

MUO ŠIKMÝ ÚHEL

HOLANDSKÁ A ČESKOSLOVENSKÁ AVANTGARDA

DUTCH ANGLE
DUTCH AND CZECHOSLOVAK
AVANT-GARDE

HUBERT VAN DEN BERG NĚKOLIK POZNÁMEK K VÝSTAVĚ V MUZEU UMĚNÍ V OLOMOUCI

→ Morava nemusela být „centrem“ avantgardy velikosti srovnatelné s Paříží nebo Berlínem a mohla být v širší evropské perspektivě vnímána spíše jako periferie a provincie. To však v dějinách moderního umění nic nevyovídá. Jak signalizuje případ Vincenta van Gogha, Paula Gaugaina a Paula Cézanna nebo – další libovolný, ale přesto významný případ – Edvarda Muncha, prvních z autorů moderního průlomu a moderního umění na konci devatenáctého století: nebyla to sama o sobě Paříž, Vídeň nebo Praha jako evropské kulturní metropole oněch let, ale také poměrně malé a zcela provinční norské město Kristiania, dnes známé jako Oslo, a doslova provinční Provence, jež se stala, navzdory své perifernosti, horkými místy uměleckých inovací. Morava není Provence a Brno není Oslo, Morava ale byla i v období mezi dvěma světovými válkami významným regionem a Brno významným

uzlem v síti evropské avantgardy. Malý náznak zde: Brno bylo v roce 1925 na obálce nizozemského časopisu De Stijl, významné platformy evropského konstruktivismu přímo spojeno se jmény Piet Mondrian a Theo van Doesburg, vedle Paříže, a vedle Vídně a Varšavy figurovalo jako jedno z center konstruktivismu v polovině dvacátých let.

→ Těžiště výstavy je o něco později – leží ve 30. letech 20. století, kdy „čistý“ a především malířský konstruktivismus a la Mondrian vystřídaly sice stále konstruktivistické, lapidárnější ale, funkcionalistické přístupy, často ztotožňované s Bauhausem (sídlicím rovněž v poněkud provinčních městech Výmar a Dessau). Bauhaus byl stěžejním centrem a místem setkávání inovativních umělců. se Setkávali se zde designéři a architekti ze všech koutů Evropy s podobným programem v různých oborech, pracující na tom, co nazývali Nová architektura (nebo Mezinárodní styl), Nová typografie a Nový reklamní

design, Nová fotografie a také avantgardní film, reprezentovaný v Čechách jmény jako Karel Teige, Ladislav Sutnar, Jaromír Funke, Zdeněk Rossmann, František Kalivoda a Alexander Hackenschmied (Hammid) – abychom jmenovali alespoň některé. Ikonická je například brněnská vila Tugendhat (anebo možná méně známá, ale pocházející ze stejné školy: Seidlerova a Nakládalova vila v Olomouci) a významný moravský motor a propagátor funkcionalismu: Baťa ze Zlína.

→ V tomto kontextu je historickým ukotvením výstavy příjezd předního holandského funkcionalistického grafika, fotografa a filmaře Paula Schuitemy, který na pozvání Františka Kalivody přijel v letech 1935-36 o vánočních prázdninách do Brna, aby zde přednášel o Nové fotografii a využití fotografie v grafickém designu a o holandské filmové avantgardě. Přivezl pět nizozemských filmů, mimo jiné tehdy již mezinárodně uznávaného režiséra Jorise Ivens, a také hrubou předverzi vlastního filmu. Schuitemova cesta do Brna (zajel si i do Prahy – jako všichni turisté v Česku, ale jeho hlavním cílem bylo Brno) byla reciproční. Počátkem roku 1934 František Kalivoda objížděl artová kina a místní sekce Nizozemské filmové ligy, organizace propagující avantgardní film, v několika nizozemských městech, aby především propagoval právě uvedený film Zem spíeva slovenského režiséra Karola Plicky (1933), také ale aby v rámci doprovodného programu promítl deset českých experimentálních krátkých filmů. V Holandsku Schuitema hostil Kalivodu v Rotterdamu. Když se Kalivoda vrátil do Brna, pozval Schuitemu, aby přijel, až uvidí možnost, uvést v Brně také holandské filmy.

→ V holandském tisku se objevily zprávy o shodě těchto filmů s holandskými filmovými experimenty, mimo jiné v případě „vědeckých“ filmů brněnského biologa Vladimíra Ůlehy o pohybu rostlin a podobných filmů holandského filmaře J. C. Mola. Jak informovaly Lidové noviny v lednu 1936 o promítání holandských filmů na Masarykově

univerzitě, které uspořádala brněnská sekce Československé společnosti pro vědeckou kinematografii, uvedená Ůlehlou, zejména Molův film Z říše krystalů se setkal s obrovským nadšením. Tento film – ve vzácné barevné verzi z doby, kdy byly filmy zpravidla černobílé – a další filmy, které v Brně promítal Schuitema a v Holandsku Kalivoda, tvoří stěžejní část výstavy.

→ Pokud jde o tyto filmy jako součást avantgardní výměny ve třicátých letech, ale také jako dokumenty zjevné kongeniality a stylové příbuznosti, indicií pro mnohostrannou cirkulaci pojmů a myšlenek mezi Holandskem a Československem je také hudební doprovod krátkého filmu Děšť s filmovými impresemi deštivého dne v Amsterdamu, který v roce 1929 režírovali Mannus Franken a Joris Ivens. Dnes se film většinou promítá se skladbou Hannse Eislera Čtrnáct způsobů, jak popsat dešť z roku 1941. Naše výstava však uvádí film s původní zvukovou stopou z roku 1933 se skladbou surinamsko-holandského spisovatele a skladatele Lou Lichtvelde, která vychází z hudebně-teoretických koncepcí českého skladatele Aloise Háby.

→ Česko-anglický název expozice může někoho překvapit zdánlivou nesourodostí českého Šikmý úhel a anglickojazyčného Dutch angle. Název lze skutečně číst jako binární, s odlišným významem v češtině a angličtině: Šikmý úhel odkazuje k nizozemskému rozměru výstavy a Šikmý úhel k ne zcela běžnému zarámování a prezentaci české a nizozemské historické avantgardy jako dvou příbuzných a sourodých větví silně provázané středoevropské avantgardy 30. let 20. století. Nikoliv jako vnitřně nesourodých, vzdálených projevů avantgardy ze dvou různých polokoulí, avantgardy východní (či východostředoevropské) a západní, jak je stále běžné ve standardním narativu historické avantgardy, jež se ustálil v období studené války a rozdělení Východu a Západu železnou oponou. Přestože železná opona zmizela před

více než třemi desetiletími, její vliv mimo jiné na anachronický způsob nahlížení dějin evropské avantgardy (a obecněji: kulturních dějin) v období před druhou světovou válkou a studenou válkou není v mnoha ohledech stále překonán – rozhodně ne tak, jak by měl v dnešní sjednocené Evropě být.

→ Navzdory zdánlivému nesouladu mezi českým Šikmý úhel a anglickým Dutch angle je šikmý úhel ve skutečnosti – jako odborný termín v kinematografii a fotografii – českým překladem toho, co v angličtině můžeme nazvat: Dutch angle, Dutch tilt, tilted nebo oblique angel, označující technický „trik“ spočívající v naklonění kamery, a tím i naklonění horizontu, který se v důsledku toho jeví nikoli jako vodorovný, jak je obvyklé, ale právě šikmý. Vysvětlení, proč byl tento úhel v angličtině označen jako „Dutch“, najdete v malé publikaci, která výstavu doprovází. Protože nakloněný úhel a diagonála byly poutavými a – svým způsobem – základními prvky společné vizuální syntaxe české a nizozemské filmové avantgardy, přičemž fotografie a grafický design funkcionalistické provenience jsou druhým těžištěm výstavy, pojmenovává Šikmý úhel/Dutch angle ve své sémantické mnohoznačnosti přesně to, co si výstava klade za cíl ukázat: příbuzný charakter nizozemské a české avantgardy 30. let 20. století.

→ Skutečnost, že umělecká produkce českého (resp. československého či moravského) a nizozemského konstruktivního funkcionalismu byla velmi podobná a spřízněná, a to nejen stylově, ale i motivy a témata, by neměla zastírat, že vznikala a byla rozvíjena v odlišných krajinách. A to doslova – nakolik je Česko vnitrozemské a Holandsko tak ploché, jak jen krajina bez hor, které by si zasloužily být takto nazývány, může být. I metaforicky, přičemž – zde v Olomouci nejmarkantněji – se veškerá barokní okázalost vypíná proti střízlivosti a skromnosti, typické pro holandský kalvinismus, zrcadlící plochý, rovný, geometrický charakter

téměř pověstného typu holandské krajiny, přítomné zejména na západě dnešního Nizozemí, tj. ve vlastním Holandsku: Takzvaný polder.

→ Větší kontrast než mezi Sloupem Nejsvětější Trojice jako světovým dědictvím UNESCO zde v Olomouci a Beemsterským poldrem jako světovým dědictvím UNESCO v nizozemské provincii Severní Holandsko si nelze představit. Zajímavost na okraj: ve velmi raném popisu poldru na zadní straně mapy z roku 1633, která je na výstavě k vidění, je někdejší jezero a tehdejší poldr Beemster označován také jako „Bohemster“, tedy jako další Čechy, nikoliv „pustá země u moře“, ale mokřad pod hladinou moře, jen pár kilometrů od Severního moře. I takové kontrasty a rozdíly zanechaly své stopy a lze je pozorovat ve filmech, fotografiích a grafickém designu na výstavě, byť spíše v detailech než ve společných šikmých úhlech a diagonálách jako stylistických markantech společných ambicí evropské avantgardy před sto lety, ať už v Holandsku, v Čechách, v Československu nebo na Moravě.

→ Další zábavný fakt – abychom použili tento dnešní termín – nebo malá ukázka rozmanitých a někdy nečekaných česko-nizozemských avantgardních vazeb: mezi ikonickými fotografiemi Paula Schuitemy je abstraktně-minimalistické moderní zátiší, žárovka na novinách – na výstavě, reprodukováne také uprostřed doprovodné publikace.

Na diagonálně vyfotografované novinové stránce je zachycena reklama na tehdy běžnou holandskou značku kávy, čaje a tabáku, která se prodávala nejen v Holandsku, ale vyvážela se i do jiných zemí, J. & A.C. van Rossem, vyslovováno a někdy i psáno: Rossum. Mohla to být náhoda, klidně ale mohlo jít o Schuitemovu nenápadnou narážku na název firmy v objevující se v titulu slavné divadelní hry Karla Čapka R.U.R. – Rossumovi univerzální roboti (1920), uvedenou také elektrickou žárovkou, pravděpodobně od firmy Philips,

pro niž Schuitema ve 30. letech 20. století navrhoval reklamu, podobně jako pro – tehdy ještě značně futuristická – autorádia Philips.

Nejen žárovka, ale i řada dalších výrobků firmy Philips, reproduktory, zvukové nosiče, přenosové systémy, rádia, rentgenové přístroje, první pokusná televize, plyny a syntetické látky, patřily do stejné moderní doby, do níž patřili i Čapkovi roboti – na fotografiích symbolicky znázornění stříbrnou zářící žárovkou. Stejně jako Čapkův R.U.R. byl Philips více než jen továrnou (stejně jako v případě R.U.R. byl rodinným podnikem). Vedle zvukových studií, v nichž se nahrávala např. Lichtveldova skladba pro soundtrack k filmu Děšť, měl Philips od roku 1914 vlastní, poměrně impozantní laboratoř pro základní výzkum elektroniky, fyziky a chemie, Philips Physics Laboratory (NatLab). Philips nemusel být jediným podnikem v oboru elektroniky s takovou laboratoř, ale mohl být inspirací pro Čapkův R.U.R. jako podnik s vlastními „fyzilogickými a výzkumnými divizemi“. V mnoha ohledech byly skutečný Philips a fiktivní R.U.R. zcela zástupné.

Častým, možná i nejpravděpodobnějším, nejvíce zřejmým a nejpłodnějším výkladem Čapkova „Rossum“ by mohlo být čtení názvu jako odkazu na české slovo rozum, jen psané trochu jinak, zcizujícím způsobem. A není třeba vůbec pochybovat o tom, že Čapek měl jistě na mysli rozum, když zvolil jméno Rossum pro společnost zobrazenou v jeho hře. Jak ovšem dokumentuje řada fotografií, na nichž Čapek pózuje s malými doutníky a cigaretami, byl Čapek vášnivý a silný kuřák. Jeho preferencí byly jednoznačně malé doutníky, ale jako náruživý kuřák docela pravděpodobně holandskou obchodní značku Van Rossem znal. Byla nakonec založen již v roce 1750 (jinými slovy, byla stejně stará jako sloup Nejsvětější Trojice dokončený v roce 1754), a alespoň část širokého sortimentu Van Rossemova tabáku k ručnímu balení a dýmkového tabáku, ať už ze zboží v některé pražské trafice, nebo třeba jako dar z Holandska, on sám jistě také získal.

Během první světové války byl v zámoří nedostatek „koloniálního“ spotřebního zboží, jako je právě čaj, káva a tabák, a ve střední Evropě se toto zboží velmi prodražilo kvůli „železnému kruhu“, který uzavíral německou a rakousko-uherskou říši, přičemž dopravní cesty na ostatní kontinenty byly odříznuty námořními blokádami. Nejen během války, ale i v prvních letech po válce byly proto čaj, káva a tabák z Nizozemska velmi žádanými a ceněnými dary. Ačkoli Čapek jednoznačně dával přednost doutníkům, mohl se v případě potřeby uchýlit, stejně jako mnozí jiní kuřáci, k občasnému ubalení tabáku, který mu možná a nikoli nepravděpodobně dodali čeští známí z Holandska – v té době zcela běžná praxe (možná jej měl dokonce od Emila Filly, malíře jako byl jeho bratr Josef, také ale další z okruhu blízkých Tomáši Garrigueu Masarykovi, prvního oficiálního vyslance nové Československé republiky v Holandsku – což je další avantgardní spojení). Který druh tabáku z Van Rossemova sortimentu Čapek znal nebo sám kouřil?

Odpověď možná najdeme v jeho archivu, v jeho korespondenci, je ale zřejmé, že název značky, již používal ve své hře, neznal. O zhruba deset let později však mohl z některé kresby v jeho Obrázcích z Holandska (1932) s klidem vystoupit, možná přímo z balíčku tabáku Van Rossem, kouřící muž v tradičním holandském oděvu. A mohlo jít třeba o Van Rossem's Matrozenshag nebo Schipperstak (což byl námořnický tabák na rolování a dýmkový tabák Skipper). Tak ahoj!