

a desátá se obrací k filmu a závěrečná kapitola obsahuje zcela příznačně pro práci, jež se věnuje napětím mezi úsilím o dosažení celistvosti a decentrací smyslu, „poznámky na závěr“.

To je však pouze základní struktura knihy, sledujeme-li pouze vyvýšeniny, tedy *per apices*, ale to je pouze jeden z jejích rozměrů. Celkový smysl najdeme teprve tehdy, máme-li před očima její – manýrismu, baroku a avantgardě přiměřenější – mnohoperspektivnost, často koncetrovanou do oxymoronu, tedy pojetí baroka (a avantgardy) jako fenoménu dvojího světa rozepjatého mezi povrch a hloubku, hmotu a nehmotnost a jeho dynamismu, který spočívá v postupování a prolínání. Originálním přínosem Vojvodíkova přístupu je, že pozdní avantgarda (Štyrský, Toyen, Rykr, Teige a další) je klíčem odemykajícím barokní a manýristické chápání tvorby – a nikoli naopak. Jen takto se jako zásadní pro fenomén autonomie umění ukazují pozdní teoretické práce Maxe Dvořáka, který si jako první uvědomil „kryptomodernismus“ baroka a který se pak – nikoli překvapivě – vrací i v textech Teigových. Dvořákovo přesvědčení o „vyšší duchovnosti“, která v uměleckém díle přetváří jevový svět tak, že vede k realitě živé za realitou zkonvencionalizovanou, osvětluje Teigovu (ne vždy zcela jasnou) představu „vnitřního modelu“, především ale překlenuje časovou distanci mezi manýrismem či barokem a avantgardou, přičemž tento most má svým pilířem Husserlův postulát fenomenologického, to jest právě „protipřirozeného“ postoje a s ním spjaté „irealizace“ jako cesty k nazírání podstat. Analogií k tomu je pak možné osvětlit různé postupy dematerializace ve výtvarném umění i poezii, tak i „metaklasičnost“ manýrismu. A nejen to: interpretace se zde dotýká antropologických základů estetické tvorby jakožto formy *poznávání* skrze imagináci, jehož specifický ráz spočívá v tom, že umělecká pravdivost je výsledkem souhry receptivity a spontaneity, „stavby a básně“. Jaksi mimochodem je možné poznamenat, že takto vybudovaná interpretace vztahu baroka a avantgardy nakonec vrhá jiné světlo i na fenomenologii, zejména na blízkost fenomenologického a estetického postoje. Vojvodík je prostě historik benjaminovského typu: to původní se ukazuje nikoli na počátku, nýbrž vždy až působením času a teprve prostřednictvím transhistorických konstelací. Aby byla možná analogie baroko-manýrismus-avantgarda, muse-la se avantgarda ve své pozdní fázi ocitnout v krizi vůči sobě samé, a teprve toto sebe-zpochybnění (k němuž přispěly i historické podmínky) odhaluje její podstatné historické vazby. Takto vytvořený kontext pak odhalí nejen manýristického badatele Svetozara Nevoleho, ale dovolí Vojvodíkovi v deváté a desáté kapitole knihy – mimořádně pronikavou, jemnou a nesmírně přesvědčivou interpretaci filmu *Brokeback Mountain* režiséra Ang Lee z roku 2005.

Miroslav Petříček —

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

## Petra Trnková Technický obraz na malířských štaflích Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890–1914

Brno, Společnost pro odbornou literaturu-Barrister & Principal – Masarykova univerzita, Filozofická fakulta – Seminář dějin umění 2008, 247 s., čb. a bar. obr., bibliogr., angl. resumé, rejstřík

Kurátorka fotografické sbírky Moravské galerie v Brně zpracovala dějiny německých fotoklubů v českých zemích s důrazem na čtvrtstoletí před počátkem první světové války. Jde o téma předtím vůbec nezpracované, glosované jen v dílčích a letmých poznámkách, téma v mnohém velmi objevné. Důkladný materiálový průzkum s důrazem na komplexní průzkum rakouských a německých fotografických periodik jí umožnil zvýraznit klíčové postavy tohoto hnutí v dobových souvislostech nejen v zemích Koruny české. Fenomén umělecké fotografie přelomu století a roli fotoamatéra v ní zkoumá z různých úhlů pohledu, a to způsobem, jaký dosud nebyl v české literatuře o fotografii zaznamenán.

V úvodu se velmi kriticky staví k dosavadnímu bádání v oblasti nejstarších dějin fotografie u nás, které – mimo jiné – „z *moderních českých dějin fotografie*“ dle autorky a priori vyloučilo kluby česko-německých fotoamatérů. Mezi oblastmi, které podle Petry Trnkové byly „zcela vytěšňovány“ z česky psaných úvah o fotografii, se vedle reklamní a „rodinné“ fotografie a dalších snímků „osobní povahy“ uvádí také radiografografie, přičemž mi není zřejmé, musím se přiznat, proč byla zvýrazněna vedle uvedených právě tato oblast fotografické činnosti, podobná rentgenografii, jejíž počátky u nás jsou zrovna poměrně podrobně



zpracovány.<sup>1</sup> Nedomnívám se také, že bádání v oblasti nejstarších dějin fotografie bylo tak tristní, logicky se soustředilo především na oblast profesionální fotopráce a v tomto směru ke všem významným osobnostem fotografie c. k. epochy – s výjimkou Jana Mulače a V. J. Bufky – již vyšly monografie (Jindřich Eckert, František Fridrich, František Krátký, Jan Langhans, Rudolf Bruner-Dvořák).<sup>2</sup>

V úvodní kapitole dále autorka vymezuje předmět své práce a pojem *umělecká fotografie*, přičemž se staví za návrat k původnímu dobovému termínu (*kunstphotographie*) a nikoli k novějšímu „(secesní) piktorialismus“, který zavedl Antonín Dufek v sedmdesátých letech a který byl posléze jako logicky vymezující obecně přijat. Pojem „umělecká fotografie“ je v širším kontextu poněkud obecný, takže by bylo nutné k němu dodávat časové vymezení, tedy například pro toto období „kolem roku 1900“, zatímco pojem „secesní piktorialismus“ je časově (i technologicky) víceméně jasně definovatelný. Tezi zdůrazněnou v úvodu, že se „*umělecká fotografie coby programové hnutí ujala nejvíc právě v česko-německém prostředí*“, kniha dokládá, nicméně bude nutné stejně důkladný výzkum, jaký byl učiněn pro „česko-německé“ prostředí, učinit pro „prostředí české“, tedy pro „české“ kluby fotografů amatérů. Zatím taková práce k dispozici není a dílo Petry Trnkové může být v tomto ohledu jistě inspirací. Ale teprve poté může být vytvořen srovnávací soud. Bude nutné zhodnotit mimo řady jiných nejen dílo Jaroslava Petrů, jehož teoretická kniha *Žeň světla stínu* je v textu zmíněna, ale pro vytvoření celkového obrazu o amatérské fotografii českých zemí epochy monarchie bude samozřejmě nutné zahrnout i jedince, kteří se z různých důvodů nikde neorganizovali (a jejichž dílo se náhodou zachovalo a je badatelsky přístupné), a to jak ty, kteří hovořili převážně česky, tak ty s obcovacím jazykem německým. O některých z nich již vyšly monografie (Jaroslav Feyfar, Josef Binko, Gustav Ulrich, Karel Kruis),<sup>3</sup> nebo byli představeni na komplexnějších výstavách (J. V. Sládek, Antonín Stifter).<sup>4</sup> I mezi českými Němci byly ostatně další zajímavé osobnosti, jejichž fotografické práce si zaslouží pozornost (například jen letmo zmíněný Jan Böhm). Je jistě pravda, že „*Secese seriózních amatérů od cvakařů*“ měla, řečeno s autorkou, nepochybně mnohem větší důsledky „*než tradované či nadsazované rozbroje mezi profesionály a amatéry*“, ale tyto souvislosti bude nutné více zkoumat, stejně jako vztahy mezi fotografujícími Čechy a českými Němci, a to i profesionály. K podivu (pozn. 52 1. kapitoly) nad neuskutečněním „*důkladného průzkumu*“ v archivu Českého klubu fotografů amatérů možno dodat, že tento archiv byl až do nedávné doby nedostupný, neboť byl opatrován v soukromých rukách. V podstatě badatelsky nedostupné byly, až na malé výjimky, za minulého režimu také zámecké sbírky. Jistěže není náhoda, že objev fotografické pozůstalosti Karla Chotka nebo vystavení snímků Raimunda von Stillfried-Ratenicz byly učiněny v nedávné době. Dělení na „české“ fotoamatéry“ a „německé“ fotoamatéry na území Koruny české se recenzentovi v zásadě přičí a je toho názoru, že zvlášť cenné a potřebné by bylo popsat dějiny fotoamatérů u nás kolem roku 1900 komplexně, soudržně, uměle je neoddělovat. Šlo o jednu zemi, v zásadě se stejnými zákony pro obě jazykové skupiny. Nalézat, co

je spojovalo, nikoli rozdělovalo, separující pohled jako by za své přijal dobové tendence, stavící příkop mezi „Čechy“ a „českými Němci“. Stejně tak by bylo velice záslužné komplexněji se věnovat členům Fotografické společnosti ve Vídni z českých zemí, mezi nimiž byli jak živnostníci, tak takzvaní fotoamatéři (například Artur Bellmann-Maschka).<sup>5</sup>

Vlastní první kapitola knihy se obsáhle věnuje pojmu „Fotoamateur“ jak z hlediska nástinu vývoje do vzniku prvních klubů fotoamatérů, tak z hlediska dobových souvislostí, zejména s novými možnostmi využívání volného času. Petra Trnková zcela správně konstatuje, že „*výzkum amatérské fotografie v okruhu šlechty patří v rámci zdejších dějin fotografie bohužel mezi nejzanedbanější*“. Vedle uváděných jmen fotografujících šlechticů možno tak samozřejmě uvést mnohá další, pro příklad uveďme Johanna (Jánose) Nepomuka Palffyho, jehož fotografická pozůstalost existuje na zámku Březnice včetně psaných poznámek, v jeho případě v maďarštině. Úzký technologický pohled na dějiny fotografie je jistě dávno překonaný a o technologických nuancích fotoprocusu oblíbených kolem roku 1900 a charakteristických pro část tvorby této doby se autorka v kontextu zaměření dané práce vcelku pochopitelně nezmiňuje.<sup>6</sup>

Druhá kapitola s názvem *Umělecká fotografie* pojednává o uměleckých ambicích technického obrazu, o teoriích umělecké fotografie dané doby a dvou podstatných střediscích umělecké fotografie – Vídni a Hamburku, které sehrály klíčovou roli ve vztahu k česko-německým fotoamatérům. Zde autorka citlivě shrnuje publikované práce, což pro český kontext je opět novum.

Těžiště knihy, a část pro dějiny fotografie v českých zemích nejcennější, je ve třetí kapitole, která rozsahem zabírá čtvrtinu z celkem 247 stran publikace. Autorka v ní detailně přibližuje historii čtyř klubů – a to v Teplicích, Praze, Českých Budějovicích a Brně, které, s výjimkou teplického, nebyly badatelsky nikterak zpracovávány. Každý z těchto klubů měl svá specifika, jeho členská základna se rekrutovala z jiných vrstev a různé bylo i zasahování některých členů do oblasti umělecké fotografie. Je vskutku zajímavé, že „české fotokluby“ (s výjimkou pražského a plzeňského) vznikaly oproti „německým“ opožděně a že jejich síť nebyla dlouho tak hustá jako síť klubů česko-německých fotoamatérů (Vyškov 1904, Kladno 1905, Chrudim 1906, Olomouc a Vysoké Mýto 1907...). K této zajímavé skutečnosti by bylo jistě cenné přijít s nějakou podloženou teorií, kterou by budoucí práce o historii amatérské fotografie v českých zemích měla obsahovat.

V závěrečné kapitole knihy *Fotografie a umění* kolem roku 1900 autorka především upozorňuje na příkladech na tendenci umělecké fotografie „*přejímat určitá obrazová schémata*“ a dále poukazuje na „*oboustrannost vztahu malby a fotografie*“. V závěrečném shrnutí překvapivě určuje „*konec umělecké fotografie*“ kolem roku 1910. Tendence měkké kresby a dekorativismu provázely konzervativní amatérské fotografické časopisy ještě celá dvacátá léta, na jejichž konci leží podle mého názoru onen zásadní přelom, jiná kapitola vývoje fotografie, využití jiných jejích technických a tiskových možností, kdy byly i jiné společenské podmínky rozvoje fotografie. V bibliografii postrádám některé

práce, což je jistě věc diskuse, ale jediná česky psaná monografie o „česko-německém“ fotoamatérovi (Gustav Ulrich) by asi být zmíněna měla.<sup>7</sup> Překvapující je také absence internetových odkazů.<sup>8</sup>

Dílo Petry Trnkové je pro oblast dějin fotografie v českých zemích přelomové, protože jde o knihu vzorovou svým záběrem a novostí prezentovaných skutečností. V neposlední řadě zaujme i její stylistická stránka, podnětný je také výběr ilustrací, které by však v některých případech měly být lépe reprodukovány. V některých případech by bylo jistě možné sáhnout k reprodukcím z originálů, nikoli z knih.

**Pavel Scheufler** —

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

### P o z n á m k y

1. Pavel Scheufler, Rentgenogramy Jindřicha Eckerta, *Československý časopis pro fyziku VL*, 1995, č. 1, s. 51. – Idem, Počátky rentgenové fotografie v českých zemích, *AV Revue III*, 1995, prosinec, s. 52–53.

2. Pavel Scheufler, *Jindřich Eckert*, Praha 1985. – Idem, *Stará Praha Františka Frídriha*, Praha 1995. – Idem, *Jan Langhans*, Praha 2005. – Idem, *Jan Hozák, Krásné časy. Rudolf Bruner-Dvořák, momentní fotograf*, Praha 1995. – Idem, *František Krátký. Český fotograf před 100 lety*, Praha 2004.

3. Pavel Scheufler, *Jaroslav Feyfar*, České Budějovice 1994. – Idem, Josef Binko, Praha 2006. – Idem, *Zdenek Mateiciuc, Altwaterland. Gustav Ulrich – fotograf z Rejhotic před 100 lety / ein Photograph aus Reutenhau vor 100 Jahren*, Praha – Odry 2002. – Miroslav Kotěšovec, *Karel Kruiš, fotografie z let 1882–1917*, Praha 2009.

4. Kromě výstavy připravené v Křinci v roce 1989 Leopoldem Nejlem byl péčí stejného autora vydán v Křinci 2005 CD-ROM *Antonín Stifter, vlastivědný badatel, fotoamatér. lékárník, Křinec 1855–2005*.

5. Karel Ferdinand Bellmann vskutku nemohl být totožný s Karlem Bellmannem, uváděným v souvislosti s výstavou pražského Klubu německých fotoamatérů v roce 1902 (s. 85, poznámka 44 na s. 180), protože v té době již nežil.

6. Jako recenzent musím upozornit na formulační nepřesnost stran vysvětlení mokrého kolodiového procesu (s. 15), který v kontextu knihy ostatně nebylo nutné vůbec popisovat. Autorka zdůvodňuje nutnost vlhkosti světlocitlivé vrstvy skleněných desek tím, že by „prudce klesala citlivost použitého kolodia“. Jednak kolodium není samo o sobě citlivé, je jen nosičem a pojidlem světlocitlivých halogenidů stříbra, jednak – a to je podstatné – nejde v daném případě o ztrátu citlivosti, jako o fakt, že k zaschlému kolodiu by vývojka nemohla proniknout do dostatečné hloubky, a tím efektivně vůbec spustit vyvolávací proces.

7. Dílo o Gustavu Ulrichovi je uvedeno v poznámce 3. Zmíněna by mohla být také práce, zcela jistě již překonaná, Pavel Scheufler, *Pražské fotografické ateliéry 1839–1918. II. 1889–1918*, Praha 1989. V ní byl učiněn i pokus o periodizaci období a stručně shrnutí vývoje Klubu fotografů amatérů zejména s ohledem na vývoj časopisu *Fotografický obzor*.

8. Pro vývoj fotografie v Rakousku jsou zcela jedinečné stránky <http://fotobiobibliografie.albertina.at/d/fotobibl/einstieg.html>. Ostatně i stránky [www.scheufler.cz](http://www.scheufler.cz), jakkoli nedokonalé, nicméně zařazené Národní knihovnou do České národní bibliografie, mají pro dějiny fotografie v českých zemích – i pro zmíněné období – svůj význam.

## Petr Wittlich Jan Štursa

Praha, Academia 2008, 256 s., 32 s., bar. obraz. příloha, angl. resumé, bibliogr., jmenný rejstřík

„Snad o žádném českém sochaři nebylo napsáno tolik úvah, statí a vzpomínek jako právě o Janu Štursovi.“<sup>1</sup> Touto větou začal Jiří Mašín úvod do velké monografie věnované Janu Štursovi (1880–1925), vydané v roce 1981. Bádání o díle klasika českého moderního sochařství tehdy, v období kolem stého výročí jeho narození, zaznamenalo mimořádný rozmach. Národní galerie v Praze uspořádala v Belvederu a ve zbraslavském zámku velkorysou retrospektivu Štursova sochařského díla, kreseb, grafiky a maleb, Jiří Mašín spolu s fotografem Tiborem Hontym vydali zatím nejrozsáhlejší publikaci o jeho životě a tvorbě a Jiří Šebek zpracoval soupisový katalog díla, jenž ovšem nakonec nebyl vydán.<sup>2</sup> Publikace, články a výstavní akce z počátku osmdesátých let opět potvrdily Štursovo dílo jako základní a nezpochybnitelnou hodnotu českého moderního umění. Jako by v následujících desetiletích nebylo k tomuto evidentnímu tvrzení mnoho co dodat a s výjimkou několika ojedinělých článků se neotevíraly nové otázky a souvislosti Štursova uměleckého vývoje nebo další perspektivy studia jeho díla. Štursovo v zásadě uctívané dílo, prosté náhlých zvratů, odvážných experimentů a sporných činů, jako by nedávalo prostor ke kontroverznímu hodnocení nebo alternativnímu čtení. Porovnáme-li pak počet publikací a samostatných studií za posledních dvacet let, napsalo se více o Ottu Gutfreundovi, o kolegovi, kterého si Štursa vážil a který měl po něm převzít roli oficiálního sochaře mladého demokratického Československa.

Petr Wittlich si záměrně udržuje odstup od legendy, již se Štursa stal díky kariéře nadaného umělce pocházejícího z prostých poměrů, který se vypracoval na místo respektovaného i oblíbeného profesora a na-

