

František Drtikol (1883–1961) byl prvním českým fotografem, jenž dosáhl světového úspěchu. V počátcích své tvorby vycházel především ze secese a symbolismu. I když sám avantgardním tvůrcům vyčítal příliš velký důraz na formální experimenty na úkor myšlenkového obsahu, mnohá díla z jeho vrcholného období 1923–1929 byla výrazně ovlivněna kubismem, futurismem, expresionismem, abstraktním uměním i moderním tancem. Malovaná pozadí v jeho aktech z předchozího období nahradily geometrické dekorace, které si nechával podle vlastních návrhů vyrábět v dílnách Národního divadla v Praze. Drtikol zdůrazňoval dynamické pózy pomocí napjatých lan, jichž se modelky přidržovaly, jindy zase vytvářel iluzi pohybu v záběrech rozkročených nohou, kompozičně doplněných zkříženými lany, tyčemi nebo stíny. Dynamičnost byla také umocňována použitím praktikáblů nakloněných do úhlopříčky, na nichž modelky ležely nebo stály, ale i samotnými konfrontacemi oblých tvarů těl s ostrými hranami dekorací. V některých případech bývaly modelky zobrazovány jen v siluetách nebo v rozostřených obrysech a hlavními motivy se stávaly samotné dekorace, nebo dokonce jen vržené stíny v pozadí (v těch se odrážel vliv tvorby jeho dlouholetého žáka a asistenta Jaroslava Rösslera), které mnohdy nabývají podobu transcendentálního světla. Nevyhýbal se erotice a otevřeně ukazoval nahá těla v ohromující přirozenosti. Mnohé z jeho fotografií byly na svou dobu velmi odvážné a z některých zahraničních expozic byly dokonce po cenzurních zásazích odstraněny. Ve svých dílech akcentoval ideál harmonické jednoty duchovní a fyzické krásy. Přestože Drtikolova díla patřila k nejprogresivnějším příkladům fotografického aktu dvacátých let, řada z nich byla i v té době plná symbolických významů. Zračil se zde autorův vzrůstající zájem o theosofické myšlenky Rudolfa Steinera či o buddhismus a jiné náboženské a filosofické směry Dálného východu, který dominoval závěrečné etapě jeho tvorby z let 1930–1935.

Jaroslav Rössler (1902–1990) byl jako jediný profesionální fotograf přijat do české avantgardní skupiny Devětsil, vedené Karlem Teigem. Byl inspirován hlavně konstruktivismem a abstraktním uměním, v jeho tvorbě však najdeme i vlivy futurismu a nové věcnosti. Od zrodu svého Opusu I (1919), první české avantgardní fotografie, využíval ve svých fotografiích a fotomontážích diagonální kompozice a objekty zachycoval z odvážných úhlů. Některá Rösslerova díla připomínají fotogramy umělců, jakými jsou Christian Schad, Man Ray či László Moholy-Nagy, rozdílný je však v tom, že Rössler je pořizoval fotoaparátem. Jeho práce z první poloviny dvacátých let patří vedle děl Coburnových, Strandových, Bruguierových a Schadových k prvním příkladům fotografické abstrakce ve fotografii. Od roku 1923 fotografoval světla z reflektorů s použitím dlouhé expozice a speciálních rozostřených objektivů. Na těchto fotografiích se objevují rozmazané kruhy, vypouklé předměty a zakřivené kužely, které u diváků vyvolávají horečnaté přeludy a probleskování dávných vzpomínek. Rössler se zaměřoval na světlo, které je klíčovým prvkem fotografie. V letech 1923–1925 vytvářel kompozice složené z předmětů každodenní potřeby, například popelníků, svíček či skleniček na víno, na pozadí geometrických tvarů vyřezaných z černobílé lepenky. Jiné kompozice znázorňují fragmenty kovových konstrukcí Petřínské rozhledny v Praze a pařížské Eiffelovky, které vnímal jako symbol modernity, stejně jako vlak, auto, letadlo nebo rádio. Ocelové konstrukce často líčil jako snové objekty, zasazoval je do černobílého, téměř abstraktního prostředí. Z jeho pobytu v Paříži v letech 1925–35 pochází řada fotografií, fotomontáží a koláží s motivy moderní architektury a techniky, nápadité fotogramy i osobité reklamní snímky, invenčně využívající řadu postupů z avantgardní fotografie. Po dlouhé přestávce se Rössler ve druhé polovině padesátých let vrátil k volné tvorbě a svými experimentálními imaginativními snímky, často využívajícími speciálních technik, se opět zařadil do aktuálních tvůrčích tendencí.

Jaromír Funke (1896–1945) patřil k nejvýznamnějším průkopníkům české avantgardní fotografie. Originálně reagoval na mnoho progresivních tendencí své doby, velký význam však měla i jeho publicistická, teoretická, organizační a pedagogická činnost. Na začátku dvacátých let se v jeho tvorbě střídaly romantické piktorialistické krajiny a impresionistické žánrové scény se střízlivými fotografiemi ulic města Kolína. V roce 1923 začal vytvářet konstruktivisticky komponované snímky, k jakým patří třeba *Po karnevalu* nebo *Noha*. Paralelně tvořil jednoduchá zátiší, která jsou příklady možností abstrahování reality a potlačování prostorové perspektivy při plném zachování specifických rysů fotografického média. V jeho kompozicích se skleněnými tabulemi, lahvemi, kuchyňským nádobím či mořskou hvězdou začaly hrát hlavní roli stíny. Objekt jako takový už nebyl důležitý, primární byly jeho stíny a odrazy světla. Téma světla, průsvitnosti a světelných odrazů vyvrcholilo v jeho cyklu *Abstraktní fota* z let 1927–1929. Současně vytvářel fotografie v duchu konstruktivismu (například soubor snímků z výstavby kolínské elektrárny či z Masarykových studentských domovů v Brně) a nové věčnosti. Využití nekonvenční kompozice, odvážného úhlu pohledu a diagonálního uspořádání usnadňuje zachycení jednoduchých motivů v jejich základní podobě. Principy nové fotografie se v druhé polovině třicátých let výrazně uplatňovaly pod Funkeho a Ehmových pedagogickým vedením v pracích žáků Státní grafické školy v Praze, především ve cvičeních s tématem geometrického předmětu v prostoru a v reklamních záběrech. Byl rovněž prvním českým fotografem tvořícím surrealistická díla. V cyklu *Reflexy* (1929), zachycujícím fantaskní konfrontace reality a jejich odrazů ve sklech, reagoval na Atgetova díla. V následujícím souboru *Čas trvá* (1930–34) zase vyhledával neobvyklá setkávání různých objektů v exteriérech. Zabýval se i krajinářskou a vlastivědnou fotografií, vytvořil i několik sociálně kritických cyklů (*Špatné bydlení*, *Podkarpatská Rus*).

Eugen Wiškovský (1888–1964) je autorem velmi originálních a radikálních děl. Už na přelomu dvacátých a třicátých let tvořil nevšední zátiší z kovových tyčí, turbín a betonových potrubí, elektrických izolátorů, gramofonových desek a jiných běžných předmětů, uspořádaných v dobře promyšlených kompozicích. Vytržením smyslem pro detail, vytržením z kontextu, přeměnou barevné reality v černobílou fotografii nebo rytmickým opakováním určitých motivů se mu podařilo nejen změnit tradiční vnímání objektů, ale také v těchto objektech objevit překvapivé symbolické významy. Ukázat objekt tak, aby znázorňoval něco úplně jiného, podobně jako to souběžně dělal třeba Edward Weston, můžeme považovat za hlavní rys Wiškovského tvorby. Jeho fotografie ve stylu nové věčnosti jsou přísně racionální a současně jsou plné fantazie a imaginace. Proliná se v nich objektivita dokonalého zobrazení detailů okolního světa se subjektivitou autorova pohledu, jeho osobitého vidění, myšlení a cítění, intelektu, vnitřního světa. Výrazně se liší od skutečnosti, kterou zobrazují, realita je v nich výtvarně ozvláštněna, jsou to svébytná umělecká díla s jasně rozeznatelným autorským rukopisem. V nejslavnější Wiškovského fotografii *Měsíční krajina* (původně *Limce*) z roku 1929 byla kompozice s tvrdými košilovými límci transformována prostřednictvím potlačení měřítka, izolování opakujících se detailů, důmyslného osvětlení s žárovkou položenou mezi límci a přidáním obrysu mince, položené v pozdější variantě snímku na fotografický papír coby obraz Země, v imaginativní obraz měsíčního povrchu s krátery. Paralelně se snímky ve stylu nové věčnosti vznikaly jeho konstruktivistické snímky, například z výstavby kolínské elektrárny ESSO nebo z kavárny a koupaliště na Barrandově na okraji Prahy. Wiškovský nebyl jenom zobrazovatelem moderní architektury, ale také jejím interpretem, samotné stavby byly často jenom východiskem a inspirací pro volnou tvorbu. Pokud se na jeho fotografiích objevovali lidé, měli většinou jenom roli stafáže v krajině či v městském prostředí nebo v konstruktivistických kompozicích. V druhé polovině třicátých let se zájem Wiškovského

přesunul na krajiny pražských předměstí, kde se zaměřil především na neobvyklé struktury a metaforicky působící tvarové analogy. Umělecká tvorba Eugena Wiškovského je doplněna progresivními teoretickými pracemi. Nevyniká kvantitou, ale originalitou a hloubkou obsahu.

Mladá Československá republika byla jedním z významných center kubismu, funkcionalismu a surrealismu. Vznikl zde i původní český avantgardní směr – poetismus. Tvorba Františka Drtikola, Jaroslava Rösslera, Jaromíra Funkeho a Eugena Wiškovského nebyla v české meziválečné fotografii osamocená. Další významná moderní díla vytvořili například Jindřich Štyrský, František Vobecký, Josef Sudek, Miroslav Hák, Vilém Reichmann, Václav Zykmund a mnozí jiní. Během německé okupace za druhé světové války a po nástupu komunistické totality v roce 1948 však byla umělecká avantgarda tvrdě potlačována a její tvůrci byli umlčováni a často i perzekvováni.

Zahraničního uznání se průkopníkům české moderní fotografie dostalo postupně – zatímco Drtikolova a Funkeho díla začala být představována ve významných galeriích a muzeích už v sedmdesátých letech, Jaroslavu Rösslerovi vyšla první monografie až v roce 2001 a Eugen Wiškovský na své plné mezinárodní docenění stále ještě čeká.

Vladimír Birgus