

Zajiskří zde však i závažnější krátké ideje. Situace s řidičem kamiónu našlapaným živými prasy ty jedoucimi na porážku a jeho odpojení od možnosti pojímat svůj náklad jako živé bytosti odkazuje k nonstop pokračujícímu utrpení zvířat a to v době a v civilizaci, která dávno našla plnohodnotné alternativy lidské výživy, bez nutnosti aplikace zdokonalené technologie někdejších koncentráků vůči zvířecí říši (tuto krátkou ideu zeslabuje pouze mimofilmový fakt, že Gogola dosud není vegetarián, což by jeho jasnozřivé gesto činilo skutečně autentickým). Promýšlení atavismu u hlavní výhry (mrtvý daněk) na plese v jednom nonstop restaurantu či u videozáběrů lynčování a rituálního usmrcení ženy rozvášněným davem, které si přivezl údržbář Pávovského nonstop motorestu ze své návštěvy v Barmě, vytváří znepokojující propady či trhliny do nastolených vnějšků, které vedou k zjitření pozornosti vůči nonstop blízkosti a výbušnosti nejrozmanitějších zákoutí života v čase i v prostoru, jak je zakoušíme pod pojmem „dnešní svět“.

Vít Janeček

Alexander Hammid

Jaroslav Anděl: *Alexandr Hackenschmied*.

Torst, Praha 2000, 140 stran, 99 obr., náklad neuveden.

Je jistě důležitým signálem, otevírá-li novou knižní řadu prestižního nakladatelství monografie Alexandera Hammida (1907). Vypovídá to o renomé, jakého požívá ve staré vlasti doyen meziválečné avantgardy po šesti desetiletích působení mimo domácí scénu.

Knižnice nese název FotoTorst a navazuje na odeonské fotografické publikace kapesního formátu v pružných papírových deskách. Někdejší Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění přišlo s úvodním svazkem v prosinci 1958. Za prvních deset let připravilo přes třicet titulů. Takzvaná normalizace však značně zvolnila další vydávání; kolekce skončila roku 1991 u čtyřicátého sedmého sešitu. FotoTorst se vrací k bezmála čtvercovému formátu, jen nepatrně většímu (18 x 16 cm). Prapůvodní hlubotisk nahradil ofsetový duplex. Grafickou úpravu posunula k současnému standardu firma Najbrt & Lev.

Nakladatel Viktor Stoilov má ambice držet se frekvence čtyř až pěti monografií do roka. V každé knize máme najít nejméně sedmdesát reprodukcí, počet výtisků byl předběžně stanoven na dva až tři tisíce, cena má překročit 299 korun pouze v případě mimořádných nároků na výrobu (zejména za předpokladu vícebarevného tisku). Do budoucna se uvažuje i o albech tematických a o profilech tvůrčích skupin. Textová část série sestává ze stručného vstupního eseje (v případě Hammida zabírá necelý arch) a z oddílů životopisná data, výstavy, zastoupení ve sbírkách, bibliografie. Na závěr je publikován soupis reprodukcí s poněkud širšími popisky, než přináší obrazová část. Pro tentokrát došlo i na filmografii a index textů z umělcova pera. Sazba upřednostňuje angličtinu, čeština je řazena jako druhá. S tím souvisí výhrada k titulu knihy. Nestor české avantgardy žije od roku 1939 v USA; po válce, kdy se stal tamním občanem, výhradně jako Alexander Hammid, tedy pod amerikanizovanou podobou původního jména Alexandr Hackenschmied, jímž označoval práce vznikající ještě v Československu. Třebaže na zaoceánskou scénu vstoupil nejprve jakožto Hackenschmied, dnes již pouze ze signatury Hammid svět poznává, o kom je řeč.

Pomalu bychom si měli zvyknout, že Alexander Hackenschmied patří jen naší minulosti, zatímco Alexander Hammid nynějšímu světu. V knize to ostatně odráží hammidovský copyright.

Považuji za zcestné v českých zemích oblíbené užívání různých verzí umělceva jména a příjmení (dokonce v jejich kombinaci, viz první Hammidovu monografii od Jaroslava Brože, nazvanou roku 1973 Alexander Hackenschmied). Jenže Jaroslav Anděl zvolil jinou logiku, která má také své, řekněme vnitřní, opodstatnění. Knížka se v interpretační i obrazové části (nikoli v soupisu filmového díla a v životopisném hesláři) zabývá pouze obdobím od vzniku prvních dochovaných fotografií na konci dvacátých let po rok 1943, kdy byl natočen film *MESSES OF THE AFTERNOON*, v české literatuře uváděný zpravidla jako *ODPOLEDNÍ OSIDLA*. Jméno Hammid se podle Andělova pojetí stává relevantní až s americkým občanstvím roku 1946, kdy už se nevěnoval „čistě experimentálnímu filmu“, jenž monografistu absorboval do té míry, že nechal stranou poválečná tři desetiletí další Hammidovy praxe. A to vzdor tvrzením, že se k ní váže pokračující „étos nezávislého filmu“, ale také tvůrčí filosofie, kdy Hammid „nadále spojoval formální zájem s emocionálním obsahem, sebereflexí tvůrce se sebereflexí diváka, které pro něj představovaly od počátku jeho umělecké dráhy hlavní zdroje inspirace.“ (Všechny citáty s. 34.)

Z Hammidova předválečného fotografování se nedochovalo příliš. Některé snímky jsou přetištěny z dobových časopisů, skenovaly se i Andělovy zvětšeniny okének filmových kopií určených k projekci. Obě lze považovat za regulérní, neboť sám umělec užíval na zlomu dvacátých a třicátých let obdobných postupů při vlastní publicistice a redakční praxi. Současná technika se bohužel nepříznivě podepsala na polygrafické kvalitě knihy. S ušlechtilostí hlubotisku se výsledek nedá srovnávat. Zvláště nepříjemně působí, kterák se žhavá atmosféra kalifornských *ODPOLEDNÍCH OSIDEL* proměnila v americkou noc.

Kombinaci reprodukcí fotografických a filmových předloh zpřehledňuje zalomení do bílého a černého rámce. Obrazové tabule otevírá patnáct okének z autorova filmařského debutu *BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA* (1930). Samosebou nejsou s to evokovat ryze kinematografickou vizi, na níž je film postaven. V dané podobě běží vlastně o ilustraci k Andělově slovní evokaci významů němeého díla. Rozumí se, že rovněž obrázky z filmu *NA PRAŽSKÉM HRADĚ* (1932) nemohou na majitele alba přenést dojem z nervního pohybu kamery. Knižně působivěji vyznívá čtyřstrana sestavená ze záběrů filmu *SILNICE ZPÍVÁ* (1937), neboť propagační snímek operoval s jednotlivými vizuálními atrakcemi, založenými na vtipné optice. To jsou paradoxy filmařovy obrazové monografie. Záběry pořizované fotoaparátem v ní vycházejí lépe – jak technicky, tak i proto, že byly určeny diváckému vjemu coby solitéry. Zároveň si ale můžeme takovými srovnáními uvědomit, že fotografování a filmování netvoří u Hammida mechanickou paralelu (viz kontrast indických snímků, reprodukováných z obou médií). Pochopitelně nechybí ani ilustrace *KRIZE* (1938), filmu pro další osud tvůrce klíčového.

Brožova kniha stavěla na textu, jenž má charakter komentované faktografie: života běh zde otevírají protagonistova středoškolská léta a ukončuje stav panující při rukopisné uzávěrce. Raný Hammid je tu srozuměn s linií „světových tvůrců, kteří dosáhli ve svých filmech silně emotivních účinnů prostou mluvou obrazů“ (s. 25), což první z Hammidových českých životopisců dokládá citátem umělceva článku z roku 1929: „Mluvicí film se vrací k formě filmu před dvaceti lety, je náhražkou divadla“ (s. 26). Stať *Stíny*, které mluví vyšla před Hammidovou filmovou prvotinou a víme, že *BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA* je vskutku dokonale filmová, divadelně neproveditelná... Rozhodující vliv na vyznění Andělovy knihy má nejen její obrazové pojetí, ale také volba sledovaného období. Alexander Hammid je připomínán jako mladý muž, který uštěďruje progresivní impulsy kultury třicátých a čtyřicátých let. Obrazová část je skloubena ze sociálních a imaginativních existenciál. Nejedná se o prostá konstatování, o žurnalistickou kritiku společenské situace, jakkoli se Hammid publicistice nevyhýbal. A v druhé poloze zase neběží o laciné napodobeniny

surrealistických vzorců. Je-li tvůrce jako filmař ve své prvotině zralý, dá se předpokládat rovněž zralost fotografa. Tomu odpovídá objev torza prací ztracených za války.

Když se loni ve Zlíně šťastně vynořila krabice s fotonegativy ze zaoceánské cesty, od jara 1945 považovanými za shořelé, zjistilo se, že při pouhém služebním zájezdu umělec dokázal už roku 1936 předjímat proslulé poválečné nahlédnutí Ameriky Švýcarem Robertem Frankem, jak po zásluze Anděl připomíná. Podobně jako shledání s Mayou Derenovou, jež dominuje závěru knihy, mohla být cesta napříč Amerikou podána výrazněji. Pořadatelé alba se ale zřejmě snažili dodržet proporce mezi evokací amerických prací a uplatněním předchozí Hammidovy fotografické činnosti. Osvojování moderního repertoáru fotografie v letech 1930 až 1932, které se podařilo shromáždit z prvorepublikových periodik (vyobrazení 24 až 29), nemá ale stejnou naléhavost, jako záběry nekončící u věčnosti, ale vyvolávající prožitek existenciálního dramatu. Nedávné expozice Kabinetu Alexandra Hackenschmieda v Muzeu jihovýchodní Moravy ve Zlíně a Českého centra fotografie v Praze předvedly výraznost amerických fotografií. Podobizny i akty Hammidovy první ženy Mayi se snadno prosadily mezi nejmagičtější položky pražské výstavní kolekce, přičemž odrážejí stejně závažně posun Hammidova myšlení v příslušném médiu, jako ODPOLEDNÍ OSIDLA posun myšlení kinematografického.

Rozpaky vzbuzuje pasáž „Articles (as Author) / Vlastní texty“. V knize se nepřiznává, že jde o výběr ani titulkem oddílu, ani ediční poznámkou, ani hlavním textem, nýbrž na nečekaném místě, totiž v poznámkovém aparátu. Nad to se Jaroslav Anděl patrně spokojil s druhotnými zdroji: soupis zjevně čerpá především z toho, co připomenula monografie Jaroslava Brože, a dále pak z prací Antonína Dufka – jednak z katalogů *Aventinské trio* (Moravská galerie, Brno 1989) a *Česká fotografie 1918 – 1938 ze sbírek Moravské galerie v Brně* (Uměleckoprůmyslové museum, Praha 1982), jednak ze slovníkového hesla Hackenschmied v *Nové Encyklopedii českého výtvarného umění* (Academia, Praha 1995). Bylo by bývalo záhodno vrátit se k pramenům a hierarchizovat je, nebo alespoň otevřeně uvést, odkud se čerpá, jakož i to, že řadu připomínaných umělcových textů reeditoval ve své studii Brož.

Ve své době v globálním měřítku průkopnická odeonská knižnice prosadila formu levných populárně zpracovaných paperbacků. FotoTorst se prvním číslem série propracoval do kategorie závažnějších publikací encyklopedického charakteru. Jaroslav Anděl si celkem dobře poradil s rámcem předurčeným rázem edice. I při omezeném rozsahu úvodní studie docílil alespoň náznaku náročné polohy interpretace Hammidova raného díla a poukázal k významovým souvislostem jeho přínosu pro české i americké prostředí.

Referát má jasný happy end. Starší monografie Jaroslava Brože je sice důležitý spis, jenže byl neodstranitelně poznamenán tím, že vznikl za socialismu a v jeho důsledku (přesměru) na základě korespondence; nyní se mu dostalo obrazového doplnku s podnětnou předmluvou. Nad to nechává nová monografie prostor k prodloužení časového rozpětí a k prohloubení interpretačního ponoru pro další knihu, která zároveň vznikala z podnětu majitele Českého centra fotografie Jiřího Jaskmanického. Také ta má být obrazová. Fotografickou tvorbou se zabýval Pavel Vančát, filmovým dílem Michal Bregant. Výběr reprodukcí může posílit onu existenciální linii proměn osudu ve vědomí, která se na základě dosavadních odhalení jeví jako nejvýznamnější přínos českoamerického tvůrce Alexandra Hammida soudobé vizuální kultuře.

Josef Moucha