

Eseje k výstavě

**Sociální reporáže
Ireny Blühové**

David Bláha
Fedora Parkmann
Julia Secklehner

20.6. – 12.9. 2024

David Bláha: Budování osobního archivu jako způsob konstrukce vlastního odkazu. Výstavy a publikace fotografií Ireny Blühové v 70. a 80. letech 20. století.

V průběhu roku 1980 vyšly v československém časopise *Fotografie* tři díly krátkého seriálu s názvem *Vzpomínky Ireny Blühové*. V té době už oslavovaná slovenská „matka sociální fotografie“ uvádí svá vyprávění takto: „*Chcem vás oboznámiť s malým zlomkom tvorby, ktorý sa podarilo zachrániť cez búrlivé roky triednych bojov a vojny.*“¹ Blühová ve svém textu podrobně rozepisuje kontext vzniku vlastních fotografií, které se do tehdejší doby dochovaly, a nad svým omezeným výběrem si musí postesknout: „*žiaľ väčšina fotografií i negatívov sa v čase vojny vyčínáním fašistov, najmä vtedajšej tajnej polície ÚŠB (Ústredie štátnej bezpečnosti) a gestapa stratilo. (...) Tak aj do tejto zbierky sa dostali iba zlomky vtedajších dokumentov, sčasti iba kópie kópií a reprodukcie starých reprodukcí, čím prirodzene trpí technická hodnota snímkov i tematická ucelenosť.*“²

Málokterý fotografický archiv je zachovaný tak, jak by si historikové a historičky fotografie přáli. Jaké je to však pracovat s archivem, který je nejenom nedochovaný ve své ideální celistvosti, ale dokonce se skládá zejména z těchto „kopíí kopíí“? Ve fotografické pozůstalosti Ireny Blühové se sice nachází několik původních kontaktních pozitivů z přelomu 20. a 30. let 20. století, avšak drtivá většina meziválečných snímků jsou ve skutečnosti pozdější autorské reprodukce ze 70. a 80. let. Ty sama autorka vytvářela často jen z jednoho zachovaného pozitivu nebo dobové reprodukce v tisku s vědomím, že původní negativ je nadobro ztracený. Tyto „originální reprodukce“ se poněkud vzpírají obvyklé posedlosti prostředí umělecké fotografie původními autorskými tisky a přicházejí částečně o auru jedinečnosti. V Blühové netradiční práci s novými

kopii se nenápadně vyjevuje, jak se ke svým fotografickým snímkům vztahovala a co na nich pro ni bylo důležité.

Své pozdější kopie Blühová například zásadně neretušovala – zachovala v nich tak nejružnější poškození a vrstvy času, které se na původních snímcích usadily, a nepřímo tak potvrdila, že, i přes vzdělání v dokonale vybavených fotografických dílnách desavského Bauhausu, pro ni vždy bylo zásadní hlavně dokumentární zachycení reality, spíše než estetizace fotografického obrazu. Už její rané snímky z 20. let vznikaly v improvizovaných domácích podmínkách – pořízené na amatérský fotoaparát Görtz-Tenax a zvětšované ve sklepě na přístroji „*urobenom vlastnoručne Imrom Weinerom zo starého vyťahovacieho aparátu, ale o to presvedčivejšie.*“³ Při vytváření nových kopií nehleděla na původní rozměry ani kompozice: fotografie zvětšovala, ořezávala a jinak přizpůsobovala, jak se jí zrovna líbilo.

Zároveň jsou tyto pozdní reprodukce svědectvím o touze po pečlivém uspořádání vlastního díla, které bylo do té doby vlivem mnoha osobních i politických vlivů roztržštěné a některé jeho části ztracené. Dokládají, že Blühová chtěla pro budoucí generace zachovat alespoň odraz z vlastní fotografické tvorby, která nebyla původně určená do galerijních síní, ale – podle jejích vlastních slov – do komunistického tisku, pro interpelace v parlamentu a obecně ke zlepšení podmínek obyčejných pracujících lidí. Drtivá většina těchto „reprodukcí reprodukcí“, které se v archivu nacházejí, pochází z doby, kdy se autorka po půl století ohlíží nazpět a vypráví svůj vlastní příběh tak, jak si ho pamatuje a jak si přeje, aby si ho pamatovali i ostatní. Je (jako ostatně do jisté míry my všichni) první autorkou svého vlastního životopisu, který ráda vyprávěla všem, kteří byli ochotní jí naslouchat. Schraňování vlastních fotografických

prací a vytváření jejich nových kopií vlastním analogovým přefocováním původních pozitivních tisků nebo někdy (v případě nouze) dokonce i reprodukcí z novin souviselo také s novou vlnou pozornosti, které se její tvorbě v této době znovu dostávalo.

Na počátku tohoto „druhého života“ meziválečných sociálních fotografií Ireny Blühové stála retrospektivní putovní výstava Sociálna fotografia na Slovensku, která byla v roce 1971 k vidění v Bratislavě, Brně a Banské Štiavnici. Jejím komisařem (kurátorem) byl Ľudovít Hlaváč, Blühová byla členkou výstavního komitétu a přispěla i textem do katalogu.⁴ Výstava byla členěna podle vzoru meziválečných výstav sociální fotografie, tedy tematicky: Blühové fotografie se objevily v sekcích „bez chleba“, „pole neorané“ nebo „dievča i žena ten istý údel“. Hlaváč svůj dlouhodobý zájem o toto téma dovedl roku 1974 do souborné publikace Sociálna fotografia na Slovensku, kde Blühová hraje po právu klíčovou roli a je vykreslena jako zásadní osoba, kolem které se zformovala proslulá skupina *Sociofoto*.⁵

V tom samém roce přišla také první Blühové samostatná výstava v bratislavské galerii Profil, kde se poprvé představila jako samostatná autorka (a ne jako členka skupin sociální fotografie) před širokou veřejností. V druhé polovině 70. let se pak účastnila setkávání pamětníků a pamětnic na Bauhaus kolokviích v tehdejší NDR a v roce 1977 vystavovala své práce v Bauhaus archivu v západním Berlíně. Její fotografie byly v 70. a 80. letech prezentovány také v dalších galeriích v Německu, Finsku, Maďarsku a samozřejmě také Slovensku – v roce 1984 byla uspořádána Blühové první (a dosud i poslední) rozsáhlá retrospektivní výstava v Galerii města Bratislava, které se ujal znovu Ľudovít Hlaváč.⁶ Zájem o její práci trval až

do konce jejího života v roce 1991, kdy vyšla první monografická kniha shrnující Blühové dosavadní tvorbu a završující tak systematickou práci, které se fotografka věnovala posledních dvacet let.⁷

Je potřeba zmínit, že fotografické dílo Ireny Blühové dodnes zůstává poněkud ve stínu jejích vlastních interpretací, zásadním způsobem formovaných právě v období 70. a 80. let, které všichni pozdější autoři a autorky s úctou následují. Blühová například mluví zásadně o sociální fotografii a sociografické reportáži, kde vidí největší přínos svého díla – mezi notoricky známými fotografiemi se však při probírání pozůstalostí ukazují další dimenze její tvorby, které zůstávají neprávem přehlížené. Blühové tvorba se dá například interpretovat z pohledu lidové fotografie (ostatně sama se jako neškolená fotografka cítila být jednou z lidí, které zachycovala), nebo také fotografie etnografické – snímky v jejím archivu nejsou zdaleka jen sbírkou lidského utrpení a strastí, nýbrž zachycením života na slovenském venkově v jeho plné šíři, tak, jak se s ním setkávala.

Jak se při bližším pohledu ukazuje, během procházení osobního archivu fotografií z pozůstalosti Ireny Blühové a následně přípravě prezentace jejích prací je zásadní se vždy soustředit na to, jakým způsobem při jeho utváření přemýšlela sama autorka a z jaké historické situace její archiv vychází. Díky této jedinečné situaci se Blühová vyjevuje jako žena s jasným přesvědčením o smyslu své tvorby, která se nenechala zastavit jakoukoli nepřízní osudu: ať už se jednalo o skromné podmínky ve 20. letech nebo o zdánlivě nepřekonatelnou překážku ztráty vlastního archivu za druhé světové války. Při procházení archivu fotografií Ireny Blühové se střídají proslulá díla s dosud neznámými snímky, samotné dějiny jeho postupného vzniku

jsou však také jedním ze zásadních aspektů formující debatu o tom, jakým způsobem fotografickou tvorbu Ireny Blühové prezentovat veřejnosti a dále její dílo interpretovat.

¹ Irena Blühová, Vzpomínky Ireny Blühové, in: Fotografie XXIV, č. 1, 1980, s. 18.

² Ibidem, s. 22.

³ Irena Blühová, Vtedy burcovali, dnes pripomínajú, in: Ľudovít Hlaváč (ed.) Sociálna fotografia na Slovensku: Retrospektívna výstava k 50. výročiu KSČ (kat. výst.), Bratislava 1971.

⁴ Při jeho pečlivém čtení se ukazuje, že se jedná o původní variantu textu, který později Blühová přepracovala do citovaného prvního dílu „Vzpomínek“ z roku 1980.

⁵ Ľudovít Hlaváč, Sociálna fotografia na Slovensku, Bratislava 1974, s. 188.

⁶ Fotografie Ireny Blühovej (kat. výst), Galerie města Bratislavy – Mirbachův palác, duben-květen 1984, Bratislava 1984.

⁷ Václav Macek – Iva Mojžíšová – Dušan Škvarna, Irena Blühová, Martin 1991. V tomto dvacetiletí nejenom publikovala své vzpomínky a účastnila se setkání vracejících se do 20. a 30. let, ale snažila se také navázat na svoji předchozí tvorbu a začala znovu fotografovat – přírodu, přitele, nebo jen obyčejné lidi, stejně jednoduše jako kdysi.

Fedora Parkmann: Irena Blühová a česká sociální fotografie

V dopise z roku 1964 adresovaném Františku Kalivodovi se Irena Blühová zamýšlí nad svou meziválečnou činností, kterou vyvíjela jako politicky angažovaná fotografka a členka slovenské dělnické fotografické skupiny *Sociofoto*. Kalivoda, klíčová postava českého hnutí sociální fotografie, připravoval knihu na toto téma a požádal ji o poskytnutí podrobností o historii skupiny *Sociofoto*.¹ Blühová vysvětlila, že cílem skupiny bylo propojit umění a politický boj produkcí obrazového materiálu pro agitprop komunistické strany, a to zejména fotografiemi, které odhalovaly sociální nespravedlnost v nejchudších částech Slovenska.

To, že Kalivoda chtěl zahrnout tvorbu *Sociofota* do své plánované, ale nikdy nerealizované knihy o české sociální fotografii, svědčí o umělecké spřízněnosti obou skupin. Obě byly založeny na počátku 30. let a sdílely stejnou snahu sjednotit umění a revoluci prostřednictvím fotografie a kolektivní akce. Projevem této blízkosti byla účast členů *Sociofota*, včetně Blühové, na mezinárodních výstavách sociální fotografie pořádaných v Praze a Brně v letech 1933 a 1934. Rekonstrukcí českého kontextu, v němž se fotografie Blühové objevily, osvětluje tato esej nadnárodní rozměr její aktivistické práce a síťovanou strukturu dělnického fotografického hnutí.

Zakládajícím momentem české sociální fotografie byl vznik skupiny *film-foto (fi-fo)* v rámci levicového sdružení umělců a spisovatelů *Levá fronta* na podzim roku 1931. *Fi-fo* vzniklo v Praze a Brně pod vedením marxistického filmového a fotografického kritika Lubomíra Linharta a architekta Františka Kalivody. Linhart jako hlavní mluvčí skupiny definoval českou sociální fotografii a ve své průkopnické knize z roku 1934 položil základy její estetiky. Inspiroval se existujícími sovětskými přístupy k fotografii jako zbraní třídního boje a komunistické propagandy. Linhart oddělil sociální fotografii od soukromé zábavy a estetických zálib kultivovaných ve foto-amatérských klubech, spojil ji se společensko-politickými a kulturními problémy a vybavil ji mocí působit ve společnosti.

Podněcoval fotografy a fotografky, aby dokumentovali* y životní a pracovní podmínky dělníků a chudých a aby tyto záznamy šířili* y ve veřejném prostoru s cílem podpořit sociální boj. Stejně jako skupiny vzniklé v Německu, Francii, Nizozemsku a dalších zemích měla v tomto ohledu česká sociální fotografie podobné cíle jako její slovenská obdoba Sociofoto. Fi-fo se tak stalo součástí nadnárodního hnutí dělnické fotografie, které vzniklo v Sovětském svazu a Německu koncem 20. let 20. století a rozšířilo se po celé Evropě. Na rozdíl od svých zahraničních protějšků se však skupině fi-fo podařilo uspořádat dvě velké mezinárodní výstavy, na nichž se sešla díla československých i zahraničních účastníků a účastnic, z nichž byli mnozí spojeni s dělnickými fotografickými skupinami. To byl i případ členů Sociofota. Čeští organizátoři* rky použili* y jejich snímky, spolu s dalšími ukázkami dělnické fotografie, k demonstraci role této produkce ve všech oblastech společenského života a jejího mezinárodního dosahu.

První výstava se konala v Praze od 22. dubna do 7. května 1933 a později se opakovala v Brně. Katalog propagoval marxistické pojetí fotografie jako „cílevědomou uměleckou práci, která staví fotografický aparát jako zbraň do středu třídního boje“ a vyzýval k dokumentárním fotografiím, které by odhalováním sociálních nerovností mohly zvyšovat politické vědomí.² Výtvarnost a formální vyjádření nebyly vyloučeny, ale byly žádoucí pouze do té míry, do jaké se podřizovaly obsahu fotografie a jejímu sdělení divákům. Tato preference informační hodnoty se projevila v uspořádání téměř dvou set československých fotografií podle společensko-politických témat (životní prostředí, děti, práce, volný čas, válka, chudoba, masy, továrny, typy, studie), nikoli podle jmen fotografů a fotografek, jak bylo na výstavách fotografií zvykem. Mezi vystavujícími byli* y členové a členky spřízněných levicových spolků, jako byla *Federace proletářské tělovýchovy*, *Svaz socialistické fotografie*, *Klub československých turistů*, foto skupina *f5*, *Sociofoto*, ale i fotoamatéři* rky a fotožurnalisté* ky, například Alexandr Paul a František Illek. Zahraniční účastníci a účastnice byli* y prezentováni* y ve vyhrazených sekcích a patřily k nim i skupiny jako francouzští amatérští dělničtí

fotografové (*APO*), americký kolektiv, který byl vystaven pouze na brněnské repríze, a padesát sovětských fotografií, které poskytla skupina *Sojuzfoto* a ukrajinský foto kolektiv. Dvě fotografie Ireny Blühové byly vystaveny v sekci věnované dětem. Kromě toho byla řada prací, včetně těch od *Sociofota*, prezentována pod názvem skupiny, aby bylo patrné, že jsou výsledkem kolektivní práce. Individuální autorství bylo sice stále aktuální, ale v rámci dělnického fotografického hnutí se stávalo sporným pojmem. Francouzská organizace *APO* od něj zcela upustila, zatímco jiné skupiny, jako například *Sociofoto*, zachovávaly smíšený přístup. Někteří její členové a členky, jako například Blühová a Karol Aufricht, stále vystavovali* y svá díla individuálně, přestože se hlásili* y ke „kolektivnímu umění“.³

Druhá výstava se konala pouze v Praze od 15. června do 8. července 1934, jelikož byla brněnská pobočka 5. září 1933 policejně zakázána.⁴ Výběrem účastníků byla ještě rozsáhlejší a rozmanitější než první výstava. Vystaveno bylo 240 československých fotografií, jejichž autory a autorkami byli* y nezávislí fotografové* ky i členové* ky fotoskupin od *fi-fo*, *f5* a *Sociofoto* až po konzervativnější foto-amatérské sdružení *ČKFA*. Mezinárodní síť se rozšířila také o fotografie francouzských *Amateurs Photographes Ouvriers* a belgický fotoklub *Vooruit*, ale i o fotografy a fotografky z Nizozemska, Maďarska, Litvy a SSSR. Představena byla také desítka fotoalb československých účastníků a účastnic, *Sojuzfoto* a film s názvem *Napříč Prahou na jaře 1934*.

Československý kolektiv byl opět seskupen podle společensko-politických témat (práce, volný čas, nezaměstnanost, zemědělská práce, Slovensko a Podkarpatská Rus, Ostravsko, bohatství, bydlení, děti, ženy, chudoba, série z ulic, rekreace, krize, typy, masy, studie), zatímco zahraniční fotografie byly většinou uspořádány podle zemí. V důsledku toho byly fotografie téhož autora* ky často rozptýleny v různých tematických oddílech, naznačující, že jejich vizuální identita byla podřízena kolektivnímu pohledu na daný společenský jev. Například Blühové výjevy ze slovenských vesnic se objevily v oddíle o Slovensku vedle příspěvků jejího kolegy Karola Aufrichta,

ale také v oddílech o dětech a zemědělské práci. Práce *Sociofota* byla samozřejmě nedílnou součástí české reflexe aktivistické fotografie. Lubomír Linhart ve své knize o sociální fotografii, která vyšla současně s druhou výstavou, nastínil fotografickou estetiku založenou na širokém výběru prací fotografů a fotografek z *fi-fo*, *Sociofota* a jejich zahraničních kolegů a kolegyně.⁵ Výstavu i knihu jako celek tak lze interpretovat jako významný pokus o etablování funkčního a politicky angažovaného přístupu sociální fotografie na lokální i mezinárodní úrovni.

Přestože se výstavy v tisku setkaly se smíšeným ohlasem, měly trvalý dopad na českou fotografickou scénu. Recenze, publikované především v levicovém tisku, vesměs chválily inovativní umělecký program výstav a celkovou koncepci založenou na spojení formálních prvků fotografie se silným sociálním obsahem a účelem. Většina recenzentů se vyjadřovala k tomu, že informace zprostředkovaná fotografiemi převažovala nad formou. *Magazín DP* to uvítal jako projev nového poslání fotografie: „ukazovat, obviňovat a varovat.“⁶ Pro recenzenta z časopisu *Mladý socialista* formální „jednoduchost“ snímků, tedy jejich odmítnutí „ušlechtilé, umělecké kvality fotografie,“ zvýšila jejich „účinnost“.⁷ Jiní recenzenti se však domnívali, že to negativně ovlivnilo formální a technickou kvalitu fotografií.

Přestože skupina *fi-fo* na podzim 1934 zanikla, otevřely tyto výstavy plodnou diskusi o roli fotografie v českém kontextu. Jejím výsledkem byly dvě významné události spjaté s Lubomírem Linhartem, které pomohly posunout diskurz o fotografii v Československu směrem k informační hodnotě, politické angažovanosti a umění. V roce 1936 byla uspořádána mezinárodní výstava, na níž se sešla široká škála přístupů od experimentálních po dokumentární, a v témže roce se moderní fotografie institucionalizovala v rámci spolku *Mánes*. Jak napsal Linhart, fotografie byla nyní uznávána jako médium, které „nejen zobrazuje a interpretuje, ale také mění svět a realitu.“⁸

¹ Blühová Kalivodovi, 15. dubna 1964. Pozůstalost Františka Kalivody, Brno, Muzeum města Brna.

² *Výstava sociální fotografie* (výst. kat.), Palác Metro, Prague 1933, s. 6.

³ *Sociofoto* (výst. kat.), Pálffy palác, Bratislava 1933.

⁴ *II. mezinárodní výstava sociální fotografie* (výst. kat.), Palác Metro, Prague, 1934.

⁵ Lubomír Linhart, *Sociální fotografie*, Praha, Jarmila Prokopová, 1934.

⁶ F, "Výstava sociální fotografie v Metru", *Magazin DP*, 1933, č. 2, s. 37.

⁷ jim, "Výstava sociální fotografie", *Mladý socialista* XV, 1933, č. 5, s. 38.

⁸ Lubomír Linhart, *Výstava fotografií* (exh. cat.), Mánes building, Prague 1938, s. 8.

Z angličtiny přeložila Gabriela Benish Kalná.

Julia Secklehner: Amatérské sítě a aktivismus mládeže. Síť středoevropské sociální fotografie

V rozhovoru, který Irena Blühová poskytla v roce 1983 o svých studiích na Bauhausu v Dessau, kam docházela od jara 1931 do jara 1932, popsala Bauhaus jako „školu, která vytvářela lidi, aby se stali lidmi“.¹ Blühové poznámku o „stávání se člověkem“ je zde třeba vyzdvihnout, protože se zaměřuje na podstatný aspekt její širší fotografické praxe, který ji provázel od jejích fotografických začátků: sociální angažovanost a odhalování sociální nespravedlnosti v některých z nejznevýhodněnějších regionů střední Evropy ve východním Československu. Komentář zároveň připomíná ústřední postavení Bauhausu, které má tendenci zastírat Blühové síť mimo tento kontext. Bližší pohled na to, jak zásadní byl v praxi fotografky „lidský“ prvek, umožňuje přehodnotit tento předpoklad a uvažovat o sociální fotografii jako o silném hnutí v meziválečné střední Evropě, které Blühovou spojuje s podobně smýšlejícími fotografy v regionu.

Po pořízení prvního sociograficko-dokumentárního cyklu v Horné Marikové v roce 1925 (dnes již ztracený) se Blühová stala ústřední postavou v hnutí sociální fotografie v Československu, které propojovalo sociografické studie, fotografii a politický aktivismus.² Blühová se angažovala v aktivistických skupinách jako byla *Sarló* a *Sociofoto*, kterou spoluzaložila v roce 1934. Její fotografie byla silně definována použitím jakožto dokumentární „zbraně“ v souladu s levicovou politikou.³ Spíše než samostatně působila Blühová v tomto kontextu jako součást širší sítě aktivistické fotografie, v níž byl „lidský“ prvek přítomen nejen ve výsledných snímcích, ale projevoval se i v samotné praxi společného fotografování, publikování a vystavování. Hnutí sociální fotografie, založené na dobrovolnické práci, kterou aktivisté vykonávali ve svém volném čase a na vlastní náklady, se opíralo o neformální síť napříč střední Evropou. Představovalo formu aktivismu, která zásadně změnila tvář fotografie na tomto území.⁴ Sociální fotografie kombinovala etnografické zájmy, modernistické názory a komunistickou stranickou politiku a vytvářela

„aktivistické dokumenty“ úzce propojené se současnou politickou a sociální angažovaností. Tím byla úzce spojena s místy svého vzniku a zároveň zůstávala v neustálém dialogu s hnutími v zahraničí.⁵

Hlavním rysem sociální fotografie bylo, že se nejednalo o osamělou činnost, ale o kolektivní aktivitu, která se vyhýbala tomu, aby se do centra pozornosti dostávali individuální fotografové, spíše upřednostňovala společnou reprezentaci. Výstavy i publikace v levicových časopisech, jakými byly např. *DAV*, *Az Út*, *Tvorba* a *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, tak zůstávaly anonymní nebo ve jménu skupiny, čímž bylo obtížné určit autory a autorky jednotlivých fotografií.⁶ Již od počátku návštěv různých lokalit k dokumentování stála kolektivita v samém centru aktivit. Kolektivní tvorba snímků a cestování měly kořeny v pozdní habsburské monarchii ve sdružení *Naturfreunde* („přátelé přírody“). Tato socialistická organizace, která vznikla v roce 1895 ve Vídni, podporovala „smysluplné“ trávení volného času prostřednictvím setkávání se s přírodou, turistiky a dalšího vzdělávání formou seminářů a organizovaných výletů. Do roku 1905 založil spolek svou mezinárodní pobočku *Naturfreunde Internationale* a několik fotoklubů, v roce 1933 čítal přes 200 000 členů ve 22 zemích včetně Československa a Maďarska. Zatímco se zpočátku fotokluby zaměřovaly na krajinářskou a turistickou fotografii, s rozmachem dělnické a sociální fotografie ve 20. letech 20. století se do jejich činnosti zapojila i méně idealizovaná témata. *Naturfreunde* pozvala do Vídně aktivistické skupiny ze sousedních zemí, aby zde vystavily své práce.⁷ Například v roce 1932 fotografická skupina *Munka*, sdružení levicových umělců a umělkyně, které založil avantgardní umělec Lajos Kassák, uspořádala výstavu ve Vídni, následující expozice v Budapešti a Bratislavě, které organizace rovněž podporovala. Spojení mezi *Sociofoto* a bratislavskou *Naturfreunde* existovalo prostřednictvím osobností, jako byl Karol Aufricht.⁸ Do 30. let 20. století došlo k rozvětvení do různých směrů a řada skupin ve střední Evropě spolupracovala nebo na sebe odkazovala prostřednictvím vazeb na různých úrovních. Z hlediska aktivit Blühové v oblasti sociální fotografie zde mají zvláštní význam dvě skupiny: *Sarló* a *Umělecký klub mládeže*

v Szegedu (Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának).

Sarló, které vzniklo v roce 1925 ve skautském hnutí v Bratislavě, zpočátku zastupovalo zájmy maďarské menšiny v Československu a různými programy usilovalo o zachování maďarské identity (*magyarság*) za politickými hranicemi.⁹ Skupina se inspirovala především myšlenkami transylvánského spisovatele a jazykovědce Dezső Szabóa, který zakořenil maďarskou identitu v selském životě. Skupina *Sarló* vnímala svůj úkol jako pedagogické a „civilizační“ poslání a příležitost k zachování maďarské vesnické kultury. Organizovala ve vesnicích vypravěčská odpoledne a kurzy čtení a zároveň shromažďovala lidové pohádky a etnografický materiál. Koncem dvacátých let se *Sarló* více definovalo ve svých levicových politických názorech a intenzivněji se zaměřovalo na dokumentování chudoby venkovských komunit, čímž se více zapojilo do hnutí sociální fotografie.¹⁰ Blühhová se již v počátcích podílela na fotografických aktivitách skupiny, na delších výpravách do vesnic a usedlostí na východním Slovensku a Podkarpatské Rusi, a připojovala se k podobně smýšlejícím fotografům a fotografkám, jako byla Rosie Ney. Během těchto aktivit se úzce prolínaly pěší výlety, zájem o folklor a sociální aktivismus. Účast mezinárodně aktivních osobností (jako byla Ney, která v té době již žila v Paříži) spojovala výzvy k mezinárodní solidaritě ze strany pokrokových osobností s úzkou angažovaností v místním kontextu.¹¹ Jinými slovy, sítě, do nichž byla Blühhová zapojena prostřednictvím sociální fotografie, zdůrazňují, že globální „spojení s Bauhausem“, které je často umisťováno do centra její praxe z hlediska jejích mezinárodních vazeb, bylo pouze jedním z aspektů jejích aktivit, které však byly podstatně mnohovrstevnatější, než bylo dlouho přisuzováno. Kromě Československa a Výmarské republiky hrály významnou roli také maďarské vazby. Zatímco je toto zdůrazněno skupinou *Sarló*, vazby sahaly i dále, čímž se do kontextu dostává *Umělecký klub mládeže v Szegedu* (Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának).

Umělecký klub mládeže v Szegedu byl založen v roce 1930 jako kolektiv aktivistických studentů literatury, sociologie, psychologie,

výtvarného umění a fotografie. Jeho hlavní motivací bylo vytvářet realistické obrazy venkova a zároveň sbírat folklorní a etnografický materiál.¹² V rámci svých aktivit uspořádala skupina v létě roku 1932 výstavu *Patnáct kilometrů z města na usedlost*, na níž představila díla fotografky Judit Kárász.¹³ Ačkoli toto uspořádání, kdy se na sociografické výstavě objevily práce jediné fotografky, bylo v rozporu s hlavními postupy středoevropské sociální fotografie, výstava Kárász byla přesto zarámována do úzkého dialogu s vývojem v celém regionu: *Patnáct kilometrů z města na usedlost* navazuje na stejnojmenný projekt Blühové, uspořádaný v rámci výstavy *Sarló* v Bratislavě v roce 1931, který se zaměřil na prezentaci chudých vesnic jako obětí vykořisťování městem.¹⁴ Spojitost mezi těmito dvěma fotografkami lze vysledovat až k desavskému Bauhausu, kde Kárász, stejně jako Blühová, působila v komunistické studentské frakci (Kostufra). Obě spolu na škole úzce spolupracovaly a svůj čas dělily mezi fotografování, studium a stranický aktivismus. Jak napovídá společný název jejich výstav v Szegedu a Bratislavě, politická spřízněnost a blízký pracovní vztah těchto dvou fotografek měl trvalý vliv na jejich tvorbu po návratu do Československa a Maďarska.¹⁵ Podobné přístupy v sociálních fotografiích Blühové a Kárász kromě osobního propojení ukazují, že kombinace společných politických zájmů, uměleckého vzdělání a angažovanosti v místních mládežnických skupinách pomohla vytvořit sourodý obraz venkovské chudoby ve střední Evropě. Opakování tématu a názvu výstav podtrhuje rozšířenou chudobu, kterou si výstava kladla za cíl odhalit. Snímky na výstavě Kárász, podobně jako široce pojatá tvorba skupin sociální fotografie v regionu celkově, postrádaly jednotlivé názvy a byly koncipovány tak, aby fungovaly jako kolektivní sdělení a upřednostňovaly ucelený narativ. V tomto smyslu zdůrazňují širší pohled na sociální fotografii v meziválečné střední Evropě nejen rozsáhlé sítě Blühové jako aktivistické fotografky, ale také zásadně mnohojazyčné a multietnické prostředí, které aktivistické skupiny mládeže zprostředkovávaly ve stále konzervativnějším politickém klimatu. Zatímco výzkumy sociálních fotografických hnutí byly převážně prováděny v národním rámci, zejména pokud byly vázány na venkovské komunity jakožto místa „národního původu“,

organizace jako *Sociofoto*, *Naturfreunde* a *Sarló* zdůrazňují, že takový přístup nemůže spravedlivě vystihnout mezinárodní provázanost tehdejší sociální fotografie.¹⁶ Práce fotografek a fotografů zapojených do těchto skupin společně budovala v neustálém dialogu sdílená vyobrazení venkovského života a chudoby ve střední Evropě.

Sociální fotografie, jejímž hlavním cílem bylo prezentovat realistický pohled na život na venkově, si osvojila různé strategie modernistické fotografie, aby zdůraznila „pravdivou“ hodnotu svých prací: fotografické série jako *Patnáct kilometrů z města na usedlost* vytvářely narativy s mnoha úhly pohledu, které zobrazovaly vesnické obyvatelstvo jako oběti moderního kapitalismu a zároveň zachovávaly sympatizující aspekty venkovské idyly, které odrážely etnografické zájmy, jež byly neodmyslitelnou součástí fotografických aktivit v regionu. Sociální fotografie tak zahrnovala mnoho aspektů a ukazovala komplexnost a rozporuplnost lidského života na jeho okrajích. Blühové angažmá v různých aktivistických skupinách, které překračuje pojetí umělecké výjimečnosti, zdůrazňuje význam praxe zdola, v jejímž centru stála spolupráce a společný pohled na sociální periferie střední Evropy.

¹ Irena Blühová, „Fragebogen einer ehemaligen Bauhaus-Schülerin oder Mein Weg zum Bauhaus,“ in *Das Bauhaus im Osten: Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928-1939*, ed. Susanne Anna (Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1997), s. 191. Dušan Škvarna, Václav Macek a Iva Mojžišová, *Irena Blühová*, (Martin: Osveta, 1991).

² Daniela Mrázková a Vladimír Remeš, *Tschechoslowakische Fotografen 1900-1940*. (Leipzig: Fotokinoverlag, 1983), s. 58.

³ Blühová, „Fragebogen einer ehemaligen Bauhaus-Schülerin“, s. 195. Fedora Parkmann, „Asserting Photography’s Social Function: Exhibitions of Soviet Photography in Interwar Czechoslovakia,“ *History of Photography*, 45:2 (2021): 139–161. *The Worker Photography Movement: 1926–1939*, ed. Jorge Ribalta, (Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofia 2011).

⁴ „Revoluční úloha fotografie,“ *Československá fotografie: časopis pro ideovou a odbornou výchovu fotografických pracovníků* 31:2 (1980), s. 56.

⁵ *Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945*, ed. Matthew S. Witkovsky, (London: Thames & Hudson 2007), s. 141.

⁶ „Revoluční úloha fotografie“, s. 56.

⁷ Anton Holzer, *Rasende Reporter: Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*,

(Darmstadt: Primus, 2014), s. 254–258.

⁸ „Revoluční úloha fotografie“, s. 56.

⁹ Deborah S. Cornelius, „In search of the nation: Hungarian minority youth in the new Czechoslovak republic“, *Nationalities Papers* 24:4 (1996), s. 713.

¹⁰ Keith Hitchins, „Erdélyi Fialok: The Hungarian Village and Hungarian Identity in Transylvania in the 1930“, *Hungarian Studies* 21 (2007), s. 89.

¹¹ Rastislav Rusnák, „In Search of Rosie Ney. A Life Reflected Through the Lives of Others“, *European Journal of Media, Art and Photography* 11:2 (2023): s. 84-95.

¹² Gyula Lencsés, „A Szegedi Fialok Művészeti Kollégiuma külföldi kapcsolatairól,“ in *A szegediség változásai*, eds. Anita Hegedűs a Konstantin Medgyesi, (Szeged: Móra Ferenc Museum, 2020), s. 134–145.

¹³ Magdolna Szábo, „Judit Kárász“, in *A szegedi zsidóság és a fotográfia (Bäck Mancsi, Kárász Judit, Liebmann Béla, Müller Miklós)*, ed. István Tóth, (Szeged: Múzeumi Tudományért Alapítvány Szeged, 2014), s. 17–27.

¹⁴ *Szociofotó. Kiállítási katalógus*, ed. Edgár Balogh (Bratislava: Sarló, 1931), Béla Albertini, A Sarló szociofotós vonulata, (Bratislava : Madách, 1993).

¹⁵ Obě fotografky zůstaly v kontaktu až do smrti Kárász v roce 1976.

¹⁶ Aurel Hrabušický and Václav Macek, *Slovak Photography 1925-2000*, (Bratislava: Slovak National Gallery, 2001). Ľudovít Hlaváč, *Sociálna fotografia na Slovensku*. (Bratislava: Pallas, 1974).

Z angličtiny přeložila Gabriela Benish Kalná.

Překlady: Gabriela Benish Kalná

Vznik esejů, listů pro děti a doprovodné programy k výstavě podpořila Nadace Rosy Luxemburgové. Výstava vzniká ve spolupráci se Slovenským centrem dizajnu a za podpory Česko-německého fondu budoucnosti. Projekt Fotograf Gallery je realizován s finanční podporou Ministerstva kultury České republiky a v roce 2024 podporován grantem hl. m. Prahy ve výši 700 000 Kč.



Česko-německý
fond budoucnosti



Deutsch-Tschechischer
Zukunftsfonds



MINISTERSTVO
KULTURY

artalk

designum

J&T BANKA

DEPAUL

Ulice nie je domov

