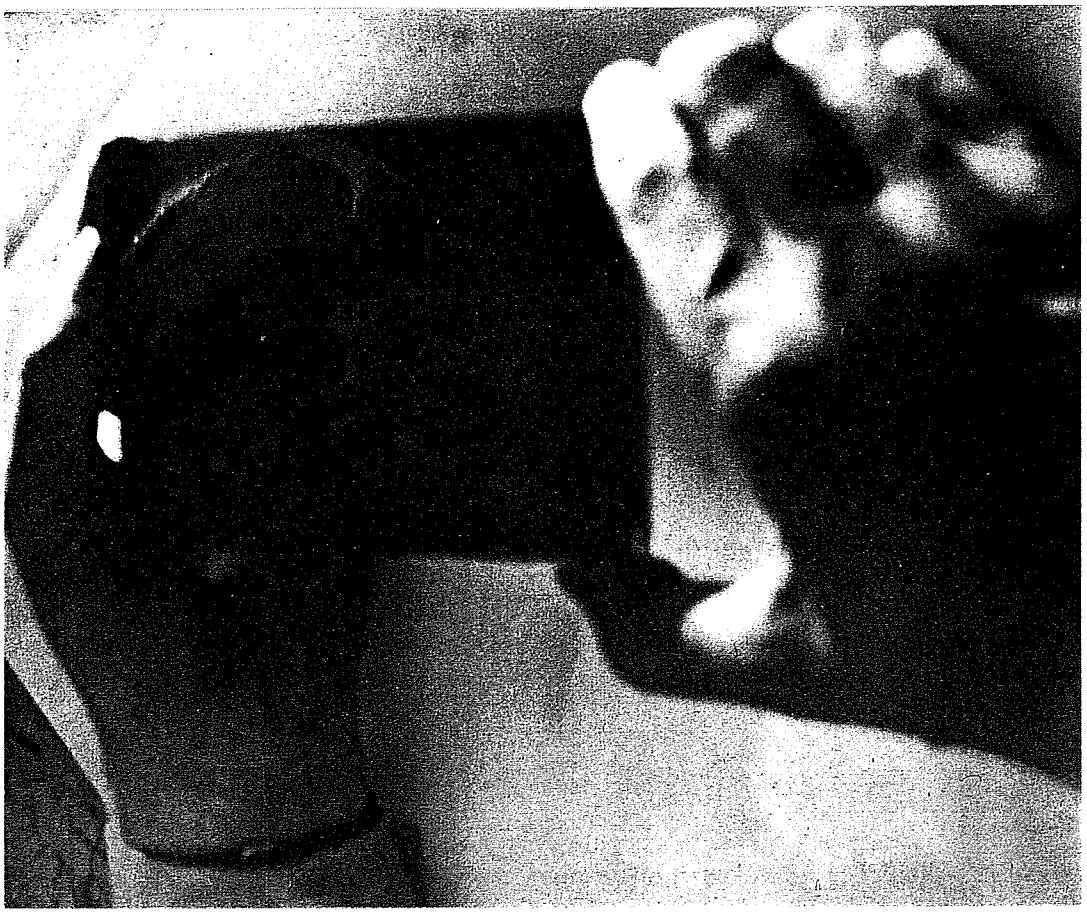
8. Jaroslav Nohel:
Volná láska, 1935



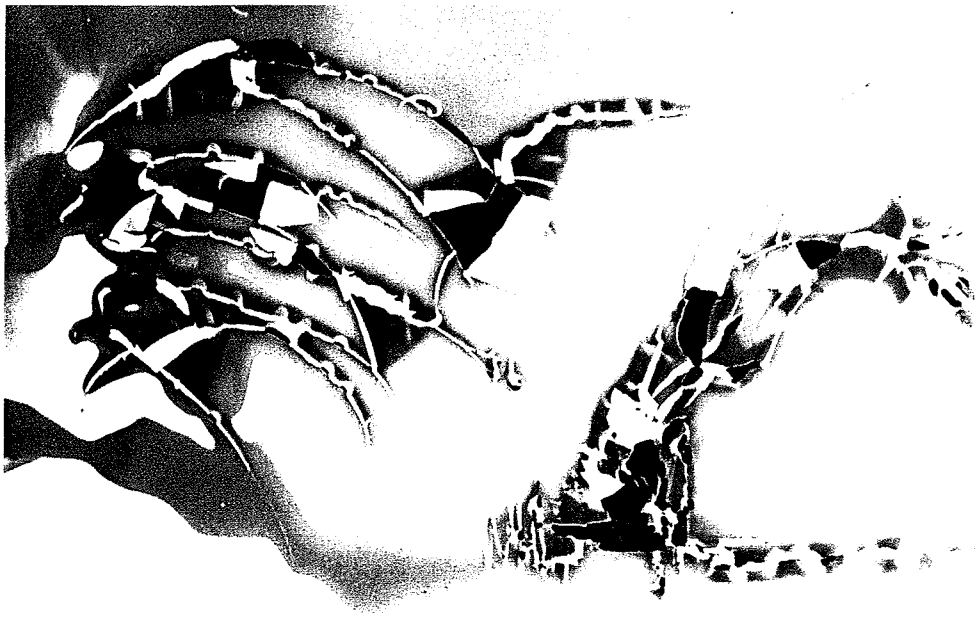
9. Jaroslav Nohel:
Žárovka, před 1940



10. Jaroslav Nohel, Drátěná síť (?), kolem 1935



11. František Povolný: Autoportrét, 1933-34



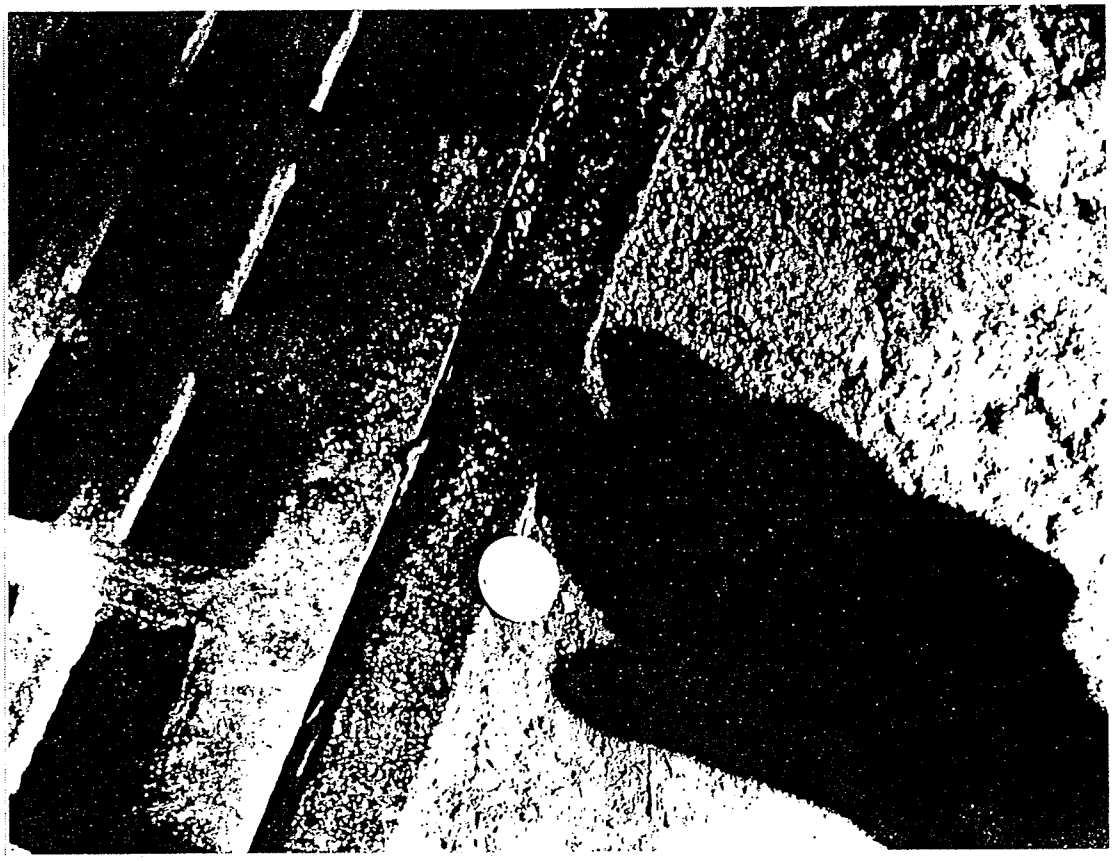
12. František Povolný: Fotografika, 1933-34



13. František Povolný, Fotografika, 1933-1934



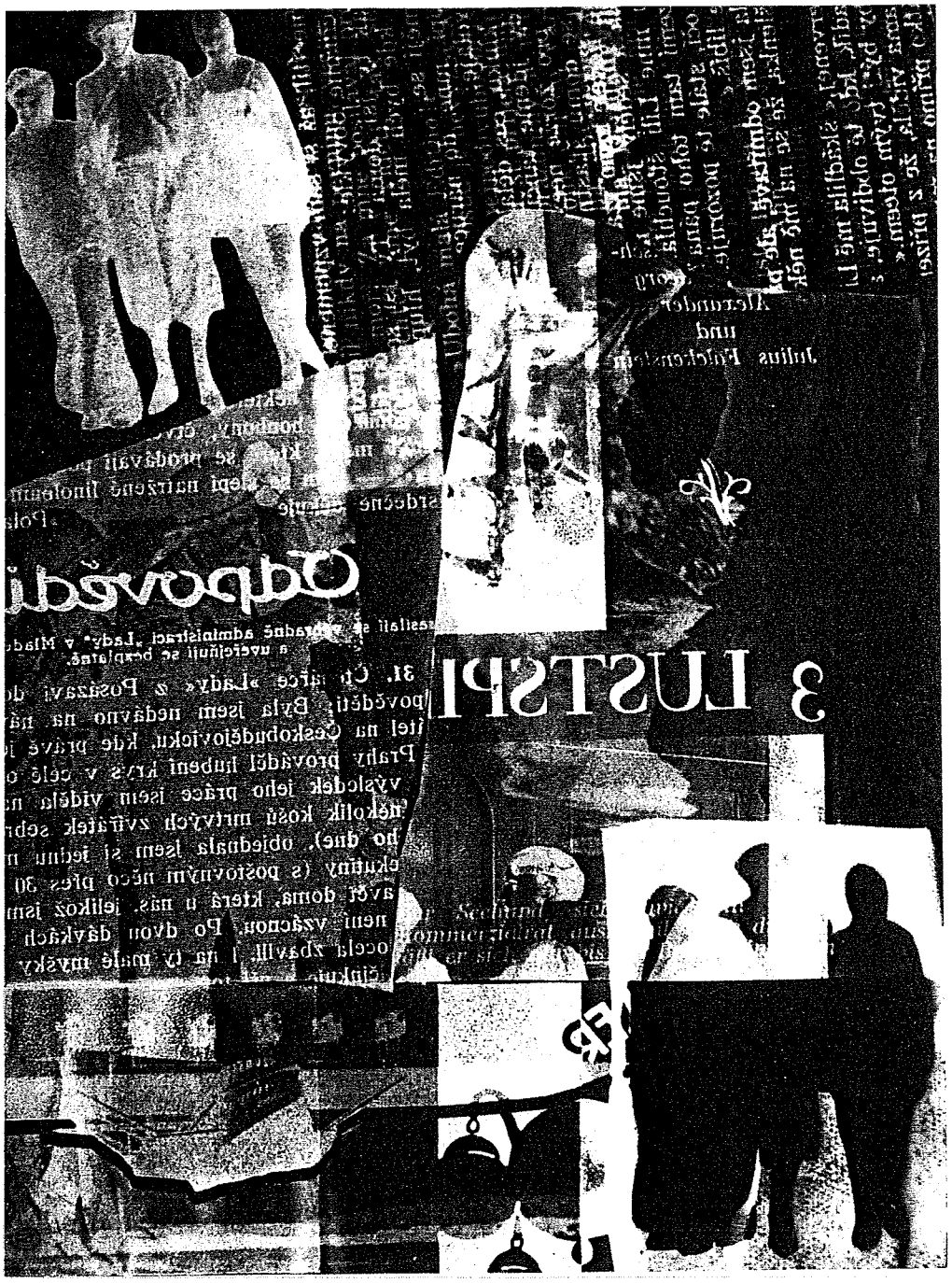
14. František Povolný, Děvčátko z barákové kolonie, 1933



15. Hugo Táborský: Nezaměstnanost, 1933



16. - 18. Hugo Táborský: Autoportrét, 1933



19. Hugo Táborský: Odpovědi, 1935



20. Josef Jiří Kamenický: Akt, 1933–1934



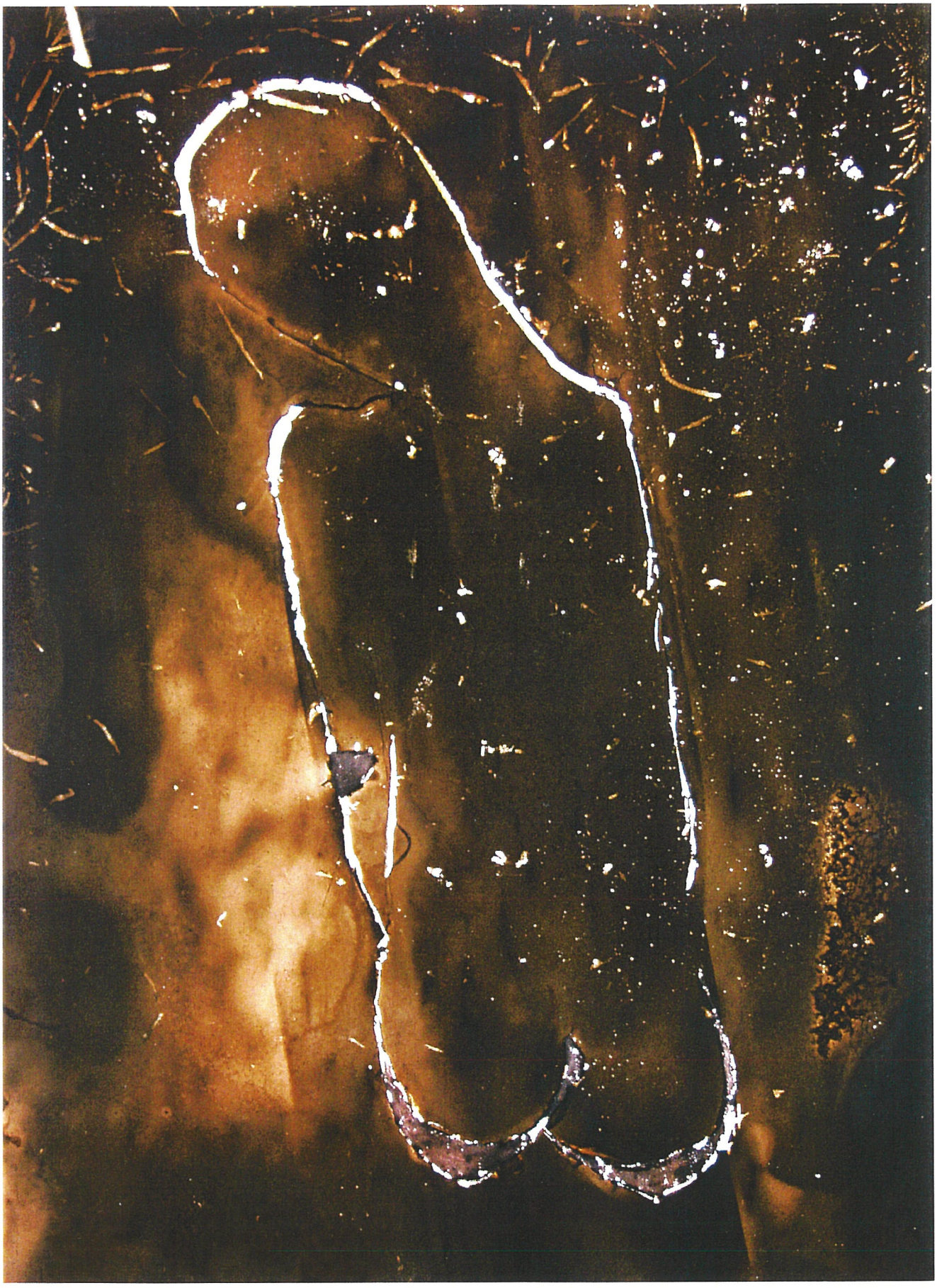
21. Miroslav Hák: Struktáž, 1937



22. Miloš Koreček: Fokalk, 1945



23. Josef Istler: Fokalk, 1945



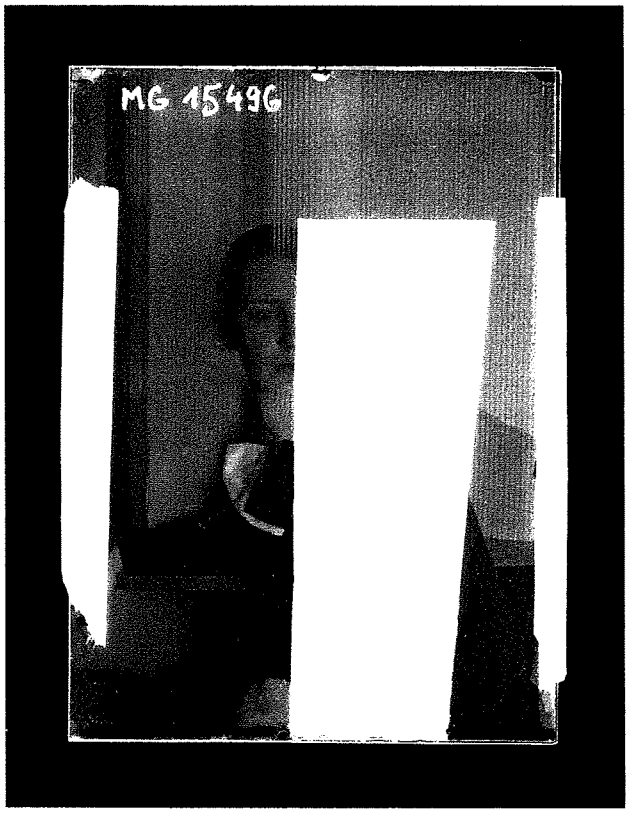
24. František Povolný: Nefigurativní útvar (sedící postava?) – povrch desky destruován a lokálně vykreslován hnědou barvou



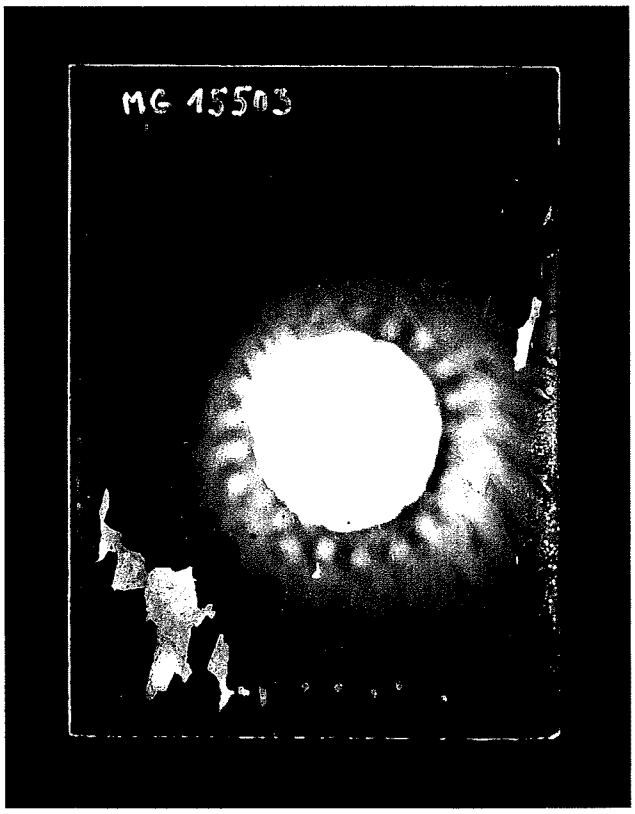
25. František Povolný: Obličej člověka



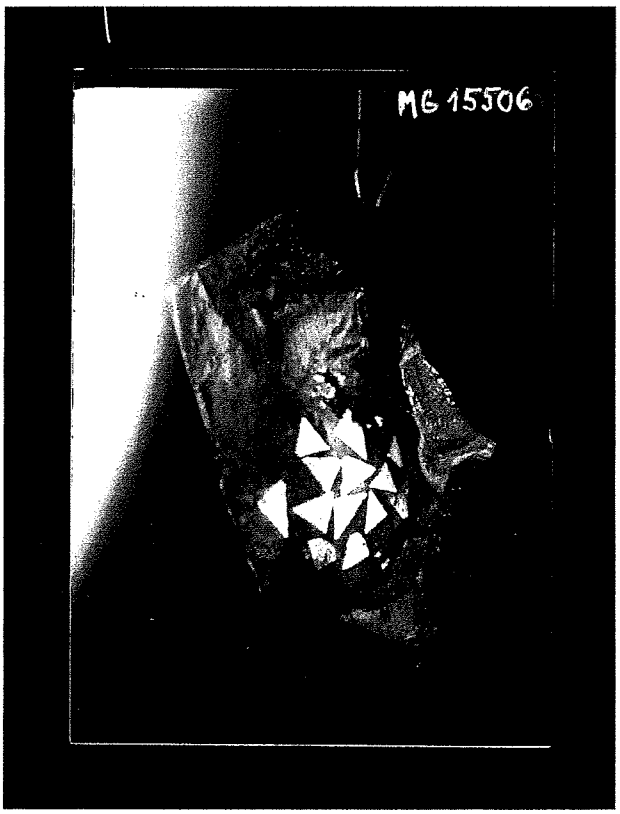
26. František Povolný: Nefigurální struktura



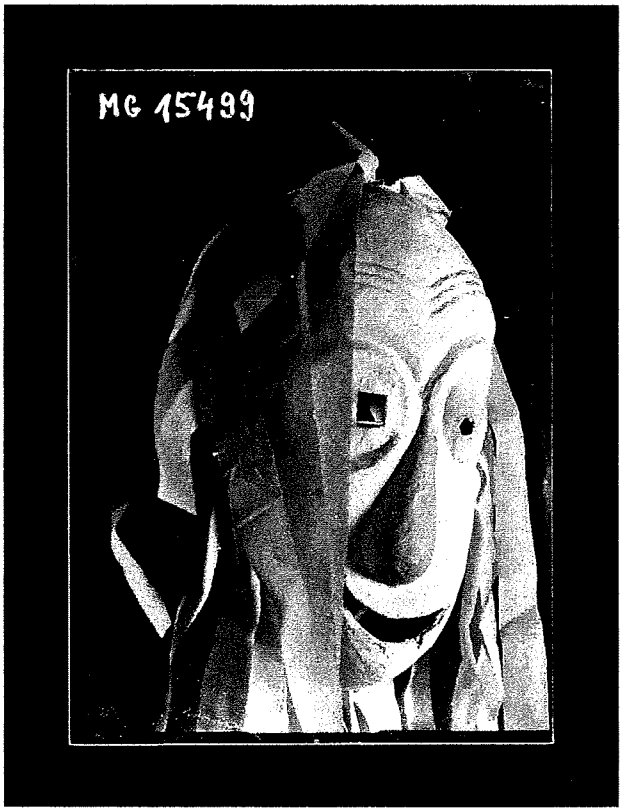
27. František Povolný:
Mladá žena en face a z profilu



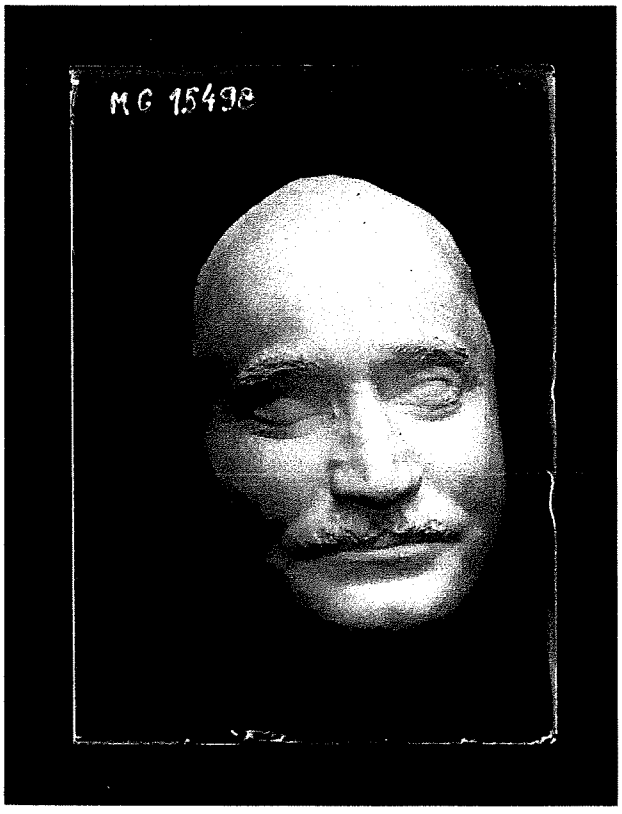
28. František Povolný: Kulovitý útvar



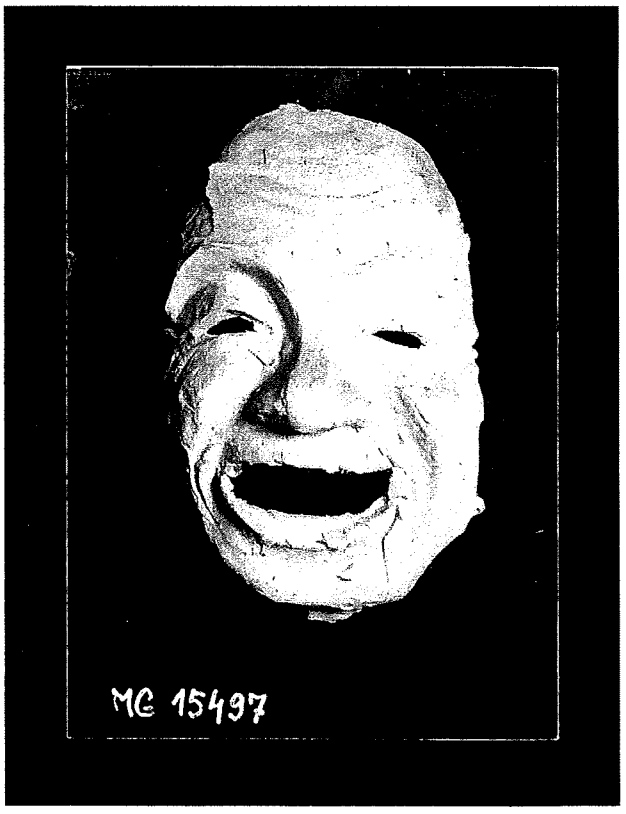
29. František Povolný:
Papírová maska v profilu



30. František Povolný:
Papírová maska s pentlemi ve třičtvrtěprofilu



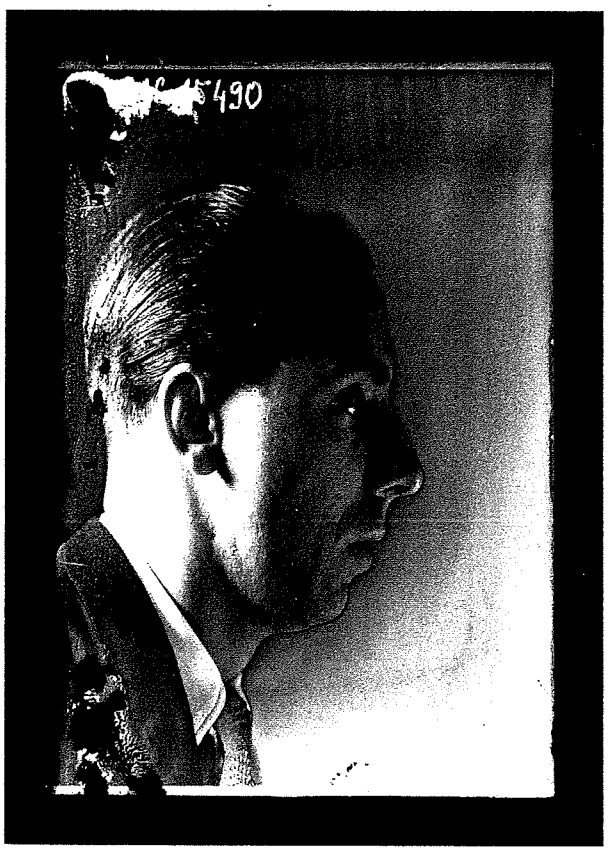
31. František Povolný:
Posmrtná maska muže s knírem



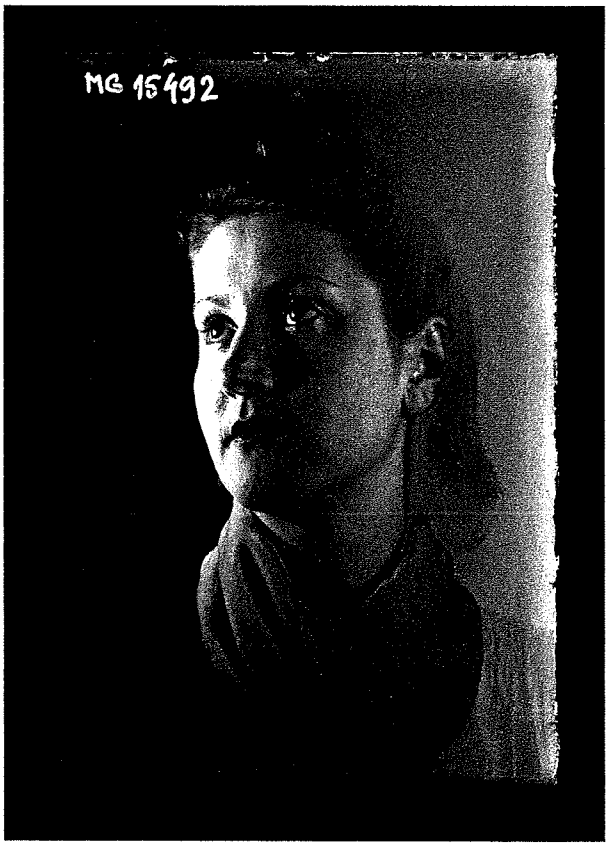
32. František Povolný: Papírová maska



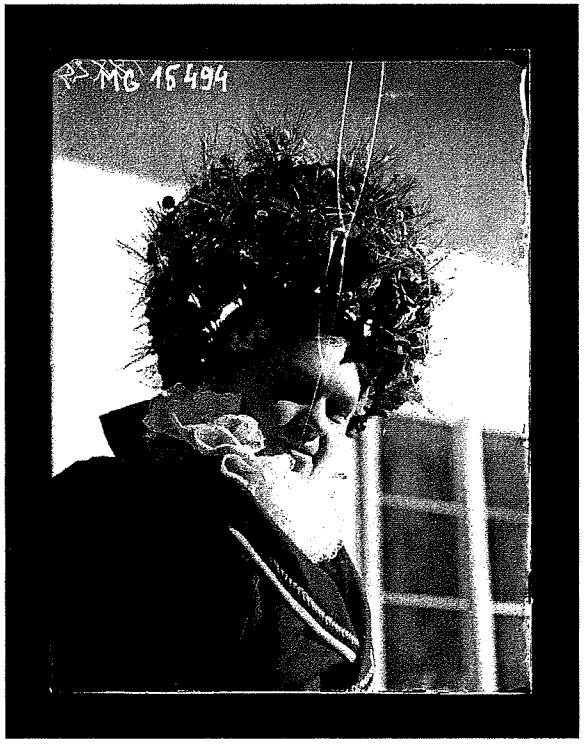
33. František Povolný:
Portrét mladé ženy v profilu se zakloněnou hlavou



34. František Povolný:
Portrét mladého muže v profilu



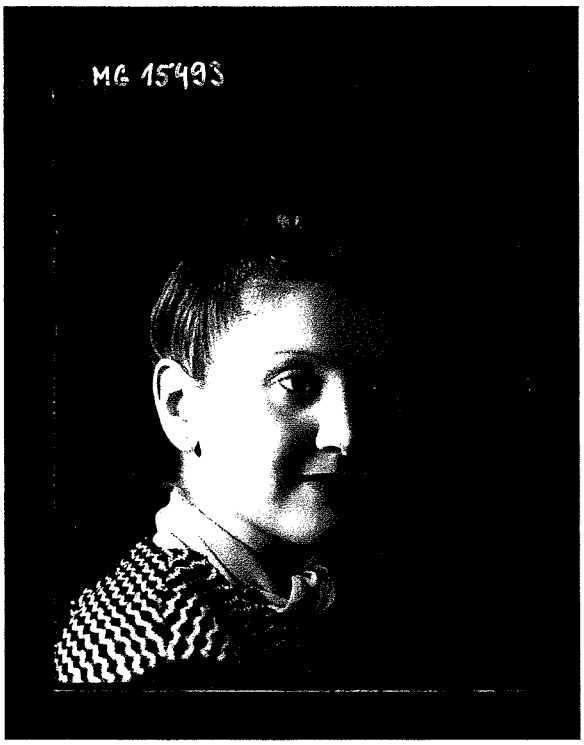
35. František Povolný:
Portrét Alžběty Povolné ve třičtvrtěprofilu



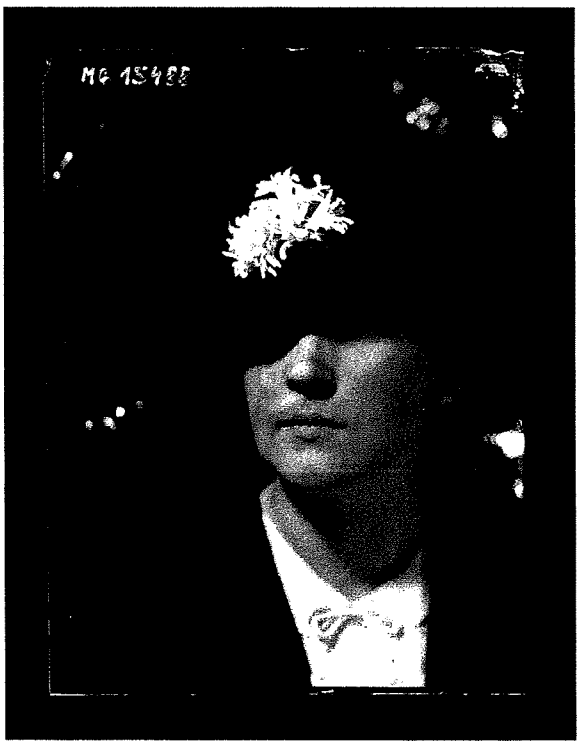
36. František Povolný: žena s čepcem



37. František Povolný: Dívka v tříčtvrtěprofilu
(sestra F. Povolného – Hedvika Povolná)



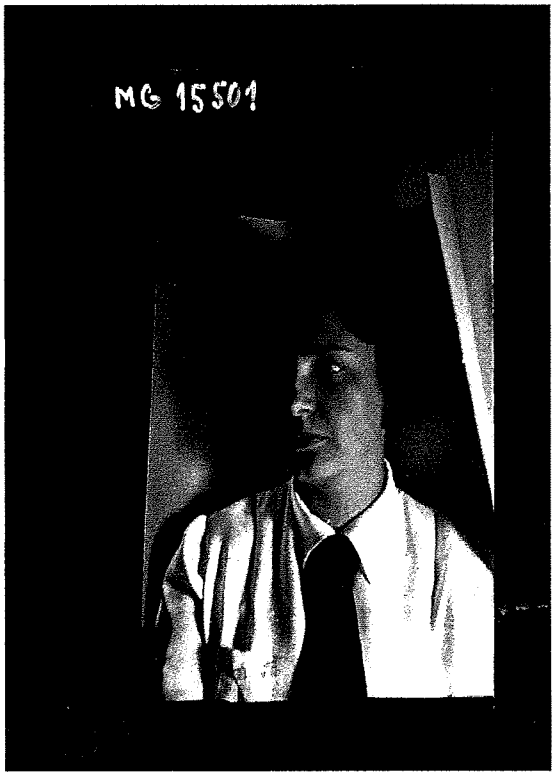
38. František Povolný:
Portrét Alžběty Povolné v tříčtvrtěprofilu



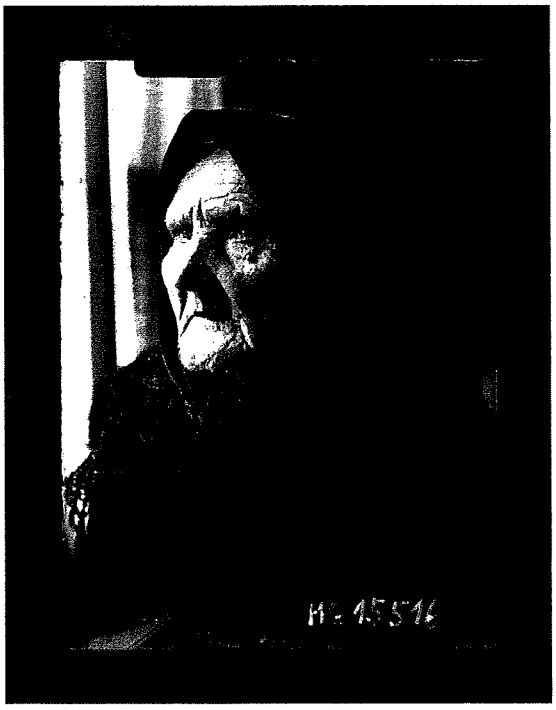
39. František Povolný:
Portrét mladé ženy s krajkovým kloubouček na hlavě



40. František Povolný: Básník Vítězslav Nezval



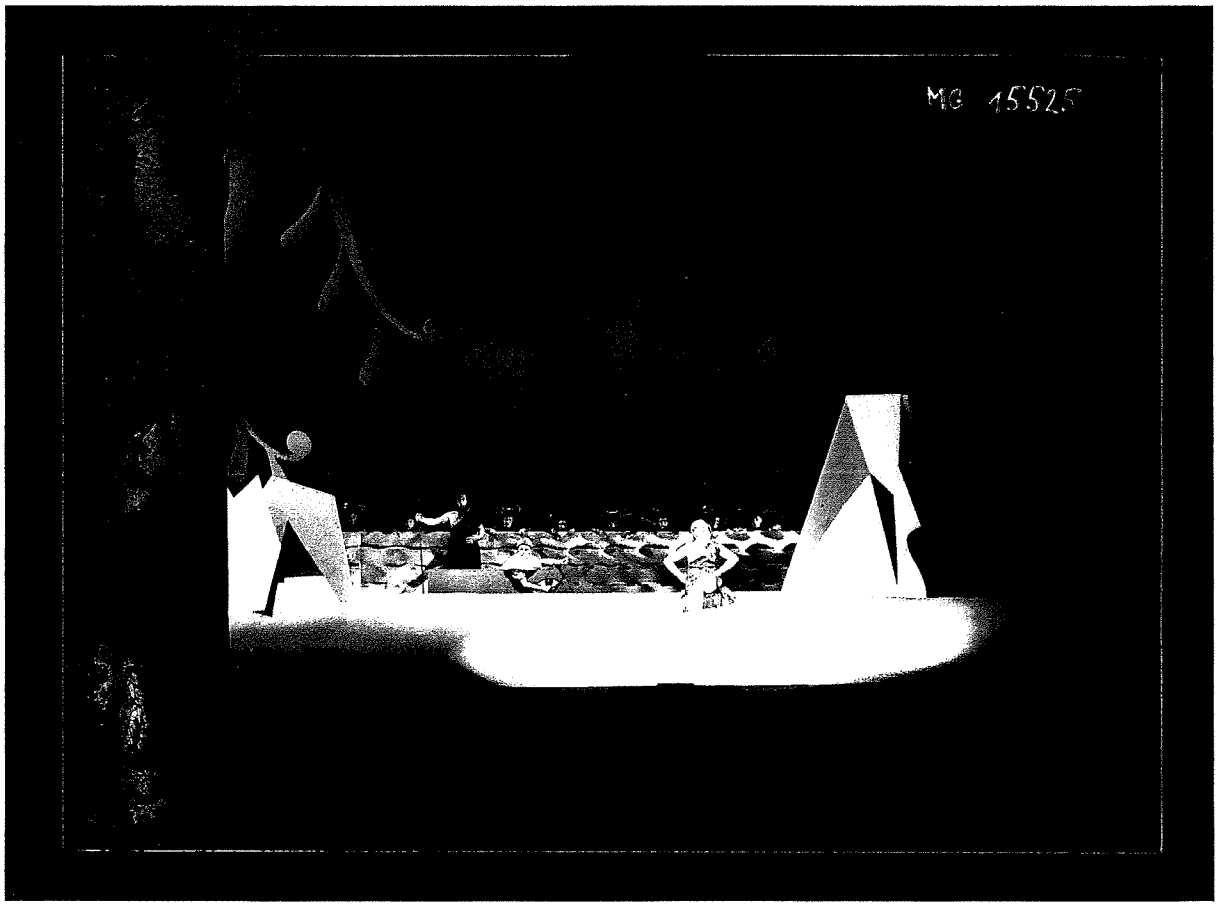
41. František Povolný:
Portrét mladé ženy s vázankou a archem papíru v pozadí



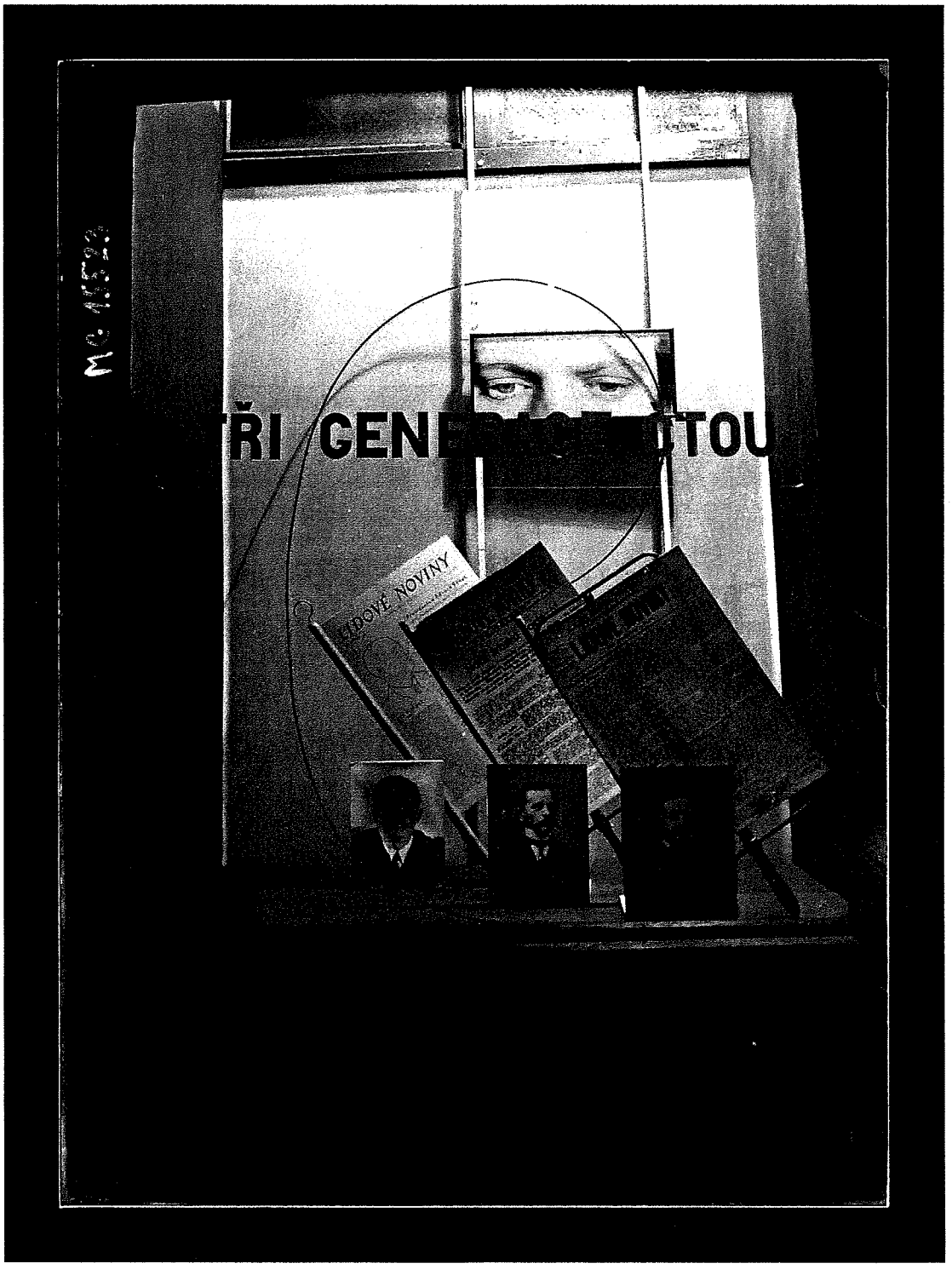
42. František Povolný:
Portrét staré ženy v šátku ve třičtvrtěprofilu



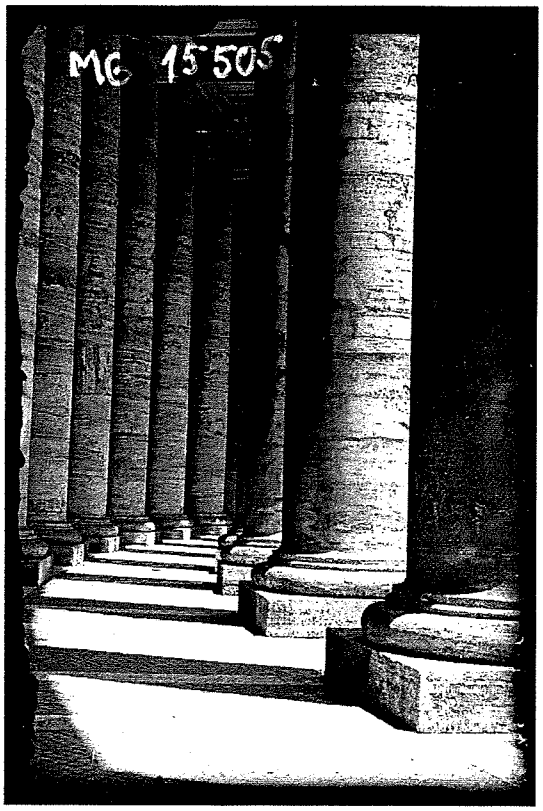
43. František Povolný: Záběr z divadelního představení I



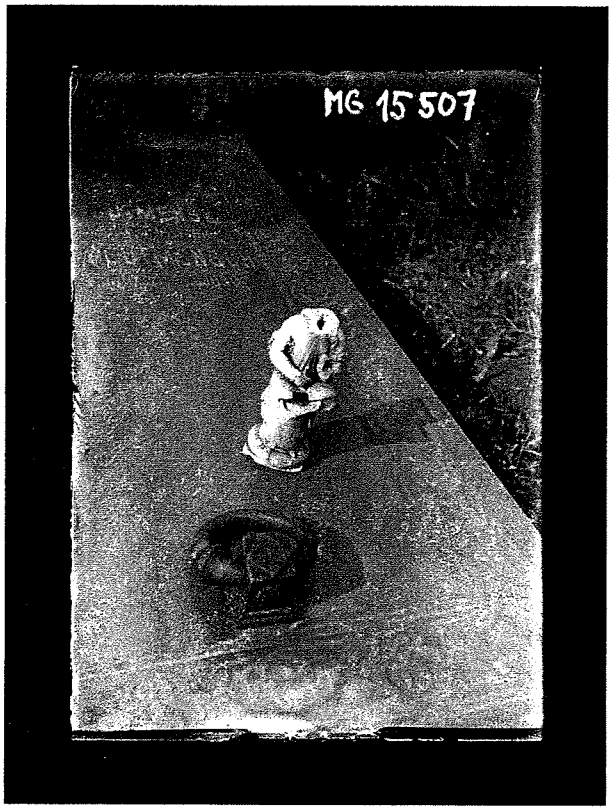
44. František Povolný: Záběr z divadelního představení II



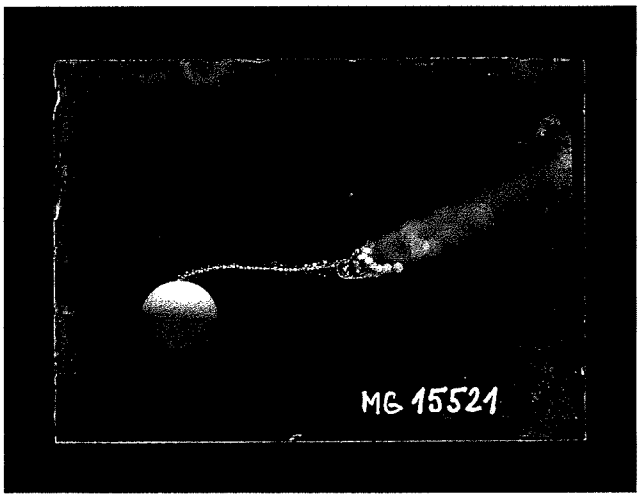
45. František Povolný: Lidové noviny v proměnách času a tří generací



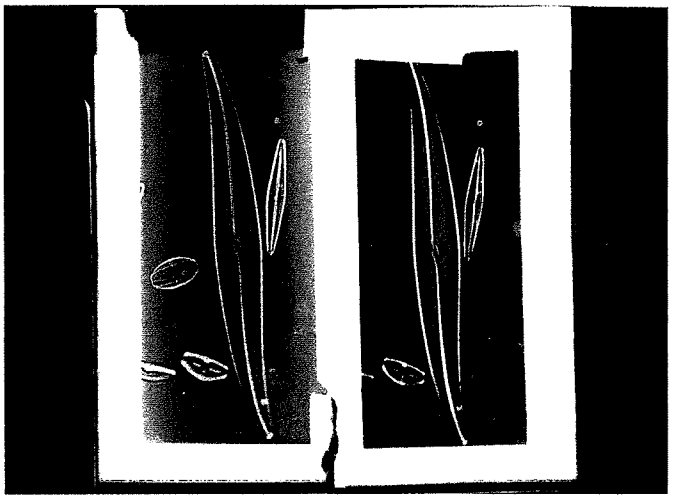
46. František Povolný
Berniniho kolonáda před chrámem sv. Petra v Římě



47. František Povolný:
Náhrobní deska s drobnou plastikou bez hlavy



48. František Povolný:
Experiment s ping-pongovým míčkem



49. František Povolný:
Makrofotografie - poškozené sklo rozdělené na dvě poloviny



50. Prereprodukovaný rentgen části ruky - v rohu vryto do skla F. Povolným jméno „Kašpařík"



51. František Povolný:
Dokumentární snímek z Fotovýstavy pěti konané v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Brně



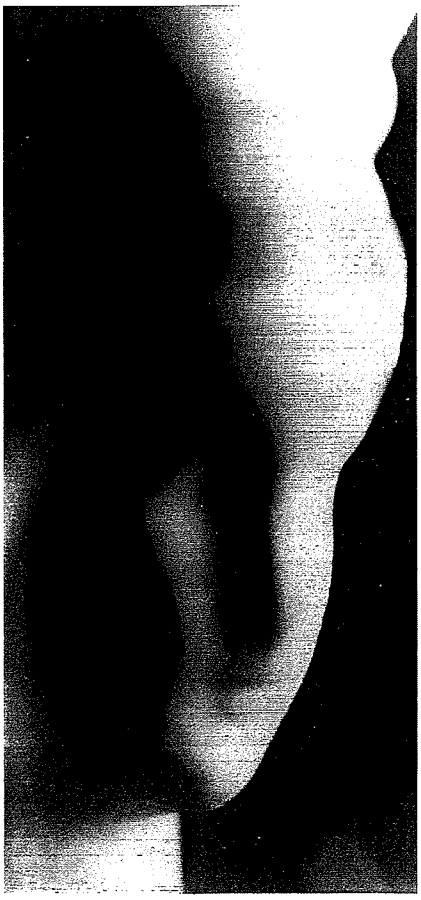
52. Josef Jiří Kamenický, Můj bratr Jan, 30. léta



53. František Povolný - Objekt (kvádr a trubky)



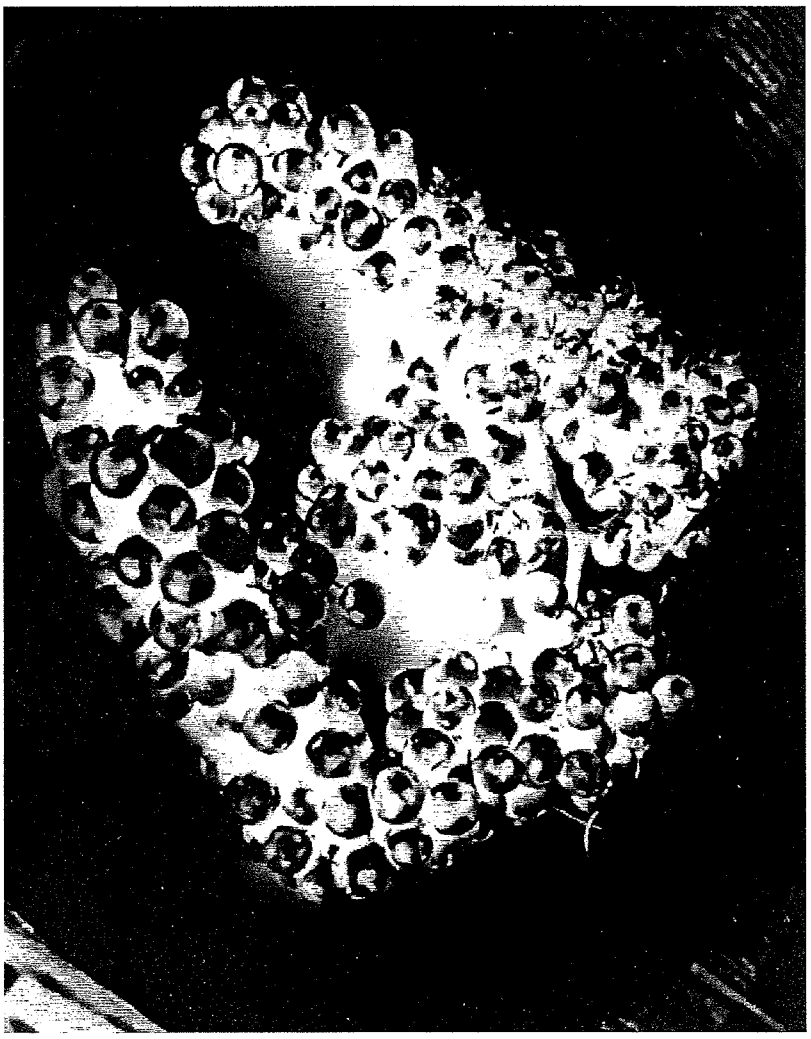
54. František Povolný:
Portrét - poprsí ženy s kyticí a záclonou



55. Bohumil Němec: Hlava alabastrové sošky



56. Bohumil Němec: Muź s dýmkou



57. Jaroslav Nohel: Hrozny



58. Hugo Táborský – autor ve vojenském



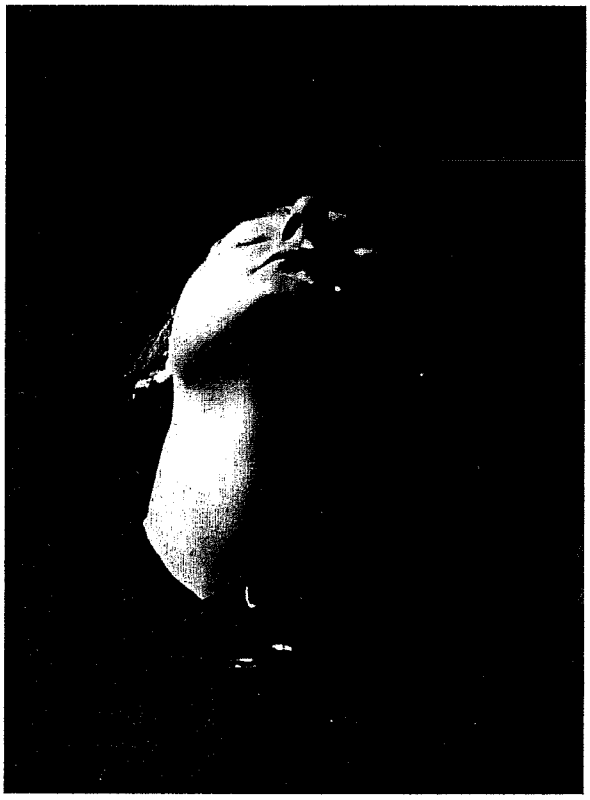
59. Hugo Táborský – hlava muže myjícího si vlasy



60. Hugo Táborský: Dvojportrét

61. Hugo Táborský: Studie oka





62. Hugo Táborský: Studie Anky



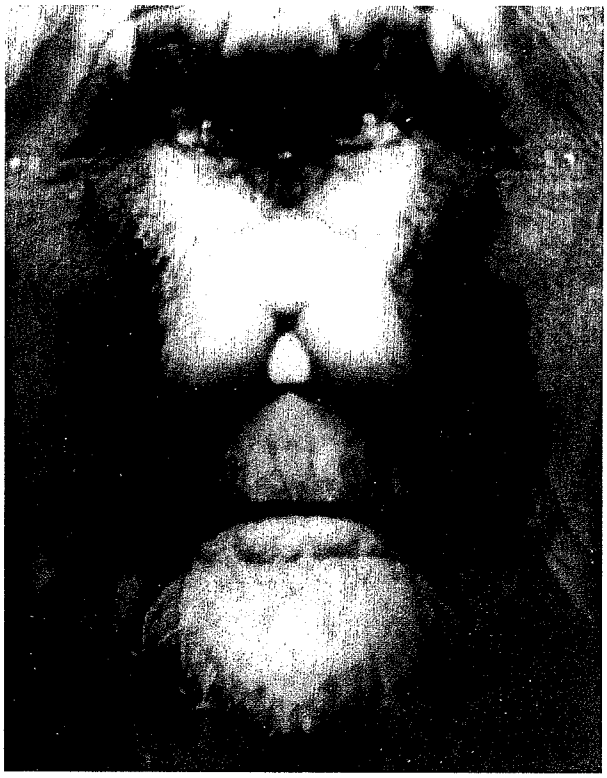
63. Hugo Táborský: Tyl bílý a černý



64. Hugo Táborský: Skleněná závaží



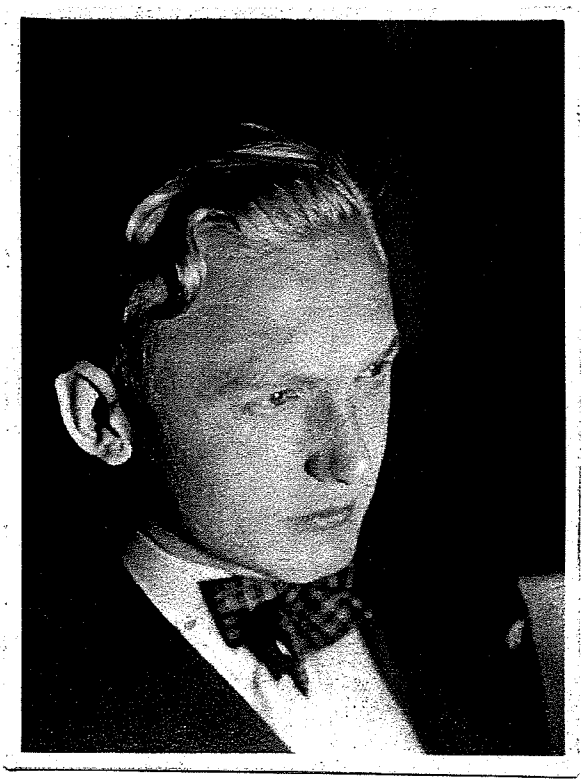
65. Hugo Táborský: Dřevěná vlna

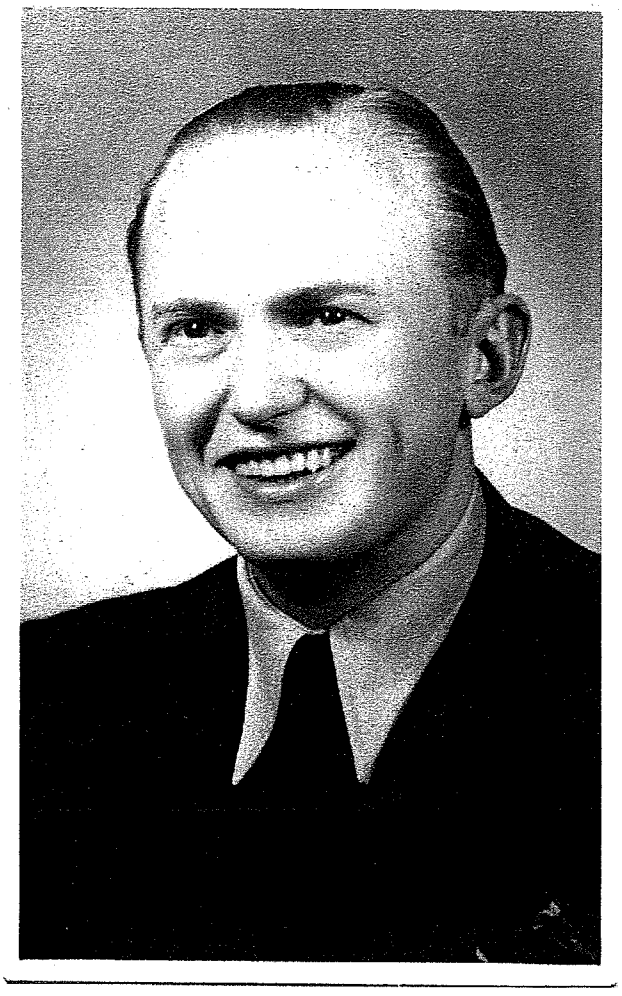


66. Karel Kašpařík: Anatomie portrétu II.



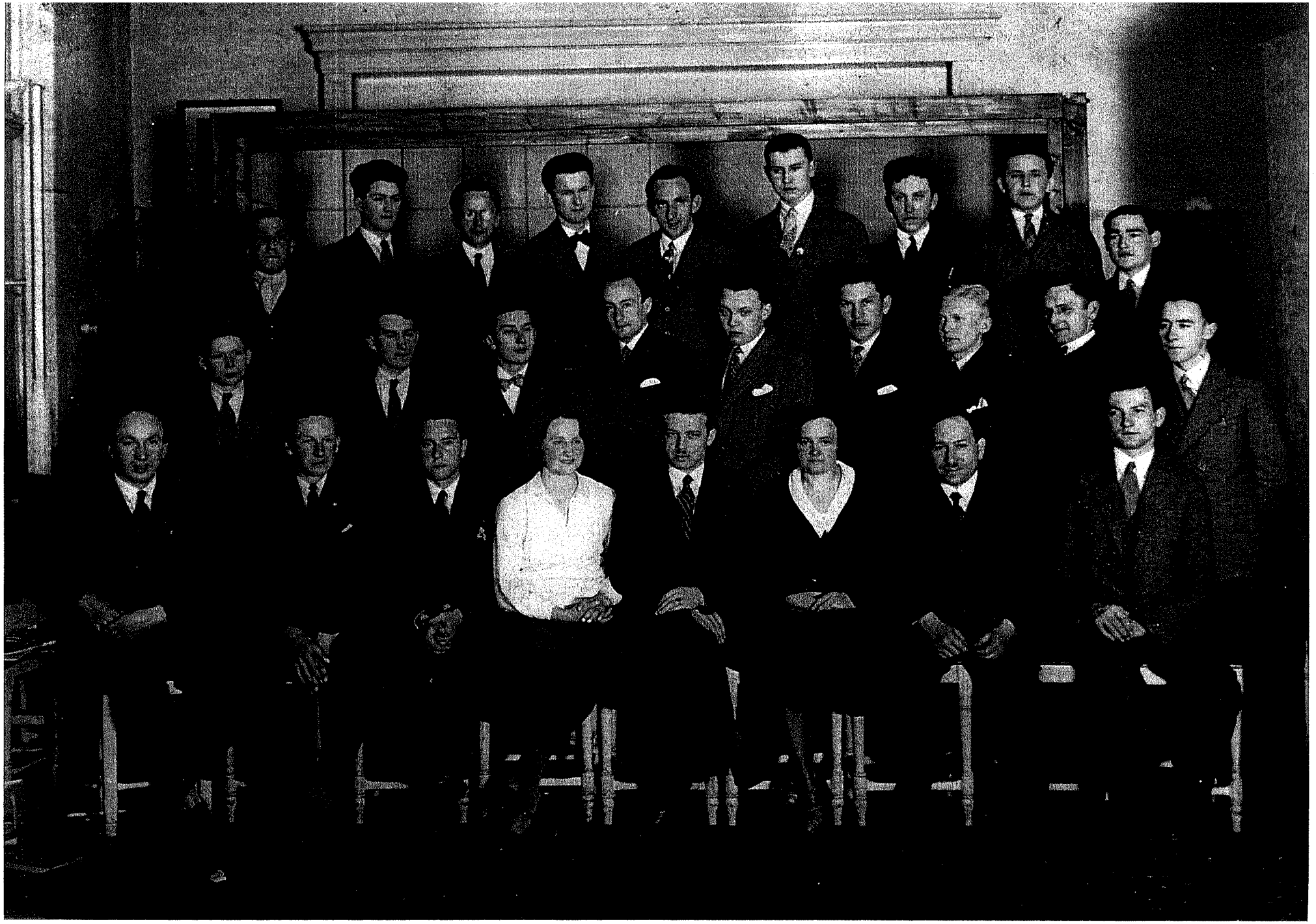
67. Karel Kašpařík: Happy end





68. František Povolný na dobové fotografii z 1. poloviny 30. let

69. František Povolný na dobové fotografii z počátku 40. let



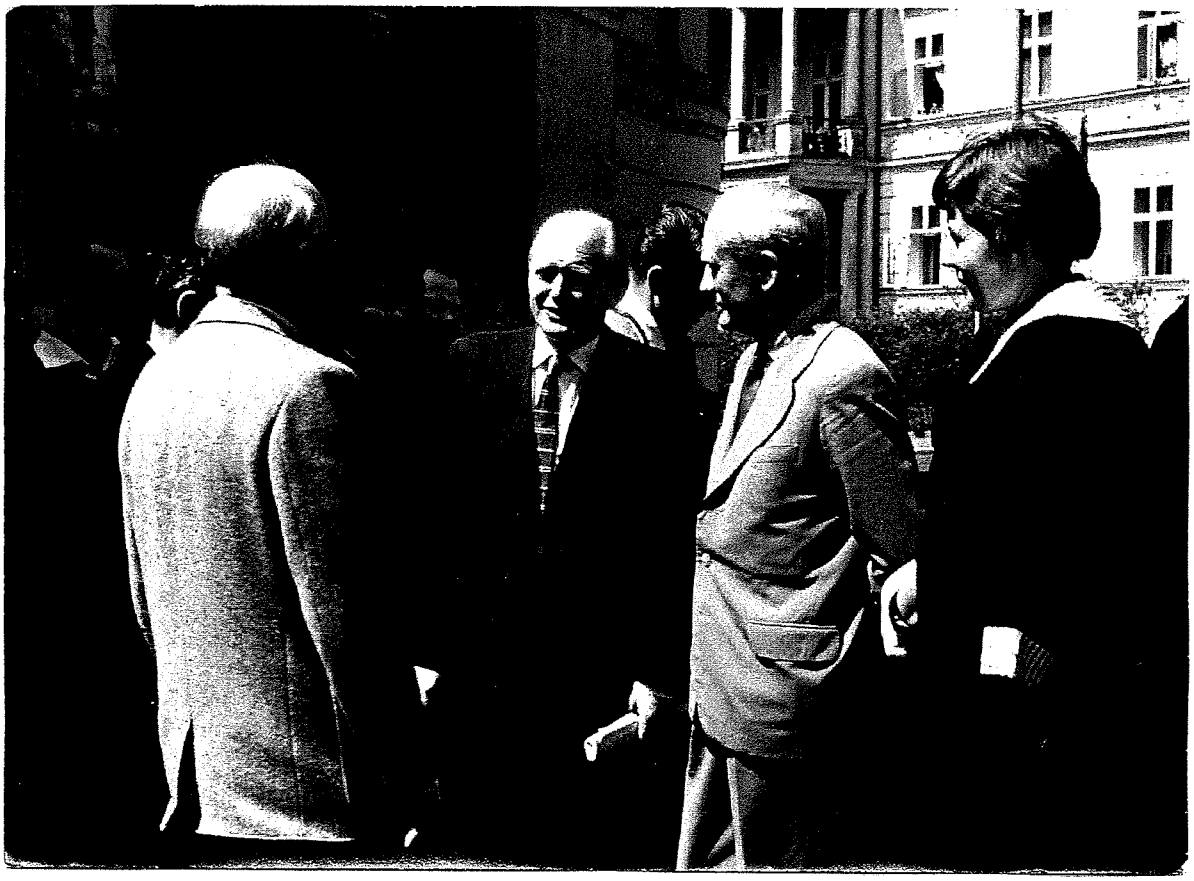
70. František Povolný na školní fotografii v době studií na ŠUŘ v Brně
(František Povolný třetí zprava, střední řada)



71. Prátelé F. Povolného na skupinové fotografii pořízené Vilémem Reichmannem po roce 1935
Ivan Blatný, J. V. Pleva, Vítězslav Nezval, Dr. Miloš Vlček



72. Pracovní pětka – fotografie z let asi 1948-52 (autorství nebylo identifikováno)
Popis osob na fotografii (zleva):
Bohumil Němec, Bohumil Peiger, Julián Králík, Robert Šembera, František Povolný



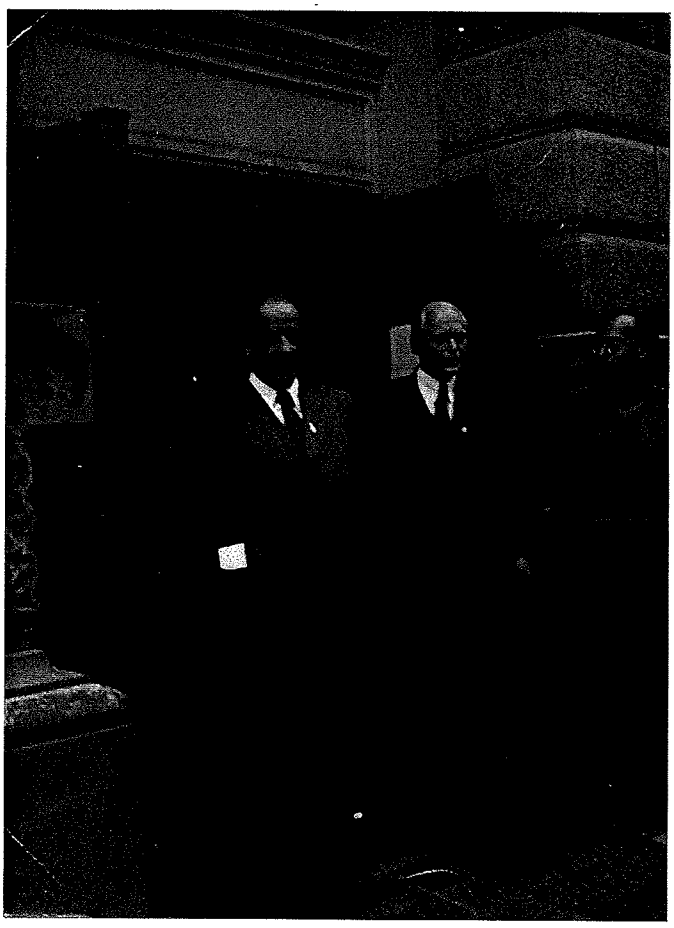
73. František Povolný (druhý zleva) při rozhovoru - *přibližně 1953-55*







74. František Povolný a Antonín Zápotocký (v klobouku) – Brno, Nám. Svobody (1953-1955)
75. František Povolný s prezidentem Zápotockým při návštěvě Brna – (1953-1955)



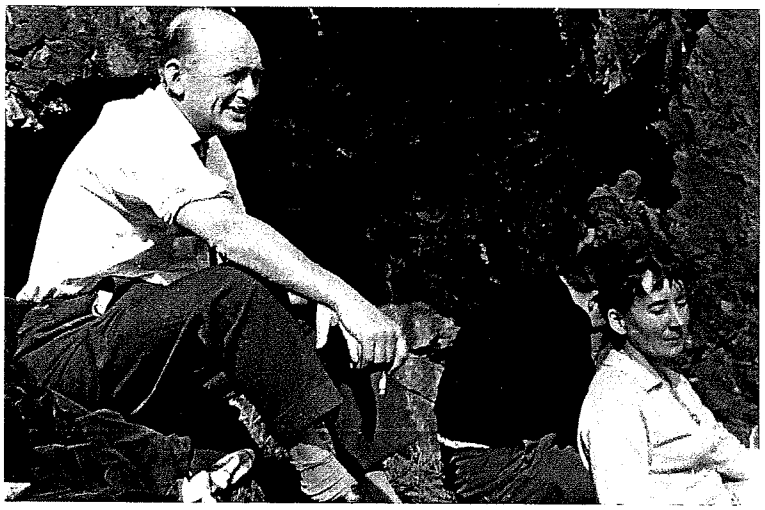


76. František Povolný (první zleva) ve fotolaboratoři – Brno, 1962-63 — *Fotografie na zdi jsou pořízeny ve Večerním Brně a patrně pochází z divadelní hry „Pozor hodný pes". Tyto fotografie vznikly těsně po založení Večerního Brna (zakladatelem byl František Povolný).*



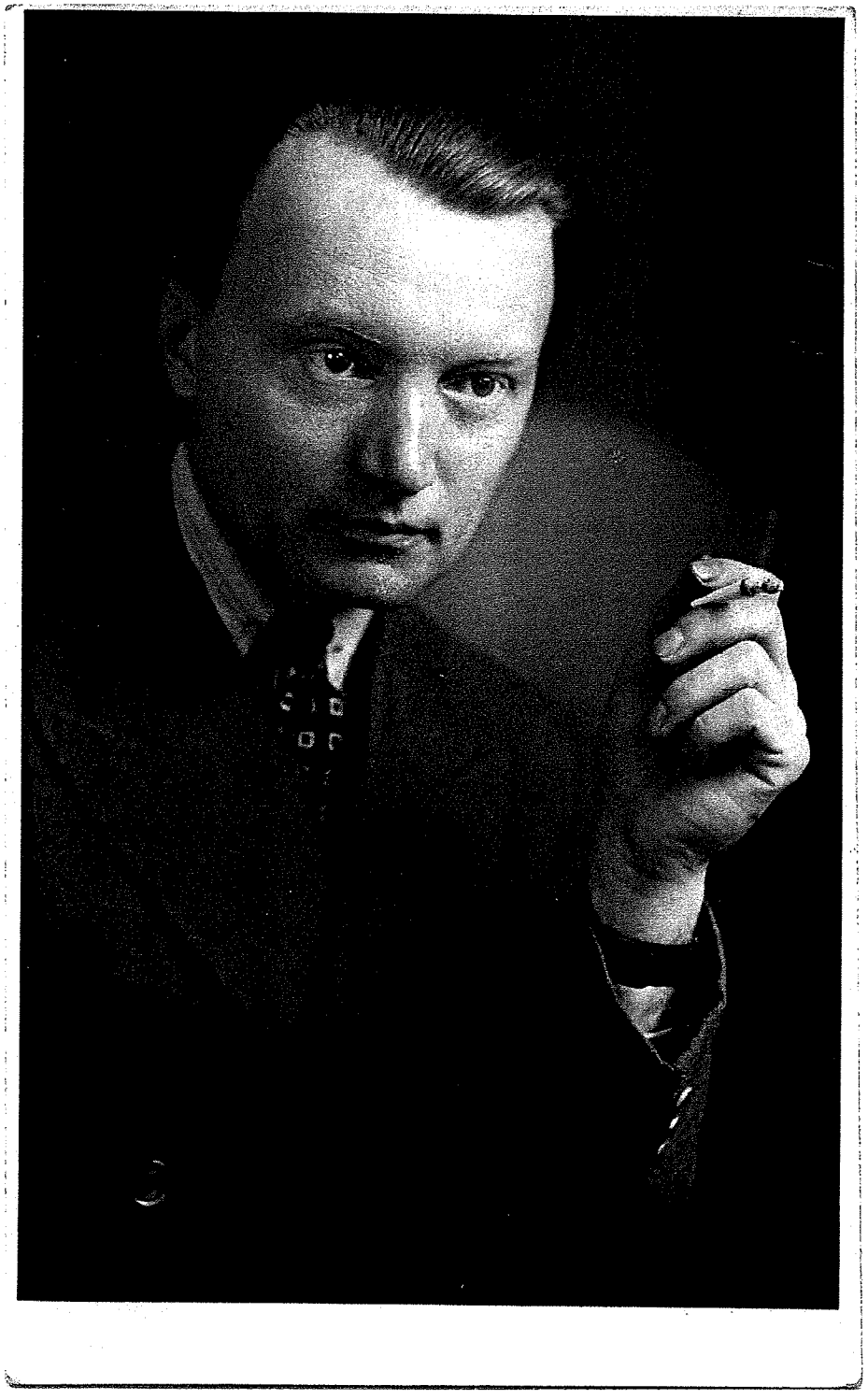
77. Večerní Brno – Jan Werich v těsném okamžiku po hození kytky do jeviště. *Fotografii pravděpodobně pořídil sám František Povolný – Brno, 1. pol. 60-tých let*





78. František Povolný v čepici na výletě 1962 65

79. František Povolný při odpočinku na výletě v horách s KKS – 60. léta



80. Dobová fotografie Josefa Jiřího Kamenického, z doby okupace