

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Pavel Froněk

„Fotopurismus“ v díle Františka Drtikola

„Photopurism“ in Art of František Drtikol

Praha 2011

Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, Csc.

Tímto bych rád poděkoval panu Prof. PhDr. Vojtěchu Lahodovi, CSc. za odborné vedení diplomové práce, panu Janu Mlčochovi za konzultace a umožnění přístupu do archivů Uměleckoprůmyslového muzea a paní Jitce Štětkové za radu a vedení přímo v archivech. Také bych chtěl poděkovat panu Stanislavu Doležalovi za e-mailovou korespondenci a za vydání mnoha knih o Františku Drtikolovi. V neposlední řadě bych chtěl také poděkovat svým rodičům za vytrvalou podporu.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 26. 4. 2011

Pavel Froněk

Abstrakt

Jméno autora: Pavel Froněk

Instituce: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Katedra / ústav: Ústav pro dějiny umění

Název práce: „Fotopurismus“ v díle Františka Drtikola

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda CSc.

Rok obhajoby: 2011

Tato práce si klade za cíl prozkoumat volnou tvorbu Františka Drtikola v letech 1929–1935. Většina děl byla tvořena snímky autorem ručně dělaných figurek. Práce se snaží zjistit, která díla z tohoto období můžeme označit za „fotopurismus“ a seznamuje čtenáře s některými významnějšími pracemi. Také zahrnuje konfrontaci s duchovním Drtikolovým zázemím a k pokusu o jeho interpretaci.

Klíčová slova: František Drtikol, fotografie, akt, figurka, fotopurismus, buddhismus, křesťanství, Učební a výzkumný ústav pro fotografii, Antonín Mattas, Georg Heinrich Emmerich, Gordon Craig

Abstract

Author's name: Pavel Froněk

School: Faculty of Arts, Charles University in Prague

Program: Institute of Art History

Title: „Photopurism“ in Art of František Drtikol

Consultant: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda CSc.

Year: 2011

The present paper aims to explore fine art photography of František Drtikol between years 1929–1935. Most of these photos were pictures of artificial figures made by autor himself. The paper also tries to tell, if all of fineart photos of 1929–1935 can be called „photopurism“ and make some of more distinctive of them known to reader. Drtikol's spiritual background is also examined and possible interpretation of artworks is attempted.

Key words: František Drtikol, photography, nude body, figure, photopurism, buddhism, christianity, Antonín Mattas, Lehr und Versuchsanstalt für Photographie, Antonín Mattas, Georg Heinrich Emmerich, Gordon Craig

Obsah

1. Úvod
2. František Drtikol - umělec
3. František Drtikol - mystik a ideolog
4. Fotopurismus v díle Františka Drtikola
 - 4.1 Definice fotopurismu
 - 4.2 Témata fotopurismu
5. Fotopurismus v souvislostech
6. Závěr
7. Seznam použité literatury

Přílohy:

- Přehled Drtikolových fotografií v Uměleckoprůmyslovém muzeu z let 1929-1935
- Obrazová příloha

1. Úvod

František Drtikol patří mezi nejznámější české fotografy vůbec. Jeho díla jsou známá jak u nás, tak v zahraničí. Velice ceněné jsou jeho akty, zejména pak ty z dvacátých let, kdy je lidské tělo často ve velmi dynamických pózách konfrontováno s geometrickým pozadím. Někdy se hovoří o úplném vrcholu jeho tvorby dokonce až v pracích let 1927-1929.¹

Právě v roce 1929 ale dochází k velké změně - umělec, který sklízí velké ovace za svoji práci s živými lidmi ať už ve formě volného aktu, či za spíše živnostensky motivované portréty, náhle nahrazuje lidské tělo neživými figurkami. Motivován byl zřejmě svým rozvíjejícím se duchovním životem, který ho přiměl zaměřit se na více niterné prožitky. Sám zdůvodňuje změnu chápání tělesnosti ve svých dílech nikoli přímo rozkvětem svého duchovního života, ale spíš možností, a dalo by se říct potřebou, lepší kontroly nad postavami ve svých fotografiích.² Tato formální kontrola ale umožní lepší realizaci vnitřních vizí. Na rozdíl od malby, které se také později věnoval a která byla cílena spíše na užší okruhy diváků, se ale ve své tvorbě z let 1929-1935 snaží stále obesílat světové výstavy svými novými díly, v nichž pracuje tentokrát s figurkami a ne s živými modely. Svět, ale ani jeho rodná země toto snažení příliš nechápe. Drtikol je sice uznávaný i po roce 1930, ale spíš za své živé akty vytvořené v

1 Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, 42.

2 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 293.

předchozím období, kterými ještě stále obesílá výstavy.³

S jeho novou tvorbou si nikdo nevěděl rady. Možná že by se dokonce s jistou nadsázkou dalo říct, že si s tímto obdobím neví rady ani současné dějiny umění. Určitý větší zájem o něj projevují spíš strážci jeho duchovního učení, jako je například Stanislav Doležal a jiní.

Předkládaná práce se pokusí onen kunsthistorický deficit alespoň trochu zlepšit. Bude se snažit podívat se na Drtikolovo (volné, nikoliv portrétní) dílo daného období exaktnější uměleckohistorickou metodou a nabídnout i klíče k jeho chápání a interpretaci. Pokusí se i určit, jak se na dané období hodí název „Fotopurismus“ a jakou jeho část lze tímto názvem označit.

Práce nabízí jeden určitý názor na danou problematiku, ale autor ho za každou cenu čtenáři vnutit nechce. Především chce nabídnout čtenáři výsledky sběru informací, týkajících se tohoto tématu, a to ať už získaných studiem originálních Drtikolových fotografií z archivu Uměleckoprůmyslového muzea, z četby literatury, nebo i z konzultací se strážci Drtikolova odkazu, ať už fyzického či duchovního, kterým tímto ještě jednou děkuji. Pokud to jde, práce se snaží nabídnout i odkaz na jiné názory na dané téma. Pro hlubší porozumění doporučuji ponořit se i do jejich prací, se kterými jsem sice ne vždy nutně souhlasil, ale jejichž zpracování mi bylo velkým vzorem, kterému se doufám jednou přiblížím.

³ Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, 48.

2. František Drtikol - umělec

František Drtikol se narodil v Příbrami 3. března roku 1883 ve 3 hodiny 45 minut jako poslední ze tří dětí. Jeho otec, také František, vlastnil obchod se smíšeným zbožím. Malý František vychodil obecnou školu a nižší gymnázium. V dětství byl hodně samotářský a vytvářel si vlastní imaginární světy. Nějaké společenské kontakty udržoval, ale kamarády moc rád neměl. Byl radši sám. Hlubší vztah však zřejmě měl ke své sestře Emmě.

Velmi rád kreslil a maloval, uvažoval o studiu na AVU nebo na Uměleckoprůmyslové škole, nicméně jeho výtvarný projev se neshodoval s představami pedagogů, z kreslení měl dvojky či dokonce trojky. Výsledky z ostatních předmětů také za moc nestály, proto opustil školu už po absolvování nižšího gymnázia. Sám říká, že to nebylo tím, že by se na školu nehodil, ale že dával přednost samorozvoji četbou a malováním podle svých vlastních představ.⁴

Problém jeho studií v tradičnějších výtvarných médiích byl mimo jiné i ten, že prakticky smýšlející otec příliš tomuto řešení synovy budoucnosti neholdoval. Co se mu ale líbilo, bylo tehdy mladé řemeslo - fotografování. Pomohl mladému Drtikolovi najít roku 1898 místo u prosperujícího příbramského fotografa Antonína Mattase. Učení trvalo tři roky, příležitostí k rozvíjení svých uměleckých schopností však Drtikol příliš neměl. Zřídka se dostal alespoň k nějakému fotografování. Vykonával různé pomocné práce a

⁴ František DRTIKOL: Životopis Františka Drtikola (Jeho vlastními slovy), 1.

jako učedník za to nebyl placen. Sám dokonce ve svém životopisu z roku 1948 tvrdí, že mu při vyvolávání ve studené vodě omrzly ruce.⁵ Zřejmě se snažil z ateliéru uniknout, psal si s pražským fotografem Janem Langhansem. Nakonec ale vydržel a dostal výuční list oceňující mj. jeho píli.

V Mattasově ateliéru navíc četl časopis *Das Atelier den Photographen*, díky kterému se seznámil s předními díly tehdejší fotografie, tvořené ve znamení piktoralismu. Touha nedělat jen řemeslo ho hnala dál. V časopise *Das Atelier den Photographen* se dozvěděl o otevření dvouletého učebního oboru na specializované fotografické škole v Mnichově, tzv. *Lehr und Versuchsanstalt für Photographie* (Učební a výzkumný ústav pro fotografii). Tam také hned po obdržení výučního listu vykonal roku 1901 úspěšné přijímací zkoušky. Studium na škole předpokládalo a dále rozvíjelo i výtvarný talent, což Drtikolovi vyhovovalo. Školu vedl mladý ředitel Georg Heinrich Emmerich, původně obchodník s fotografickými potřebami, později publicista. Emmerich měl dobrý přehled o současné fotografii a o fotografické technice. Zastával názor, že fotografie by neměla být bezduchá technická záležitost, ale místo toho by se žáci měli snažit individuálně ztvárnit charakteristický moment a najít si svůj vlastní výraz.⁶

Z této školy si Drtikol odnesl hodně. Hned od začátku fotografoval, retušoval, ale i kopíroval, zvětšoval a

⁵ Stanislav DOLEŽAL: *František Drtikol - duchovní cesta*, Praha 2004, 16.

⁶ Georg Heinrich EMMERICH: *Photographische Lehranstalten*, in: *Allgemeine Photographen-Zeitung*, 6. Jg. 1899, Nr. 9 vom 31. Mai 1899, S. 88-90.

vyvolával. Byl zasvěcen do gumotisků, pigmentů a dalších tvárných procesů. Studenti se učili osvětlovat jak sádrové busty, tak živé modely. Třikrát týdně fotili v exteriéru jak krajiny, tak architekturu. Navštěvovali přednášky z dějin umění a fotografie, fyziky, optiky a chemie. Navštěvovali i muzea a galerie. Také dostávali hodiny kreslení. I to Drtikol později hojně využil. Mnichov byl samozřejmě také významným centrem umění, takže se Drtikol seznámil nejen se starými mistry, ale i s výhonky secese a symbolismu, které na něj velmi zapůsobily.

Na svá mnichovská studijní léta vzpomínal velmi rád. Rádi ho měli i pedagogové. Ředitel Emmerich i jeho profesor Spörl poslali Drtikolovu otci pochvalné dopisy. Kladně byl hodnocen byl i na svém absolutoriu. V roce 1903, kdy měl spolu s ostatními absolventy výstavu ve Starém radničním sále na Mariánském náměstí v Mnichově, ho kritika hodnotila jako nejnadanějšího. Paradoxně označila jeho portrétní fotografii za kvalitní, ale to, co ji skutečně zaujalo, byly Drtikolovy krajinky.⁷ Jako absolvent Mnichovské školy ještě uspěl v Mohuči, kde dostal stříbrnou medaili.

Po absolutoriu získával zkušenosti v různých ateliérech. Zkoušel to v Karlsruhe, v Churu, ale také v Turnově. Dva měsíce působil i v prosperujícím pražském ateliéru Josefa Faixe. V roce 1904 nastoupil vojenskou službu. Během ní nemohl fotografovat, tak alespoň kreslil uhlem, tuší i tužkou. Po návratu si otevřel roku 1907 v rodné Příbrami vlastní ateliér. Dělal zde především secesní portréty.

7 Die Ausstellung der Lehr- und Versuchanstalt für Photographie, in: Münchner Neuesste Nachrichten, 9.7.1903, 3.

Uplatnil při nich techniky ušlechtilých tisků. Vznikly zde i první akty, které byly zároveň jedny z prvních uměleckých aktů v českých zemích. Akt se stal hlavním motivem Drtikolovy volné tvorby. Kromě portrétních fotografií, ve kterých bylo těžiště jeho výtvarné činnosti, vznikají zde ale také velice silné fotografie horníků, a to jak příbramských, tak i třeba kladenských.⁸

Drtikol měl se svým ateliérem v Příbrami velké problémy, protože se ve mu městě nedařilo prosperovat. V roce 1910 proto svůj příbramský ateliér uzavírá a stěhuje se do Prahy. Zde zakládá spolu s fotoamatérem Augustinem Škardou moderní fotoateliér, který brzy získává věhlas díky Drtikolovu portrétnímu umění. I když ze začátku fotí i zákoutí Prahy.⁹ Zákazníci se rekrutují především z uměleckých kruhů a vyšší společnosti. Svou práci bral Drtikol zodpovědně, nepřistupoval k ní jako k prostému řemeslu, ale snažil se zachytit osobnost zobrazovaného. Byl nepřitelem portrétových retuší.

Drtikol samozřejmě také ve své volné tvorbě dál rozvíjí umění aktu. Fotí jemné secesní lyrické akty žen a dívek s domalovaným sfumátovým pozadím. Kromě toho dělá i dramatické obrazy osudových žen, jako jsou Kleopatra, Salome a Judita. Jeho fotografie jsou naplněny spontánním erotismem.

Roku 1914 přichází světová válka a Drtikol nastupuje vojenskou službu v týlovém vojsku v Benešově u Prahy. Zde opět nemůže fotografovat, tak alespoň intenzivně kreslí,

8 Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, 12.

9 Jan MLČOCH: František Drtikol: Fotografie z let 1901-1914 a album Z dvorů a dvorečků staré Prahy, Praha 1999

většinou velmi fantazijní kresby, kde se objevují témata, která využije i ve svých pozdějších malbách, jako antropomorfní skaliska, přízraky obrovských žen, téma Matky-Země aj.

Po ukončení vojenské služby se vrací do svého ateliéru v Praze, který patří mezi špičkové. Drtikol fotografuje tváře moha známých umělců, vědců a politiků, jmenujme jenom prezidenty Masaryka a Beneše.¹⁰

Nástupem dvacátých let Drtikol upouští od secesního portrétu.

Ve volné tvorbě se avantgardě přibližuje až v polovině dvacátých let. Do roku 1923 pracuje stále ještě s mýtickými a biblickými motivy. Nicméně symbolismus a další duchovní směry přelomu století v něm zůstaly zřejmě až do konce jeho nejen fotografické tvorby. Sám se za avantgardního umělce rozhodně nepovažoval, protože mu avantgardisté připadali příliš outsiderští.¹¹

V roce 1920 se Drtikol žení s tanečnicí Ervínou Kupferovou, které však manželství příliš nevyhovovalo. Manželství dlouho nevydrželo a v roce 1924 nastal jeho fakticky konec rozchodem manželů. Formálně byl svazek ukončen v roce 1926. Přesto ho ale asi vztah ovlivnil, protože tanec, práce s pohybem a zaměření na krásu ženského těla dominuje v Drtikolových fotografiích po celá dvacátá léta.¹²

V druhé polovině dvacátých let se Drtikol obrací k čisté

10 Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, 32.

11 Jiří JENÍČEK: Na besedě s Františkem Drtikolem, in: Československá fotografie, 1955, č. 2, 17.

12 Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, 34.

fotografické řeči. Klade důraz na předchozí režii a práci s modelem. Dekorace, se kterými jsou modelky v interakci, jsou zřejmě ovlivněny futurismem a kubismem. Důraz je kladen na světlo a stíny, modelky dostávají též vypjaté pózy. Modelky jsou současnější než u archaizujících prací z dřívějšího.¹³

Za vrchol Drtikolovy fotografické tvorby se počítají léta 1923-1929, kdy uplatňoval výše uvedené principy. Získává uznání na mnoha výstavách po celém světě. Nicméně se v druhé polovině dvacátých let začíná silně věnovat duchovním naukám a pod jejich vlivem nahrazuje od úplného konce dvacátých let živé modelky dřevěnými figurkami. Od roku 1930 ve své volné tvorbě fotí hlavně je. Stále fotografuje kvalitní portréty, ale i jejich přesvědčivost je menší než dřív.¹⁴

Roku 1935 se stěhuje na pražský Spořilov a ve stejném roce svou fotografickou živnost zavírá, ateliér prodává a nadále se věnuje malbě a duchovním naukám. Malby malované olejem na lepence či překližce stylově navazují na starší symbolistické kresby a grafiky, témata souvisejí především s extatickými zážitky z meditací a mystických vizí. Malby jsou určeny spíše pro okruh jeho duchovních žáků a přátel, a proto se na něj jako na umělce postupem času zapomíná.¹⁵

V roce 1942 se Drtikol žení podruhé. Za ženu si bere Jarmilu Rambouskovou, svou žákyni, se kterou žil až do její smrti v roce 1959.

13 Tereza MARKOVÁ: Role ženy ve výtvarném díle Františka Drtikola (bakalářská práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2008, 24.

14 Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000 47.

15 Ibidem 52.

V roce 1945 vstupuje do KSČ a aktivně se účastní činnosti v komunistické straně. Mnohem silněji je ale aktivní jako duchovní guru, obklopený skupinou svých duchovních žáků a následovníků.

Drtikol umírá 13. ledna 1961, jako fotograf v podstatě zapomenut. Pro veřejnost je znovu objeven až koncem šedesátých a začátkem sedmdesátých let. V roce 1967 připravili Erich Einhorn s Rudolfem Skopcem výstavu Drtikolových fotografií pro kulturní část pražské přehlídky Intercamera.¹⁶ Skutečnou senzaci pak způsobila roku 1972 velká retrospektiva připravená Annou Fárovou.¹⁷

¹⁶ Interkamera 67 (katalog výstavy), Praha 1967.

¹⁷ Anna FÁROVÁ: Fotograf František Drtikol, Praha 1972.

3. František Drtikol - mystik a ideolog

Už v dobách svých uměleckých začátků se Drtikol začal zajímat o filozofii a náboženství. Stýkal se s malířem Karlem Hojdenem a senzibilem, léčitелеm a pozdějším autorem necírkevních křesťanských statí Františkem Brožem. Všechny ovlivnila atmosféra silně křesťansky cítící hornické Příbrami, kde dominantou jak geografickou tak mystickou byla Svatá Hora. Toto poutní místo a jeho atmosféra silně ovlivnilo všechny tři. František Brož trávil až do konce života celé letní noci právě na Svaté Hoře a i Františka Drtikola síla místa zasáhla, dokonce tak silně, že se lokalita objevuje i v mystických vizích mnohem pozdějšího období života, kdy už je silně ovlivněn východními naukami. Můžeme se o něm například dočíst z popisu jeho vize až z října 1929: „Stál jsem před kostelem (na) Svaté Hoře. Něco jsem měl dělat ... A jak jsem byl nahoře, tak jsem vešel dovnitř kostela ... A pak jsem chvíli klečel a najednou jsem plaval v Božství ...“¹⁸

Síla tradice Svaté Hory poukazuje na jeden zajímavý fakt, a sice, že křesťanská tradice, ve které svoji mystickou dráhu začínal, ho velmi dlouho v určité podobě, možná až do smrti, silně ovlivňovala. Sám sice ve svém životopise psaném po roce 1945 prohlásil: „Když jsem byl ve druhé třídě gymnasia, dostala se mi do ruky kniha J.W.Drapera 'Dějiny konfliktu mezi náboženstvím a vědou', a to bylo rozhodující pro celý můj další život. Stal jsem se

¹⁸ Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, sv. 2, Praha 2008, 54.

neznabohem. A kde jsem mohl, tak jsem papežství potíral, jak se podle možnosti dalo."¹⁹ Celý text je asi poněkud tendenční, kvůli dobovému kontextu. Je pravda, že Drtikol se sice rozešel s oficiální doktrínou katolické církve, nicméně neznabohem se rozhodně nestal. V mnohem později, než jsou gymnaziální léta, má velmi silné vize formované křesťanstvím, např. z února roku 1928: "Při koncentraci. - Hlas: Dám ti Božství. A - Ty jsi Petr a to je skála."²⁰ nebo z května 1928: „Kristus na kříži - ze zdola až doprostřed prsou svíčka - plamen uprostřed prsou."²¹ Existují i další, vysloveně ke křesťanské tradici pozitivní vize, např. opět z května 1928: „2x berla. Svatý Mikuláš podával mi berlu."²² nebo ještě silněji ze září 1928: „Koncentrace. - Kristus mi podával své srdce. Srdce pak přešlo do mě a rozšiřovalo se do nekonečna."²³ A to už v době, kdy se hlásily o slovo východní nauky. Také v dopisech slečně Elišce Jánské, které se Drtikol neúspěšně dvořil, přirovnává své utrpení k utrpení Kristovu.²⁴ Zároveň jí ale také tvrdí že s bohem již skoncoval. Na několika svých fotografiích také křížuje jednak nahé modelky a jednak sám sebe.²⁵

Je tedy jasné, že na gymnáziu určitě křesťanské učení jako celek neopustil. Ve vizi z roku 1928 je také jasně patrné, že si ještě velmi dobře pamatuje na zkušenost návštěvy

19 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, sv. 2, Praha 2008, 15.

20 Ibidem 33.

21 Ibidem 37.

22 Ibidem 39.

23 Ibidem 46.

24 František DRTIKOL: Deníky a dopisy z let 1914-1918 věnované Elišce Jánské, Praha 2001.

25 Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, 22-23.

bohoslužeb „...Pak jsem si ještě vzpomněl, že mám jít do kostela na Svatou Horu. Šel jsem a u křížku čekal na sestru...“²⁶ Na druhou stranu ale ve stejné vizi posléze potkává jeptišky, které nikterak pozitivně líčeny nejsou. Poměrně rychle se zřejmě rozešel s katolickou církví. Přesto je ale dobré upozornit na fakt, že první mystické zkušenosti, kterými Drtikol prošel, byly formovány právě křesťanstvím. Jeho elementy pak přetrvávaly v Drtikolově učení dlouho. Nicméně se podle zápisků jeho učení i vzpomínek žáků zdá, že jejich hustota měla zmenšující se tendenci.

Jak postupoval Drtikolův vztah ke křesťanství není úplně jasné. Pravdou ale je, že v jeho slovníku postupně ubývají slova jako Bůh, Kristus či Syn a nakonec téměř, nebo možná dokonce zcela ustávají. Začínají se víc objevovat termíny obvyklé pro konvenční buddhismus, jako nirvána etc. Vzpomínky jeho žáků se v tomto poněkud různí. František Hein používá spíš buddhistickou terminologii a v podobném duchu hovoří i o výrocích svého Mistra. O křesťanství se hovoří v případě doporučení Drtikola, aby si Hein přečetl bibli celou, ne jen to, co považoval za významné.²⁷ Přesto je i tohle zajímavý příklad, který by mohl hovořit o určitém druhu respektu ke křesťanské tradici. V buddhistickém duchu o něm hovoří i Evžen Štekl, ale z jeho vzpomínek poznáváme, že se Drtikol neváhá rozhovořit o Bohu.²⁸ Štekl se mimo jiné zmiňuje, že Drtikol citoval

26 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, sv. 2, Praha 2008, 38.

27 Ibidem 120.

28 Evžen ŠTEKL: Síla moudrosti - interpretace učení Fráni Drtikola, Praha 1992.

výroky Mudrců všech dob, mezi nimiž byl i Kristus.²⁹ Jára Kočí samozřejmě hovoří v silně buddhistických termínech a dokonce i vzpomíná, že ho Drtikol varoval „... ,že křesťanská mystika se projevuje symbolikou, která naplňuje každého stoupence vznešeným citem k Bohu a působí tak na jeho mysl a vytváří tak představy, které mu pak překážejí v poznání pravdy v něm.“³⁰ Na druhou stranu i v kontextu tohoto učení neváhá Kočí říct Bohu poněkud bizardně ambivalentní slova: „Taková je nejvyšší pravda, Pane můj, a jestli mi jen trochu naznačíš, že se mýlím, pak tě neuznávám a nevěřím ve Tvou existenci. Nebudeš u mne žádnou nejvyšší autoritou, jako Stvořitel.“³¹ Není jisté, jestli tuto náboženskou zkušenost samotnému Drtikolovi sdělil, nicméně z kontextu vyplývá, že by to Drtikol samotný zřejmě toleroval. Silně křesťansky ovlivněná je naopak vzpomínka Anny Soukupové, navíc na jeho poslední měsíce života. Soukupová, tato žena, která svému Mistrovi obětavě sloužila až do smrti, vzpomíná, že jednou viděla ve snu, jak se u Drtikolova lože objevil svatý Vít se svatým Rochem. Oba dva sestoupili z nebe, aby posloužili Dokonalému (tj. Drtikolovi) v posledním údobí jeho života. Nemocný Drtikol se pak Anně Soukupové zvedal mnohem snáz. Důležité je, že sám nemocný Mistr tuto vizi své žačce nijak nevyvracel. Když ho jednou našla na zemi a stěžovala si, že se Roch s Vítem příliš nestarají, Drtikol naopak odvětil, že se starají a že zařídili, aby se mu nic nestalo.³²

29 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, sv. 2, Praha 2008, 162.

30 Ibidem 167.

31 Ibidem 171.

32 Ibidem 184.

Podle všeho se zdá, že buddhismus postupně u Drtikola převládl nad všemi ostatními mystickými zkušenostmi, ale také, že z křesťanství, resp. z určitých jeho prvků, u něj zůstala určitá menší stopa. Samozřejmě to umožňoval přístup buddhismu k Bohu, který nechává svým následovníkům velkou svobodu - jaký Bůh je/není, jestli je, etc.³³ Často se u Drtikola nemůžeme ubránit dojmu, že své poznání Boha čerpá právě z křesťanství. Jeho poznání a uvědomění si Boha tedy nemusí být ve vůbec žádném rozporu s buddhismem a rozdíly ve vzpomínkách jeho žáků mohou být dány tím, že František Drtikol respektoval jejich individuální vnímání/nevnímání Boha.

Element křesťanství a jeho tradice, resp. tradice křesťanské kultury, je nezanedbatelný ve vztahu k Drtikolovu uměleckému cítění. Pro nás je důležité, že v období, které nás zajímá, tedy v letech 1929-1935 sehrály prvky křesťanská tradice výraznou roli ve vývoji Drtikola a nesmí nás proto překvapit, když se ještě na fotkách z roku 1935, tedy na posledních exemplářích Drtikolovy soustavnější umělecké tvorby, objeví kříž.³⁴

K východním naukám se dostával Drtikol postupně. Již po první světové válce přeložil některá základní díla východních filosofií, a to často jako první v našich zemích. Ing. arch. Alois Brož vzpomíná, že mu Drtikol vyprávěl, jak se úspěšně snažil o koncentraci i přes bolest způsobenou tušením blížícího se rozpadu manželství s jeho první ženou Ervinou Kupferovou.³⁵ Vztah ale tedy

33 Josef KUBALÍK: Dějiny náboženství, Litoměřice 1976, 77.

34 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 340.

35 Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000 34.

ještě trval, čili to muselo být nejen před rokem 1926, kdy bylo manželství oficiálně rozloučeno, ale také buď roku, nebo před rokem 1924, kdy se vztah fakticky rozpadl.

Křesťanství a postupně sílící buddhismus (případně šířeji východní nauky - Drtikol se zřejmě snažil seznámit se s mystickými možnostmi co nejšířeji) nebyly jedinými mystickými směry a zkušenostmi, se kterými se hledající umělec na své cestě setkal, a to snad ještě před první světovou válkou. Byly to také okultní, magické a další poněkud alternativnější směry. Seznámil se s esoterickými výklady evangelií, ale i s moderní antroposofií. Po určité době byl členem českého Theosofického spolku, ve kterém se samozřejmě také dotkl Buddhismu, později z něj ale vystoupil.³⁶ Přispíval též do hermetického časopisu Logos-revue pro esoterní chápání života a kultury. (Tam ale byly jeho příspěvky často buddhistického charakteru). Vypracoval si však vůči těmto různým směrům určitou skepsi. Svým žákům doporučoval číst jen ty nejnужnější spiritistické texty, skeptický byl i vůči černé magii. „Černá magie. Dosáhne-li někdo některé síly okultní, tu jeho duše zahyne. Proč? Protože se stane tou silou, a tím ztrácí svoji individualitu - i svoji Duši. Síla pak se projevuje jím během doby tak, že on už ji neovládá a rozplyne se v ní.“³⁷

Určitou mnohost nauk, kterými prošel, vysvětloval tím, že tyto nauky pro něj tvoří jakési „berličky“ na cestě za

36 Karel FUNK: Mystik a učitel František Drtikol, Praha 2001, 17.

37 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 64.

konečným cílem.³⁸ Postupně se ale u něj stále víc hlásí o slovo buddhismus. Je zajímavé jak se u něj v prvních rozvinutých fázích intenzivního obrácení se do svého nitra snoubí principy buddhismu a křesťanství v rovnocenném měřítku. Právě období tohoto průniku se kryje s obdobím tvorby 1930(1929)-1935. Silně se to projevuje v zápiscích jeho myšlenek. Výrok „28/2 1928 - Každý nástroj projevu Božství má svůj začátek a konec. Tedy - projev Kristus, Krišna, Buddha atd.“³⁹ je spíš poněkud ekumenický, kdy prostě uznává osobnosti z více náboženství. Již v roce 1928 také můžeme číst i velmi východně laděné úvahy, např.: „Podle intensity, podle síly, jak který čin (myšlenka nebo slovo) byl proveden (z lásky, ze zlosti, z nenávisťi, z fantastické imaginace), opíše kruh větší nebo menší (udeří, zasáhne osobu), aby se vrátil tam, odkud vyšel. - Toť karma.“⁴⁰ na východní principy je navázán také výrok: „Pokud na sobě pozorujeme účinek dobra a zla, potud trvá sobectví, osobnost, já. Reagujeme na to spokojeností nebo nespokojeností. To je ale dvojnost. Stejněměrně vše přijímat, poctu jako hanu, a zůstat ve svém středu.“⁴¹ Jenže s těmito principy neváhá Drtikol spojit ani výrok typu: „13/2 1929 - Jako má vědomí, že existuje, tak musí cítit Krista v sobě. Člověk má produchovnit tělo tak, že rozklad na ně nepůsobí. Když člověk v klidu rozkáže v mládí, stává se to ihned skutečností; Bůh je ve mně, On to činí.“⁴² Podobně znějí i

38 Karel FUNK: Mystik a učitel František Drtikol, Praha 2001, 38.

39 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 64.

40 Ibidem 36.

41 Ibidem 38.

42 Ibidem 46.

další výroky z roku 1929: „My sami si můžeme hříchy odpustit a vymazat tak zvanou karmu, jakmile jsme uskutečnili v sobě Krista, neb jen Kristus odpouští hříchy.“⁴³ „Celý život Kristův je symbolicky vyjádřená cesta k Bohu“.⁴⁴ Slovo Bůh se pak dále objevuje v mnoha jeho úvahách a nic nám nebrání dát tomuto slovu částečně křesťanské konotace. Je ale třeba si uvědomit, že Drtikol nepovažoval Krista či Boha za entitu, kterou je třeba následovat ve smyslu křesťanského následování. Drtikol hlásal, že Boha nelze následovat, že je ho třeba uskutečnit v sobě. Řekl například: „15/8 1929 Člověk se musí vzdát i touhy po Bohu. Člověk se musí vzdát i vidět Boha i toho nazírání. Musí nastoupit na místo všeho Vědomí Boha.“⁴⁵ Nebo: „Musím se i Božích vlastností vzdát, nebo jinak Ho celého nemám. Vztít Ho beze všech přívlastků - naprosto Čistého, jakým vskutku je.“⁴⁶ V tomto kontextu nepřekvapí ani rozdělení, které by pravověrného křesťana jistě vyděsilo: „Božství, chce-li se projevit, rozdvojí se na Boha Otce-Moudrost všepřonikající (mužský princip) - a Boha Matku-Lásku všeobjímající (ženský princip). Jakmile nastane toto rozdvojení, které vlastně je věčné spojování, zrodí se Syn, to jest Bytí. Bytí však samo o Sobě je nevědomé, a teprve, když sestoupí Vědomí (Duch svatý) do Bytí, totiž když Bytí si uvědomí Synovství s Bohem Otcem a Bohem Matkou, tu teprve nastane jednota a on splyne s Božstvím, vrátí se do Božství.“⁴⁷

43 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 51.

44 Ibidem 51.

45 Ibidem 54.

46 Ibidem 55.

47 Ibidem 57.

Jak postupují třicátá léta, Drtikol dál neváhá spojovat koncepty buddhismu s určitou křesťanskou terminologií, možná i s určitým jiným viděním světa. Občas reflektuje třeba technický pokrok či slavné filozofy (viz Eckhart 21/8 1932).⁴⁸ Také se občas zdá, že Drtikol ve svých úvahách reflektoval poměrně obyčejné každodenní problémy, neváhal ani řešit vztah muž-žena - viz: „16/10 1932 - Žádná žena nemá ani nejmenšího práva muži poroučet, rozkazovat. Ona může jen radit, aby byla mu pomocí. On pak jedná tak, aby povstal syn - totiž dívá se ze svého i z jejího stanoviska. A pak on rozhodne, co se má státi. A to je syn nebo dcera. Když uskuteční v sobě Jednotu, není mu zapotřebí ženy.“⁴⁹

Jak třicátá léta postupují, ustupuje křesťanské názvosloví do pozadí a dominuje buddhistické. Přece jen je už od začátku jasné, že kostra myšlení se posunula příliš na východ a že křesťanství se na ni jen jaksi nabalovalo. Možná, že Drtikol onu východní kostru použil, aby jaksi pochopil křesťanství, do jehož tradice se narodil. Jak ale již bylo naznačeno, pro nás je důležité, že Drtikolovo myšlení doby, která nás zajímá, bylo silně ovlivněno nejen východními naukami, ale i křesťanstvím a jeho kulturou.

V roce 1935 v podstatě zanechal fotografování a jenom maloval. Jeho pronajatá vila na Spořilově se stala centrem lidí hledajících jeho rady a vedení jako mystika. Stal se v tomto ohledu váženou osobností. Využíval své rozsáhlé duchovní znalosti - cizí mu nebyly staroindické vědy, upanišády, texty Buddhovy, taoismus, tibetský tantrismus,

48 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 99.

49 Ibidem 100.

ale i jiné dříve zmíněné směry a náboženství. Snažil se o čisté duchovní poznání, vyústující v osvícení a realizaci stavu nirvána. Snažil se ho dosáhnout, dle učení jeho oblíbeného mahájánového buddhismu či advaita, již v pozemském životě. Dosáhl by pak dokonalého klidu a bylo by jedno, zda ho dosáhl už za života, nebo až po smrti. Jeho žáci věřili, že se mu to podařilo. Nazývali ho živoucím Buddhou, Arahatem, tedy tím, kdo ještě za života na tomto světě dosáhl nirvány. Evžen Štekl pojmenoval své samizdatové vydání vzpomínek na Drtikola jako „Vzpomínky na velikého Arahata“. Tam mj. vzpomíná: „Fráňa přizpůsobil Učení Buddha nynější době. Vyzdvihl vysoko jádro Nauky, totiž patiččasamupáda (řetěz příčinnosti - nebo odvislé vznikání). Poukazoval na výroky Mudrců všech dob (Tiúpúa, Nágárdžuna, Kristus aj.), a když bylo třeba, citoval jejich výroky a poukazoval na shodu toho, co hlásali. Fráňova nauka je nezničitelná jako Nauky všech Buddhů. Učení je nepřemožitelné pro všechny časy.“⁵⁰

Ti, kteří ho znali, o něm vyprávěli někdy poněkud legendické historky. Například z těchto vzpomínek se dozvídáme, jak Drtikol vzal do dlaní hlavu psa Puntí, německého ovčáka svých známých, a laskavě mu vykládal principy svého učení. Puntá ho prý celou dobu pozorně sledoval. Také prý jednou na Spořilově hledala Drtikolova druhá žena Jarmila svého manžela. Náhle slyšela z balkonu zvuk, jaký vydávají vlaštovky. Šla se tam podívat a našla ho, jak leží na zemi, zpívá jako vlaštovky a ty mu usedají na ruku.⁵¹

50 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, sv. 2, Praha 2008, 162.

51 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Fotopurismus

František Drtikol se ale ve svém duchovním vývoji nezaměřil jen na náboženství. V jeho životě sehrála významnou úlohu i jiná ideologie. Ano, stal se jí po roce 1945 komunismus. Drtikol k němu značně přilnul, ale nezabránilo mu to dál žít intenzivním buddhistickým životem. Sám vzpomíná, jak v únoru 1948 hlídal spořilovský sekretariát strany, a to i přes noc, a psal rozpis služeb.

⁵² Dotáhl to na místopředsedu uličního výboru. Jeden z jeho následovníků, Karel Mikšovský, vzpomíná na svoje setkání s ním v padesátých letech: „Drtikol stál před domem opřen o lopatu a mluvil s jakýmsi člověkem, dáváje mu pokyny, co má činit. To bylo mé první setkání. Když jsem mu sdělil, že se znám s Franiškem Heinem, řekl: 'Počkej chvíli, musíme něco zařídit ohledně brigádnických prací na vozovkách.' Tak jsem podle jeho řeči vystihl, že je asi vedoucím brigády. Onen brigádník odešel a v tom přišel k němu další, jakýsi mladík s porouchaným jízdním kolem, a žádal jej o radu. Drtikol vysvětloval, co s tím má provést. (...) Pak se obrátil ke mně a říká: 'Víš, my tady žijeme v novém duchu, ve vzájemné svépomoci.'“⁵³ Drtikol byl tedy komunistou velmi aktivním a zdá se, že neváhal i zde vykonávat funkci jakéhosi „guru“. Zdá se, že jeho komunistické přesvědčení bylo opravdové, a to i pokud vezmeme v úvahu, že souběžně bylo opravdové i jeho přesvědčení buddhistické.

Praha 2004, 32.

⁵² František Drtikol: Životopis Františka Drtikola (Jeho vlastními slovy) 5.

⁵³ Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, sv. 2, Praha 2008, 175.

4. Fotopurismus v díle Františka Drtikola

4.1 Definice fotopurismu

Do tohoto pojmu nespádají úplně všechny práce z let 1930 (dle některých datací 1929) až 1935. Určitě do toho nezapadaly např portrétní fotografie, které ještě stále dělal. Samotný termín je čistě konstrukt Drtikola; zřejmě není založen na nějakém hlubším studiu sofistikované terminologie.

Poměrně obecně znějící definici termínu poskytl sám Drtikol; ve svém textu „Ars una, species mille“ píše: „Protože v letech třicátých nastal veliký přelom v mém nazírání na svět a jeho dění a následkem toho pak odklon od materialistického myšlení a plné pohroužení se do vlastního nitra, dosavadní způsob práce mi nestačil, bych mohl vyjádřiti své umělecké vise. A tu jsem přišel na ideu bych nahradil živé tělo, které jsem nemohl umístit do prostoru, jak bych chtěl, figurkama, které jsem sám komponoval, vyřezal a plasticky omaloval. Nazval jsem to fotopurismus - jakási abstraktní fotografie. Používám k témuž účelu figurek a různých (více méně) geometrických a přírodních (květinových, kamenných a podobně) forem a výřezů. Nejsem tu již závislý na modelu, nýbrž já sám dávám svým figurkám pohyb, výraz, který potřebuji k vytvoření obrazu a který by mi žádný živý model při nejlepší vůli neudělal. Také nejsem závislý na velkých

nákladných dekoracích a můžu je umístit do prostředí, kde bych živé modely nikdy umístit nemohl. Pak je vše cílevědomě režírováno a umělým světlem tak osvětleno, že jejich plastičnost je přímo pohádková. Považuji tuto práci za svoje nejoriginálnější vyjádření mého vnitřního uměleckého citění. Podotýkám ještě, že veškeré figurky a geometrické dekorace jsou úplně ploché a jen osvětlením dosahují plné plastičnosti a životnosti ve svých obrazech.“⁵⁴

O ftopurismu se zmínil i v dopise pro švýcarský měsíčník Camera. Píše tam „Jak pracuji? Tedy tak, že fotografuji, jak dovedu a jak je mi dáno. A protože mi k tomu, co jsem si představoval a co mne napadlo, nemohl naprosto postačit živý model, zhotovuji si jej nyní sám. Modeluji nebo kreslím atd., co právě potřebuji. Dříve, když jsem měl nějakou ideu a chtěl ji provést se živým modelem, vždycky jsem ztroskotal. Teď si vymodeluji nebo nakreslím pózu, kterou si představuji, i zhotovím k tomu potřebné rekvizity, geometrické tvary a různé jiné. Zrežírují exteriér a zkuším osvětlení, v kterém by celek nejlépe působil, aby co nejlépe vyjádřil mou původní ideu.“ Potom dále pokračuje: “Ovšem, používané modely nejsou pouhými siluetami, jsou to do detailů provedené figurky, tak aby odpovídaly skutečnosti, a přece zase ne. Zidealizoval jsem si tělo a vytvořil svůj typ. Mohu říci, že teprve teď jsem s výsledky své práce spokojen, protože je to od A až do Z moje. I myšlenka i použitý materiál. Víím, že narazím na všelijaké předsudky, ale to mi zůstává jedno. Myslím, že je lepší jít svou vlastní cestou a nerozmnožovat počet

⁵⁴ Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 293.

fotografů, kteří nedovedou než ubírat se vyježděnými kolejemi.“⁵⁵ Drtikolovo vysvětlení pojmu je tedy v obou případech podobné.

Prozkoumáváme-li fotografie samotné, najdeme na zadní straně fotografie pojmenované „A Photographic Picture“ a znázorňující dle vztahu anatomie pánve a hrudníku zřejmě ženské siluety (fotografie je uchovávána v Uměleckoprůmyslovém muzeu pod signaturou GF-41.545) tuto strojem psanou poznámku: „Remark: I wish to state that all my pictures are pure photography and models used have been made by myself for this purpose.“ (Poznámka: Chtěl bych prohlásit, že všechny mé obrázky jsou čistá fotografie a že modely byly vytvořeny mnou pro tento účel.) Podepsáno strojem i rukou a datováno Praha 18.1.1930. Zřejmě se jedná o poznámku určenou pro vystavovatele na nějakém salónu. Není jasné na kterém; na zadní straně této konkrétní fotky bohužel není nálepka žádné výstavy, jako je to na mnoha jiných fotografiích, která by nám napověděla, kam byla fotka určena. Možná, že dokonce došlo k tomu, že se GF-41.545 nakonec nikam nedostala a zbyla jenom ona poznámka. Zajímavé je, že se tato poznámka potom dlouho neobjevuje, a to ani na pracech obdobného typu, které dle nálepek evidentně prošly mnoha výstavami, jako je například ta se signaturou GF-41.558.

Přečteme-li si slovní spojení „pure photography“, tedy „čistá fotografie“, okamžitě nám naskočí vzrušující možnost spojení s pojmem „fotopurismus“. Celé je to trochu ošemetné, protože zamyslíme-li se nad smyslem textu a

55 Drtikolova korespondence v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze.

uvědomíme-li si, že byl na zadní straně tvrdého papíru, na který byla nalepena fotografie - tedy verze, o které se lze domnívat, že ji Drtikol považoval za definitivní a k vystavování vhodnou, objeví se před námi logicky vypadající fakt, že text byl spíš jen prohlášením autenticity, umožňujícím jeho připuštění na výstavu, případně úžeji připuštění do nějaké konkrétnější kategorie. Navíc je zajímavé, že text je psán anglicky, později se ještě objeví jedna jeho obdoba francouzsky (např. GF-41.906) ale nikdy nebude psán česky. I toto svědčí spíš o nějakém ujištění pro potřeby regionálního vystavování, než o nějakou deklaraci uměleckého programu. Ovšem význam onoho prohlášení není radno úplně upozadit. V jeho znění dojde k vývoji, který nás s hledaným termínem - fotopurismem - přímo propojí. Dojde k tomu u nové varianty, která se objevuje až roku 1934 na díle, které je v Uměleckoprůmyslovém muzeu uloženo pod signaturou GF-42.049. Jedná se opět o definitivní verzi slušivé geometricky abstraktní kompozice, tedy o verzi nalepenou na tvrdém papíře. Na jeho druhé straně je mj. cele strojově psaný štítek s textem, který kompletně uvádím:

IV.

František Drtikol Praha II

Vodičkova 7.

Czechoslovakia.

Photopurismus

The effect of this print has been obtained by the only regie and lightning. It has nor been touched on the negative. No photomontage, no

photogramme.

Samotný ne úplně gramaticky správný text má podobný význam jako „Remark“ z roku 1930. Pod štítkem je tužkou napsáno „Composition abstraite 1934“, ovšem nejsem si jist, zda se jedná o Drtikolův rukopis, protože většina poznámek psaných přímo Mistrovou rukou je psána psacím písmem. Jestli „Photopurismus“ označuje v textu název je bohužel sporné. Drtikol totiž názvy děl zpravidla dával do uvozovek, jak dokazuje například téměř shodné prohlášení z figurální GF-42.059; stojí tam:

III.

František Drtikol Praha II

Vodičkova 7.

Czechoslovakia.

„The world of the soul“

Photopurismus

The effect of this print has been obtained by the only regie and lightning. It has nor been touched on the negative. No photomontage, no photogramme.

Název je zde prokazatelně „The world of the soul“, neboli „Svět duše“. Text GF-42.049 bohužel žádné uvozovky nikde nemá. Z postavení textu na GF-42.059 by se dalo usuzovat, že „Photopurismus“ je jen označení toho, oč se jedná. „Composition abstraite 1934“ mohlo být na GF-42.049 dodáno později někým jiným. Vladimír Birgus ve své knize „František Drtikol“ otiskuje převrácenou verzi GF-42.049, kterou zde nazývá „Fotopurismus“.⁵⁶ Mě se takto převrácená

56 Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000 obrázek

Fotopurismus

31/126

26.04.2011

verze dostala do ruky pouze jako nepodlepené fotografie, čili jako verze, které nebyly definitivní, se signaturou Uměleckoprůmyslového muzea GF-42.047 a GF-42.048; tyto fotografie neměly název na zadní straně napsaný. Nemohu tedy s jistotou říct, zda se někdy nějaká fotografie jmenovala přímo „Fotopurismus“. Nicméně to podle mě není zase až tak podstatné. Na fotkách se pak ještě vyskytuje další mutace anglického upozornění, tentokrát s podtrženým „Attention“ (lze přeložit jako „Pozor!“ Nebo „Prosím věnujte pozornost“) místo „Photopurismus“, příp staršího „Remark“. Hojně se objevuje i francouzská varianta. GF-42.059 byla evidentně hojně posílána na fotografické výstavy, jak dokazuje celá řada nálepek. Zde se otázka možného propojení s definicí „fotopurismu“ objevuje naplno. Přesto ale text téměř určitě sloužil k praktickému účelu nastíněnému u varianty s „remark“. Důkazem je další varianta, a to ta s „Attention“; má totiž víceméně shodný text s „Photopurismus“ a je jen velmi nepravděpodobné, že by chtěl Drtikol někoho svým potenciální programovým prohlášením varovat. Přesto ale nutnost sepsat tato upozornění mohla vést k neplánovanému poznání názvu. Také mohl autor těmito štítky vlastně říkat: „Jedná se o proud mého díla fotopurismus, a ten používá jenom povolené prostředky, o fotomanipulaci se nejedná.“ K definici mohlo dojít ne z programových důvodů, nýbrž z ryze pragmatických. Mohl to prostě potřebovat, aby byl připuštěn do nějakého striktně vymezeného celku. Mohla to někdy možná být určitá autocenzura podobná té, kterou používaly některé rock-and-rollové skupiny při nástupu syntetizátorů. Tyto skupiny odmítly novou technologii

používat a pak si neváhali na svá alba umístit nálepku hlásající, že se jedná o „čistý“ Rock-and-roll. Nebylo to z důvodu, že by v opačném případě hrozil např. zákaz prodeje, nýbrž to bylo určité poselství posluchačům. Poznání názvu by se tak u Drtikola promítlo do takového prohlášení.

Vraťme se nyní k otázce, co z Drtikolovy tvorby z let (1929)1930–1935 zařadit do pojmu fotopurismus. Sotva asi půjdou zařadit některé dobíhající aktivity. Drtikol zřejmě nafotil například ještě několik živých aktů. Nabízí se ovšem ještě jedna otázka - dá se vše z daného období, kde se fotí figurky a další neživé předměty, do tohoto pojmu zařadit? A jak je to s hybridními formami - tedy například s fotkami, na kterých jsou živé modely v kontaktu s plochými figurkami, nebo na kterých plochou figurku tvoří vystřižená fotografie nalepená na překližce? A také co s pracemi, na kterých jsou figurky trojrozměrné?

Současná literatura naznačuje, že těžištěm Drtikolovy tvorby daného období byla tvorba mystického charakteru. To je samozřejmě pravda. Nicméně nikde není důkaz, že by se pojem „fotopurismus“ vztahoval jen na díla s touto tematikou. Ba naopak podle mnohých bylo Drtikolovo učení a jeho fotografická tvorba dvě věci, které se sice prolínaly, ale nebyly na sobě úplně závislé. S podobnými názory se můžeme setkat i u lidí, kteří ho osobně znali. Sám Drtikol navíc také hovoří o umění spíš jako o citu a o řemesle, než o tématické spekulaci.⁵⁷ A to i v souvislosti s fotopurismem. Drtikol se tedy zřejmě nesnažil o nějakou

57 Jiří JENÍČEK: Na besedě s Františkem Drtikolem, in: Československá fotografie, 1955, č. 2, 17.

didaktičnost svých děl, která by pak sloužila jako jakási bible pro diváka. Médium fotografie spíš sloužilo k jakémusi záznamu cesty a toho, co na ní viděl. Pak to neváhal ukázat, a to i lidem, kteří s ním byli spojeni mystickým poutem. Přesto si ale myslím, že jeho práce byly určeny na dívání, ne na následování. Ostatně sám Drtikol jako duchovní Mistr zdůrazňoval, že každý musí najít Boha v sobě, že jakékoliv vnějškové lpění vlastně od Boha člověka odvádí. Uznával pluralitu cest. Ještě jednou zopakováno: Fotografie mu sloužila k zobrazení procesů jeho nitra, nikoli k ukázání cesty k následování. Vedle velice spirituálně působících figurek, jakýchsi „orantek“, se tak klidně mohly vyskytovat kankánové tanečnice spíš veselého charakteru, aniž by se dalo mluvit o metodickém protikladu.

Pod pojmem fotopurismus je tedy vhodné si představit v plné šíři právě to, co sám umělec uvedl, když řekl: „...používám k témuž účelu figurek a různých (více méně) geometrických a přírodních (květinových, kamenných a podobně) forem a výřezů...“.⁵⁸ Nevypadá to, že by se dal pojem omezit jen na čistě mystická díla, či na jiný výsek probírané tvorby. Vždyť i strojem psaný štítek s prohlášením, kde se vyskytuje nápis „photopurismus“, který by teoreticky mohl téma nějak zúžit, můžeme nalézt na velmi různorodých dílech. Pravda je, že čistě „veselé“ výjevy typu kankánových tanečnic sice na sobě tento konkrétní nápis zřejmě nikde nemají, přesto ale není důvod je z celku vylučovat. Texty vyprodukované přímo Drtikolem by spíš hovořily o opaku, i když hovoří velmi obecně.

⁵⁸ Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 293.

Nyní k Hybridům. Zařaditelné přímo pod střechu pojmu fotopurismus by byly možná trochu překvapivě vystřižené fotky, nalepené na překližku a pak dále instalované a posléze znovu focené. Důležitý je zde fakt, že problémy s libovolnou prací s živým modelem, na které si Drtikol stěžoval, zde mizí a jsou nahrazeny volností instalace, když se z nich stávají způsobem instalace jakési „modýlky“. Dochází vlastně k částečnému odtělesnění a odlidštění původního živého modelu, jehož obraz se pak stává vhodnějším. Důkazem budiž i to, že Drtikol neváhal tento přístup více než rovnoprávně postavit vedle cele malovaných figurek v hojně vystavovaném díle „The World Of The Soul“, ukrývajícím se v Uměleckoprůmyslovém muzeu pod signaturou GF-42.070. Ležící postavička je zde spojena s rostlinou.

Horší je to s díly, kde je živý model v interakci s figurkami. Náměty mohou být často mystické, přesto je zde ale také onen nezvladatelný lidský prvek, který neumožňuje autorovi plnou kontrolu nad fotografií. I element plné kontroly mohl přispět ke vzniku slova fotopurismus. Na druhou stranu je ale pravda, že autor mohl využít volnost práce s figurkami a instalovat je k živému člověku. Nakonec i to je možnost, kterou taková volnost nabízí. Přesto, že by se tyto fotografie mohly díky uvedeným faktům zkoumat v těsném sepětí s klasickým fotopurismem a také tak s nimi bude v práci nakládáno, přesto se o jeho úplně čistou formu nejedná.

Speciální kapitolu pak tvoří poměrně malá skupina fotografií trojrozměrných sošek. Tématicky se zdají být mírně odlišného charakteru od zbytku, nicméně to není na

překážku - jednalo by se prostě o další podobu. Problém ale je, že v „Ars una, species mille“ se jasně hovoří o plochých soškách. V dopise pro švýcarskou Cameru se ale zase můžeme dočíst o modelování. Autor si v tomto bodě poněkud protiřečí. Tak jak tak se jedná minimálně o velice příbuznou formu a vzhledem k jejímu malému rozsahu a neprobádanosti se bude hovořit v této práci i o ní.

4.2 Témata fotopurismu

V předešlé části jsme se seznámili s tvorbou období 1930 (1929)-1935 a s pojmem „fotopurismus“ poněkud obecněji. Nyní přikročíme již k dílům samotným a podíváme se, s jakými vizuálními tématy se zde pracuje. Souběžně budou také nabídnuty možné inspirační zdroje pomáhající vzniku prací daného období. Neznamená to ale pokus o podání definitivní interpretace obsahu jednotlivých děl ať už v mystické či jiné podobě. Nedovoluje to jednak fakt, že Drtikol neznechal nějaké soustavné spisy, kde by to, co jednotlivá vyobrazení znamenají, popisoval systémem „tohle znamená tohle a tamhleto onohle“. Místo toho existují jen zmínky (které tato práce ve velkém množství cituje), hovořící o celém období velmi rámcově. Nějaká pevná ikonograficko-didaktická funkce se ani nedá příliš očekávat. V období, kdy se František Drtikol zabýval fotopurismem, byl již plně ponořen do duchovní cesty, kterou pak kráčel do konce života, a ačkoli se snažil přivést ostatní do cíle, jak ho viděl on, nenutil nikoho, aby do něj šel po úplně stejné cestě jako on. Nezdá se tedy, že by budoval nějaké ukazatele, spíš zaznamenával vlastní cestu, a to asi šířeji než jen v nábožensko-duchovním smyslu slova. Zřejmě se dokonce cíleně snažil oprostit své práce od nějakých kanonických významů. Nepřímý důkaz poskytuje část textu týkající se pozdějších maleb mystického charakteru do argentinského časopisu *Evolución* z roku 1937:

„Pokud jde o význam obrázků, autor říká, že je lepší, když

ho každý nalezne ve svém nitru sám, protože slova nemohou dobře vystihnout, co pociťoval, když tyto obrazy maloval.“

59

Vzhledem k tomu, že v duchovní sféře vyznával důraz na individualitu cesty každého jednotlivce prokazatelně již v roce 1928, tedy ještě před oproštěním se od „klasické“ fotografické tvorby s živými modely, lze předpokládat, že právě citovaný výrok je možné vztáhnout i na období 1930-1935.⁶⁰ Tato kapitola se tedy pokusí alespoň stručně popsat jednotlivá díla období a nabídnout možné souvislosti s mystickými duševními pochody a vývojem Františka Drtikola. K tomuto náhledu nám pomohou mimo jiné i bohaté zápisky, které o své duchovní (bohužel nikoli však umělecké) cestě umělec udělal.

Při výčtu prací se opřeme o číslování archivu Uměleckoprůmyslového muzea, které má zřejmě nejrozsáhlejší a velmi komplexní sbírky nejen z daného období, ale z díla Františka Drtikola vůbec. Navíc se snaží o co nejvíc možné chronologické uspořádání. (Přesto jsou ale některá data na přeskáčku.) U každého konkrétně popsaného exempláře bude také uvedeno číslo, které má v Uměleckoprůmyslovém muzeu. Popis tématických okruhů, případně jednotlivých prací, půjde za sebou v logice uspořádání, jaké jsem našel při průzkumu sbírek, a to i když čísla nepůjdou vždy striktně za sebou. V některých případech, zejména v letech 1934 a 35, budou fotografie z Uměleckoprůmyslového muzea doplněny o některé další exempláře ze soukromých sbírek. Úplný

59 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, sv. 2, Praha 2008, 235.

60 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 35.

výčet fotografií ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea se nachází v příloze práce.

Období (1929) 1930-1935 bylo pro Drtikola obdobím velkého hledání. Jak sám zmiňuje, jeho světonázor se hluboce změnil. Díky tomu se snažil změnit i své umělecké směřování. Celkové vyznění jeho popisu daného období z článku „Ars una, species mille.“ napovídá, že onu „změnu“ chápal spíš jako kontinuální vývoj než jako nějaký naprosto radikální zvrát. Ve svých fotografiích nahradil živé tělo neživými modely, figurkami, aby mohl své vize rozšířit za hranice, dané tělesností i schopností živých modelek. Můžeme to sledovat v řadě jeho výroků. Např. v rozhovoru s Jiřím Jeníčkem v časopise „Československá fotografie“ z roku 1955, v podkapitole „Otázky fotografického aktu“ se píše: „Protože fotografování aktů mělo své výrazové hranice, snažil jsem se vyjadřovat své představy inscenovanou básnickou zkratkou. K tomu mně sloužily mnou vyrobené překližkové figurky. Umisťoval jsem je mezi dvě i víc skleněných desek, jejichž mezíplášť jsme vyplňoval květinami, věcmi bizarního i střízlivého vzhledu: jakmile jsem měl sestavu na dané thema hotovou, osvětlil jsem skla rozmanitě zbarvenými světly a teprve pak jsem seskupení fotografoval.“⁶¹ Důležité také je, že toto pokračování tvorby bylo pokračováním snímků nahého těla, které si vybral, protože: „Co jsem tím sledoval říkají názvy obrazů: Plastické rovnoběžky, Kruh a přímky, Svislá vlna...“⁶² Tedy souhra tvarů a lidského těla. V jednom z dopisů píše: „Dříve, když jsem měl nějakou ideu a

61 Jiří JENÍČEK: Na besedě s Františkem Drtikolem, in: Československá fotografie, 1955, č. 2, 17.

62 Ibidem 17.

chtěl jsem ji provést se živým modelem, vždycky jsem ztroskotal. Teď si vymodeluji nebo nakreslím posu, kterou si představuji..“ Vzhledem k značně formálním úkolům, které si kladl při práci s akty, a vzhledem ke kontinuitě, kterou cítil mezi modely živými a neživými, zřejmě nelze v jeho díle hledat nějakou doslovnou didaktičnost.

Zajímavý je jeho výrok: „Protože v letech třicátých nastal veliký přelom v mém nazírání na svět a jeho dění a následkem toho pak odklon od materialistického myšlení a plné pohroužení se do vlastního nitra, dosavadní způsob práce mi nestačil, bych mohl vyjádřiti své umělecké vise.“

⁶³ Vyplývá z toho, že svůj umělecký a duchovní život nechápal, tedy alespoň pro toto období, jako jedno a totéž, ale spíš jako dvě souběžné skutečnosti. Zdá se tedy, že ve fotografiích se mísí jeho reflexe mystických, resp. duchovních vlivů na jedné straně a profánních vlivů (zážitky z běžného života, tvary a formy které měl rád apod.) na straně druhé, ale také snaha udělat fotografii jaksi pro fotografii samotnou, tedy snaha udělat sofistikovaný „Artwork“.

Změna v Drtikolově uměleckém vyjadřování byla samozřejmě zcela jistě odstartována oním duchovním přelomem popsaným v „Ars una, species mille.“ paralelně ho nekopírovala. Duchovní přelom spíš odstartoval snahu přinést další vlivy do jeho uměleckého vyjadřování. Důkazem toho jsou i díla z roku 1929 a 1930, kdy do kompozic velmi podobných předešlému období vstupují místo živých modelek ony dřevěné figurky. Můžeme uvést třeba GF-41.515,

63 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 292.

představující figurku (ženskou), sedící na zadku s koleny pokrčenými a trupem mírně předkloněným směrem ke kolenům, ruce má vztažené nad kolena a tvoří tak jakési „klubíčko“, iluzivně opřenou, tedy nedotýkající se, o černý kruh, který je natočen vůči figurce do téměř pravého úhlu. Tělo figurky je též provlečeno do obruče. S kruhem, resp. kruhovou obručí, neváhal Drtikol konfrontovat modelky v mnoha případech - jenom namátkou: Kruh v prostoru 1927, Kruh 1927 etc. Neváhal dokonce do obruče tvořící jakýsi nymbus umístit ani „obyčejný“ portrét (oblečené) herečky Jarmily Horákové z roku 1925.⁶⁴ Kruh nabízí určité mystické konotace, proto jeho motiv se vyskytoval i v jeho mystických poznámkách a učení - „Vše víří v kruhu“.⁶⁵ Otázka ale je, zda kruh Drtikola nepřitahoval i esteticky - vždyť portrét Jarmily Horákové je z roku 1925, tedy dva roky před začátkem intenzivního rozvoje Drtikolova duchovního života.

Na kompozicích s živými akty zejména z druhé poloviny dvacátých let je také zajímavé, že svým pojetím si s celou řadou „figurkových“ děl z let 1929-1931 vůbec neodporují. Naopak se zdá, že se jedná o logický kompoziční vývoj. Už živá modelka z obrázku Kruhový vír (1929) která je naprosto nepřírozeně zakloněná v horní části geometrické kruhové kompozice (asi se drží něčeho, co na fotografii nevidíme), vypadá, jako by kompozicí plachtila.⁶⁶ Podobné

64 Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000 Obrázek 28.

65 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 36.

66 Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, Obrázek 92.

je to i s fotografií „Akt“ z roku 1929.⁶⁷ Díváme-li se na tyto fotky prismatem těch pozdějších, opravdu se zdá, že autor potřeboval nechat figurky „vzlétnout“ a s živými modely to působilo přece jen těžce a strojeně.

Začátek sil působících na Drtikolovo umění je tedy třeba hledat už u živých modelů a nehledat ho až za „zlomem“. I geometrické dekorace v okolí figurek vypadají v mnoha fotografiích z let 1929-1931 spíš jako rozvinutí toho, co si Drtikol dovolit nemohl před tím s velkými a těžkopádnějšími dekoracemi, do kterých musel být umístěn živý člověk. Hovoří o tom nakonec i v „Ars una, species mille“.

Sbírkou Uměleckopůmyslového muzea začínají fotografií číslo GF-41.523 datovanou rokem 1930. Znázorňuje dvě figurky, vzpřímené ženské postavy, na dvou papírech, z nichž jedna má patrné anatomické detaily a druhou vidíme pouze jako vyřízlou siluetu. Mezi nimi se nachází prostorový útvar v podobě jakéhosi květu. S květem byly konfrontovány už i živé modelky, nicméně v období 1929-35 Drtikol používal květy, resp. později i stromy, velmi často. A to jak uměle, téměř geometricky řešené imitace jako zde, tak i živé nebo alespoň živě působící. Úvahy o květech a květinách se objevují i v Drtikolově učení, např. „5/2 1929 - Vyrostete-li květina ze země a síly ze země bere, tak musí býti i v té zemi život.“⁶⁸

Zajímavé je i číslo GF-41.526. Představuje tmavou ženskou siluetu na tmavém pozadí, kterou obklopuje aura světla.

67 Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, Obrázek 107.

68 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 46.

Drtikol hojně využíval figurky k takto jednoduchým, ale velmi působivým kompozicím. Duchovní vlivy by mohly souviset s výrokem z 8/7 1929: „Z nitra žít. Prostě svítit. Nechat Božskou jiskru - Lásku - ze sebe vyzařovat - a sám nemít žádných přání - ať září a ozařuje toho, koho chce.“⁶⁹

S postavou obsaženou na zmiňovaných fotkách, ale i s jinými - například s postavou, která se poprvé objevuje na GF-41.546, čili s ženskou postavou sedící na patách na jakémsi pahorku s rukama vztaženými do orantské pozice, Drtikol nefotil jenom jednu fotografii, naopak zkoušel různé nasvícení, někdy použil jenom siluetu, někdy také nechal desku, do které byl vyříznut tvar figurky, prosvítit světlem a vytvořil tak světelnou siluetu, někdy nechal anatomické detaily viditelné, někdy ne, pracoval i se stíny. Velmi často se objevuje postava z GF-41.523 a také „orantka“ z GF-41.546. Jakékoliv vlivy kromě snahy o nalezení správné kompozice nejdou často prokazatelně dohledat.

Podle exemplářů sbírky Uměleckoprůmyslového muzea se zdá, že Drtikol v celém tomto období prostě fotil a experimentoval s figurkami, kompozicemi nebo i výřezy a pak fotografii, se kterou byl spokojen, nalepil na tvrdý papír, zpředu signoval, někdy i opatřil razítkem, a z druhé strany pak buď ručně či strojem opatřil adresou a názvem v uvozovkách. Zdá se že jiný systém nepoužil, protože existuje dokonce i případ, kdy na výstavu šla fotografie i její zrcadlově převrácená varianta, jako

⁶⁹ Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 52.

například GF-41.680 a GF-41.681.

Nyní se dostáváme k sérii velmi zvláštních fotek, které vznikly podobně jako ty předchozí, ale neobsahují žádný antropomorfní předmět nebo tvar. Důvod vzniku je nejasný. Jedná se o silné odbočení od dosud figurativních témat, ale v tvorbě Drtikola má své předchůdce. Již v polovině dvacátých let existuje podobná abstraktní kompozice.⁷⁰ Je také sporné, proč je Drtikol vůbec dělal. Geometrie byla ovšem v jeho vrcholné i pozdější fotografické tvorbě vždy přítomná. Svě modely, resp své figurky s geometrickými tvary často konfrontoval, a to někdy až do velmi abstraktních poloh. Nakonec i tvary z právě probírané série se také později objevily jako pozadí pro nějakou figurku. Nabízí se myšlenka určitého formálního experimentu. Nicméně tuto teorii poněkud narušuje udělení názvu („Konstrukce“) abstrakci již z poloviny dvacátých let a dokonce umístění prohlášení o tom, že se jedná o čistou fotografii a ne o manipulaci na pozdější abstraktní díla. (Více viz kapitola 4.1). Nicméně se ale zřejmě nejedná o nějaký základ nového směřování umělce nebo o definitivní vyvrcholení tvorby let 1930-5, už třeba proto, že fotografie „Konstrukce“ z poloviny dvacátých let měla souvislost s geometrií konfrontovanou s živými modely, ne s figurkami. Zřejmě se jedná prostě o další možnost vyjádření, kterou Drtikol objevil a která u něj stála vedle ostatních.

Nyní k popisu samotných fotek. GF-41.483 tvoří bílé pole ve tvaru jakéhosi zubatého trojúhelníku ve tmavším okolí.

⁷⁰ Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, Obrázek 43.

Poli je vepsán podobně zubatý kříž. Na GF-41.484 vidíme poměrně složitou geometrickou soustavu, kde výrazný prvek tvoří zubatě hranaté objekty ubíhající z horního rohu směrem k dolnímu. Velice zajímavá je GF-41.485, kde na „zubatě“ geometrickém pozadí, které svisle sbíhá zleva shora doprava dolů, vidíme v dolní části tančící ženskou plochou figurku, kterou pak poměrně hojně vidíme i u jiných kompozic bez takto zajímavého pozadí. Tato přítomnost figurky by mohla svědčit o tom, že geometricky abstraktní fotky byly jakousi přípravou na další práci, nicméně by se také mohlo prostě jednat o další možnost, která stojí vedle předešlých abstrakcí jako rovná s rovnými. V mystických vizích Drtikola se navíc objevuje 4/10 1928 „Rubín. Krystal.“⁷¹ Kromě toho na formování tohoto druhu abstraktní fotky, resp. abstraktního prvku kompozic, mohlo mít určitý vliv Drtikolovo učení o vnitřním, resp. božím světle. (Kromě dříve uvedeného výroku o vnitřním světle člověka též: „Světlo je všude a ti, co hledají, zapomínají, že světlo je také v nich.“)⁷²

Tančící figurka před geometrickou abstrakcí nás dostává k další zajímavé skupině. Jsou na ní zobrazeny různé tančící, křepčící etc. bytosti někdy poněkud bizardního vzhledu. Tyto postavy mají často i doplňky, jako například pláštík, zřejmě udělaný z papíru. Některé figurky jsou srovnatelné s ostatními a možnosti jejich užití v „konvenčnějším“ pojetí nic nebránilo, ale existují i exempláře velice bizardní, jako „divošské“ exempláře z GF-

71 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, sv. 2, Praha 2008, 47.

72 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 59.

41.491. Navíc kompoziční řešení odpovídá spíš důrazu na křepčení, než nějakému meditativnímu kontextu. Těžko říct, kde se tento proud bere. Přijmeme-li teorii, že Drtikol, ačkoliv jeho tvorba, vlivem odděleně běžícího intenzivního duchovního života, doznala určité změny, nasměrováním byla přesto autonomní a ne závislá na mystické sféře a že autor prostě zkoušel možnosti daného způsobu uměleckého vyjadřování v poněkud extrovertnější a profánnější sféře, než u něj bylo běžně zvykem. Určitým silně nepřímým důkazem je také to, že hranice mezi popisovanou skupinou a „ostatními“ fotkami v podstatě nejsou a přechod je velmi plynulý. Nesmí nás překvapit, když postavička tančí i v introvertnějších polohách Drtikolova díla, nicméně tam jsou obvykle to ty konvenčnější. Předchozí skupina je definována určitou bizardností a profánností některých figur, kompozic a částečně i názvy. Např. název „Girls“, vyskytující se u GF-41.497 a GF-41.511, se jinde nevyskytuje. Je hravější a méně seriózní než jak je tomu u ostatních „Kompozic“, později „Světů duše“ aj., kde jen tušíme souvislosti s tématy na nich zobrazenými. U „Girls“ se patrně jedná o profánní odkaz na tanečnice z hollywoodských filmů. Profánní motivy se ostatně někdy objevují i v Drtikolových vizích, viz: „8/2 Při koncentraci.-Indická bosá tanečnice mezi obočím, ruce jako oheň. Pak Madona s děťátkem, pak kapky krve padající do mého nitra, pak níž jedna zlatá. Probíhání proudu - ze samých jemných bublinek jako tekutina zářících.“⁷³

Jak dále prozkoumáváme fotky daného období, nacházíme další, pro Drtikola „typičtější“ formy uměleckého

73 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, sv. 2, Praha 2008, 31.

vyjádření; figurky jsou zde opět konfrontovány s geometricky řešeným pozadím. Dochází zde nicméně k určitému posunu - figurky dostávají poněkud extravagantnější a také stylizovanější tvary.

Můžeme zde najít ženu napolo klečící, napolo sedící na patách, která je natočená hlavou směrem od směru kleku. Vzdálenější ruku má od ramene k lokti přitisknutou k tělu, předloktí směřuje stejně jako záklek, druhou ruku má pak poměrně volně ponechanou dozadu. Figurka se za ní ohlíží. Ačkoliv je ruka subtilní a protáhlá, její zvláštní tvar připomíná ploutev akvarijní rybičky.

Zajímavé jsou také protáhlé ženské figury, vztahující kamsi vzhůru ruce, respektive si je protahující. Ruce vztahují také běžící figurky.

Zajímavý typ se objevuje poprvé na fotce GF-41.574, která ale přes svoji kompoziční zajímavost nebyla určena k vystavení. Dílo zobrazuje dozadu prohnutou útlou ženskou postavičku, vyskakující, plovoucí, nebo možná také vytaženou či padající ze spirálovitého chumlu do rozmazané černé skvrny. Tato postavička je pak dále hojně používána a uskutečňuje různé skoky, ale také různá plachtění apod. Důležité je, že její plavný pohyb směřuje také jaksí dozadu.

Nejbizarnější je figurka z GF-41.600. Na fotografii vidíme velmi podivnou, v lince silně zvlněnou figurku, která řešením hlavy, ramenou a rukou připomíná jakýsi vlnitý pahýl. Ony „ruce“ jsou spíš jakési čepele. Nicméně nohy a postavení toho, co odkazuje na ruce a hlavu, jsou jasně antropomorfní, čili se o figurku jedná. Pohlaví je

neurčitelné, nohy spočívají na oválné siluetě a vzhledem k hrudníku figurky zepředu i zezadu jsou plné zvlněné plochy, které figurku velmi těsně svírají.

Určit, jak přesně Drtikolův duchovní život formoval kompozice těchto děl, je komplikované. Názvy jsou většinou obecné, něco typu „Composition“, nebo velmi oblíbené „The imaginare Photographie“. Nicméně je to právě zde, kde se poprvé objevuje název „The Soul“, tedy „Duše“. A to na GF-41.607 s prokreslenou ženskou figurku plynoucí prostorem a obracející se proti směru plynutí natočením hlavy a vztažením napjaté ruky. Objevuje se určitá aluze na odmítnutí. Na pozadí je hyperbolický útvar se zakončením připomínajícím houslový klíč. Důležité je, že dílo bylo signováno, z druhé strany je opatřeno adresou, názvem „The soul“ a bylo na výstavě. Mnoho děl, u nichž by divák mohl tušit mystické konotace, se totiž nejen nedostaly na výstavu, ale nebyly také vůbec nalepené na papíře byly tedy považovány za pouhou pracovní verzi. Platí to například pro GF-41.574, nebo také pro GF-41.602 zobrazující postavu protahující se na krystalovém pozadí, které je velmi podobné dříve zmiňovaným abstraktním kompozicím.

Do hry navíc vystupuje další pramen v podobě nepublikovaného článku „Fotografie na mystické náměty od mistra Františka Drtikola“ z roku 1934.⁷⁴ V tomto článku se autor/ka zabývá mj. i několika fotografiemi z daného období. Dle slohové kompozice je jasné, že článek nepsal Drtikol sám. Zřejmě ho psal buď nějaký žák či následovník.

⁷⁴ Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 297.

A v tom spočívá určitý problém tohoto pramene. Dává totiž fotografiím zcela konkrétní názvy (modlitba, vymrštění z temnot etc.), a také významy. Doslova je tam napsáno, že podá čtenářům výklad jednotlivých fotografií. Jednotlivá díla chápe zcela didakticky. Pokud tento článek konfrontujeme s názory Drtikola, vyjde nám přinejmenším zvláštní rozpor. Drtikol sám zdůrazňoval, a to dokonce i jako mystik-učitel, že každý si svoji cestu musí najít sám. Navíc v již dříve citovaném popisu své, bohužel až malířské práce nechává svobodu interpretace díla na divákovi. Ačkoli se ale jedná o popis fáze pozdější, je vysoce nepravděpodobné, že by Drtikol zastával na své fotografie jiný názor, protože již za doby své předchozí fotografické tvorby jako mystik obhajoval individualistické přístupy. Další pro článek přitěžující skutečností je, že názvy fotek z tohoto článku nenajdeme nikde nejen v této, ale ani v pozdějších fázích (alespoň tedy ne ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea, které jsou však v tomto směru velmi úplné!). Didaktické názvy typu „vymrštění z temnot“, „odpoutanost“ atd. se nevyskytují, vždy se jedná o velmi obecné „kompozition“, „Die imaginare Photographie“, či v nejlepším případě „The Soul“, či The World of Soul“, případně i „Vision“; názvy ale mohou být i poměrně hravé, jako „Girls“, či „Nymph“. Nezdá se tedy, že by z pisatele/ky hovořila skutečná znalost Drtikolových názorů na jeho umělecké dílo, ale spíš vlastní interpretace. Mystické názory asi znal/a, i když je otázka, jak moc komplexně. Samozřejmě, pokud by tento neuveřejněný článek měl pravdu, znamenalo by to, že každá fotka by měla svůj přesný didaktický, téměř narativní význam, a možná by se dalo uvažovat i o jakémsi

fotografickém kánonu. A to možná i u těch děl, které by nebyly podlepené tvrdým papírem, tj. nebyly by považovány za finální. Například již zmiňovaná GF-41.602, která je v článku označovaná jako „Krystal“, se ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea vyskytuje jen v nepodlepené a nesignované verzi. Nicméně mezi názory (na fotografie!) autora/ky a dochovanými názory Drtikola není žádné prokazatelné propojení, čili je vhodné vnímat článek s určitou skepsí.

Neznamená to ale, že Drtikolův intenzivní mystický život podobu děl vůbec neovlivnil. Už jen název „The Soul“ značí, že autorův zájem se obracel do nitra. Nicméně zobrazení „duše“ mohlo být čistě pocitově umělecké a nikoliv umělecky didaktické. Mohla to být spíš obrazová vize, kterým se Drtikol vůbec nebránil a dělal si z nich někdy i jednoslovné poznámky. Z Drtikolova učení můžeme vidět vliv jednak onoho „vnitřního světla“, popisovaného již dříve, a také v Drtikolovu mystickém učení poměrně často probírané problematice pohybu do kruhu. Nakonec ta hojně používaná figurka z GF-41.574 má svůj pлавný pohyb interpretovatelný jako pohyb buď spíš dopředu, nebo po zádech do kruhu. Postavička se může zkrátka díky orientaci svého pohybu jaksí „vrátit“. Možná že také mohlo sehrát roli i jakési duchovní „cestování“ k Bohu a do sebe sama. Například: „Hmota mi nesmí překážet, ale musí mi sloužit jako stupeň na cestě k Bohu. To je nutno si uvědomovat.“⁷⁵ Nebo také: „Duše, které nemohou (neumějí) snést velké Světlo Boží, vracejí se do toho světa, do kterého mohou hleděti. Totéž s Moudrostí, Láskou atd. Proto musí se

75 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 59.

vracet do těch světů, ve kterých mohou se dívat a vidět".⁷⁶ „Cestování“ tohoto druhu mohlo ovlivnit formování obrazů, nezdá se však, že by fotografie či obrazy jednotlivé teze přímo ilustrovaly. Faktem hovořícím také proti nějakým extrémním interpretacím je to, že obrazy obsažené v právě zmiňované skupině ve skutečnosti nejsou u Drtikola tak převratnou novinkou, jak by se zdálo. Existuje zde velká podobnost mezi těmito fotkami a mnohem staršími kresbami uhlím. Existují i takové kresby, například jedna již z roku 1919, přetištěná v knize Vladimíra Birguse z roku 2000, která je pozdějším fotografiím až překvapivě podobná, včetně určité typiky postav, kde je vývoj zcela marginální.⁷⁷ Mystické vlivy to nevytěsňuje, znamená to jen, že fotografie byly spíš optické vize formované i jinými zkušenostmi a brané Drtikolem jako projev ducha oddělený od jeho učení (souběžně, v některých případech snad i mimoběžně oddělený, nikoliv jsoucí v protikladu).

Zajímavý prvek, který ještě nebyl zmíněn, je to, že Drtikol občas vypustil složitější pozadí a na fotografii nechal jen figurky a pak s nimi pracoval pomocí světla a stínu, takže se potom mohly vyskytovat buď jako tmavé siluety, či jako světelné, nebo i s viditelnými detaily, vše ostatní byly jen efekty osvětlení. Složitost ostatních fotografií zde Drtikol redukoval na jednoduchou obrazovou tezi. Čistě anatomicky vzato jsou figurky dosud probírané většinou poněkud manýristicky protáhlé a útlé, někdy jejich stylizace doznala také určité hranatosti, jako například u běžící figur s rukama vztaženými kamsi vzhůru,

⁷⁶ Ibidem 62.

⁷⁷ Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, 48.

které jsou dobře vidět mj. na GF-41.609.

Díla, která představují zajímavou hádanku, se v archivu Uměleckoprůmyslového muzea nacházejí kolem čísla GF-41.615. Zde se nacházejí tři běžci na rovném vrcholu, ke kterému vede šikmá plocha. K nim tlačí jakési oválné předměty tři silně podlouhlé a horizontální figurky, dole pod nimi jsou tři další oválné předměty jakoby připravené na vytlačení. Nabízí se určitá souvislost se Sisyfem. Na GF-41.617 je celý výjev zredukován do čistě dvojrozměrné siluety s pouze jedním „běžcem“, s jedním „tlačitelem“ a jedním břemem dole. Běžci, jejichž ruce vztažené vzhůru působí radostně, běží jakoby vstříc postavičkám lopotícím se vzhůru. Tato kompozice působí proti některým až extrémně abstraktním kompozicím velmi sdělně. To, že se jedny postavičky s něčím lopotí a ostatní k nim běží, napadne každého úplně na první pohled, o čemž nemůže být u mnoha jiných případů ani řeči.

Sám Drtikol si o životních trampotách a úsilí myslel mj.: „Pokud pocítujeme na sobě účinek dobra a zla, pokud trvá sobectví, osobnost, já. Reagujeme na to spokojeností nebo nespokojeností. To je ale dvojnost. Stejnoměrně vše přijímat, poctu jako hanu, a zůstat ve svém středu.“⁷⁸ „Jako člověk se namáhá dosáhnouti Boha, tak také země jako celek, jako bytost, snaží se přijít k Bohu. My jsme od toho tady, abychom jí pomáhali tím, že hmotu produchovňujeme, milujeme, že jí dáváme vědomí účelnosti, že poznáváme a užíváme jejích sil. A ona nám slouží a ráda. Jen musíme jí rozumět a milovat a ne ji vykořisťovat

⁷⁸ Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 38.

a nemilosrdně vyčerpávat; pak odmění se nám tisícerým užitekem a podporuje nás k dosažení cíle našeho, totiž dosáhnutí Boha.“⁷⁹ Fotografie byla tedy přímo ovlivněna, nebo přímo zobrazuje element určitého druhu přijímání obtížných věcí.

Tento zajímavý prvek určité didaktičnosti by samozřejmě mohl postavit na hlavu celou teorii o poměrné významové volnosti děl z let 1929–1935, případně by nás donutil nějak striktně celé období rozdělit. Také by dal za pravdu onomu článku přisuzujícímu didaktické významy a také by alespoň některá díla postavil do zajímavé opozice k tvrzení o volné interpretaci pozdějších obrazů z argentinského časopisu *Evolución* z roku 1937 (viz nahoře). Také by se samozřejmě mohlo v opačném extrému jednat o nějakou zamítnutíhodnou a zcela bizarní anomálii, protože takováto na první pohled patrná ostrá didaktičnost se vyskytuje poměrně zřídka.

Pravda je asi ovšem ta, že Drtikol přistupoval k celé tvorbě daného období velmi volně a že prostě míra určité narativnosti dosahovala u různých děl různých hodnot. A zřejmě nikdy absolutních. Ostatně pokud se podíváme i na probírané kompozice s odstupem, uvidíme, že nemusí ilustrovat úplně striktně jeden konkrétní fakt a že i zde mohlo dojít k určité volnosti při tvorbě. Vliv Drtikolova učení je zde ale zřejmě silně rozpoznatelný. Ostatně ani tato práce nemá za cíl vnutit čtenáři jednu interpretaci díla. Naopak by chtěla poukázat na určitou pluralitu díla a jeho možného čtení. Nakonec snad i zde lze použít to, co řekl sám Mistr o významu svých pozdějších obrazů „...je

⁷⁹ Ibidem 47.

lepší, když ho každý nalezne ve svém nitru sám...“

Jak je vidět z mnoha citátů uvedených v práci, Drtikol rozhodně nezamítal hmotnou či tělesnou stránku. Nakonec jeho je výrok: „Kdo opovrhne tělem, opovrhne Boží věcí.“

⁸⁰ Navíc také často hlásal lásku ke všemu i ke zlu. Nebyl tedy důvod, proč by se nemohl zabývat ve svém umění věcmi profánními, či dokonce až groteskními. Ještě v roce 1930 se objevují i figurky s velmi realisticky prokreslenými anatomickými detaily, jako je figurka z GF-41.619: je to nakročená figurka s nakloněnou hlavou, s očima upírajícíma se na diváka a s rukama v mírně pokrčeném gestu. Celek působí trochu koketně.

Detailně zpracovaná je i GF-41.629; znázorňuje siluetu k sobě se tulícího mileneckého páru (žena-muž), na fotografii kráčejícího k silně geometrickým objektům (městu?, menhirům?). Tento pár se pak ještě objevuje v několika dalších dílech. S motivem tělesné lásky neváhal Drtikol pracovat ani ve svých úvahách. „7/12 1928: Pohlavní síla je věčná, jen nástroj se opotřebuje. ... Všechno a všichni lidé, tvorové, jsou síly Boží, jimiž se Božství vyjadřuje-Bohem.“⁸¹

Do konce roku 1930 se ještě objevuje několik nových stylizovaných figur v kompozicích s geometrickým pozadím. Například na GF-41.624 ve středu je menší klečící figurka, která se v poněkud zvědavém a plazovitém gestu (a stylizaci) dívá kamsi vzhůru. GF-41.633 obsahuje zvlněnou figurku ne nepodobnou „běžci“ z GF-41.609 a dalších.

⁸⁰ Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 47.

⁸¹ Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 42.

Rozdíl ale je v tom, že díky vlnění nohy neběží, ale postava je spíš silně nakročena, a také zvlněné vztažení rukou není tolik intenzivní. Malá poznámka: sám Drtikol viděl ve vlnění, případně vlnovce symbol proměnlivosti života, ve kterém je člověk někdy veselý, někdy smutný atd. I tady by se mohly hledat aluze na učení v podobě symbolu určité proměnlivosti, silných emocí či zvratu (zvratů). Možná ale také jen ve formálním vyjádření dynamičnosti, či proměnlivosti kompozice.⁸² Na GF-41.643 vidíme poprvé figurku rozkročené ženy se vztaženými rukama, anatomické detaily má poměrně realisticky nakreslené. (Typus figurky mohl ovlivnit i názor, spojující stání rozkročmo s přijetím Vůle).⁸³ GF-41.690 nám představuje další druh ženské postavičky. Jedná se o silně hyperbolicky protaženou figuru s nohama u sebe a rukama vztaženými před sebe. Připomíná buď plavce nebo nějakého levitujícího skokana, který se jako výsledek svého pobytu chystá cosi uchopit. Pracuje se s ním v mnoha dalších dílech. Zde jsou hned dvě stejné figurky, jedna je umístěna na délku a druhá ji křížuje v oblasti kolen, kotníky ani značná část rukou ani jedné figurky nejsou vidět, což předznamenává mnoho kompozic s touto figurkou, kde bude plavat v neurčitěm prostoru. V podobně plovoucích kompozicích se rovněž vyskytuje nám dobře známá figurka z GF-41.574 od GF-41.654 modifikovaná tím, že ruce má ve předu spojené a ne mírně od sebe, jako tomu bylo dřív.

82 Stanislav DOLEŽAL / Anna FÁROVÁ / Petr NEDONA: František Drtikol - Malíř, Fotograf, Mystik, vydáno u příležitosti stejnojmenné výstavy v galerii Rudolfinum, Praha 1998 (stránky nejsou číslovány, 9. stránka s rozhovorem).

83 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, sv. 2, Praha 2008, 47.

Velmi zajímavá je kompozice jejíž první exemplář má ve sbírce Uměleckoprůmyslového muzea číslo GF-41.663; obsahuje tutéž protagonistku s rozeznatelnou kresbou, jejíž pozadí tvoří velice efektní hra světla a menších bodů. Pozadí se dá přirovnat k letecké fotce menhirů v silném osvětlení ze strany. Co pomohlo k formování kompozice je nejisté, nicméně to vypadá, že se jedná o tělo nebo duši plovoucí v nějakém fluidu. Existují velmi složité, objektivem značně oddálené „plavecké“ scény jako GF-41.710, která představuje čtyři exempláře v řadě, hyperbolicky kopírující černá pás téhož tvaru v rohu. Uvnitř hyperboly je pátá figurka v protipohybu. Častá je i figurka ženy stojící čelem k divákovi s roztaženými nohama a vztaženými rukama vzhůru. Najdeme ji například na GF-41.643. Do geometrie jsou vkládána i pouhá torza, jako se tomu děje například na GF 41.687.

Do geometrických i pozadím neutrálních prostředí jsou vkládány i sice detailně prokreslené, ale stylizované běžkyně, resp skokanky, jako je třeba figurka z GF-41.621.

GF-41.650 a GF-41.651 představují čistě geometrické kompozice (bez figurky), které jsou tvořené z bílých pásků. Nicméně ani jedna není nalepená na tvrdý papír a jednalo se zřejmě jenom o zkoušku. Případné mystické aluze by byly na motiv květiny. Abstraktní je i GF-41.652, na které je zajímavá abstraktně geometrická světelná hra v podobě půlměsícovitých světelných útvarů křížících se na stěně.

V archivech Uměleckoprůmyslového muzea také najdeme fotografie, jejichž datace je poněkud nejasná. Je to jednak fotografie GF-41.715 - zde najdeme novou figurku;

je to ležérně sedící žena v jakýchsi skalách na vodě. Svoji složitostí, zejména pozadím a kompozicí, připomíná spíš práce mnohem pozdější, než odpovídá umístění v archivu. Na přední straně je podpis a u něj datum 1937, což je doba, kdy už Drtikol příliš nefotil. Zřejmě se tedy jedná o pozdější dotisk, čili nám tento údaj příliš nenapoví. Kdyby bylo umístění správné, jednalo by se o dílo někdy z přelomu let 1930/1931, což by představovalo neuvěřitelné zjevení, kdy by Drtikol vyzkoušel jeden exemplář s touto složitostí pozadí a kompozicí, aby na něj hned v zápětí zcela rezignoval a vrátil se k němu o mnoho let později. Jedná se zřejmě o chybné zařazení a fotka patří do pozdější fáze.

Naopak, zřejmě kvůli signatuře s datem pozdějším, než byla doba původního zhotovení, existují fotografie zařazené podle čísla do mnohem pozdějšího období a pak předatované, někdy ale bohužel poněkud obecně, např „1930-35“, jako je tomu například u GF-42.057; znázorňuje nakročenu ženskou postavu s dramaticky skrčenými rukama na jakémsi černém oválu. GF-42.058 zase znázorňuje prohnutou postavu s rukama zapřenými za rameny, vzpínající se k jakési hyperbole. Předatována je konkrétně do roku 1930.

Figurky se zapřenými rukama vzadu se vyskytují na více předatovaných fotografiích a připomínají podobné kompozice focené ještě s živými modely.

Další datačně sporná skupina je skupina pracující s motivem obsaženým v GF-41.801. Ta zobrazuje černou siluetu, která je umístěna do spodní části bíle siluety, a to vše je na černém pozadí. Černá vztahuje ruce směrem vzhůru, tedy jakoby k hlavě bílé. Bílá má ruce dolů v

souměrném harmonicky působícím gestu. Tento exemplář i drtivá většina ostatních (GF-41.811 až GF-41.827) je vročena do roku 1931. „Kazí“ to jen GF-41.826, což je přiblížená varianta GF-41.801 končící v oblasti pasu menší a kolen větší siluety a je datována do roku 1930, čímž vnáší do skupiny určitý zmatek. Je pravda, že je zde určitá podobnost s některými siluetovými kompozicemi z roku 1930. Větší figurka je ale používána spíš až v roce 1931, otázka datace je tedy sporná. Nicméně je zde možná určitá souvislost s učením. Jeden Drtikolův výrok zní: „8/11 1929 Země volá k slunci: Já jsem láska, miluji tě. Slunce odpovídá: Jsem moudrost. Dávám ti moudrost. Země prosí touhou: Dej mi moudrost, abych tě pochopila! Slunce odpovídá: Miluj mne! Dej mi svou lásku a pochopíš mne!“⁸⁴ Láska byla ztotožňována s ženou a moudrost s mužem. Obě složky se navíc nacházeli v nitru. Skutečné pohlaví větší figurky je na této fotografii poněkud nejasné, možná by se tedy mohlo jednat o vyjádření principu alespoň podobnému zmiňovanému učení.

Rok 1931 přináší další experimentování s dřívějšími motivy, ale také několik zajímavých novinek. Mystickým učením byl zřejmě silně ovlivněn výskyt dvou motivů. Za prvé to byl typ figurky vyskytující se poprvé na fotografii GF-41.803 s všeříkajícím názvem „Androgyn“. Na postavě jsou patrné anatomické detaily obou pohlaví včetně ženských nader a mužského přirození. Pro Drtikola nebyl koncept androgynosti nijak cizí, naopak ho považoval za zcela běžnou součást bytí, resp člověka. Několik myšlenek Mistra samotného jako příklad: „Syn je

⁸⁴ Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 56.

Hermafrodit. Dokavad je neuskutečně Poznání, dotud je muž nebo žena (cítí se jako muž nebo žena). Syn pak musí umřít, aby přišel duch svatý (Vědomí), jehož pánem je On.“

⁸⁵ „Obě pohlaví musí míti Mystik v sobě. Toť veliké mysterium a posvátné. A proto nesmí to býti poskvrněno činy na úrovni ženské - zvířecí.“⁸⁶ Druhým důležitým motivem fotografií je lebka. Figurky se k ní různě vztahují. Vyskakují z ní, klečí u ní, nebo ji jakoby odmítají. Zajímavé je, že v mystických myšlenkách se u Drtikola smrt hodně vykytuje právě v roce 1931. Například „25/6 1931 - Není smrti, je jen změna vědomí, změna nazírání. Pro duchovního člověka není ani změna vědomí. Neb co by se mělo u něho změnit, když je - Prázdno.“⁸⁷, nebo: „Člověk si nesmí přát umřít, nesmí si přát smrti, a nesmí si přát ani života.“⁸⁸

Novinky se vyskytly i v oblasti čistě formální v přípravě kompozic pro focení. Vyskytla se zde interakce figurek s živými modelkami. Někdy je Drtikol umístil před ženské lůno. Může se jednat o aluzi na plození, nebo možná i vzdáleně na tzv. mystickou svatbu. „30/4 1929 Člověk má sílu ze slunce dávat matce zemi, a tím prožívat mystickou svatbu.“⁸⁹ Je zde ale i mnoho případů, kdy Drtikol figurku prostě umístil před obličej modelky, či jí nechal figurku držet v rukou. Tato díla zřejmě nijak hluboce mysticky ovlivněná nejsou.

Zajímavé jsou i figurky, které vlastně tvoří vystřižená a

⁸⁵ Ibidem 61.

⁸⁶ Ibidem 38.

⁸⁷ Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 75.

⁸⁸ Ibidem 71.

⁸⁹ Ibidem 48.

podlepená fotka nahé modelky. V kompozicích se vyskytují buď soliterně, nebo také v interakci např. s květinou. Podlepené fotografie jsou též ženská torza umístovaná do kompozic ne nepodobných slavné ukradené a nyní slavně navrácené „Vlně“ z dvacátých let. Je důležité si všimnout, že Drtikolem byla v roce 1931 nafocena též série trojrozměrně vymodelovaných figurek. Jsou to jednak torza vztahující se ke kosočtverci, jednak skupiny figurek dramaticky hledících kamsi do dále, propletené zřejmě skutečným listím. Vyskytují se zde i velké obličejové, s kterými jsou figurky v interakci. V letech 1932 a 1933 nastává téměř úplný útlum v práci daný zřejmě i ekonomickou situací ateliéru.

Po této odmlce se ale Drtikol vrací v letech 1934 a 1935 ještě naposledy k souvislejší fotografické tvorbě. Do určité míry rozvíjí abstraktnější témata z minula. Na typu figurek je však vidět určitý posun. Protáhlost je stále přítomna, ale místo dřívější jednoduchosti, resp. geometrické úspornosti poz se přidává určitá komplikovanost. Obecně i zpracováním se figurky blíží víc k realitě (nejsou ale propracovanější). I kompozice působí do jisté míry dekorativněji. Bizarním příkladem je fotografie GF-42.074. Ta obsahuje v pase zcela neanatomicky přetočenou figurku střílející z luku. Stojí na oválu a nad ní je hyperbola. Drtikol viděl šípy i při svých vizích: „(datum nevím) Uviděl jsem napjatý luk, a pak jsem pocítil na pravé straně pod žebry vniknutí šípu do těla.“⁹⁰

⁹⁰ Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, sv. 2, Praha 2008, 29.

V tomto období se objevují i fotky dalších geometrických kompozic, skládající se téměř výhradně z velmi jednoduchých základních útvarů (kosočtverec, čtverec, kruh), jsou ale nalepené na tvrdém papíru, signované a pojmenované, např. „The world of the soul“, signatura GF-42.050 (názvy jsou někdy nejednoznačné, viz GF-42.049, více viz podkapitola 4.1). Protože fotografie byly podlepené, byly tedy považovány za hotové a připravené k prezentování. Na otázku, co přesně mohlo formovat jejich podobu, nabízí vodítko název jednak „The world of the soul“ a jednak jedna z vizí Mistra, jmenovitě: „17/11 Trojúhelník tmavočervený, okolo záře, pak granátové srdce s ohněm a trním. Pak pečeť.“⁹¹ Případné zdroje by tedy bylo možné hledat právě zde.

Další významnou skupinou jsou fotky figurek v interakci s větévkami a s dalšími přírodninami. Fotografie mohou být před neutrálním, ateliérovým pozadím, pak je většinou figurka v interakci s větévkou, např. od ní odpadáva do volného prostoru (GF-42.072), nebo může figurka „ležet“ na simulovaném povrchu a větévky z ní mohou růst, často z lůna nebo prsou (GF-42.069). Větévka také může „růst“ z postavy za volného plachtění (GF-42.037). Motiv nabízí určité odkazy na plodící sílu ženy, resp. jejího elementu, který se v poznámkách vykytuje často. Další skupinku tvoří větévky umístěné do světlejšího prostoru, na nichž skotačí různé počty figurek (typicky 1-3). Díla jsou pojmenovaná buď „Vision“, nebo „Nymph“ (či jazykové mutace). I tato díla jsou přítomna ve sbírce Uměleckoprůmyslového muzea. Značnou část ale najdeme v soukromých sbírkách. Zajímavý

⁹¹ Ibidem 27.

výtah poskytuje kniha František Drtikol Duchovní cesta, sv. 2 od Stanislava Doležala.⁹² Totéž platí i o poslední skupině, která představuje figurky umístěné do krajiny, buď simulované opravdovými přírodními materiály, nebo i skutečné. Část asi vznikala na balkoně a v okolí nového bydliště, kam se Drtikol roku 1935 přestěhoval. Nalezení zdrojů, které formovaly tyto fotografie, je někdy poněkud obtížné. Nicméně se zde objevuje i motiv Ukřižovaného.⁹³ Tvarem kříže i kompozicí postav umístěných do krajiny se objevuje aluze na Drtikolovo kreslířské dílo již z roku 1919.⁹⁴ Nicméně ale se zde objevují ženské figury různě se ovíjející kolem skály a také se mezi skálami nacházející. V blízkosti žen jsou často velmi protáhlé špičaté kameny. Možná falická symbolika je potvrzena jednou z fotek, kde jsou u podlouhlého špičatého kamene mířícího na ženu dole dva oblázky jasně připomínající varlata. V tomto kontextu vypadá ženská figurka (díky poloze) poněkud excitovaně a jedná se zřejmě o další, tentokrát vizuální průzkum plodivých elementů jsoucna.

V poslední skupině jsou ale také kompozice, kdy figurka běží v porostu (GF-42.094) či se nachází na prosvětleném místě lesa (GF-42.099). Názvy jsou opět neutrální: „Forest-Nymph“. Možné duchovně formující elementy jsou určitou hádankou, možná se jednalo o prosté vizuální hříčky. Drtikol totiž neváhal před elementem lesa varovat, viz úryvek z jednoho z dopisů jeho žákům: „Bloudění v lese

92 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, sv. 2, Praha 2008, 315.

93 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 340.

94 Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, 26.

znamená život zde na zemi bez Boha.“⁹⁵ Nicméně tráva se pro něj stala také symbolem bezstarostného skotačení, viz stejný dopis: „Co se Vašeho snu týče je následující: cestování v zelené trávě všichni- společný život bezstarostný, ...“⁹⁶ Na druhou stranu ale nevnímá les jako čistě zlý, je to prostě místo, kterým musí člověk projít a nezabloudit, aby se dostal na skálu, která, cituji: „Vysoká skála je ono místo, na kterou se člověk musí vydrápat-královskou cestou-koncentrací.“⁹⁷ Problémem dopisu je, že vykládá jeden konkrétní sen a obrazové symboly nemusí mít pro Mistra samotného vždy nutně jeden a týž význam. Nicméně je možné, že skála mohla připadat Drtikolovi vhodnější pro duchovnějši (abstraktní?) kompozice, zatímco rostliny vhodné spíš pro veselejší, resp. světštější motivy.

Zajímavá kniha pro kontakt s drtikolovími fotografiemi v celé šíři variant, z kterých pak umělec vybíral ty určené pro prezentaci, můžeme najít v knize „František Drtikol-Pracovní kniha fotografií.“ Fotografie jsou zde řazeny spíš jako vzorníky řazené dle formální příbuznosti, než cokoliv jiného. I to možná nahrává teorii Drtikola jako spíše vizuálního umělce.⁹⁸

Po roce 1935 již soustavná činnost v oblasti fotografie umlká a Drtikol se věnuje malířské práci, resp. svému duchovnímu životu.

95 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 227.

96 Ibidem 227.

97 Ibidem 227.

98 František DRTIKOL: Pracovní kniha fotografií, Praha 2006.

5. Fotopurismus v souvislostech

Vsadit dílo Františka Drtikola z období 1930(29)-35 do dobových kontextů je obtížné. Vypadá to totiž, že se Drtikol pro danou tvůrčí změnu rozhodl zcela nezávisle na okolí, viz část nám již dobře známého textu „Ars una, species mille“ „...dosavadní způsob práce mi nestačil, bych mohl vyjádřiti své umělecké vise. A tu jsem přišel na ideu bych nahradil živé tělo, které jsem nemohl umístit do prostoru, jak bych chtěl, figurkama, které jsem sám komponoval...“⁹⁹ Dokonce se dá říct, že okolí (včetně světové veřejnosti) by bývalo dalo přednost tomu, kdyby pokračoval v „osvědčených“ živých aktech, protože úspěch živých aktů, kterými obesílal i v třicátých letech světové výstavy, byl velký.¹⁰⁰ Nesnažil se ani přiblížit tehdejšímu avantgardnímu směrům, které sledoval například jeho žák Jaroslav Rössler. Avantgardy se, jak nakonec sám vzpomíná ve svém rozhovoru s Jiřím Jeníčkem z padesátých let, sám dobrovolně zřekl: „Mnozí o mých aktech říkali, že jsou surrealistické. Myslím že mi křivdili, neusiloval jsem o fotografické outsiderství.“¹⁰¹ Je sice pravda, že existuje určitá souvislost mezi Rösslerovými abstraktními fotografiemi z počátku dvacátých let a Drtikolovými abstrahujícími pozadími, nebo případně abstraktními fotkami přímo. V období, které nás zajímá, si u Drtikola

⁹⁹ Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 293.

¹⁰⁰ Vladimír BIRGUS: Jaroslav Rössler, Praha 2001, Obrázek 48.

¹⁰¹ Jiří JENÍČEK: Na besedě s Františkem Drtikolem, in: Československá fotografie, 1955, č.2, 17.

například všimněme třeba v podkapitole 4.2 zmíněné geometrické „páskové“ kompozice GF-41.650 a GF-41.651, které nesou s Rösslerovými díly až zarážející podobnost.¹⁰² Nějaký vzájemný vliv zde zřejmě byl, ale je důležité, že u Drtikola se vždy stočil k jeho vlastním symbolistním kořenům a nikoliv k Rösslerově avantgardnímu inovátorství. Určitým důkazem nakonec je, že jedna z posledních abstraktních fotek Drtikolovy kariéry, tedy GF 42.050, nasvětlená geometrická kompozice tvořená plným kosočtvercem a čtvercem a kosočtvercem, které tvoří jen obvodové hrany, je konkrétně pojmenovaná „The world of soul“, a když se podíváme na podobně nazvané figurkové kompozice, zjistíme spíš odkazy na symbolistní kořeny, než na avantgardu daného období, což nám samozřejmě celou možnost poněkud uzemňuje, i když zcela neeliminuje. Jakýkoliv vliv avantgardních směrů byl spíš Drtikolem zpracován a podřízen starší tradici, a to včetně případného kubismu či futurismu, o kterém hovoří Birgus.¹⁰³ Důležité také je, že dílo z let 1929-1935, alespoň v případech kousků posílaných na výstavy, bylo určeno pro oficiální salóny. Zřejmě byl v díle přítomen i silný prvek introspekce. Hovoří o tom i „Ars una, species mille“, kde Drtikol píše, že v letech třicátých nastal přelom v jeho nazírání na svět a jeho dění a následkem toho pak odklon od materialistického myšlení a plné pohroužení se do vlastního nitra. Způsob, kterým dosud pracoval, nestačil k tomu, aby mohl vyjádřit své umělecké vize. Zdá se tedy, že vlivy pocházející přímo z doby, ve které ke změně došlo,

102 Vladimír BIRGUS: Jaroslav Rössler, Praha 2001, Obrázek 15.

103 Ibidem 42.

se omezují jen na jeho mystický život, který se velice silně hlásil již od roku 1928. Drtikol ale chápal své umění lehce separátně od mystického života. Nepoužíval ho jako nástroj. Změna se odehrála tedy spíš pod vlivem mystického učení, než že by stoprocentně určila jeho směr. Díky tomu se mohly objevit i jiné více formální vlivy. Byl to především již zmíněný symbolismus, který Drtikola provázal v podstatě od začátku jeho umělecké dráhy. Začal sice v Příbrami jako učedník Antonína Mattase, ale už roku 1901 úspěšně skládá přijímací zkoušky na Učební a výzkumný ústav pro fotografii v Mnichově. Pro pozdější tvorbu nejen z let 1929-1935 je důležité, že se po studentech tohoto ústavu vyžadovaly i malířské předpoklady, a že během studií bylo tyto předpoklady dále rozvíjeny. Drtikol například na škole kreslil akty. Dalším důležitým faktem je, že Mnichov byl velkým centrem „klasičtějšího“ výtvarného umění. V dubnu 1892 vznikla právě v Mnichově skupina Secese, později zde začal vycházet časopis Jugend. Byla zde i redakce časopisu Simplicissimus a od roku 1897 zde také působily Sdružené dílny pro umění a řemesla. Výrazná osobnost působící v té době v Mnichově byl například spoluzakladatel Secese a profesor Královské bavorské akademie Franz von Stuck, autor řady secesních a symbolistních děl. Dědictví secese, a což je pro zkoumané období tvorby důležitější, i symbolismu silně prostupovala Drtikolovo snažení.¹⁰⁴ Bylo to dáno i silnou orientací na dané směry, kterými se nechal prosytit i Učební a výzkumný ústav pro fotografii. Sám Drtikol se také aktivně rozvíjel

104 Veronika ŽITNÍKOVÁ: Malířské dílo Františka Drtikola (bakalářská práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2006, 9.

v oblasti znalostí výtvarného umění. U jeho dcery Erviny Bokové se zachovaly monografie umělců jako Feliciena Ropse a Ludwiga von Hofmana, které tehdy Drtikol zakoupil.¹⁰⁵ Velmi silně byly těmito zkušenostmi prodchnuty první fáze jeho samostatné fotografické tvorby. Co ale silně rozvíjelo mnichovskou tradici, byla oblast kresby a malby. O mnoho let později se sice její těžiště přesunulo směrem k inspiraci kulturami o mnohem východnějšími, než byl Mnichov, nicméně především určitá symbolistní tradice byl ten prvek, který se objevil už v raných studijních letech, přehoupl se přes léta desátá, dvacátá a třicátá, a jehož stopy najdeme i v malířském díle po ukončení fotografické činnosti. Důležité pro nás je, že mnoho postupů použitých při výrobě figurek a výstavbě kompozic lze pozorovat již v symbolistních kresbách z roku 1919 (viz srovnání v podkapitole 4.2). Drtikol se sice alespoň do roku 1935 věnoval spíš fotografii, nicméně velmi silně koketoval s grafikou, a to nejen v oblasti zpracování a tisku fotografií. Vzniku fotografií často předcházelo grafické zpracování námětu. V letech 1901-1919 provázela jeho tvorbu kresba, v letech dvacátých to pak byla velmi silně grafika. Souběžně s fotografováním „neživých“ figur v první polovině let třicátých začíná Drtikol pracovat i s barevnými pastely. Literatura dává tvorbu do souvislosti s tvorbou předních českých grafiků té doby, s takzvanou druhou symbolistní generací, z nichž byla většina členy skupiny Sursum, tedy skupinou, jejíž členové se nechali inspirovat ezoterními naukami, v české kultuře té doby poměrně bohatě přítomnými (Rudolf Adámek, František

¹⁰⁵Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, 8.

Kobliha, Jan Konůpek, Josef Váchal atd.).¹⁰⁶ Jistou tématickou příbuznost lze u Drtikola pozorovat i ve fotografiích z let 1910-1920. Zajímavé také je to, že spolu s duchovně introspektivním vzepětím Drtikola-umělce a ostatně i Drtikola-mystika koliduje i v celém českém světě třicátých let revitalizace zájmu o mystické a často až ezoterické nauky. V roce 1930 byla například založena česká hermetická společnost Universalis, do jejíhož časopisu Logos, fungujícího od roku 1934, přispíval i sám Drtikol, a to jednak do časopisu přispíval svými překlady, jednak spolupracoval jako výtvarník s universalistickou knihovnou Spektrum.¹⁰⁷ Sám Drtikol ale nebyl spiritista či okultista, sám k těmto směrům projevoval určitou skepsi. Spíš je dobré o něm mluvit jako o mystikovi.

Nelze pominout ani piktoralistickou tradici, kterou nesl také v sobě. Přes silnou lásku a uznání fotografie jako svébytného média - sám napsal: „Je směšné říkat, že fotografie není umění“ - měl v sobě i orientaci k tradičnějším směrům výtvarného umění, která byla dána nejen prostým faktem, že se také učil kreslit, ale právě přítomností silné piktoralistické tradice, která výrazně působila na počátku jeho kariéry.¹⁰⁸

Jak je vidět, změna z let 1929-1935 nebyla něco, co by jaksi přilétlo z nebe, ale Drtikol neváhal využít celou síť duchovních i formálních zkušeností z dřívějška.

106 Veronika ŽITNÍKOVÁ: Malířské dílo Františka Drtikola (bakalářská práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2006, 9.

107 Karel FUNK: Mystik a učitel František Drtikol, Praha 2001, 17.

108 Stanislav DOLEŽAL: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004, 289.

Nakonec i on sám intenzivně duchovně žil i před rokem 1928 a v daném období jen napřel své směřování určitým směrem. Ve fotografiích z let 1929–1935 navíc nešlo o nějaké „zpronevření“ se předešlému souvislému vývoji, protože prostě vývoj trvajícím přes tři desítky let představoval velmi pestrou mozaiku různých uměleckých názorů. Paradoxně se dá spíš říct, že promítnutím tradičnějších výtvarných vlivů do fotografie a jejich dalším tříbením ovlivněným Drtikolovým nově zkoncentrovaným duchovním životem, které nakonec vyvrcholilo opuštěním fotografické činnosti a zaměřením se čistě jen na malbu, znamená určité sjednocení uměleckého snažení. Do malby se totiž zřejmě promítla i fotografická zkušenost, kdy právě figurkové dílo z let 1929–1935 fungovalo jako katalyzátor. Pro dílo daného období platí, že nemělo žádné konkrétní předchůdce, na které by přímo navázalo. Problém ale také je, že ve své době nemělo ani žádné následovníky. Alespoň tedy ne ty, kteří by se Drtikolovým dílem přímo inspirovali.¹⁰⁹ Přesto, že dílo bylo prezentováno i ve světě, jeho důležitost spočívá ve vnitřní logice vývoje Drtikola-umělce, případně v úplně holé estetické hodnotě, než v čemkoliv jiném. Určitou rezonanci nacházelo také v lidech, kteří si Drtikola vážili spíš jako mystika než jako umělce.

Nedá se říct, že by Drtikol byl ve své době zcela ojedinělým solitérem a že nikdo jiný nefotografoval neživé figurky. Nicméně rozsahem, kdy většinu svého úsilí vrhl na focení scén s neživými postavami, ojedinělý je. U ostatních to byla jen menší část tvorby. Vladimír Birgus ve své monografii vidí jako umělce, které pracují podobně

¹⁰⁹ Jan MLČOCH: osobní sdělení.

jako Drtikol, dokonce až autory, kteří se objevili s nástupem postmodernismu, jako jsou Boyd Webb, Arthur Tress, Ellen Brooksová, Laurie Simmonsová, případně ještě Sandy Skoglundová nebo Bernard Faucon, kteří konfrontují neživé artefakty s živými modely.¹¹⁰ Tito umělci ale došli ke svému projevu zcela nezávisle na Drtikolovi. Stejně separátní bylo používání neživých modelů u Drtikolových současníků. Je navíc možné, někdy i pravděpodobné, že vzájemně své práce s neživými figurami vůbec neviděli. Přesto, ale i když možná nevěda jeden o druhém, Drtikol ve svém snažení nebyl sám.

Příkladem takto pracujících umělců byl například Aleksandr Rodčenko, který se dokonce relevantní prací zabýval v podobném čase jako Drtikol (v roce 1930). Mám na mysli ilustrace k dětské knížce „Samozveri“ Sergeje Tretjakova. Jednalo se o prostorové fotomultiplikativní (tj. blízké animaci) ilustrace knihy. Jsou zajímavým příkladem vícestranného použití světla. Třírozměrné figurky jsou tvořeny prostorově, na rozdíl od plošné formy, obvykle používané umělci - animátory. Fotografie doplňovaly text a měly dětem ulehčovat čtení. Kniha se bohužel nedostala do tisku a Rodčenko se už k dané formě ilustrací nevrátil. Přesto se však jedná o zajímavou, byť malou kapitolku díla velkého umělce. Autor jeho monografie Leonid Filippovič Volkov-Lannit píše o jeho práci na tomto poli následující: „Nápadům umělce bylo těsno ve starých žánrových rámcích. Když se projevoval jako samostatný fotografický tvůrce, Alexandr Michailovič (Rodčenko) pokračoval v hledání nových způsobů použití fotografie při tvorbě knih.¹¹¹ Nelze

¹¹⁰Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, 49.

¹¹¹Leonid Filippovič VOLKOV-LANNIT: Aleksandr Rodčenko

nepřipomenout například jeho mimořádně originální ilustrace k dětské knížce Sergeje Tretjakova 'Samozveri'". Asi se jedná jen o náhodu, ale tvrzení monografisty o určité těsnosti klasických žánrů koresponduje s tvrzením Drtikola, že ho k fotografování figurek vedl fakt, že mu živé modely prostě nestačili.

Dalším umělcem který se problému fotografování neživých figur dotknul, byl Man Ray. Pozor, nejedná se o fotogramy (rayogramy)! Ty vznikaly položením předmětů na fotografický papír a jejich následným osvětlením, čili to byla vlastně fotografie bez fotografie, či přesněji bez fotografování klasickým aparátem. A to je samozřejmě v přímém rozporu s Drtikolovým důrazem na to, že se vlastně jednalo o „obyčejnou“ fotografii, na což upozorňoval v četných varováních nalepených na zadní stranu exemplářů určených k vystavování. Existují ale Man Rayova díla, kdy např. na fotografii „Coat Stand“ (již z roku 1920) je živá modelka, před níž je ale umístěn podstavec s hlavičkou a ručičkami.¹¹² Modelka má navíc část nohy zakrytou. Celek pak vypadá jako z části umělá, zčásti biologická figura s chybějící částí. Z poloviny třicátých let pak pochází abstrahující zátiší „Perspective d'un cube, d'une shére, d'un cone et d'un cylindre“, které se však zdá být opticky deformované.¹¹³ Z roku 1947 pochází z výtvarnických figurek sestavená jakási „kamasutra“ krkolomných sexuálních poloh „Mr. And Mrs. Woodman“.¹¹⁴ Man Ray se ale problematiky spíš jen dotknul, navíc jeho fotografie jsou oproti tradičněji

risujet, fotografirujet, sporit, Moskva 1968, 60.

¹¹²Manfred HEITING: Man Ray, Paříž 2001, 53.

¹¹³ Ibidem 101.

¹¹⁴ Ibidem 116.

obrazovým Drtikolovým pracem pojaty poněkud více experimentálně, kdy například zcela obyčejné figurky pana a paní Woodsmanových dávají erotickým výjevům určitý prvek odosobněnosti a perspektiva fotografie „Perspective d'un cube, d'une shére, d'un cone et d'un cylindre“ je zase deformovaná.

Tendence pracovat s neživými figurami namísto živých lidí byly i mimo sféru výtvarného umění. Opustíme-li tedy jeho vody a zamíříme k divadlu, nalezneme zde třeba osobnost Gordona Craiga, který, jak vzpomíná Stanislavskij, nesnášel živé herce, protože „... vykládal, že každé umělecké dílo musí být uděláno z mrtvé hmoty, z kamene, mramoru, bronzu, plátna papíru a barev, a jednou provždy ustáleno v umělecké formě. Na tomto podkladě se živý materiál umělcova těla, ustavičně měnivý a nestálý, nehodí pro tvorbu, a Craig odmítal herce...“.¹¹⁵ Vadil mu nedostatek krásné a výrazné individuality. Zvláště nesnášel ženy, komediantky, které zneužívaly svého vlivu na muže a divadlo kazily. Snil o divadle bez živých herců, chtěl je nahradit loutkami, marionetami, které nemají ani návyky, ani herecká gesta, ani nejsou nalíčení, nehlučí svými hlasy ani nejsou morálně závadné. Mrtvá hmota by podle Craiga divadlo vyčistila a dodala mu vážnosti. V této tendenci je opět patrná paralela mezi Craigem a Drtikolem, kteří chtěli, či opravdu nahradili živé herce/modely figurami, což umožnilo podříditi vše vlastní umělecké vizi a odstranit rušivý vliv daný osobností živého člověka - herce, modela, který by výsledek jaksí „kazil“ a vychyloval nežádoucími směry. Je ale dobré

¹¹⁵onstantin Sergejevič STANISLAVSKIJ: Můj život v umění, Praha 1959, 362.

zmínit, že u Craiga zůstal celý projekt spíš v říši fantazie a že on sám (a rád) používal živé herce, a neváhal je také náležitě ocenit.

Hovoříme-li o divadle, mohou nám přijít na mysl také paralely mezi Drtikolovým dílem a scénickým tancem. Nakonec jak již víme, byla ve dvacátých letech tato fascinace jasná. Jak je to v letech třicátých? V často exaltovaných polohách naznačujících radost, plynule či úporně provedený skok a další můžeme snadno vypožorovat podobnou snahu jako je snaha výrazového tanečníka vyjádřit emoce, nálady, představy a myšlenky.¹¹⁶ Drtikol toho ale nedosahoval důrazem na individualitu a improvizaci protagonisty vzhledem k časově omezenému výkonu. Jeho figurky, ačkoliv jistě emoce vyjadřují, nemají své těžiště v časově omezeném a vymezeném projevu. Jednak jsou fotografie trvalejšího charakteru a jednak jsou stejné figurky používány ve více kompozicích. Dá se tedy říct, že jedna emoce (myšlenka) může být použita v totožné formě ve více dílech, kdy změnu celkového vyznění dodává jenom kontext. V tanci samotném se stejná emoce nemůže opakovat v tak nezměněné podobě, jako to umožňuje figurka. Zajímavé je, že gesto naprosto stejně nezopakuje ani živý model. I to umožnilo Drtikolovi dodat do „neživých“ fotografií element kontroly, který dříve při práci s živými modelkami do díla dát nemohl. Na to, jestli měl scénický tanec nějaký vliv na dílo let 1929-1935, nejsou žádné konkrétní důkazy. Fakt ale je, že se tento druh tance provozoval spíš v avantgardních skupinách. Míra Holzbachová a Milča Mayerová byly členkami Devětsilu.¹¹⁷ Na druhou stranu měl

¹¹⁶ Ivana KLOUBKOVÁ: Výrazový tanec v ČSR, Praha 1989, 1.

¹¹⁷ Ibidem 9.

ale Drtikol k tanci blízko - vždyť jeho první žena Ervina Kupferová byla tanečnicí.

Vzhledem k Drtikolovu mystickému směřování by ještě bylo dobré srovnat jeho fotky s tradičním buddhistickým uměním, jeho kánony a ikonografií. Není nikterak těsná, možná dokonce žádná. Konkrétní zobrazení Buddhy, případně dalších významných buddhistických postav v Drtikolově fotografické tvorbě daného období není. Drtikolovy postavy jsou také poněkud protáhlejší oproti spíš menším a kulatějším buddhistickým obrazům a sochám. Drtikolovy figury též zpravidla nezaujmají pózy typické pro tradiční formu buddhistického umění. Drtikolovi aktéři jsou mnohem exaltovanější a jaksí více v dynamickém pohybu než je to u tohoto starého umění. Zkřížené nohy v sedě například nemá snad žádná z Drtikolových figurek. Gesta rukou jsou v podstatě nepoužitelná, protože zatímco v „klasickém“ buddhistickém pojetí je důležitá nejen pozice prstů, ale i to, kam ruka směřuje a jestli je pravá či levá, u Drtikola často slouží jen jako pomůcka pohybu. Zajímavé je, že figurky na fotografiích mají většinou prsty u sebe, nebo alespoň blízko sebe, a to včetně palce, a více či méně natažené. Nezdá se ale, že by to mělo přímý náboženský význam. Určitá marginální symbolika převzatá z buddhismu může být symbol luku, kdy luk symbolizuje skutečnost, že rozum vždy zasáhne cíl, případně symbol rozhodnosti a vůle nebo moudrosti. Luk je přítomen na GF 42.074, také poloha nohou tanečníků na GF 41.491 by mohla být interpretována jako poloha, která v tradičním buddhistickém pojetí znamená právě luk.¹¹⁸ Motiv luku se nicméně mohl do díla

¹¹⁸Hans Wolfgang SCHUMANN: Svět buddhistických obrazů, Praha 2008, 33.

dostat spíš přes učení samotné, ne přes umění. Drtikol se zřejmě přibližoval Warburgovským „formám patosu“ obecněji, než závislostí na konkrétní ikonografii jedné či určitých skupin kultur.

6. Závěr

Je otázka, zda považovat tvorbu období 1929–1935, které by se mohlo, myslím, bez problému říkat fotopurismus, za hybridní formu mezi jeho obdobími života, kdy se věnoval hlavně fotografickému umění, a pozdějším obdobími, kdy umění bylo spíš vedlejším produktem jeho duchovního života, či ne. Já osobně bych se takovému termínu vyhnul a prostě ho nepoužíval, ale zároveň ho nevyločil. Drtikol se totiž svým způsobem rozhodl právě v tomto období testovat umělecké médium, které ho vyneslo až na samotný vrchol, ale které mu zřejmě nepřineslo úplné duchovní naplnění. Zkoušel, jestli má ještě cenu pokračovat alespoň v příbuzném postupu toho, co ho vyneslo na výsluní. Svým způsobem testoval hranice média. Toto směřování ale bylo motivováno spíš introspekci než touhou po experimentu či avantgardě. Nakonec se rozhodl médium překročit a v podstatě se ho vzdát. Po roce 1935 se hlavně věnoval duchovním naukám a předávání svých vědomostí v této sféře ostatním. Samozřejmě že svoje mohla sehrát i finanční krize, která se v roce 1929 naplno rozhořela a mohla spolehlivě sesadit fotografa závislého na provozu portrétní činnosti. Nicméně Drtikol neváhal bojovat už jako mladý proti nepříznivým finančním podmínkám a tak by asi, kdyby chtěl, za nějaký čas ateliér znovu zbudoval, a to i kdyby ho musel prodat z ryze hmotných důvodů. Spíš se ale projevuje, a to jak na vývoji jeho uměleckého, později spíš duchovního snažení, tak i na důvodech, které ho hnaly k celé „fotopuristické“ tvorbě, jedna skutečnost. Drtikol se nikdy nezastavil, neustále rád zkoušel nové a nové věci

a obohacoval se o ně. Byl vlastně tak trochu věčné dítě v tom nejlepší smyslu slova. Jako důkaz možná může sloužit i to, že jako velmi zralý muž přijal dokonce i komunistickou ideologii, a to tak, že mu nebránila v provozování dosavadních duchovních nauk.

Dílo let 1929-1935 podle mě představuje určitý doslov Drtikolovy fotografické tvorby, který by v případě každé komplexní reflexe jeho díla měl být postaven jak vedle jeho raných krajin, tak vedle jeho slavných aktů. Samozřejmě je otázka, jestli je ho možné stavět na roveň pracím z jeho vrcholného období, kterého se vlastně sám dobrovolně právě fotopuristickým přístupem zřekl. Zdá se, že je třeba chápat ho právě jako prvek, kterým tuto uměleckou tvorbu zcela vědomě ukončil. Fakt ale také je, že i vrcholné dílo Drtikola je vlastně jen speciální údobí cca 7 let (přibližně 1923-1929), a období, kterým se zabývala tato práce, stojí vedle něj a zaslouží si vlastní pozornost díky vnitřní síle prací, které sice ve své době nezměnily svět, ale přesto jsou zajímavou vnitřní estetickou výpovědí.

7 Seznam použité literatury

- BARRETT David V.: Sekty, kulty, alternativní náboženství, Praha 1998
- BENEŠOVÁ Adéla: Pozdní fotografická tvorba Františka Drtikola (bakalářské práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2010
- BIRGUS Vladimír: Česká fotografická avantgarda 1918-1948, Praha 1999
- BIRGUS Vladimír: Drtikolovy ženy, in: Československá fotografie 1994, č. 9, 11-14
- BIRGUS Vladimír: Fotograf František Drtikol, Praha 1994
- BIRGUS Vladimír: Fotograf František Drtikol, in: Mladý svět, 1994, č. 23, 30-32
- BIRGUS Vladimír: Fotografie, in: Informatorium 2, Praha 1984
- BIRGUS Vladimír: František Drtikol, Praha 2000
- BIRGUS Vladimír: František Drtikol, in: Encyklopedie českých a slovenských fotografů, Praha 1993, 60-64
- BIRGUS Vladimír: František Drtikol, in: Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995, 148-149
- BIRGUS Vladimír: František Drtikol, in: Starožitnosti

a užité umění, 1995, č. 2, 9-11

- BIRGUS Vladimír: Jaroslav Rössler, Praha 2001
- BIRGUS Vladimír / Bonhomme Piere: Moderní krása; Česká fotografická avantgarda 1918-1948 (katalog výstavy), Praha 1999
- BIRGUS Vladimír / BRANÝ Antonín: František Drtikol, Praha 1989
- BIRGUS Vladimír / MLČOCH Jan: Česká fotografie 20. století, Praha 2010
- BIRGUS Vladimír / SCHEUFLER Pavel: Fotografie v českých zemích 1839-1999, Praha 1999
- Die Ausstellung der Lehr- und Versuchanstalt für Photographie, in: Münchner Neuesste Nachrichten, 9.7.1903
- DOLEŽAL Stanislav: František Drtikol - duchovní cesta, Praha 2004
- DOLEŽAL Stanislav: František Drtikol - duchovní cesta, sv. 2, Praha 2008
- DRTIKOL František: Deníky a dopisy z let 1914-1918 věnované Elišce Jánské, Praha 2001
- DRTIKOL František: Oči široce otevřené, Praha 2002
- DRTIKOL František: Pracovní kniha fotografií, Praha 2006
- DRTIKOL František: Žena ve světle, Praha 1938

- DRTIKOL František: Životopis Františka Drtikola (Jeho vlastními slovy)
- Drtikolova korespondence v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze
- EMMERICH Georg Heinrich: Photographische Lehranstalten, in: Allgemeine Photographen-Zeitung, 6. Jg. 1899, Nr. 9 vom 31. Mai 1899
- FÁROVÁ Anna: Dvě tváře, Praha 2009
- FÁROVÁ Anna: Fotograf František Drtikol, Praha 1972
- DOLEŽAL Stanislav / FÁROVÁ Anna / NEDONA Petr: František Drtikol - Malíř, Fotograf, Mystik, vydáno u příležitosti stejnojmenné výstavy v galerii Rudolfinum, Praha 1998
- FUNK Karel: Mystik a učitel František Drtikol, Praha 2001
- HEITING Manfred: Man Ray, Paříž 2001
- Interkamera 67 (katalog výstavy), Praha 1967
- JEBAVÁ Jana: Z dějin tance, Praha 1998
- JENÍČEK Jiří: Fotografie jako zření světa a života, Praha 1948
- JENÍČEK Jiří: Na besedě s Františkem Drtikolem, in: Československá fotografie, 1955, č. 2
- KLARICOVÁ Kateřina: František Drtikol, Praha 1989
- KLOUBKOVÁ Ivana: Výrazový tanec v ČSR, Praha 1989

- KROUTVOR Josef: Tanec jako inspirace Františka Drtikola, in: Československá fotografie, 1990, č. 10, 444-446
- KUBALÍK Josef: Dějiny náboženství, Litoměřice 1976
- MARKOVÁ Tereza: Role ženy ve výtvarném díle Františka Drtikola (bakalářská práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2008
- MLČOCH Jan: František Drtikol, Praha 1999
- MLČOCH Jan: DRTIKOL František: Fotografie z let 1901-1914 a album Z dvorů a dvorečků staré Prahy, Praha 1999
- MLČOCH Jan: František Drtikol : Fotografie z let 1918-1938 ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze (publikace k výstavě), Praha 2004
- MOUCHA Josef: František Drtikol, Praha 2007
- MRÁZKOVÁ Daniela: Příběh fotografie, Praha 1985
- NAKONEČNÝ Milan: Novodobý český hermetismus, Praha 1995
- RAY Man: Vlastní portrét, Praha 2002
- SCHUMANN Hans Wolfgang: Svět buddhistických obrazů, Praha 2008
- STANISLAVSKIJ Konstantin Sergejevič: Můj život v umění, Praha 1959
- ŠTEKL Evžen: Síla moudrosti - interpretace učení Fráni Drtikola, Praha 1992

- TEIGE Karel: Film, Praha 1925
- VOLKOV-LANNIT Leonid Filippovič: Aleksandr Rodčenko risujet, fotografirujet, sport, Moskva 1968
- WITTLICH Petr: Drtikolova mystika, in: Ateliér, 1998, č. 9, 11
- ŽITNÍKOVÁ Veronika: Malířské dílo Františka Drtikola (bakalářská práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2006

Přehled Drtikolových fotografií v Uměleckoprůmyslovém muzeu z let 1929-1935

Při výčtu prací se opřeme o číslování archivu Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, které má zřejmě nejrozsáhlejší a také téměř kompletní sbírky nejen z daného období, ale z díla Františka Drtikola vůbec. Navíc má práce uspořádané chronologicky. U každého exempláře bude také uvedeno číslo, které má v Uměleckoprůmyslovém muzeu. Práce budou řazeny, jak je autor našel při průzkumu sbírek, a to i když čísla nepůjdou vždy striktně za sebou.

První fotografie ze sledovaného období, číslo **GF-41.523**, je datována rokem 1930. Znázorňuje dvě postavy na dvou papírech, z nichž jedna má patrné anatomické detaily a druhá je pouze silueta. Mezi nimi se nachází prostorový útvar v podobě jakéhosi květu. Díky celkovému charakteru kompozice lze usuzovat na možné mystické inspirace.

Fotografie s čísly **GF-41.524** a **GF-41.525** jsou převrácené kopie čísla GF-41.523.

Číslo **GF-41.526** představuje tmavou ženskou siluetu na tmavém pozadí, kterou obklopuje aura světla.

Fotografie **GF-41.527** je stranově převrácená verze čísla GF-41.526, má však výraznější auru. Tento exemplář je navíc na zadní straně opatřen nálepkou s názvem „Die imaginare Photographie“. Velká část děl, alespoň z daného období, dostala název v případě, že podobně jako tento Fotopurismus

exemplář šla někam na výstavu. Názvy jsou většinou velmi obecné. Je zřejmé, že autor určitě nechtěl svými díly (alespoň ne na výstavách) svoji víru kázat. Možné také je, že případné vlivy chtěl potlačit, snad protože měl strach, aby nebyly kontaktem s profánními diváky jaksi „zkompromitovány“. Nicméně díky dříve předestřeným faktům je nejpravděpodobnější, že Drtikol chápal své fotky jako čistě umělecká díla, případně i jako záznamy své imaginace, vnitřního (také náboženského) světa, a ne jako hlasatele, resp. zprostředkovatele víry. Tato GF-41.527 byla tedy pod názvem „Die imaginare Photographie“ na výstavě, jak napovídají nálepky na její druhé straně, strojopisný název a adresa; v tomto případě se jedná o 3. výstavu svazu rakouských amatérských fotografů ve Vídni v roce 1930.

Číslo **GF-41.528** znázorňuje ženskou plochou figurku, jejíž stín dopadá na desku po pravé straně. Fotografie **GF-41.529** je s ní zcela shodná. **GF-41.530** je převrácenou verzí téhož. **GF-41.531** je shodná s GF-41.530, pouze je malinko zvětšená a oříznutá na stejnou velikost. **GF-41.532** a **GF-41.533** jsou opět shodné; znázorňují nalevo plochou malovanou figurku ženského pohlaví a napravo desku, v níž je vyříznutý tvar této figurky. Nabízí se myšlenka, že figurka byla z desky vyříznuta, ale není to průkazně. Vše je fotografováno z mírného pohledu zleva a poněkud šikmo.

GF-41.534 je totožná s **GF-41.535**; představují zrcadlově převrácený motiv z čísel GF-41.532 a GF-41.533. Obě jsou na zadní straně označeny názvem „Photographic picture“, číslo GF-41.534 psaným strojem s adresou, GF-41.535 psaným rukou.

Z charakteru neustále se opakujících tvarů, předmětů a určité vztahové podobnosti se nelze ubránit dojmu, že Drtikol formálně testoval ve variantách možnosti jednoho či omezenějšího počtu témat.

Pro zajímavost je také třeba doplnit, že tyto první fotografie obsahují figurku (resp. figurky) s jednou a touž siluetou (a pokud existuje, i se stejným malováním) od začátku, tj. od GF-41.523, až do 41.545.

GF-41.536 - **GF-41.539** obsahují nám již známou figurku, tentokrát na obrázku ve třech exemplářích tvořících trojúhelníkovou „skupinku“; figurka vpravo dole je na fotografii viditelná ke stehnům a je omalovaná, tj., jsou na ní vidět anatomické detaily. Druhá se nachází mírně za ní a tvoří vrchol pomyslného trojúhelníku. Je vidět až k lýtkům a je převrácená ve vztahu k té první. Anatomické detaily na této straně nejsou a díky nasvětlení nebo obarvení působí šedivěji. Poslední je umístěna úplně nalevo, jen o něco málo výš než první a působí nejtemněji, jako by ji tvořil stín první figurky. Anatomické detaily domalovány buď nemá nebo jsou světlem či kompozicí zcela zakryty. Druhá figurka, šedivá, je umístěna mezi nimi; první figurka ji rukou trochu překrývá a ona z velké části překrývá třetí figurku. Exemplář **GF-41.537** byl podle nálepky na zadní straně fotografie na výstavě. A má tam strojem napsán též název - „Die imaginare Photographie“. **GF-41.539** má vzadu adresu Drtikolova ateliéru a název „Composition“ s tím že se jedná o naprosto totožnou fotografii s GF-41.537, kde byl název „Die imaginare Photographie“.

Ačkoliv „Composition“ možná nebyla na výstavě, přesto to

vypadá, že Drtikol nakládal s názvy velmi volně a spíš obecně a nechtěl (určitě ne v této fázi, kdy už nábožensky velice intenzivně fungoval) sdělit nějakou náboženskou, ideologickou či jinou pravdu, ani že nechtěl dát svým dílům nějaký didaktický význam, ale že se snažil sdělit divákovi spíš určitý otisk své mysli v celé své komplexnosti. Jeho nábožensko-filozofický postoj mu ostatně jako umělci určoval spíš subjektivní výpověď, protože každý měl Boha najít sám v sobě. Drtikol - duchovní učitel samozřejmě mohl pomáhat svým žákům toho Boha najít, ale pokud chtěl Drtikol ať už jako mystik či umělec Boha ukázat, mělo to jen velmi omezený význam a pro ostatní jen extrémně omezený rozsah. Pokud jim ukázal Boha v sobě, tak se to rovnalo představení sebe sama, ale ne jako Mesiáše, ale jako dalšího řadového duchovního člověka. Prostě řekl jenom „To jsem já“ a ne „Následujte mě!“. A samozřejmě v této subjektivitě také mohl připojit osobní výpověď zcela nesouvisející z náboženským učením, prožitky etc. Samozřejmě se i svým dílem mohl pokusit ukázat na Boha ve svých bližních, potažmo žácích. Ale to koliduje s jeho názorem, že každý si Boha musí najít sám. Takové „ukázání“ by bylo hrubým vtrhnutím do vývoje bližního. Učitel mohl na cestě pomáhat, ne však postrkovat podle své libovůle. Navíc i kdyby chtěl na Boha ukázat, mohl by ukázat zase právě na jednoho v jednom člověku, protože cesta jiných by byla zákonitě cesta jiná. Žádné dochované prameny nenasvědčují tomu, že by Drtikol někdy něco takového dělal. (Navíc to ale působí velmi nelogicky - bylo by to zkrátka naprosté porušení onoho názoru, že Boha si v sobě musí každý najít sám.) Nicméně pozdější díla nabídnou také možnost, že k cestě svých bližních

nebyl lhostejný a určité obrazy buď sám pro sebe, nebo snad i pro své bližní reflektoval, stále však se subjektivním dopadem a ne s obecnou platností.

GF-41.540 a **GF-41.541** má obsah v podstatě totožný s GF-41.532, až na to, že zde je formát na šířku a úhel pohledu je trochu jiný. Rozdílné je, že zatímco na číslech GF-41.540 a GF-41.541 směřují figura a vyřiznutá silueta proti sobě (silueta je tedy převrácená), v předešlém případě směřovaly stejným směrem. GF-41.541 byla na výstavě - na zadní straně je navíc název „Die imaginare Photographie“, což je naprosto totožné s GF-41.537 a naznačuje naprostou obecnost názvů, dávanou možná jenom kvůli okolnímu světu, aby se dílo nějak jmenovalo. Názvy dostávají převážně fotografie nalepené na tvrdém podkladu, čili definitivní. Značná jejich část šla, jak ukazují nálepky, na výstavu.

Na **GF-41.542** - **GF-41.544** vidíme na jedné straně černou siluetu figurky (stále stejná), která se jaksi odvrací od desky na straně druhé, v níž je otvor jejího tvaru. Anatomické detaily nejsou nikde viditelné. Pod siluetou je šikmý stín, jehož tmavý tvar jde od desky směrem vzhůru a dodává výjevu na dramatičnosti. Fotografie GF-41.542 je proti druhým dvěma stranově obrácená. GF-41.544 byla podle nálepky na výstavě (The Fourth International Photographic Salon of Japan), název je opět obecný - „Photographic picture“.

GF-41.545 znázorňuje dvě destičky jakoby šikmo opřené o sebe. Na obou je silueta nám již známé postavy, v jednom případě je černá na bílém podkladě, podruhé naopak. Jestli je v destičkách otvor, či jestli jsou siluety dokonce

promítnuté, či zda se jedná o pouhé namalování nelze z fotografie s jistotou určit. Na zadní straně je opět obecný název „A Photographic Picture“. Také je tam prohlášení o tom, že fotka je čistá fotografie („pure photography“) a že figurky na ní focené jsou dělané přímo Drtikolem. Zřejmě se jedná o prohlášení pro výstavu, na stejné straně najdeme i adresu Drtikolova ateliéru. O takových prohlášeních se zmiňuje již kapitola 4.1. Nicméně podle absence nálepky to vypadá, že se dílo nakonec nikam nedostalo, ať už z jakéhokoliv důvodu.

V **GF-41.546** se, alespoň podle řazení Uměleckoprůmyslového muzea, poprvé objevuje jiný typ figurky, zde spíš siluety, než v předešlých případech. Jedná se o ženskou postavu sedící na patách na jakémsi pahorku se vztaženýma rukama do orantské pozice. Celková kompozice je podobná předešlým, opět pracuje se siluetami. Zde to vypadá, že byla silueta vystřižena z destičky a figurka i destička s otvorem pak promítnuty na zeď či jinou desku; vzniká nám tak černá silueta a vedle ní černý obdélníkový tvar se světlou siluetou uvnitř. Obě siluety směřují jedním směrem (v tomto případě zprava doleva), s tím, že bílá silueta je v odpovídající řadě první, blíž k divákovi.

Směrování doprava či doleva je poněkud relativní díky tomu, že často existují převrácené verze téže fotky. Tak je tomu i u čísla **GF-41.547**, které je převrácenou kopií čísla GF-41.546. Drtikol dokonce v některých případech pojmenoval a opatřil adresou - čili evidentně určit k prezentaci - obě verze (později uvidíme např. u GF-41.559 a GF-41.561).

V **GF-41.548** nacházíme figurku z předchozích fotografií

tentokrát s namalovanými anatomickými detaily, a také jsou namalované detaily na „pahorku“ pod postavou. Za ní vidíme šikmo postavenou další figurku z neosvětlené strany a naproti ní, rovněž v pozadí, je na světlé ploše promítnutá tmavá silueta. Zdánlivě byly pro obrázek použity tři figurky, ale patrně se jedná o optický klam a výsledného efektu bylo dosaženo obrátným využitím osvětlení a zrcadlení (na obrázku je vidět okraj skla, pravděpodobně zrcadla), v souladu s několikrát citovaným výrokiem z textu „Ars una, species mille“.

Číslo **GF-41.549** a **GF-41.550** jsou zrcadlově převrácenou kopií čísla GF-41.548.

Nyní se dostáváme k sérii velmi zvláštních fotek. Vznikly podobně jako ty předchozí, tedy jako fotografie vyrobených modelů, ale jsou geometrické, neobsahují žádný antropomorfní předmět nebo tvar. Důvod vzniku je nejasný. Jedná se o silné odbočení od dosud figurativních témat, ale v tvorbě Drtikola mají své předchůdce. Již v polovině dvacátých let existuje podobná abstraktní kompozice. Je sporné, proč to Drtikol vůbec dělal. Geometrie byla v jeho vrcholné i pozdější fotografické tvorbě vždy přítomná. Svě modely, resp. své figurky s nimi často konfrontoval, a to někdy až do velmi abstraktních poloh. Nakonec i tvary z právě probírané série se také později objevily jako pozadí pro figurku. Nabízí se myšlenka určitého formálního experimentu. Nicméně tuto teorii poněkud narušuje udělení názvu již abstrakci z poloviny dvacátých let a dokonce umístění prohlášení na pozdějších abstraktních dílech o tom, že se jedná o čistou fotografii a ne o manipulaci. (Více viz kapitola 4.1.) Nicméně se ale zřejmě nejedná o

nějaký základ nového směřování umělce nebo o definitivní vyvrcholení tvorby let 1930-5 už jenom proto, že fotografie „Konstrukce“ z poloviny dvacátých let měla souvislost s geometrií konfrontovanou s živými modely, ne s figurkami. Zřejmě se jedná prostě o další možnost vyjádření, kterou Drtikol objevil a která u něj stála vedle ostatních dalších.

Nyní k popisu samotných fotek. **GF-41.483** tvoří bílé pole ve tvaru jakéhosi zubatého trojúhelníku ve tmavším okolí. Poli je vepsán podobně zubatý kříž. Na **GF-41.484** vidíme poměrně složitou geometrickou soustavu, kde výrazný prvek tvoří zubatě hranaté objekty ubíhající z horního rohu směrem k dolnímu.

Velice zajímavá je **GF-41.485**, kde na „zubatě“ geometrickém pozadí, které svisle sbíhá zleva shora doprava dolů, vidíme v dolní části tančící ženskou plochou figurku. Tato přítomnost figurky by mohla svědčit o tom, že geometricky abstraktní fotky byly jakousi přípravou na další práci, nicméně by se také mohlo prostě jednat o další možnost, která stojí vedle předešlých abstrakcí jako rovná s rovnými.

Stejná tančící figurka je použita na **GF-41.486** na mnohem asketičtějším geometrickém pozadí, které je tvořeno dvěma světelnými čarami tvořícími úhel na tmavém pozadí a více odpovídá „běžnému“ drtikolovskému pojetí. S tančící figurkou se ještě jednou setkáváme na **GF-41.487** na poměrně prostém pozadí, kde světelné řešení naznačuje pravidelný čtyřúhelník, a na podobě účelně pojatém **GF-41.488**, kde světlo na pozadí figurky tvoří více méně obdélník, ve kterém je také vidět stín vržený figurkou.

GF-41.489 zobrazuje dvě figurky esovitě prohnuté v jakémisi orientálním tanci s rukama vztaženými do strany. Jedna je zrcadlovým obrazem druhé. Postaveny jsou tak, že rukama směřují jedna směrem k druhé a vzájemně se mírně překrývají. Tvoří tak jakýsi „chumel“. Obrázek má z druhé strany název „Two dancing figures“ a je opatřen adresou. Nejsou tam však nálepky, které by napovídaly, zda byl na výstavě.

GF-41.490 má kompozici podobnou GF-41.489 (esovité tanečnice prohnuté proti sobě a prolínající se), s tím rozdílem, že se nejedná o dvě figurky, nýbrž každá z páru je „ztrojená“ (za každou figurkou z páru jsou další dvě umístěné tak, že předchozí jenom nepatrně přesahují a vyvolávají iluzi perspektivy).

GF-41.491 obsahuje dvě křepčící figurky na lehce geometrizujícím pozadí. Obě jsou stejného tvaru a podle ňader soudě se jedná o ženy, oblečené do divošských sukniček. **GF-41.492** je v podstatě stejná, s tím rozdílem, že figurky jsou zrcadlově převrácené a pozadí je mírně posunuté. Pozor NEJEDNÁ se o zrcadlově převrácenou verzi předchozí fotky.

GF-41.493 zobrazuje tři nahé ženské figurky v řadě mírně za sebou, tančící jakýsi kankán; pozadí je velice neutrální. **GF-41.494** – **GF-41.497** jsou převrácené verze téhož. GF-41.497 je sice totožná s ostatními, ale zajímavé je na ní to, že je zezadu opatřena adresou a nápisem „Girls“.

GF-41.498 představuje ženský akt stojící na špičce jehlanu obtočeného jakousi spirálou, s pravou rukou vzpaženou a

levou upaženou. Zajímavý je plášť, který odkazuje spíš na kabaretovou tanečnici než na cokoliv jiného. Tomu navíc odpovídá i gesto rukou, které dává plášti i postavě charakteristický tvar právě pro onen kabaret. Tato určitá frivolnost a zakotvenost v dobových zábavných podnicích je pro mnoho děl ze skupiny právě probíraných příznačná, viz třeba ony kankánové tanečnice. **GF-41.499** zobrazuje úplně stejnou figuru jako GF-41.498 s tím rozdílem, že stojí na kruhové desce; plášť má naaranžovaný stejným způsobem. Na **GF-41.500** najdeme opět tu samou figuru s pláštěm, tentokrát umístěnou na jakýchsi antikizujících schodech se sloupem po levé straně. Podle nápisu na zadní straně je možné, že tato fotografie je již z roku 1929 - nápis zní „Asi 1929“ a je podtržený nebo přeškrtnutý; na jiných exemplářích tohoto typu nic takového není, a na předchozích kankánových tanečnicích je vročení „1930“. Tento případný datační rozdíl ale není nijak extrémně důležitý, protože v obou letech byl František Drtikol již velmi aktivní na své filozoficko-náboženské dráze, a proto se nezdá, že by rozpětí datace mohlo představovat jakýkoliv významotvorný rozdíl. **GF-41.501** je totožná s GF-41.500, **GF-41.502** je jejich zrcadlově převrácená verze.

Série GF-41.503 - GF-41.508 opět pracuje s prototypem kankánové tanečnice, který jsme již viděli na GF-41.493; tentokrát je zmnožený do osmihlavé řady, kde se figurky značně překrývají. **GF-41.503** má řadu směřující zprava vpředu doleva dozadu, figurky vpředu jsou světlejší, vzadu tmavší. Na zadní straně fotografie je notoricky známý nápis „Girls“, Drtikol je zde podepsán jako „Frank Drtikol“. Podle nálepek byla tato fotografie na výstavě v

Japonsku v roce 1931. Na **GF-41.504** jsou figurky rozmístěny stejně, ale od nejtmavších k velmi světlým vzadu. **GF-41.505** a **GF-41.506** by mohly být kopie fotky GF-41.503. Podle zadní strany byla na výstavě (a to v Antverpách na přelomu let 1930 a 1931) i GF-41.506, opět pojmenovaná „Girls“. Další dva exempláře (**GF-41.507** a **GF-41.508**) jsou převrácené verze předchozích, GF-41.507 je převrácená verze GF-41.503, GF-41.508 zase GF-41.504. Na výstavě nebyly.

GF-41.509 zobrazuje řadu esovitě prohnutých plochých (tj. dvojrozměrných) ženských figurek, ruce mají vztažené do tvaru písmene L, ale vidíme z nich jen část. Použití více exemplářů téže figurky tvoří šestičlennou řadu mírně vystupující z formátu a stojící jen na velmi neutrálním podkladě. S určitou ironií se zde nabízí aluze na řadu cvičenek. **GF-41.510** a **GF-41.511** jsou převrácené verze téhož. GF-41.511 nese lakonický název „Girls“, ale nezdá se, že by byla na výstavě - na zadní straně není ani adresa, ani nálepky. **GF-41.512**, resp. v převrácené verzi **GF-41.513** představují totéž téma „cvičenek“, s tím rozdílem, že fotoaparát Drtikola má lidově řečeno „odzoomováno“, a proto se nám všech šest figurek vejde do obrázku s určitým (ne přehnaně velkým) prostorem po stranách. Díky tomuto oddálení objektivu vidíme že ono „L“, které svírají ruce, je lehce zdeformováno do tvaru tulipánu tak, aby podpořilo esovité směřování těla. Na zadních stranách není nic zajímavého.

GF-41.514 představuje figurku (ženskou), sedící na zadku s koleny pokrčenými a trupem mírně předkloněným směrem ke kolenům ruce má ohnuté a vztažené nad hlavu v pokračování

křivky zad a tvoří tak jakési „klubíčko“. Na figurce těžko nerozeznáme detaily, vidíme téměř jen černou siluetu. Figurka sedí na jakémsi pahorku, pozadí za ní je geometrické s jakýmsi stínovým „půlměsícem“ ve středu kompozice a s obráceným pahorkem v horní části pozadí. **GF-41.515** znázorňuje stejnou figurku, iluzivně opřenou, tedy nedotýkající se, o černý kruh, který je natočen vůči figurce do téměř pravého úhlu. Tělo figurky je navíc provlečeno do zářivě bílé obruče. **GF-41.516 - GF-41.518** jsou převrácenou verzí téhož.

Na **GF-41.519** je tato figurka (bez obruče) opřena o černý kruh, a to v tomto případě nejen iluzivně, ale doslova fyzicky. Plocha figurky je na fotce perspektivně zdeformovaná. **GF-51.520** je převrácenou verzí téhož. Na **GF-41.521** je tatáž figurka, tentokrát není nijak natočená. Je umístěná v popředí fotografie, za ní na černém pozadí tvoří velký bílý kruh jakési „sluníčko“. **GF-41.522** je převrácená varianta téhož.

Následuje číslo **GF-41.551** (tady řazení Uměleckoprůmyslové muzea udělalo jakýsi číselný skok), na kterém se objevuje typ figurky obsažený již v GF-41.546, tedy ženská postava sedící na patách na jakémsi pahorku se vztaženými rukama do orantské pozice. V tomto případě ale není figurka vyplněna a tvoří jí jen obrysová „čára“. Autor asi nejdřív vyřízl vnější siluetu a do ní vyřízl siluetu další, až zůstal jen lineární objekt. Zajímavé je, že evidentně neoddělenou součástí celku je i linka vycházející od nohou a tvořící „pahorek“ a celek je tak vyroben z jediného kusu překližky. Pozadí je zcela neutrální, zajímavé efekty tvoří nasvícení lineární ploché sošky. **GF-41.552** je

stejná.

GF-41.553 představuje zajímavou světelnou hru, kdy na je černou mírně natočenou desku v pozadí promítnuta silueta orantky sedící na patách z předchozích děl. Silueta je vyplněná, ne lineární, a zabírá značnou část pozadí. Vtip celé hry je ale v tom, že je tato velká světelná silueta promítnuta přes menší, tentokrát nevyplněnou figurku. Výsledný obraz tak tvoří velká bílá vyplněná silueta, do které je v její dolní části lineárně „vkreslená“ černá nevyplněná silueta. I na **GF-41.554** najdeme tutéž figurku, tentokrát jako bílou siluetu bez zřetelných detailů, s novinkou absentujícího „pahorku“. Model tak představuje samotné tělo bez jakéhokoliv nástavce. Kolenem spočívá v jakémsi širokém a nízkém „V“, tvarem trochu připomínajícím traviny. Na zadní straně najdeme název „Composition“. Dle adresy a nálepek můžeme soudit, že dílo bylo na výstavě. **GF-41.555** je shodná.

Na **GF-51.556** je táž figurka nasvícená zezadu a tvoří tak černou siluetu. „V“, na kterém spočívá, je tady akcentováno a netvoří jen podložku, ale téměř figurku pohlcuje; ramena „V“ jsou také mnohem silnější než traviny v předešlém případě.

Na **GF-41.557** opět najdeme na černém pozadí velkou, plnou, na pahorku klečící bílou siluetu, před kterou je menší černá silueta, rovněž vyplněná, ale nedisponující pahorkem, s mírně patrným uchycením u kolen. Totožná **GF-41.558** je opatřena adresou, názvem „Photographic picture“ a nálepkami napovídajícími, že byla na výstavách (např. Amiens, Edinburgh). Kompozice se evidentně zdála Drtikolovi relevantní, protože stejná **GF-41.559** je

opatřena adresou a názvem „Fantasie“. Absence nálepek nesvědčí o účasti na zahraniční výstavě. **GF-41.560** a **GF-41.561** je převrácenou verzí téhož. GF-41.561 je opatřena adresou a názvem „Photographic Picture“. Jenom taková zajímavost: velké „P“ z této fotografie a malé „p“ v názvu GF-41.558 není chyba autora tohoto pojednání, ale čechismus Drtikola v prvním případě.

GF-41.562 a **GF-41.563** představují opět tutéž sošku na mohutnějším ale nepohlujícím rozevřeném „V“, tentokrát směřující zprava doleva a ne zleva doprava, jak tomu bylo ve velké části předešlých případů. Pod levým ramenem „V“, které je pod koleny figurky, je souvislá výplň až do konce formátu. **GF-41.564** je velmi blízká převrácené variantě předchozího ale není jí. „V“ podklad je mohutnější, celá kompozice je vysunuta směrem nahoru, a pod oběma rameny písmene „V“ je výplň. Rameno pod koleny je také výrazně kratší a celek tak dostává určitou dramatickост. **GF-41.565** je převrácenou variantou GF-41.563. **GF-41.566** je totožná s tím že je opatřena adresou a názvem „Photographic picture“. (opět malé „p“; názvy na GF-41.558 i GF-41.566 byly psány na stroji na papírek a pak vlepeny, naopak název s velkým „P“ byl psán rukou. Nabízí se tak představa, že si Drtikol připravil špatnou sérii papírků s názvy a adresami). Podle nálepky byla tato fotografie na výstavě v Japonsku. **GF-41.567** a **GF-41.568** jsou stejné, GF-41.567 je opatřena adresou a názvem „Compostition“.

Na **GF-41.569** se konečně objevuje nová figurka. Je to opět žena napolo sedící na patách, napolo klečící, která je natočená hlavou směrem od směru kleku. Ruku dál od nás má od ramene k lokti přitisknutou k tělu, předloktí s dlaní

obrácenou vzhůru směřuje dopředu, druhou ruku má pak poměrně volně vztaženou směrem dozadu. Figurka se za ní ohlíží. Ačkoliv je velmi subtilní a protáhlá, její zvláštní tvar připomíná ploutev akvarijní rybičky. Postava klečí na bílém kruhu na černém podkladu. V pozadí je vlnovka. **GF-41.570** je převrácená verze téhož. Má na zadní straně nápis „Coposition 1930“, ale není jisté, jestli se nejedná o pozdější vpis.

GF-41.571 zobrazuje útlou protáhlou postavu levitující v prostoru, obklopenou změtí parabolických čar. Fotografie je opatřena názvem „Composition“, adresou a podle množství nálepek byla na mnoha výstavách (např. v Bostonu a New Yorku).

GF-41.572 zobrazuje zajímavou černosiluetovou kompozici, kde vlevo nahoře (přesněji spíš shora do poloviny až dvou třetin) vidíme objekt vzdáleně připomínající houslový klíč, aby se k němu zprava zdola vymezovala útlá postava velmi malého měřítká, stojící na geometricky řešeném vypouklém podkladě. GF-41.572 je také opatřena adresou a názvem „Composition“, nezdá se ale, že by byla poslána na zahraniční výstavu (jak by napovídá název, tj. „Composition“, ne třeba „Komposice“).

Velmi zajímavou dynamiku má **GF-41.573**. Zobrazuje postavu s mírně „podjíždějícíma“ nohama. Tělo však nepůsobí nestabilně! Také by se mohlo jednat o ležérní posed na židli problém ale je že zde žádná židle není. Rukama se velmi intenzivně vztahuje k oválně formované siluetě nad ní. Za ní je Hyperbolicky tvarovaný geometrický útvar. Pojmenovaná je nijak překvapivě „Composition“ a nesmí chybět ani adresa. Podle nálepek byla opět na mnoha výstavách.
Fotopurismus 98/126 26.04.2011

místech vystavená (Brusel, Edinburgh).

Oproti předchozím komposicím je **GF-41.574** pojata minimalisticky, ale neméně působivě. V opět siluetovém provedení představuje dozadu prohnutou útlou ženskou postavičku vyskakující, nebo možná také vytaženou či padající ze spirálovitého chumlu do rozmazané černé skvrny. Celý děj je umístěn do výrazně velkého bílého prostoru. **GF-41.575** znázorňuje stejnou postavičku uskutečňující svůj pohyb před bílým oválem na černé ploše pozadí. Vzadu je nápis „Composition 1930“ s tím, že opět může jít o recentnější popis. Stejná postavička je i na **GF-41.576**. Zde působí dojmem vzdalování (ale možná i následného návratu - pohyb je zde velmi nejednoznačný) od jakéhosi jádra s aurou, tlustou siločárou kolem. Zajímavý je i poměrně malý „pohlednicový“ formát této fotografie. Drtikol asi vůbec nepočítal s jejím použitím na výstavu. Dramatický pohyb dělá tatáž postavička i na **GF-41.577**, kde se nachází na dvou „schodech“, které jsou však výrazně mohutnější než ona. Postavička je uchycena do podstavce a v oblasti lýtek a kotníků je k ní přidán kruh. Výraznou část fotky tvoří i stín, který postavička i předměty vrhají. Ten je navíc doplněn hyperbolou umocňující pohyb.

Svůj pohyb prožívá postavička i na **GF-41.578**. Tentokrát je ale jakoby chycena či lapena na zemi oválnými předměty. Výplň jednoho z nich připomíná sítku či košík. Na **GF-41.579** naopak tatáž subtilní a malá figurka volně „skáče“ z obří paraboly. Podobně na **GF-41.580** volně opouští velký oválný předmět. Celá kompozice silně připomíná reverzní variantu mikroskopických znázornění průniku viru do buňky, nebo možná spíš oplodnění vajíčka. Tady je to ale směr

zevnitř ven, respektive od něčeho, nikoliv dovnitř, jak nám to ukazuje mikroskop.

GF-41.581 obsahuje jmenované figurky hned dvě. Na zcela neutrálním pozadí vyplňují kompozici mnohem víc než v předešlých případech. Jsou k sobě otočeny zády tak, že se v prodloužení směru pohybu zřejmě střetnou. Jsou stejně velké a v dané fázi pohybu tvoří harmonický celek.

Podobná je i **GF-41.582**. Jedna z postaviček je zde ale větší a obě vystupují z neurčitého podkladu, zřejmě podstavce. Obě tyto figurky působí jakoby směřovaly stejným směrem rovnoběžně od podkladu. Je zde hezky vidět mnohoznačnost pohybu dané figurky. **GF-41.583** je převrácenou verzí téhož. Naprosto stejná **GF-41.584** byla na výstavách, je opatřena stojopisovou adresou a názvem „Die imaginare Photographie“ a ještě druhým, rukou dopsaným překladem „Photographie imaginaire 1930“. Opět naprosto stejná **GF-41.585** šla na výstavu a kromě adresy má i s předchozími naprosto nesouvisející označení „No title“. S naší starou známou figurkou se setkáme i na **GF-41.586**, kde v popředí odskakuje od povrchu, aby v pozadí vrhala stín naznačující odskok od hranatého útesu. **GF-41.587** je shodná, **GF-41.588** je převrácená verze téhož.

Dvě figurky stejné ho tvaru jako v předešlých případech používá i **GF-41.589**. Tady následně po sobě uskutečňují svůj pohyb uvnitř oválu s košíkovitou výplní. Jejich pohyb je tímto oválem jasně determinován a možná se jedná i o uvěznění. Stejná **GF-41.590** je opatřena adresou, názvem „Die imaginare Photographie“ a byla na výstavě. **GF-41.591** je shodná, **GF-41.592** je převrácená verze téhož.

Na **GF-41.593** vystupuje skupina tří výškově odstupňovaných postaviček (dle natočení hrudníků přední je nejmenší) ze zvlněného povrchu a dodávají pohybu lehce vějířovitý charakter. **GF-41.594** je shodná.

Kompozice z GF-41.589 je plně využita (obsažena) i v **GF-41.595**. Ke dvěma postavičkám v oválu se připojuje třetí postavička, nacházející se sice mimo ovál, nicméně se ale svým pohybem přidává ke kolegyním v oválu. K oválu se přimyká z pohledu natočení hrudníku ze předu. **GF-41.596** je převrácenou verzí téhož. Stejně převrácená **GF-41.597** je opatřena adresou, názvem „Photographic picture“ a byla na výstavě.

Novou figurku (opět černou siluetu) najdeme na **GF-41.598**. Tři objekty, nacházející se zde, svým rozmístěním vzdáleně připomínající měsíce, planety příp. jiná vesmírná tělesa. Na jenom z nich v rohu je umístěna (jakoby seděla) figurka, která extaticky vztahuje ruce kamsi vzhůru v gestu, které je možné pokládat za orantské. Figurka působí poněkud hranatě a je nesnadné určit pohlaví. Na **GF-41.599** se dozvídáme, že se jedná o běžící figurku; na předchozí fotce toto nešlo přesně určit, protože nohy byly kvůli iluzi sedu zakryté. Na GF-41.499 se za figurkou nachází geometrická soustava s tím, že těsně nad ní je velice mohutný natočený černý čtverec s kruhovým otvorem ve většině plochy. Postavička se opět vztahuje směrem vzhůru. Na zadní straně je jako už mnohokrát předtím nápis „Composition 1930“ s možností recentnosti.

GF-41.600 znázorňuje velmi podivnou, v lince silně zvlněnou figurku, která řešením hlavy, ramenou a rukou připomíná jakýsi vlnitý pahýl. Ony „ruce“ jsou spíš jakési

čepel. Nicméně nohy a postavení toho, co odkazuje na ruce a hlavu, jsou jasně antropomorfní, čili se o figurku jedná. Pohlaví je neurčitelné. Nohy spočívají na oválné siluetě a po obou stranách figurky jsou vyplněné zvlněné plochy, které ji velmi těsně omezují. (Číslo GF-41.601 je vynechané.)

GF-41.602 zobrazuje figurku známou z GF-41.571, pruhy stínů a světla na pozadí vyvolávají iluzi krystalu - diamantu. Toto diamantové pozadí vyzařuje světlo, z figurky v popředí však nedělá černou siluetu, jsou vidět nakreslené detaily. Pozadí silně připomíná abstraktní útvary z fotografií kolem GF-41.483.

Na **GF-41.603** najdeme prokreslenou ženskou figurku plynoucí prostorem a obracející se proti směru plynutí natočením hlavy a vztažením napjaté ruky. Objevuje se určitá aluze na odmítnutí. Ze zcela světle neutrálního pozadí vystupují jenom prchavé záblesky světla. Na **GF-41.604** je tatáž „plynoucí“ figurka s tím rozdílem, že v neutrálním pozadí je mírně spirálovitý útvar se zakončením připomínající houslový klíč. **GF-41.605** je shodná. Hyperbolický útvar se specifickým zakončením najdeme na **GF-41.606**, figurka zůstává stejná. Naprosto stejné **GF-41.607** je opatřeno adresou, názvem „The soul“ a bylo na výstavě. **GF-41.608** je shodná.

Na **GF-41.609** se znovu setkáváme s „běžeckou“ figurkou z 41.598. Tentokrát je ve třech vedle sebe a přes sebe mírně vějířovitě seřazených exemplářích. Kromě nich a jejich podstavce, který tvoří zároveň jakýsi kontext, už zde nenalezneme nic. Plně tak vynikne značná vzrušenost pózy, ve které se snoubí běh se vztaženýma rukama. **GF-41.610** je

v podstatě totéž, až na to, že postavičky jsou těsněji a méně vějířovitě přimknuté k sobě a že formát je na výšku. Ještě těsněji jsou semknuty na **GF-41.611**. **GF-41.612** totožná s 41.610, je opatřena názvem „Photographic picture“ a adresou a byla na výstavě. Tatáž **GF-41.613** je opatřena adresou a stejným názvem, ale chybí nálepka z výstavy. Na výstavě nebyla ani **GF-41.614**, přesto i zde najdeme adresu a název „Die imaginare Photographie“; obsah má stejný jako GF-41.613 a další.

Motiv trojice běžců je použit i v **GF-41.615**. Zde se tito běžci nacházejí na rovném vrcholu, ke kterém vede šikmá plocha. Po této ploše k nim tlačí jakési oválné předměty tři silně podlouhlé a horizontální figurky, dole pod nimi jsou tři další oválné předměty jakoby připravené na vytlačení. Nabízí se určitá souvislost se Sisyfem, může se však jednat o cokoliv jiného. U tří běžců nahoře není z fotografie zcela jasné, zda se jedná o tři samostatné figurky, nebo jestli jsou některé vytvořeny promítnutím nebo jinou iluzí. **GF-41.616** je stejná. Na **GF-41.617** je celý výjev zredukován do čistě dvojrozměrné siluety s pouze jedním „běžcem“, jedním „tlačitelem“ a jedním bříměm dole. **GF-41.618** je stejná.

V **GF-41.619** dochází k zajímavé novince: je zde opět plochá, nakročená figurka, ženská postava s nakloněnou hlavou, s očima upírajícíma se na diváka a s rukama v mírně pokrčeném gestu. Celek působí trochu koketně. Ona novinka spočívá v tom, že povrch sošky je detailně prokreslen a že způsob provedení je na poměry Drtikolovy tvorby 1930-35 nezvykle (i když ne soliterně nezvykle) realistický, anatomie postavy je přirozená, není protáhlá.

Pozadí je zcela neutrální, jedině povrch, na kterém soška stojí, je odlišen.

GF-41.620 znázorňuje opět nezvykle prokreslenou běžící ženskou postavičku (resp. figurku), postava je už opět hodně štíhlá, vlající vlasy působí poněkud plamenně. Postavička vrhá světelnou siluetu na jinak zcela jednolitě tmavé pozadí; ve stínu je dokonce i spodní část postavičky. Fotografie je opatřena adresou, je na ní název „The sun“, ale nejsou zde nálepky, které by napověděly, zda byla na výstavě. **GF-41.621**, **GF-41.622** a **GF-41.623** jsou shodné s GF-41.620, na zadní straně nemají poznámky.

GF-41.624 se vrací k méně prokresleným a méně realistickým protáhlým siluetám. Ve středu kompozice je menší klečící figurka, která se v poněkud zvědavém a plazovitém gestu (a stylizaci) dívá kamsi vpřed. Z obou stran jsou k ní na pozadí natočeny černé desky s její bílou siluetou. GF-41.624 má na zadní straně adresu a byla na výstavě. Název je osvědčený - „Photographic picture“. **GF-41.625** a **GF-41.626** jsou shodné, bez zvláštností. Na výstavě (v Polsku) byla také zcela totožná **GF-41.627**, tentokrát označená „Composition“. **GF-41.628** je stranově obrácená; na zadní straně má pouze nápis „Photographic picture“, o kterém toho nelze příliš usuzovat.

GF-41.629 znázorňuje siluetu k sobě se tulícího mileneckého páru (žena-muž), kráčejíciho silně geometrickým objektům (městu? menhirům?). **GF-41.630** je převrácenou variantou téhož. **GF-41.631** obsahuje tentýž pár s prokreslenými detaily, který vrhá stín na jinak téměř zcela neutrální pozadí. Výjimku tvoří možná neúmyslný stín před párem. S prokreslenými detaily se nabízí myšlenka Fotopurismus

určitého diskomfortu páru který jim přináší okolí. Na zadní straně této fotografie je jako obvykle obecný název „Die imaginaire Photographie“, podle toho, že je uvedena také adresa je zde nálepka, fotografie byla na výstavě. **GF-41.632** je převrácená verze téhož s mírně širším formátem; je tedy možné, že GF-41.631 je zastřižená verze.

GF-41.633 obsahuje zvlněnou figurku ne nepodobnou „běžci“ z GF-41.609 a dalších. Rozdíl ale je v tom, že díky zvlnění nohy neběží, ale postava je spíš silně nakročena, a také zvlněné vztažení rukou není tolik intenzivní. Figurka tvoří dominantu v kompozici, za ní je umělý objekt připomínající rostlinu. **GF-41.634** je převrácenou verzí téhož, **GF-41.635** je s ní identická. Se stejnou figurkou se setkáváme i na **GF-41.636**, s tím rozdílem, že je v pravém úhlu k ní zleva přistavena další stejná figurka a na černém obdélníku za ní se objevuje silueta téže figury, která by mohla být jejím stínem, jenomže směrově převrácená. (Drtikol byl v těchto efektech velmi vynalézavý.) Na zadní straně GF-41.637 je nápis „Fantaisie 1930“ s opět těžko určitelnou mírou recentnosti. **GF-41.638** představuje zjednodušenou variantu s jedinou figurkou a pozadím tvořeným dvěma obdélníky, světlým a tmavým, které se protínají v jakémsi polostínu. Figurka vrhá zvětšený, ale reálný stín na obdélník světla. Na zadní straně je nápis „Fantaisie 1930“. **GF-41.639** představuje opět stejnou figurku na podstavci, která vrhá reálný tmavý stín na zeď (podložku?) v pozadí, a zdánlivě světlé stíny na tmavou plochu v pozadí. (Tmavá plocha se světlým „stínem“ je zřejmě také stín, vržený černou deskou, uprostřed níž je vyříznutá silueta této figurky. Celé je to snímáno z

takového úhlu, že desku s otvorem nevidíme a stín desky se objevuje mezi figurkou a jejím skutečným stínem.) **GF-41.640** je převrácená verze téhož.

GF-41.641 zobrazuje v pravé dolní části siluetu figurky od pasu nahoru, poměrně realisticky provedenou. Ruce má mírně rozpažené a vztažené nahoru. Za ní vlevo a nad ní v pozadí jsou spirálovité předměty. **GF-41.642** zobrazuje stejnou scénu, jen objektiv je více vzdálen a je vidět, že postava stojí na oválné podložce, ze které nahoru stoupá masivní spirála. Na **GF-41.643** je tato figurka osvětlená zepředu, takže vidíme, že je to figurka rozkročené ženy se vztaženými rukama a poměrně realisticky nakreslenými detaily. Stojí v levém dolním rohu a opírá se o oválnou desku. Na velkou desku napravo je vržen stín figurky, kotouče a jakési desky, kterou nevidíme. **GF-41.644** je velmi podobná, liší se jen několik drobných předmětů. Zajímavé je, že nad hlavičkou figurky je vidět něco, co by mohl být nezaretušovaný provázek. **GF-41.645** je převrácenou verzí téhož, ale provázek tam vidět není. **GF-41.646** je podobná GF-41.645, ale liší se opět v několika drobných předmětech, není ale ani převrácenou kopií GF-41.643. **GF-41.647** rozvíjí dané téma dál - tmavá neosvětlená silueta rozkročené figurky se vztaženými rukama je malá, stojí v popředí, za ní je bílá oválná deska, která pak za podpory čtyřúhelného předmětu, který nevidíme, vrhá velký stín na stěnu. Na převrácené **GF-41.648** je jasně vidět provázek (drátek) podporující figurku, na exempláři GF-41.647 je zřejmě zaretušován. **GF-41.649** je shodná s GF-41.648, ale provázek vidět není.

GF-41.650 představuje čistě geometrickou kompozici

složenou s pásů. Pásy jsou i na **GF-41.651**, vlevo tvoří tvar podobný „S“, vpravo jsou dva pásy narovnané tak, že se téměř překrývají; je zde patrný drátek vedoucí k „S“, podklad působí mírně leskle. **GF-41.652** tvoří zajímavá abstraktně geometrická světelná hra v podobě půlměsícovitých světelných útvarů křížících se na stěně. **GF-41.653** umísťuje do abstraktních pásků bílou siluetu figurky v uvolněném postoji do „S“ s rukama mírně podél těla.

GF-41.654 umísťuje do bohaté spirálovité a pásové abstrakce siluetu štíhlé protáhlé a prohnuté figurky, kterou známe již ze GF-41.574. Táž figurka je i v **GF-41.655**; nově zde není jako silueta, vidíme, že má dokreslené anatomické detaily. Přesto svým tvarem působí poněkud stylizovaně. Bohaté abstraktní pásy a tvary kolem ní ji částečně pohlcují. **GF-41.656** zobrazuje stejnou figurku, tentokrát opět jen jako siluetu. Zde se vztahuje k rameni jakési spirály, která končí za ní. **GF-41.657** obsahuje totéž jen se vzdálenějším ohniskem, které odhaluje i další části spirálovitého útvaru a zvětšuje prostor, ve kterém se vše děje. Táž figurka je umístěna přes celý formát fotografie **GF-41.658** (dokonce rukama částečně přesahuje mimo obraz). Vidíme zde jasně prokreslené detaily. Za ní je skrumáž abstraktních oválů a oválných pásů. Jako silueta je figurka použita v **GF-41.659**; abstraktní tvary jsou poněkud uměřenější, světelně řešené. **GF-41.660** zobrazuje stejnou figurku jako zcela černou siluetu na dramaticky geometricky stínovém pozadí. Na **GF-41.661** se táž figurka prohýbá na bílé vlně. Na figurce jsou rozpoznatelné detaily. Postavička nás

neopouští ani na **GF-41.662**, kde má zcela rozeznatelné detaily a je konfrontována, dalo by se říci, že plave, v černé vyplněné vlnovce. **GF-41.663** obsahuje stejnou protagonistku s rozeznatelnou kresbou. Na pozadí je velice efektní hra světél a menších bodů; pozadí se dá přirovnat k letecké fotce menhirů v silném osvětlení ze strany. **GF-41.663** je opatřena adresou a názvem „Phantasie“. Nálepka není přítomna. **GF-41.664** je shodná s **GF-41.663**, ale bez nápisu. Adresu i tentýž název má i shodný exemplář **GF-41.665**, který navíc na sobě má i nálepky svědčící o účasti na výstavách. **GF-41.666** obsahuje touž postavičku, která se v levé části formátu vrhá ze silně podlouhlé čepelovité siluety (možná útesu nebo můstku). Pod siluetou je ještě naznačen podklad. **GF-41.667** je převrácená verze téhož. Rukou je na zadní straně napsaný nápis „letící silueta“. **GF-41.668** obsahuje bílou siluetu téže protagonistky, umístěnou téměř přes celý formát na tmavém lehce rozrůzněném pozadí. **GF-41.669** je shodná. **GF-41.670** zobrazuje v podstatě totéž, až na to, že pozadí je jednolitě a figurka vrhá navíc bílý „stín“. Je zde také datace „1930“, evidentně recentní, a touž rukou psaná poznámka „dle Fárové 1929“. **GF-41.671** je shodná. Téma je rozvinuto na formátem silně podlouhlé **GF-41.672**, kde dobře známá figurka vrhající bílý stín následuje druhou figurku stejného tvaru, která je mírně před ní. Na druhé straně je název „The Souls“, adresa, a také nálepka výstavy. **GF-41.673** je převrácenou verzí téhož, stejně tak **GF-41.674**. Originálně je pojatá **GF-41.675**, která je vlastně replikou **GF-41.672**, která je položena na lehce členěný bílý podklad. **GF-41.676** je totožná s **GF-41.672** a na druhé straně je název „The photographic picture“ a adresa.

Nálepka opět chybí. **GF-41.677** obsahuje siluetu v podstatě totožnou s figurkou z GF-41.621 s tím rozdílem, že ruka, která je na GF-41.621 natažená před tělo, je skryta za trupem a místo ruky je na GF-41.677 jen zakulacené rameno. Silueta je na neutrálním pozadí a pod ní je povrch tvořený černým pásem, na němž je silně nepravidelný pás vzdáleně připomínající vegetaci. **GF-41.678** zobrazuje touž siluetu běžící na velkém černém parabolickém pásu. I druhá ruka a tím tedy celá černá silueta zcela shodná s GF-41.621 se objevuje na **GF-41.679**. Za ní jsou útvary připomínající hyperbolicky letící mraky či proud vody. Postava běží na světlém povrchu. **GF-41.680**, která je shodná s GF-41.678, obsahuje nápis „Composice“, adresu a několik nálepek. **GF-41.681** je převrácenou verzí téhož, byla na výstavě a má na zadní straně adresu. Název je „Photographic Picture“ a je spolu s adresou psaný rukou. Zajímavé je, že zde byl ještě starší text názvu, je ale silně přeškrtnutý a nelze ho dobře přečíst. Je možné, že se fotografie původně jmenovala jinak, při bližším ohledání se ale zdá, že i původní varianta je „Photographic Picture“ (možná s malým P). Je možné, že právě na této fotce zjistil Drtikol, že anglický název se píše se všemi písmeny velkými.

GF-41.682 obsahuje dvě figurky podobné „běžeckým“, nejsou však totožné. Jsou v podobě dvou překrývajících se bílých siluet v jakémsi výskoku s rukou či rukama, není to z této fotky patrné, za tělem. Spojeny jsou bílou světelnou auroou do jednoho celku. Pozadí je jednolitě a tmavé. Dílo je pojmenováno „The jump“ a opatřeno adresou, nikoliv však nálepkou svědčící o vystavení. **GF-41.683** obsahuje běžkyni z varianty GF-41.677 jako bílou siluetu vrhající bílý stín

na černé jednolitě pozadí. Název se dozvíme z tvrdého papíru, který je v archívech Uměleckoprůmyslového muzea přiložen, na němž byla fotka kdysi nalepena a z něhož byla poněkud nehumánně servána, viz zbytky po ní. Název je „The run“. Je zde také adresa a nálepky svědčící o vystavení. Na výstavě byla i naprosto shodná **GF-41.684**, adresa a název jsou psané na stroji. Název zní (zněl) „Die imaginare Photographie“, je však jednou čarou přeškrtnut a místo něj je zde napsáno „Běh“. **GF-41.685** je převrácenou verzí téhož, **GF-41.686** taktéž a má na druhé straně adresu a název „Photographi imaginari“. Koncovku ve slově Photograph- nelze zcela bezpečně určit, text je psaný rukou. I tato fotografie byla na výstavě. **GF-41.687** obsahuje tři zvláště semirealisticky prokreslená torza žen umístěná na okraj bílého kruhu v černé ploše (torza se dotýkají až černého „okolí“). **GF-41.688** obsahuje „skokanku“ z GF-41.682, tentokrát se zřetelně nakreslenými anatomickými detaily. Svůj skok uskutečňuje nad naznačeným bílým povrchem a je obtažena tenkým bílým kroužkem.

S figurkou již dříve použitou v GF-41.603 se setkáváme i v **GF-41.689**. Levituje zde na bílém pozadí a jsou na ní vidět detaily. K ní se souměrně vymezuje druhá figurka, která je téměř jejím zrcadlovým obrazem, na kresbě anatomických detailů a na tvaru je však vidět, že vznikla odděleně. Její natažená ruka v sobě navíc nemá (polohou zápěstí) ono zamítnutí, ale spíš něco táhne.

GF-41.690 nám představuje druh ženské postavičky, který nás bude provázet větším počtem fotografií. Jedná se o silně hyperbolicky protaženou figuru s nohama u sebe a rukama vztaženými před sebe. Připomíná buď plavce nebo

nějakého levitujícího skokana, který se jako výsledek svého pohybu chystá cosi uchopit. Zde jsou hned dvě stejné figurky, jedna je na délku a druhá ji křížuje v oblasti kolen, kotníky ani značná část rukou nejsou vidět ani jedné. **GF-41.691** zobrazuje tři figurky postupně směřující za svým cílem, celé tělo není vidět ani jedné. **GF-41.692** je shodná, **GF-41.693** je převrácená verze téhož. Na **GF-41.694** jsou figurky jen tmavé siluety a ze silného odstupu vidíme tři, jak se vztahují ke šnekovité siluetě, zatímco je čtvrtá křížuje; pozadí je neutrálně světlé s lehkými stíny. **GF-41.695** zobrazuje tři „plavkyně“, jak někam směřují, s tím, že se od nich odděluje čtvrtá. Pozadí je bílé, anatomické detaily zřetelné. **GF-41.696** opět zobrazuje směřující trojici, která je křížována čtvrtou figurkou. **GF-41.697** je přiblíženou verzí téhož; některé části těl již nejsou kvůli přiblížení vidět. **GF-41.698** je ještě přiblíženější verzí. Jsou vidět již téměř jen torza. **GF-41.701**, **GF-41.702**, **GF-41.703** a **GF-41.704** jsou převrácené verze předchozích. Práce se stejným typem figurky pokračuje i na **GF-41.705**, kde se dva exempláře kříží v oblasti hrudníku. Díky přiblížení jsou vidět téměř jen torza a hlavy. **GF-41.706** je ještě přiblíženější verzí téhož. **GF-41.707** a **GF-41.708** jsou shodné, **GF-41.708** má na zadní straně adresu, název „Composition“, ale žádnou nálepkou. Totéž, s tím rozdílem, že tentokrát nechybí ani výstavová nálepka, platí pro **GF-41.709**. **GF-41.710** představuje čtyři exempláře v řadě, hyperbolicky kopírující černý pás téhož tvaru v rohu. Uvnitř hyperboly je pátá figurka v protipohybu. **GF-41.711** je téměř stejná, jenom má v protipohybu figurky čtyři. Poznámka: Protipohybové a křížící se figurky jsou svým přesným

zrcadlovým obrazem. **GF-41.712** představuje sedm vějířovitě se rozbíhajících figurek, tři a tři jsou umístěny pravidelně vůči sobě, sedmá je křížuje v oblasti nohou a dodává vějíři nepravidelnost. **GF-41.713** je shodná. **GF-41.714** představuje tři „plavkyně“ vycházející z bílého hrotu.

Na **GF-41.715** již najdeme novou figurku; je to ležérně sedící žena v jakýchsi skalách na vodě. Svoji složitostí, zejména pozadím a kompozicí, připomíná spíš práce mnohem pozdější, než odpovídá umístění v archivu. Na přední straně je podpis a u něj datum 1937, tedy doba, kdy už Drtikol příliš nefotografoval. Zřejmě se tedy jedná o pozdější dotisk, čili nám tento fakt příliš nenapoví. Kdyby bylo umístění správné, jednalo by se o dílo někdy z přelomu let 1930/1931, což by představovalo neuvěřitelné zjevení, kdy by Drtikol vyzkoušel jeden exemplář s touto složitostí, aby na něj hned vzápětí zcela rezignoval a vrátil se k němu o mnoho let později. Fotka má na zadní straně rukou psanou adresu, název „Paysage“ a dle nálepek byla na výstavě.

Nyní se již podle (pravděpodobně recentnějších) nápisů na zadních stranách dostáváme z let 1929, resp. 1930, do roku 1931. Na **GF-41.732** je dřevěná postavička, kterou jsme mohli vidět již na GF-41.572, tedy silně protáhlá figurka, dle kresby feminní, s orantsky směrem vzhůru vztaženými rukama. Je umístěna před klín živé modelky. Je to asi poprvé, co se ve volné tvorbě Drtikola z let 1930–35 objevuje živý model konfrontovaný s figurkou. Na **GF-41.733** je s týmž klínem konfrontován (směřuje k němu) figurkový pár známý z GF-41.629, s viditelnými detaily. **GF-41.734** je

v podstatě totožná s GF-41.733, jedná se ale o jinou fotku - osvětlení a detaily na živé modelce se lehce liší. Na **GF-41.735** je totéž, ale s jinou modelkou. **GF-41.736**, **GF-41.737**, **GF-41.738** je v objektivem přiblížené formě totéž. GF-41.738 je opatřena adresou, názvem „The mother - earth“ a byla na výstavě.

Na **GF-41.784** je živá modelka konfrontována s kompozicí velmi podobnou například té z GF-41.541. Kompozice je na ní promítnuta tak, že figurky jsou díky projektoru ve velikosti odpovídající živé modelce. Na **GF-41.785** je figurka se vztaženými rukama, která byla v kontextu živého modelu umístěna již na GF-41.732. Tady je figurka opět v popředí a za ní je dívčí obličej. Kompozice je rozvržena tak, že figurka na podložce tvoří vlastně také osu obličeje, který se o podložku opírá za ní. **GF-41.786** zobrazuje modelku až po ramena, před kterou ruce drží figurku známou např. z GF-41.574. Zdá se, že alespoň jedna ruka patří někomu jinému, než modelce na obrázku. Ruce tuto figurku drží i na **GF-41.787**, tentokrát na neutrálním tmavém pozadí. **GF-41.788** je převrácená verze téhož. **GF-41.789** je shodná. **GF-41.792** zobrazuje jakousi vázu s rostlinou, v jejímž stínu se skrývá stojící figurka. Zajímavé na ní je, že se v podstatě jedná o vystřižený akt z fotografie, nalepený na tvrdém povrchu. Váza je opravdová v normální velikosti, rostlina je možná suchá či umělá, nicméně může být i pravá. Nejedná se o simulaci geometrickými pásy či o jiné iluzivní znázornění jako v jiných případech. Na **GF-41.793** stojí táž postavička u květináče. Na **GF-41.794** je pouze ona vystřižená figurka (nezabírá příliš mnoho formátu), která je nasvětlená a

vrhá stín na stěnu za ní. Na **GF-41.795** je tato figurka tentokrát ve dvou exemplářích, jeden je zleva jakoby vzadu, druhý je vpředu před jakousi krabičkou či bedýnkou. Zdá se, že figurka vpředu je trochu větší než ta vzadu, aby byl umocněn optický dojem. Na **GF-41.796** jsou stejné figurky, jenom bedýnka za nimi je nastavena hranou k nám, takže vidíme dvě její strany a ne jen jednu jako v předchozím případě.

GF-41.790 obsahuje sousoší tvořené dvěma stojícími akty, z nichž jeden účinkuje na předešlých fotkách. Dle drobných indicií lze usuzovat, že se jedná o figurky a nikoli o skutečné modelky: Papír, na kterém postavy stojí, je např. po pravé straně ohnutý tak, že napovídá, že se jedná o papír příliš malý na to, aby na něm mohly stát živí lidé. Při ohledání postav samotných se také zdá, že se díváme na fotografii zdroje, který je již sám o sobě dvojrozměrný. **GF-41.791** je shodná.

GF-41.797 zobrazuje lebku, z pod jejíž čelisti jakoby vystupuje figurka, kterou známe již z GF-41.603. Ano, je to ta s „odmítavě“ nataženou paží. **GF-41.798** je převrácená verze téhož. Na **GF-41.799** vystupuje z oblasti úst „skokanka“, kterou známe již z 41.574. Na **GF-41.800** je figurka, která např. na GF-41.682 uskutečňovala svůj „plamenný“ skok, umístěna tak že to vypadá že klečí nebo se jaksi koří před velkou lebku v pozadí. Lebka ve všech předešlých případech byla pravá a nikoliv nějak iluzivně zobrazená.

GF-41.801 obsahuje černou siluetu, která je umístěna do spodní části bílé siluety, a to vše je na černém pozadí. Černá vztahuje ruce směrem vzhůru, tedy jakoby k hlavě

bílé. Bílá má ruce dolů v souměrném harmonicky působícím gestu. Fotka má na zadní straně adresu a byla pod názvem „The soul“ na výstavě (dle nálepek). Podíváme-li se na toto dílo, fotografie silně připomíná počátek Drtikolova díla pracujícího s neživými figurkami. Navíc určitý minimalismus provedení působí ve srovnání s většinou okolních fotek (alespoň v logice řazení Uměleckoprůmyslového muzea) poněkud soliterně. Vpisy (evidentně pozdější a jiným rukopisem psané než ručně psaná adresa a název) sice hovoří o roku 1931, a není důvod se domnívat, že skutečně daná kopie v tomto roce nevznikla, nabízí se však otázka, jestli negativ nemohl vzniknout již v roce 1930, či dokonce 1929. Podíváme-li se ale na fotografie z počátku období 1930(1929)–1935, úplně stejnou kompozici tam nenajdeme. GF-41.801 se navíc vyznačuje určitou komplexností a také odlišným druhem figurek, které se objevují spíš až s narůstajícím katalogovým číslem (i když stále v roce 1931). Drtikolova tvorba daného období navíc nemá striktně lineární tendenci, která by znamenala, že šel od něčeho k něčemu zcela rovnou cestou. Ano, postupem času se objevují nově používané prostředky, kompozice také svědčí o tom, že se autor v tématu stále víc a víc orientoval a vývoj je určitě patrný, na druhou stranu ale evidentně Drtikol neváhal dělat kroky stranou, vracet se k dřívějším figurkám a postupům a konfrontovat je s novými, čili je klidně možné, že se jedná o jakýsi návrat, s trochou fantasmie i „završení“ nějakého ramene dané tvorby. Jak uvidíme dál, figurky „bílé siluety“ je navíc v roce 1931 hojně používaná v kompozicích dále pracujících se staršími motivy.

GF-41.802 je převrácenou verzí mnohem starší GF-41.580. Samotnou kompozici (resp negativ) lze tedy řadit do roku 1930.

GF-41.803 znázorňuje figurku provádějící jakýsi skok plavmo světlým pozadím s mírně geometrickou hrou světél a záblesků. Na postavě jsou patrné smíšené anatomické detaily včetně ženských ňader a mužského přirození. Obraz je trefně pojmenován „Androgyn“ a je opatřen adresou. Nálepky chybí. **GF-41.804** a **GF-41.805** jsou shodné.

Na **GF-41.806** je „Androgyn“ zcela zřetelný ve svých anatomických detailech. Pozadí je tmavě zamlžené. **GF-41.807** a **GF-41.808** jsou shodné. **GF-41.809** zobrazuje tuto zvláštní figurku, která má na pozadí několik soustředných kruhů. **GF-41.810** zobrazuje nezřetelného „Androgyna“ na málo zřetelném tmavém pozadí.

Na **GF-41.811** vystupuje stará známá „odmítající“ figurka (GF-41.603 etc.). Tentokrát levituje na vrcholu nakloněného bílého prstence. Za ní je nakloněný černý kruh. **GF-41.812**, **GF-41.813**, **GF-41.814** a **GF-41.815** jsou převrácenou verzí téhož. Datace je, díky číslu Uměleckoprůmyslového muzea zřejmě dodatečně, změněná na 1930. Kompozice a předměty obsažené na fotografiích toto umožňují. GF-41.814 je opatřena na druhé straně adresou a byla také na výstavě (nálepky). Pojmenována je „Composition“. Totéž platí i pro GF-41.815. U GF-41.814 a GF-41.815 určuje Drtikolův podpis na přední straně rok jako 1931, ale zřejmě k vytvoření negativu došlo již roku 1930.

GF-41.816 zobrazuje figurku známou již např. z GF-41.572.

Tady jsou detaily těla dobře patrné. Ze vztažených rukou jí vychází koruna stromu a úzké protáhlé tělo tak zdatně stimuluje kmen. V pozadí je iluze připomínající vzdušný vír.

Na **GF-41.817** nalezneme figuru obsaženou již třeba v GF-41.573 (ale i dříve). Zajímavá je podobnost obou kompozic. Snad i díky ní je fotografie datována již do roku 1930. (Recentněji - jiné důkazy o dataci chybí).

GF-41.818 obsahuje figuru, která jako bílá silueta dominovala menší černé již na 41.801. Zde má patrné detaily a na pozadí má několik vzájemně vepsaných kruhů, jejichž spodní části se dotýkají. Kolem ní jsou dva stíny. Stejná figura, tentokrát jako černá silueta na velmi podobném pozadí, je i na **GF-41.819**, stíny chybí. **GF-41.820** obsahuje opět velmi podobnou kompozici, jenom tentokrát stíny umožňují lépe vidět nohy a stoupají po stranách vzhůru. GF-41.818, GF-41.819 a GF-41.820 jsou datovány do roku 1931. (Asi recentněji).

GF-41.821 obsahuje figurku shodnou s tou, která byla použita v GF-41.572. Na figurce je sice vidět víc detailů, ale co je zarážející, kompozice je extrémně podobná kompozici z GF-41.572; v tomto případě je zobrazena figurka stojící na bílém pásku a za ní několik vzájemně vepsaných kruhů. Formát je na šířku. Prostou slohovou analýzou je vročení do roku 1931 nejednoznačné. GF-41.572 je dle Drtikolova podpisu na přední straně datovaná do roku 1930 a kompozice je velmi podobná.

Na **GF-41.825** je figurka, která dominovala jako bílá silueta na 41.801, tentokrát v podobě černé siluety

umístěná v krystalickém klínu (geometrickém útvaru). Za ní je přibližně roztrojený stín figurky se vztaženými rukama, která byla na GF-41.801 menší. Tady je její stín vyšší spíš díky protáhlosti než mohutnosti a představuje spíš jakéhosi ducha druhé figurky, který se natahuje k nejasnému předmětu nahoře. Datace je recentnější, a to 1931. **GF-41.826** je přiblížená varianta GF-41.801 končící v oblasti pasu menší a kolen větší siluety a je datována do roku 1930 (opět spíš recentněji), čímž zpochybňuje ostatní datace a vnáší do skupiny GF-41.801 a GF-41.811-41.827 poněkud zmatek, protože připouští existenci větší figurky už v roce 1930. **GF-41.827** je naprosto totožná s GF-41.801 a příznačně ukončuje tuto sérii. Změť písmenek obtížně určitelného stáří napovídá rok vzniku 1931.

Malá poznámka na závěr: Tuto sérii se autor práce rozhodl zařadit do let 1931 jednak proto, že se v příslušné skupině v Uměleckoprůmyslovém muzeu (dle řazení) prostě nacházejí, a také proto, že řada exemplářů byla z negativů (které samotné byly pořízeny možná dřív) vyvolána zřejmě až v roce 1931.

Nyní již k méně datačně kontroverzním exemplářům. Je jím hned **GF-41.828**, jenž obsahuje vlevo nahoře skvrnu ve tvaru zřejmě ženského obličejce a pod ní směrem napravo dolů černou hyperbolicky ohraničenou plochu.

GF-41.829 zobrazuje figurku použitou třeba už v GF-41.642, tentokrát s jasně viditelnými detaily rozkročeného ženského aktu. Novinkou jsou realistická ženská torza na pozadí, možná se jedná dokonce o vystřižené fotografie. Na zadní straně je adresa a nápis „Composition“. Nálepky zde nejsou. **GF-41.830** je převrácenou verzí téhož, **GF-41.831** je Fotopurismus

shodná s GF-41.829.

GF-41.832 představuje expresivněji pojatou ženskou figuru, kterou v ose těla přetíná světelná hyperbola. **GF-41.833** představuje sedící ženské torzo, zřejmě fotografii, vrhající stín na bílé pozadí. **GF-41.834** představuje opět fotografické ženské torzo. Místem, kde by byla hlava, prochází výrazná bílá hyperbola. **GF-41.835** konfrontuje opět torzo vystřižené z fotografie jednak s úspornou geometrickou parabolou nahoře a s kruhem dole, a jednak s čarou tvořící siluetu torza samotného. **GF-41.836** představuje dvě stejná torza, zrcadlově obrácená směrem k sobě a spojená drátkem, před černým pozadím. Naopak **GF-41.837** představuje dvě zrcadlově stejná torza obrácená směrem od sebe a rozdělená černým pásem; pozadí je také černé. **GF-41.838** představuje soustavu několika torz tvořící poměrně složitou kompozici. Na **GF-41.839** je černá silueta torza umístěná mezi několik kruhů, které tvoří jakousi stranu „pravoúhlého“ úložiště. **GF-41.840** představuje poměrně složitou hru se siluetami torz. **GF-41.841** je převrácenou stranou téhož. **GF-41.842** a **GF-41.843** jsou shodné s GF-41.841.

Poznámka: Všechny torza o kterých se v předešlých případech mluvilo jsou samozřejmě ženská.

Nyní se dostáváme ke skupince trojrozměrných sošek. První z nich je **GF-41.844**, ve které ženské torzo jakoby „tlačí“ na černý pás v místech hlavy. Na další fotografii **GF-41.845** vidíme celou scénu víc z dálky, vidíme tedy i po kolena udělané zapřené nohy. Pod koleny je podstavec. Velmi podobná **GF-41.846** se liší jenom rovnějším pásem. Opět podobná **GF-41.847** má podstavec zakrytý černou

plochou. Na **GF-41.848** je totéž torzo zapřené do kosočtverce, na **GF-41.849** ho jakoby „nese“. **GF-41.850** zobrazuje pouze trojrozměrnou verzi „plamenné“ skokanky (viz třeba GF-41.682). **GF-41.851** ukazuje hlavu silně připomínající řecké umění s dvěma ženskými torzy po stranách. **GF-41.852** je podobná, nicméně zde se hlava dívá směrem napravo, torzo nalevo není patrné a torzo napravo má pod sebou list. **GF-41.853** představuje tři ženské akty kráčející vedle sebe někam dopředu. **GF-41.854** je oddálená verze téhož, která naznačuje, že akty spíš než že by kráčely jsou napjaté a připravené vyrazit. **GF-41.855** zachycuje složitější kompozici, v níž je patrný jednak ženský akt hledící kamsi nalevo, a nad ním zřejmě mužský akt (není to úplně jasné), který sevřenou pěstí a celkovým postojem směřuje a zdá se, že vybízí ke směřování tamtéž. Ostatní prvky jsou ve stínu a nerozeznatelné. **GF-41.856** zobrazuje dva ženské akty, z nichž jeden se ubírá kamsi doleva a druhý stejným směrem hledí a na ramenu má listy. Je z něj také cítit směřování. **GF-41.857** zobrazuje poměrně složitou kompozici, kdy jeden mužský a jeden ženský akt se ubírají kamsi doleva, za nimi se vzpíná druhý ženský akt, a čtvrtý upadl úplně napravo. Vše je proloženo listím. **GF-41.858** zobrazuje dva ženské akty padlé na nějaké skalisko, oba proložené listím. **GF-41.859** zobrazuje ženský akt hledící doleva a ověnčený listím, který známe mj. z GF-41.857. **GF-41.860** obsahuje v podstatě totéž co GF-41.857, jenom bez upadlého aktu úplně napravo. GF-41.855, GF-41.857, GF-41.860 a možná i GF-41.858 mohly vzniknout postupnými úpravami jedné kompozice, GF-41.856 a GF-41.859 asi nedlouho předtím nebo poté.

Tím končí tato zajímavá série fotografií třírozměrných figurek. Nyní nastává dlouhá odmlka, během níž Drtikol sice občas nějakou fotografii udělal, ale nijak soustavně; spíš postupně dovyvolával starší kousky a posílal je na výstavy. (Viz **GF-41.884**, **GF-41.885**, **GF-41.891**, **GF-41.903**, **GF-41.905**, **GF-41.906**, **GF-41.907**, **GF-41.908**, **GF-41.909**, **GF-41.910**, **GF-42.008**, **GF-42.036**.) K plné práci se vrací až roku 1934.

Je vidět, že se v oblasti fotografování figurek nechtěl smířit jen s prostým zpracováním tři roky starých témat, ale že neváhal posunout danou oblast díla dál. Figurky doznaly rafinovanějšího propracování, totéž platí i o kompozicích. Prvním příkladem je **GF-42.037**. Ta zobrazuje figurku levitující v prostoru v horizontální poloze, prohnutou dozadu, s rukama vztaženými mírně dopředu, umístěnou v dolní části obrazu, z jejíž hrudi „vyrůstá“ zřejmě opravdová větévka. **GF-42.038** je shodná.

V archivech Uměleckoprůmyslového muzea jsou také krajiny, jmenovitě **GF-42.030**, **GF-42.033** a **GF-42.034**. Z důvodu měnícího se charakteru pozadí pozdějších fotek jsou to ale možná jen dotisky starých krajin.

GF-42.046 tvoří nasvětlená geometrická kompozice tvořená plným kosočtvercem a čtvercem a kosočtvercem, který je tvořený jen hranami. **GF-42.047** je velmi podobné kompozice s maličko jinak umístěnými elementy a bohatěji nasvětlená. **GF-42.048** je shodná. **GF-42.049** je převrácenou verzí téže fotky a obsahuje strojopisnou adresu - onen nápis „Fotopurismus“ - s odpovídajícím varováním. Obsahuje také rukou psaný název a dataci „Composition Abstraite 1934“. Možná je i pozdější datace rukou psaného textu. Na výstavě Fotopurismus

asi nebyla. Podobné je to i s **GF-42.050**. **GF-42.051** obsahuje abstraktní kompozici s plným oválem a nevyplněným kosočtvercem a kruhem, **GF-42.052** je shodná. **GF-42.053** má kompozici s plným oválem a kruhovým a čtyřhranným nevyplněným objektem, tentokrát umístěným k jedné straně a nikoliv na středu jako předchozí. I zde je tužkou napsáno „Composition Abstraite 1934“, i zde je možná větší recentnost. **GF-42.054** je shodná s GF-42.053; je na ní rukou psaný nápis „paní Boková“, který není zřejmě nijak relevantní. **GF-42.055** je převrácenou verzí GF-42.052, **GF-42.056** je převrácenou verzí GF-42.053 a rukou psaná adresa a název „Le monde de l anime“ je tentokrát téměř jistě původní. Francouzsky je zde strojopisem psáno také upozornění že se jedná o čistou fotografii a že nebyla použita žádná manipulace.

GF-42.057 znázorňuje nakročenou ženskou postavu s dramaticky skrčenýma rukama na jakémisi černém oválu. **GF-42.058** zase znázorňuje prohnutou postavu s rukama zapřenýma za rameny vzpínající se k jakési hyperbole. **GF-42.059** zobrazuje tutéž postavu tentokrát ležící v geometrických siluetových vlnách. Jmenuje se „The world of soul“ a i ona zde má upozornění o čisté fotografii a adresu. Vše je na druhé straně psané na stroji. Byla navíc na výstavách viz nálepky. Na **GF-42.060** je ženská postava „plovoucí“ v obruči či oválu. Na zadní straně má ručně psanou adresu a název „Le monde de l anime“. Strojem je zde také upozornění o „čistotě“ fotografie. Fotografie byla na výstavě. Na **GF-42.061** vidíme ženskou postavu s extrémně protáhlýma, úzkýma nohama s rukama zapřenýma vzadu, vystupující po bleskovitě zprohýbané čáře vzhůru.

GF-42.063 obsahuje ženské postavy skákající šipku ze zvlněné čáry, každá z jiné strany. **GF-42.064** obsahuje figurku, kterou známe již z GF-41.523, nalevo ve složité klikaticí se kompozici, která také obsahuje amforu, vše v siluetách. Na zadní straně je strojem adresa a varování kvůli čisté fotografii. **GF-42.066** znázorňuje dvě ženské postavy, které se vztaženými rukama plují prostorem a kříží se v oblasti pánví. Na zadní straně je strojem psaná adresa, název „The world of soul“ a prohlášení o ftopurismu. Dle nálepek bylo dílo na výstavě. Na **GF-42.067** je siluetou a umělou tvorbou řešená amfora s květinou stojící na jedné straně uvnitř nevyplněného kosočtverce, v němž nohama stojí, nebo spíš balancuje nahá ženská postavička, která tělem z kosočtverce vystupuje. Obsahuje francouzsky psanou (ručně) adresu a název „Le monde de l anime“ a strojem psané prohlášení o čistotě fotografie. Fotografie byla na výstavě. **GF-42.068** znázorňuje ženskou postavu ležící na černém oválu o osvětlenou jakoby shora. Na zadní straně je anglicky psaný název „The world of soul“, prohlášení o čistotě fotografie opět anglicky, je zde také adresa. Vše strojopisně. Na **GF-42.069** je ležící realisticky anatomicky zpracovaná žena na jakémsi pahorku, z jejího hrudníku a klínu rostou realisticky působící stromky. (Možná udělané z opravdových větévek.) Na zadní straně je rukou adresa a nápis „Le monde de l anime“. Úplně stejná **GF-42.070** má na zadní straně anglicky psaný název „The world of soul“, prohlášení o čistotě fotografie a adresu. Byla také na výstavě. **GF-42.071** znázorňuje postavu s jaksí motýlkovitě orantsky vztaženými rukama ve skutečných větévkách. Na **GF-42.072** postava, která jaksí po zádech odpadá od větévky

která se řítí opačným směrem (doleva dolů vs. doprava dolů). Zadní strana obsahuje anglicky psaný název „The world of soul“, prohlášení o čistotě fotografie a adresu. **GF-42.073** zachycuje možná skutečný les; u osvětleného úpatí stromu je ženská figurka. **GF-42.074** obsahuje v pase zcela neanatomicky přetočenou figurku střílející z luku. Stojí na oválu a nad ní je hyperbola. **GF-42.075** obsahuje figurku se zapřenýma rukama za hlavou, jejíž osou prochází zřejmě z části pravá a z části zkonstruovaná větévka. Na zadní straně je francouzsky ručně psaná adresa a název „Le monde de l anime“ a strojem psané prohlášení o čistotě fotografie. **GF-42.076** obsahuje „skokanku“, známou kupříkladu z GF-41.667. Tady vyskakuje z realisticky působícího květu na neméně realistických kopečcích.

GF-42.077 začíná sérii postaviček v interakci se zřejmě skutečnou větévkou, či více větévkami. Ženská postavička zde kráčí po dvou spodních lístečkách a přidržuje se následujícího. Na zadní straně je adresa a nápis „Vision“ Na **GF-42.078** tři postavičky křepčí a zároveň plovou na vrcholcích řady větévek. **GF-42.079** tentokrát obsahuje dvě postavičky křepčící ve větévkách. Na **GF-42.080** ženská postavička spíš spočívá. Na zadní straně je adresa a nápis „Vision“. Na **GF-42.081** postavička na vrcholku větévek křepčí. Je opatřena na druhé straně ručně psanou francouzskou adresou a názvem „Le monde de l anime“. Na **GF-42.082** ženská postavička větévky spíš rozhrnuje. Na **GF-42.083** ženské postavičky křepčí na vrcholku subtilních stonků. Na **GF-42.084** postavička stonky jakoby proskakuje. Na zadní straně je adresa, nápis „Vision“ a fotka byla na výstavě. Na podobné **GF-42.085** se ženská postava o stonky

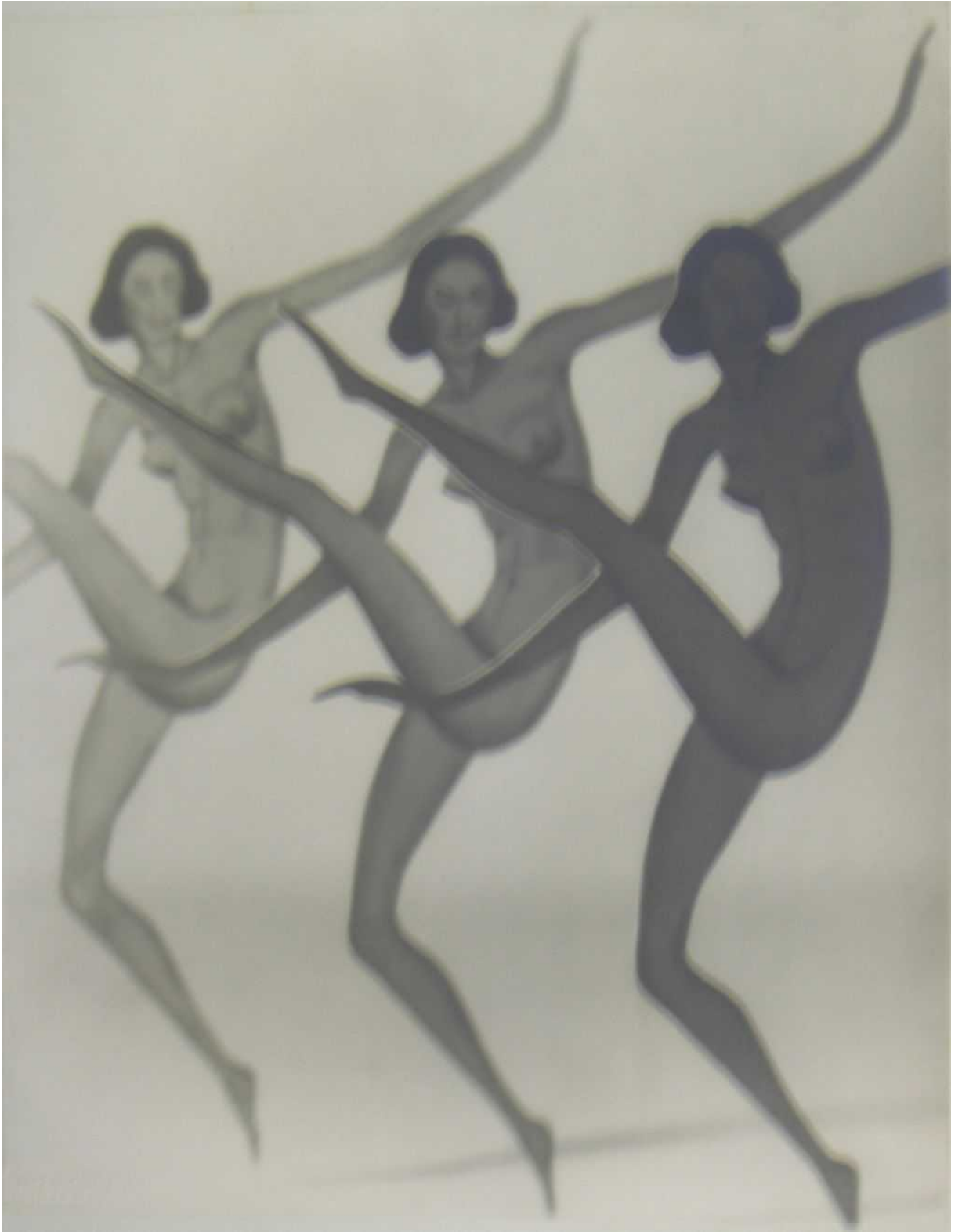
spíš opírá. Fotka je na druhé straně pojmenována francouzsky „Le monde de l anime“ a má tam i adresu. Na **GF-42.086** naopak ženská postava klečí v rozhrnutých stoncích. Na zadní straně je anglická varianta „Vision“ a adresa. **GF-42.087** znázorňuje pár, evidentně vyrobený jen jako dřevěná silueta, kráčejíci mezi realistickými kopečky s vodou v popředí. Pár byl použit již např. v GF-41.629. Na **GF-42.088** je ženská postava zády zapřená, nebo také ovinutá o skály (možná spíš kameny). Pozadí působí velmi reálně. **GF-42.090** zobrazuje ženu zapřenou a zároveň ležící na podobných kamenech-skaliskách. Kameny-skaliska najdeme i na **GF-42.091**, kde je postavička zády zapřená ve stoje. **GF-42.092** je pouze fotka kamenů na přirozeně působícím povrchu. Vypadá to však, že spíš než o krajinu v pravém slova smyslu se jedná o fotku zmenšeného modelu buď z přírodních materiálů, či zdařilých imitací. **GF-42.093** zobrazuje silně podživotní postavičku v trávě (skoro se v ní ztrácí). **GF-42.094** zobrazuje postavičku vybíhající z keře který je buď součástí lesa, nebo skupiny stromů. Ačkoli se jedná o evidentně skutečný exteriér, některé prvky (např. větévky těsně za postavičkou) byly zřejmě do scény dokomponovány uměle. Drtikol v tomto posledním fotografickém období pracuje s exteriérem, s jehož fotografováním měl zkušenosti už na samém začátku kariéry a za nějž by také příznivě hodnocen. **GF-42.095** obsahuje totéž téma, jen intimněji pojaté. **GF-42.096** zobrazuje ženu (figurku) sedící na vrcholku skutečné větve. Na druhé straně je adresa a název „The forest-nymph“. **GF-42.097** je neořízlá verze téhož, což znamená, že z krajů fotografie vyčnívají okolní větve. **GF-42.098** je totožná s GF-42.097 a je opatřena francouzským názvem „La fée“ a adresou. **GF-**

42.099 je pro změnu totožná s GF-42.073. Na druhé straně má adresu a dva názvy „The world of soul“ a anglický „Vision“. **GF-42.100** je úplně stejná, s výjimkou strojopisné adresy a názvu „nymph“ na druhé straně.

Obrazová příloha



GF-41.491



GF-41.497



GF-41.526



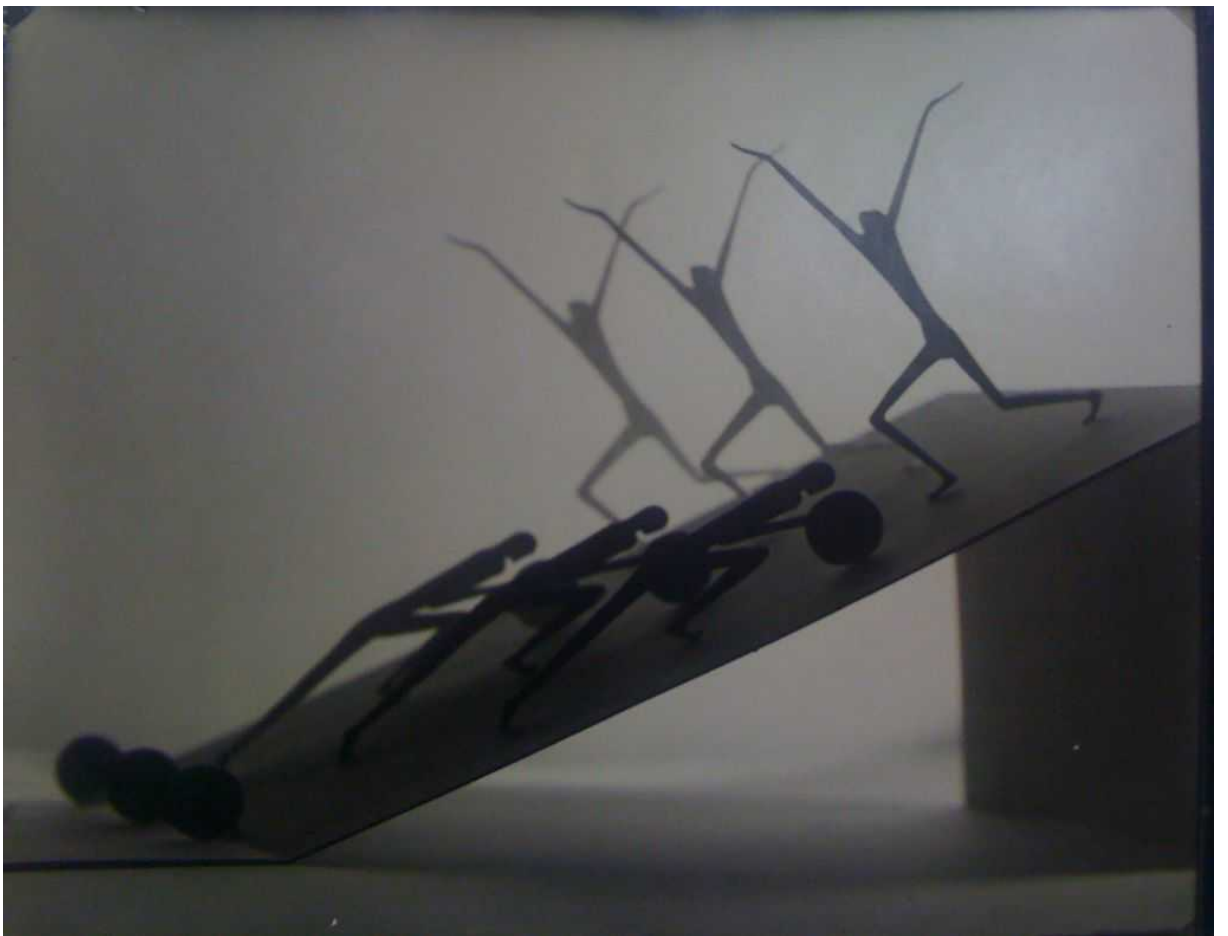
GF-41.558



GF-41.574



GF-41.602



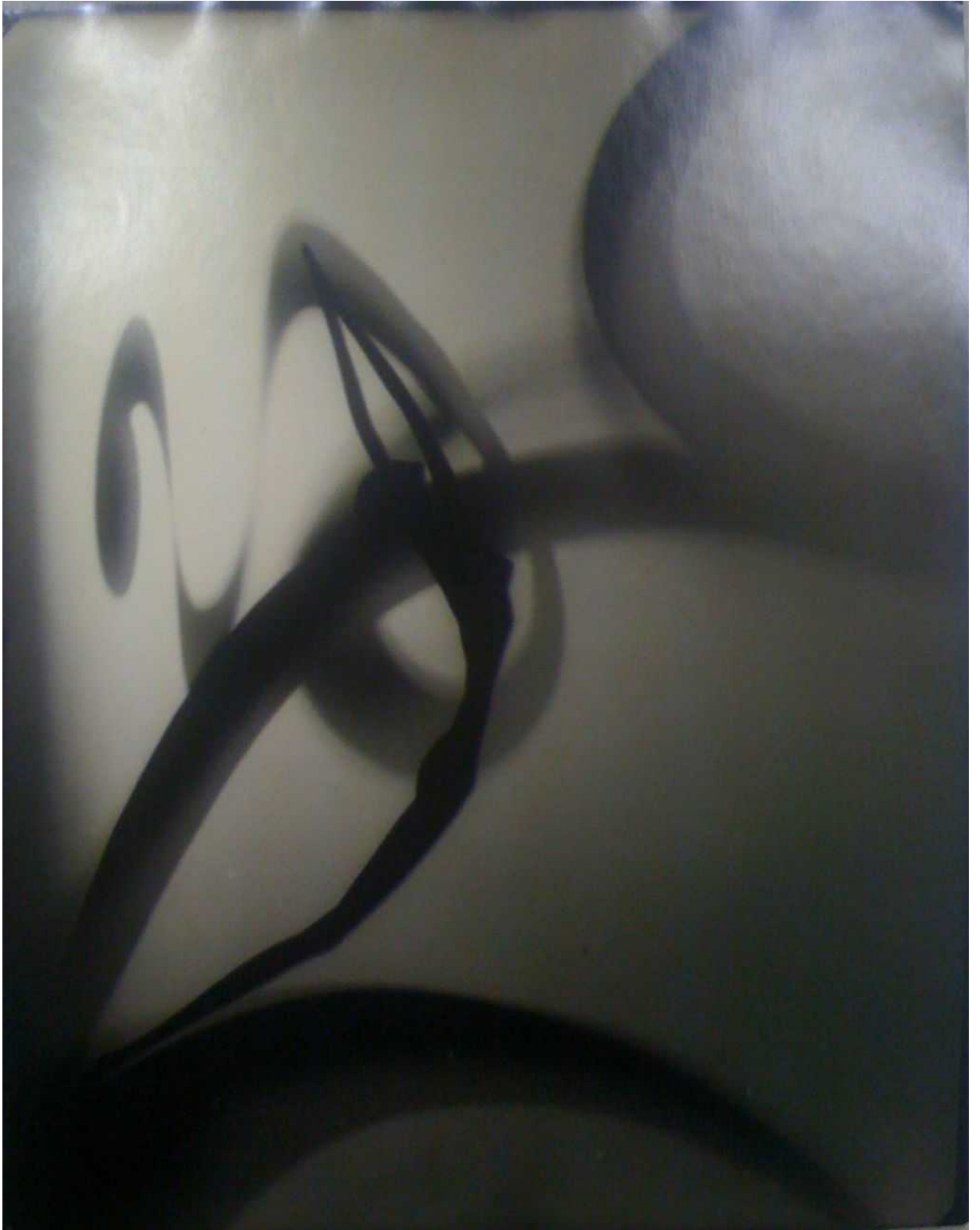
GF-41.615



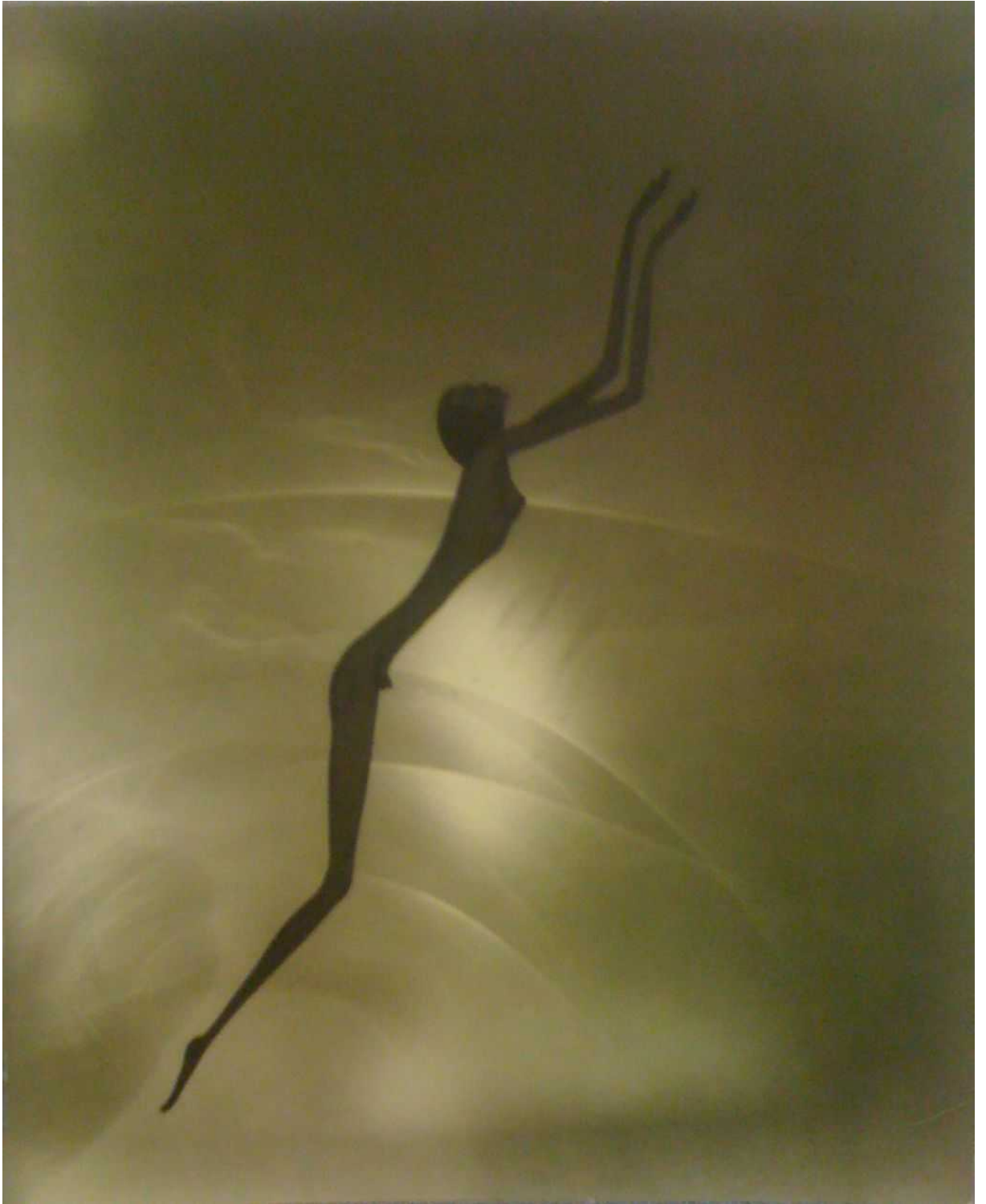
GF-41.633



GF-41.651



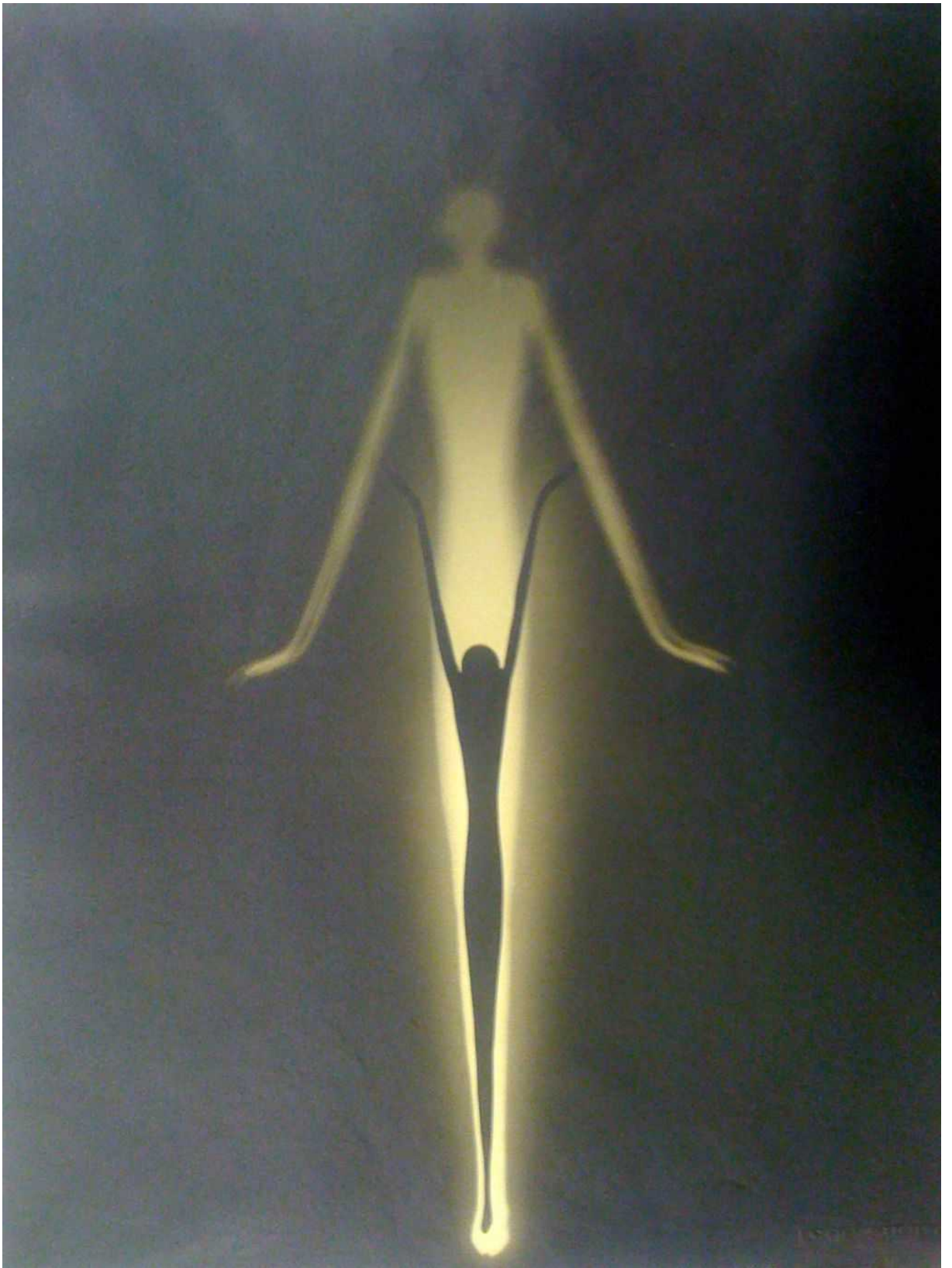
GF-41.654



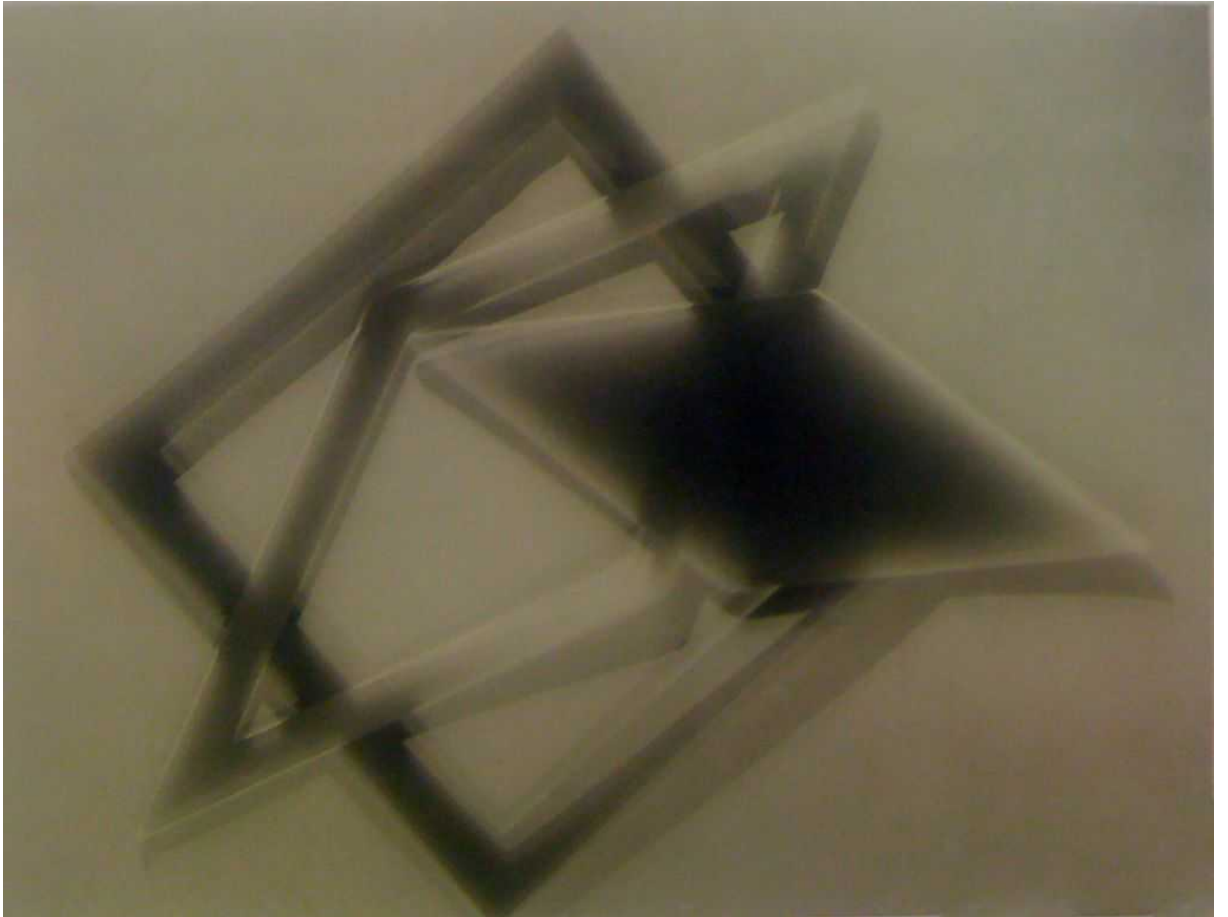
GF-41.803



GF-41.811



GF-41.827



GF-42.049



GF-42.099