

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

Poezie všedního dne ve fotografii

DISERTAČNÍ PRÁCE

Lukáš Bártl

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

OLOMOUC 2012

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně za použití uvedených a citovaných podkladů

Poděkování, leckdy chápané jako formální součást podobných prací, se pro mne v rámci této disertace stává velmi nevděčnou záležitostí. Skutečně nevím, komu všemu vyjádřit konkrétně dík za svůj profesní vývoj až do těchto dní, a je mi předem líto, že na mnohé zapomenou...

Zcela jistě však patří velké poděkování vedoucímu práce Ladislavu Danielovi, dále pak v náhodném pořadí: Antonínu Dufkovi, Janě Reichové, Miloši Budíkovi, Jiřině Kosíkové, Borisi Baromykinovi, Janu Mlčochovi, Jovanu Dezortovi, Věře Matějů, Růženě Mertové, Jiřímu Pátkovi, Michalu Kalhousovi, Pavlu Zatloukalovi, Rudolfu Štursovi, Pavlu Diasovi, Marii Michaele Šechtlové, rodinám Josefa Tichého, Iva Přečka a Františka Dvořáka, dále pedagogům a mým kamarádům (nejen) z Katedry dějin umění, Ivě a rodině.

Obsah	
Úvod	5
Geneze „všednosti“ v českém výtvarném umění	7
Óda na sušení prádla	18
Všední „Život proti tradici“	25
Všední současnost proti nevšední budoucnosti	36
Osobnosti poezie všedního dne ve fotografii	52
Všední doprovod	95
Od architektury k člověku	105
„Hrdinové“	121
Soutěžení s múzami	128
Evropský kontext	137
Závěr	150
Poznámky	153
Literatura	167
Katalog vybraných fotografií	179
Abstract	449
Přílohy	
	katalog knih
	medailonky vybraných autorů
	rozhovory
	účast československých fotografů na mezinárodních salonech

„Člověk je velký nevděčník. Na pohled všední a samozřejmé věci mu nestojí za zájem, přehlíží je a zapomíná na ně. K vlastní škodě. Oč bohatší život mají lidé všímaví a vděční za každou maličkost.“

Václav Jírů

Zrcadlo života

Úvod

V citátu uvozujícím tuto práci označuje Václav Jírů člověka, který si nevšímá všedních věcí, „*velkým nevděčníkem*“. Stejně tak trochu nevděčně přehlíží dosavadní dějiny české fotografie skupinu autorů, a potažmo i děl vzniklých převážně v druhé polovině padesátých let dvacátého století a na počátku následující dekády – fotografie v duchu poezie všedního dne.

Důvodů k malé reflexi této skupiny fotografů a fotografií je jistě více. Předně se jedná o relativně krátkou epizodu jaksi nenápadně „vloženou“ mezi těžkou degradací média v rámci socialistického realismu a naopak jeho výrazné vzepětí v šedesátých letech. Za další se pohybujeme v době, kdy svá vrcholná díla – leckdy pochopitelně v ústraní a bez možnosti adekvátní prezentace – tvoří celá řada umělců nepochybně v celosvětovém kontextu důležitějších. Mám na mysli například Emilu Medkovou a Viléma Reichmanna, ale i největšího českého fotografa Josefa Sudka. Právě jim bývá při zpracování těchto let věnována – a zcela právem – zásadní pozornost.

Tato skutečnost ale nemění nic na faktu, že domácí fotografii na přelomu padesátých a šedesátých let opanovaly snímky zcela jiného ražení, které – díky svému masovému rozšíření v rámci periodického tisku a knih – zasáhly mnohem širší publikum než díla zmiňovaných velikánů českého umění. Snímky, pro něž se později vžilo pojmenování „*poezie všedního dne*“.

Přes nesporný dobový význam poezie všedního dne ve fotografii nebyla tato etapa dosud ve své úplnosti zpracována. Důvodem budiž možná – kromě naznačených okolností – i obtížnost tuto skupinu fotografií přesněji charakterizovat a určit. Té jsem si dobře vědom, stejně jako faktu, že níže uvedené vymezení bude sice podložené, ale v mnoha ohledech subjektivní a pomyslné „hraniční kameny“ by jistě bylo možné posouvat mnoha směry...

Geneze „všednosti“ v českém výtvarném umění

Skupina 42 a poezie všedního dne

„Říkali o nás, že jsme civilisty; něco na způsob toho, čemu se později říkalo poezie všedního dne... Ten civilismus, to byl jen nejpovrchnější povrch naší práce...“

Jindřich Chalupecký

Počátky Skupiny 42

Od samého počátku této práce bylo zřejmé, že máme-li hovořit o poezii všedního dne ve fotografii konce padesátých let 20. století a následující dekády, je nutné ji vymezit vůči Skupině 42 (1942–1948) a její estetice, programu.¹ V domácí uměnovědné literatuře je totiž Skupina 42 často spojována s podobnými kategoriemi, především pak „všedností“, „každodenností“ a zájmem o městské prostředí. Přičemž výsledný obraz – a nemám na mysli pouze obraz vizuální, ale obraz jako sumu informací a dojmů, již má pozorovatel, popřípadě čtenář uměleckého díla – je dosti odlišný. Považuji tedy za nutné hned v úvodu předeslat, že díla členů Skupiny 42 z doby jejího trvání a díla vytvořená v duchu poezie všedního dne nemají ve svém základu v podstatě nic společného. Společný, a zároveň matoucí je pouze určitý průnik v materii, se kterou oba výtvarné proudy pracují, tedy s městem a životem v něm. Následující řádky snad dostatečně doloží pravdivost takto predikovaného závěru.

Ještě před tím si však dovolím drobnou poznámku. Jsem si dobře vědom faktu, že se pojmů jako „poetičnost“ či „všednost“ používá i v souvislosti s tvorbou výtvarných umělců mimo médium fotografie. Konkrétně mám na mysli skupiny M 57, Etapa, Máj 57 či Trasa. Tvorba těchto skupin je však jednoduše mimo zorné pole této disertační práce, nadto se v případě malířství či sochařství neužívá přímo spojení poezie všedního dne. V následném textu se tedy opravdu snažím soustředit na fotografii a na oblasti či fenomény s fotografií bezprostředně související.

Z metodologického hlediska je srovnání tvorby Skupiny 42 a tvorby umělců zařaditelných k proudu poezie všedního dne poněkud problematické. Překážkou jsou již sama média, s nimiž výtvarníci pracovali. Zatímco ve Skupině 42 najdeme z velké části malíře (František Gross, František Hudeček, Bohumír Matal, Kamil Lhoták, Jan Smetana, Jan Kotík a Karel Souček), sochaře (Ladislav Zívř), dále básníky (Jiří Kolář, Jiřina Hauková, Josef Kainar, Jan Hanč a Ivan Blatný), dva teoretiky (Jindřich Chaloupecký a Jiří Kotalík) a konečně jednoho fotografa (Miroslav Háek), je poezie všedního dne záležitostí ponejprv literární, následně pak fotografickou. Srovnání, či lépe řečeno vymezení, se tedy vyhne konfrontaci konkrétních děl (počopitelně s výjimkou média fotografie) a bude se opírat o teoretické práce jak dobové, tak sekundární uměleckohistorické.

Ještě než se začneme o tvorbu Skupiny 42, která má v rámci domácího umění v mnoha ohledech velmi specifické postavení, podrobně zajímat, je nutné předeslat dva nezpochybnitelné zdroje, z nichž její autoři čerpali. Tím prvním je vstřebání podnětů surrealismu, z něhož mnozí z autorů vzešli, a tím druhým je pak dusná atmosféra druhé světové války a silný existenciální náboj provázející tuto dobu a pochopitelně i tvorbu. Zároveň byla celá Skupina 42, a snad i generace, výrazně determinována do značné míry skeptickým vztahem k aktuálnímu umění a k dalším možnostem jeho rozvoje. Jak později uvedl Jindřich Chalupický: *„Ale spojovalo je právě to, že přijímali moderní umění jako otázku, jako problém, jako něco, co tu vlastně ještě vůbec není a s čím se má vždy teprve začít: a nikoli jako hotový názor, uvnitř něhož třeba žít a pracovat.“*²

Při rozpravě o Skupině 42 nemůžeme začít jinak než slavnou statí *Svět, v kterém žijeme* jejího teoretika Jindřicha Chalupického, z níž si zde dovolím citovat i poměrně obsáhlé pasáže.³ Chalupického text sice vznikl dva roky před oficiálním datem ustavení Skupiny 42, ale byl přijat v jistém smyslu za programové prohlášení. Prohlášení, které ovšem prachmálo hovoří o konkrétním umění či vizuálním stylu. Jeho poslání je dosti obecné a při jisté míře zjednodušení bychom ho mohli charakterizovat jako zamyšlení nad úlohou člověka v moderním světě a rolí umění v něm. Chalupický píše: *„Hle, moderní člověk, opuštěný novou vědou, odsunující skutečnost daleko do nepředstavitelného a nemyslitelného transreálna, opuštěný náboženstvím, které jako by se, neprávem ve své funkci, ale ve své formě bylo osudně přežilo, člověk proměňivší se v bezvládné kolečko společenského stroje, tvrdošjně rozběhlého jako bláznivé perpetuum mobile, redukovaný na dvě data, den narození a den úmrtí, mezi nimiž není nic, nic než pár bláhovostí, kdy se mu hlava přece jen zatočila a které rychle napravil díky své rozumnosti užitečné součástky, vykonávající svou práci stejně usilovně a stejně zbytečně jako stroj ten celý – a teď ještě umění ho opouští jdoucí kamsi za člověka a mimo člověka, v nezemský a nadzemský okamžik vytrhávající ho ze života – toho člověka, který zatím ani nežil, který potřebuje být vrácen životu.“*⁴

Přes značnou dávku nihilismu, jenž je z předešlých řádků cítit, vidí Chalupický i určité cesty k „nápravě“, a to především v „narovnání“ vztahů mezi moderním

člověkem (potažmo umělcem) a prostředím, v němž se pohybuje, žije. Základem je uvědomit si specifika moderního světa a skrze ně i úlohu moderního jedince v něm. V prostředí či snad ve světě, „v němž žijeme, ale v němž se nedá žít“, jak jej po válce charakterizoval Karel Teige.⁵ Úkolem moderního umělce pak podle Chalupckého měla být reflexe tohoto dnešního, moderního světa a v předposledním odstavci píše: „Skutečností moderního malíře a básníka je město: jeho lidé, jeho dláždění, stojany jeho lamp, návěští jeho krámů, jeho domy, schodiště, byty.“ Zároveň jedním dechem dodává, že se však moderní člověk této skutečnosti „bojí, poněvadž je to svět, v němž žije, a moderní člověk se bojí tohoto světa, poněvadž by se v něm upamatoval na sebe – a on se sebe bojí“.⁶ Právě výše citovaný námětový rámec byl tím, co později vedlo k zjednodušeným výkladům Chalupckého stati, zužujícím její platnost na zobrazenou materii, a to bez ohledu na obsah, jenž byl pochopitelně tím podstatným. Což je poněkud s podivem, neboť na konci *Světa, v kterém žijeme* sám Chalupcký vysvětluje, že ve „stojanech lamp a návěští jeho krámů“ vidí pouze prostředek vyjádření, když píše: „Má-li umění nabýt ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž žije. Ale nikoliv jako k tématu, které je před uměleckým dílem a mimo ně. Odvrhlo-li repertoár starých, zmrtevělých témat... nemůže jej mechanicky novou tematikou nahradit – zrestituovat staré druhy a skutečnost opět zneškodnit... Nezbyvá, než aby si ji vytvořilo: neboť skutečnost není na počátku uměleckého díla, aby jí byla upravována a zpracována, ale teprve na jeho konci. Umění objevuje skutečnost, vytváří skutečnost, odhaluje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku.“⁷ Chalupckému tedy šlo o vyjádření „mytologie moderního člověka“.⁸ Městské reálie byly pouze branou k tomuto obsahu.

Výrokem potvrzujícím vyřčenou tezi budiž i citát z pozdějších Chalupckého vzpomínek, jenž ve zkrácené verzi uvádí celou tuto kapitolu: „Říkali o nás, že jsme civilisty; něco na způsob toho, čemu se později říkalo poezie všedního dne. Všecko tomu skutečně nasvědčovalo. Objevili se dokonce imitátoři, kteří začali kreslit či malovat různé obyčejnější či obyčejné civilizační předměty a scenérie. Ale to všecko

*vůbec nebyla Skupina. Ten civilismus, to byl jen nejpovrchnější povrch naší práce – dokonce možná naše slabina, jakmile se z něho stával jakýsi závazný program.*⁹

Teoretické texty a proklamace související se Skupinou 42 by jistě šlo analyzovat ještě notnou chvíli, ale z našeho pohledu již není zevrubnější rozbor v obecné rovině nutný. Pozornost je naopak třeba věnovat fotografii ve Skupině 42 reprezentované Miroslavem Hákem.¹⁰ Ten byl jediným fotografem ve Skupině 42 a pro mnohé, například pro Karla Teigeho, ztělesňovala právě jeho díla nejlépe program skupiny. Teige, jenž superlativy příliš často nehýřil, vyzdvihl ve své studii – mimochodem v jednom ze zakladatelských textů o dějinách domácí fotografie – Hákovu tvorbu velmi vysoko, když napsal: „*Mnohé z prací M. Háka, jenž spolupracoval s takzvanou Skupinou 42, která se hlásila k novorealismu, mohou být označeny za nejautentičtější a nejvýraznější ztělesnění tohoto programu...*“¹¹

O Hákově důležitosti svědčí i vydání samostatné monografie již v roce 1947, tedy v době, kdy se podobné úcty dostávalo výtvarným umělcům, natož fotografům zcela ojediněle.¹² Úvodní stať zmiňované monografie z pera Hákovy přítele a významného domácího teoretika Lubomíra Linharta je nejenom krásným uměleckohistorickým textem, ale především cenným zdrojem informací. Důležitý je pro nás již název samotný – *Básník fotografie*. Linhart v textu, který je sám o sobě zároveň obhajobou uměleckosti fotografie, v podstatě ztotožňuje básníka s umělcem a tvůrcem: „*Vedle mnoha fotografujících se objeví několik v pravém slova smyslu fotografů. Většina předloží pouze fotografie. Jen někteří, málokterí pak tvorbu umění fotografie, umělecká díla, díla tvorby, díla poesie.*“¹³ Označení „básník“ pak pochopitelně přisuzuje i Miroslavu Hákovu: „*Miroslav Hák tvoří fotografickým přístrojem – nástrojem – a fotografickou technikou poesii. Je básník fotografie, tak jako jsou básníci písemnictví, výtvarnictví, hudby, tance či filmu. Prostě: je básník, tvořící tak, jako jiní tvoří perem, tónem, barvou, prostorem, pohybem. Jeho fotografie jsou poesii.*“¹⁴ Přes jistě záslužnou Linhartovu snahu nobilitovat Hákovy fotografie na umělecká díla mimo jiné i jejich pojmenováním – tedy označením za poezii – je právě toto z našeho pohledu terminologicky velmi problematické. Označení může totiž opět evokovat spojitost s poezií všedního dne, která je ale vizuálně i myšlenkově odlišná od Hákových fotografií z období Skupiny 42.

Záměrně zdůrazňuji spojitost se Skupinou 42, neboť Hák fotografoval již ve třicátých letech a pochopitelně i po rozpadu Skupiny 42. Na konci padesátých let pak sám vytvořil několik málo fotografií v duchu poezie všedního dne.¹⁵ Již ve třicátých letech jej zajímal městský život a život periferie, jak to dokládají i fotografie otištěné v již citované monografii.¹⁶ Z roku 1937 například pochází snímek lapidárně nazvaný *V noci* zachycující noční scenérii pulzujícího moderního velkoměsta, konkrétně pak Lyonský dům hedvábí v Praze.



Miroslav Hák, *V noci*, 1937

Zájem o městskou periferii pak zúročil v o rok mladší fotografii *Za městem*, jež je dnes uložena v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze. Přes pozadí začerněné oblaky kouře působí fotografie nanejvýš pozitivně a živě díky dětem užívajícím si radosti z houpaček v prvním plánu snímku. Komín při levém okraji fotografie nás pak nenechává na pochybách, že město je skutečně blízko.



Miroslav Háak, *Za městem*, 1938

Fotografií s námětem města najdeme v předválečném díle Miroslava Háka větší počet. Některé nezaprou surrealisticke východisko, jiné jsou mu naopak vzdálenější, ale v žádné mně známé fotografii z tohoto období neucítíme úzkost Hákovy díla z dob protektorátu Čechy a Morava. Co se tedy na Hákově tvorbě v průběhu války změnilo a jakými kategoriemi ji lze charakterizovat? Námětově se Háak v době Skupiny 42 ještě více přimkl, v souladu s jejím programem, k městu. Bylo to ovšem město věrně zmiňované Teigeho charakteristice, město „kde se nedá žít“. Má velmi málo společného s pulzujícím centrem z fotografie *V noci*. Lidé, až na výjimky, zmizeli a zůstala jen materie latentně odkazující k přítomnosti člověka. Materie, která není člověku příliš vlastní, pokud ne přímo nepřátelská. Jako by si Háak kladl otázku: může nám toto být domovem? Můžeme v těžkých válečných letech hledat útěchu v „přirozeném“ prostředí moderního člověka? Odpovědí budiž zmiňovaná absence figurální stafáže. Při pohledu na Hákovy snímky se nelze nezeptat, kde je majitel dvoukoláku (*Městský kout*), kdo sluní na špinavé periferii krásně bílé peřiny (*Za městem*) a konečně kde je dívka, po níž zbyly pouze zavěšené šaty (*Ve dvoře*)? Podivnou provokativnost dodávají snímkům právě i názvy, vyhýbající se jakékoliv interpretaci. Vše je na naší imaginaci. Mimo to pracuje Háak s ohromující obrazovou čistotou. Město je kulisou. Jako by si jej Háak objednal a mohl si přesně určit, jak úsporné motivy využije.



Miroslav Hák, *Městský kout*, 1942



Miroslav Hák, *Za městem*, 1943



Miroslav Hák, *Ve dvoře*, 1943

Najdeme-li v některém ze snímků přece jen lidskou bytost, je prezentována pouze jako podivná strnulá a drobná figurka, které povětšinou nevidíme do tváře, nemáme ji jak zpřítomnit, identifikovat. Jaký rozdíl oproti optimismu snímku *Za městem!* Tak je tomu i na fotografii *Pasáž* z roku 1945. Ta může zároveň posloužit jako výtečný příklad rozdílu mezi přístupem k námětu v rámci Skupiny 42 a v rámci poezie všedního dne. Dílo z konce války využívá prostého principu odrazu ve skle, tolik oblíbeného přinejmenším od dob surrealismu, potažmo Eugena Atgeta. Fotografie zachycuje průhled z vnitra pasáže na ulici. Při pravém okraji snímku je muž v dlouhém kabátě a čte jakousi nástěnku. Jeho drobná postava se odráží ve výloze při levém okraji fotografie. Můžeme se jen dohadovat, co čte. Snad zprávy z fronty? Na pasáži nám však po chvíli začne být cosi podivné. Kromě tohoto

„fantom“ zde nejsou žádní jiní lidé! Chybí i jakýkoliv poutač či reklama. Na obraze tedy není nic, co dělá pasáž pasáží. Ani lidé, ani obchody!

V roce 1958, tedy dlouho po rozpadu Skupiny 42 a v době vrcholící vlny fotografie v duchu poezie všedního dne, vytvořil Miroslav Hák fotografii nazvanou ironií osudu (nebo snad záměrně?) také *Pasáž*. Ta byla zveřejněna v jeho druhé monografii.¹⁷ Dílo je tematicky totožné, ale vyzněním, či řekněme obsahem, naprosto odlišné. Opět zde vidíme průhled z pasáže na ulici a figurální stafáž odrážející se ve výloze. Tentokrát to ale není „fantom“, nýbrž dvě mladé ženy, nejsou k nám zády, ale přicházejí k nám oděny do letních šatů. Scénu pak dotváří plakáty a reklamy v pozadí. Emoce vyvolané oběma z děl jsou tedy velmi odlišné, ne-li přímo protichůdné!



Miroslav Hák, *Pasáž*, 1945



Miroslav Hák, *Pasáž*, 1958

Zmíněná existenciální tíseň tolik typická pro díla umělců Skupiny 42 a tolik je odlišující od poezie všedního dne je dobře čitelná i na dalších fotografiích Miroslava Háka z doby války. Snad jen velmi stručně uvedu ty nejpodstatnější, jako *Staroměstské náměstí* (1945) zachycující v podstatě liduprázdné centrum Prahy, jehož dominantanta je podivně překryta sloupem pouličního osvětlení. Dále *Pracák* (1944) zvětšující velmi obávanou budovu období protektorátu a snad jako poslední příklad může být uvedena slavná fotografie *Konečná v Dejvicích* (1944). Vidíme na ní stojící tramvaj, její dveře jsou otevřené z obou stran a jen skrze ně vidíme rozdrásané reálie periferie. Dva komíny, přesahující střechu tramvaje, se hlásí o pozornost a tramvaj jako by divákovi vyhověla a nechala ho nahlédnout do druhého světa, který ovšem ani příliš vidět nechce. Do světa „v němž žijeme, ale v němž se nedá žít“.



Miroslav Hák, Konečná v Dejvicích, 1944

Óda na sušení prádla

Generace kolem časopisu *Květen*

*Prádlo, ty praporce všedních životů,
slavící pondělí a pátky,
ke slunci přimknutý na šňůrách u plotů,
kolíky upjatý plameni z látky.*

Josef Brukner

Óda na sušení prádla (úryvek)

Tento text nemá ambice literárněhistorické studie, přesto považuji za nutné věnovat literatuře – respektive převážně jejím teoretickým spisům z konce padesátých let dvacátého století – samostatnou kapitolu. Důvodem dost pádným budiž sama skutečnost, že právě z literatury byl pojem poezie všedního dne přejet do oblasti výtvarného umění, respektive fotografie.

Přestože cesty literatury a výtvarného umění mají svá specifika, můžeme ve sledované době nalézt i mnoho výrazných principiálních paralel. V obecné rovině je to především vyrovnání se s předešlou etapou socialistického realismu. Stejně tak jako výtvarné umění, i literatura k němu potřebovala reflexi děl do té doby oficiálně zavrhaných autorů. Za všechny zmiňme Františka Halase, k jehož dílu se explicitně přihlásil například František Hrubín.¹⁸ Z dalších spisovatelů se pak pozvolně rehabilitace (byť ne oficiální) dostalo například Jiřímu Ortenovi, Ladislavu Klímovi či studiím Romana Jakobsona. Neméně výrazným vzorem se pak stala tvorba členů Skupiny 42, jíž byla věnována pozornost v předchozí kapitole.¹⁹ Právě přihlášení se k tomuto uskupení umělců, sdružujícímu jak výtvarníky, tak literáty, je důležitým styčným bodem. Ne náhodou pak v druhé polovině padesátých let došlo k vydání některých sbírek Jiřího Koláře a Jiřiny Haukové – bývalých členů Skupiny 42.

Nabízí se tedy otázka, jaké vlastně byly hodnoty výše zmíněných autorů, jaký byl důvod hlásit se právě k nim a jak na ně mohla generace aktivně tvořící v polovině padesátých let navázat? Tou nejpodstatnější hodnotou či společným rysem je návrat k jedinci a jeho prožitku. Tudiž návrat ke každodennosti, k všednosti ve všech, tedy i ne pozitivních podobách. Přičemž tyto pojmy je třeba chápat jako vymezující se proti „šťastné“ (a utopistické) budoucnosti lidstva (tedy masy, v níž jedinec se svými problémy postrádá důležitost a smysl) proklamované uměním socialistického realismu. Důraz na každodennost, všednost a jedince je zapotřebí chápat jako krotkou – leč v této krotkosti účinnou a nenapadnutelnou – polemiku se socialistickým realismem. Tento odklon od neosobních a velikášských vizí k silnému vnitřnímu prožitku měl v očích tehdejších autorů rehabilitovat poezii a vrátit jí punc navýsost intimního způsobu vyjádření. Byť výsledky tohoto snažení

mohou z dnešního pohledu vypadat poněkud naivně, sehrály ve své době nezastupitelnou roli.

Tribunou těchto názorů se stal časopis *Květen*, vydávaný jako měsíčník od roku 1955 Svazem československých spisovatelů.²⁰ Za svou krátkou historii si vydobyl pověst poměrně svobodného a profilovaného periodika, jež dávalo nezvykle velký prostor mladým tvůrcům. Dnes se v literatuře běžně užívá pojmu „generace kolem časopisu *Květen*“. Z nejvýraznějších osobností jmenujme Jiřího Šotolu (*Svět náš vezdejší*, 1957), Karla Šiktance (*Žízeň*, 1959), Miroslava Floriana (*Otevřený dům*, 1957), dále autora ikonické básně *Óda na sušení prádla* Josefa Bruknera či Miroslava Holuba, jenž formuloval stať *Náš všední den je pevnina*, označovanou za svého druhu programové prohlášení.²¹

U textu Miroslava Holuba je nutné se pozdržet déle, neboť poskytuje dobovou výpověď potvrzující výše uvedené odstavce a zároveň jde některé jeho myšlenky použít i pro kontext výtvarného umění. Holub píše: „*Ale není nahodilé a není nepříznačné, že se najednou některým (renomovaným i zárodečným) autorům počne zdát jaksi nemožné psát o měsíčních nocích, o rodných chaloupkách a o obecných dělnících; zdá se jim naopak nutné psát o konkrétní noci, konkrétních lidech, o existenci všedních věcí, všedních dní.*“²² Jen o několik řádků níže se Holub snaží postihnout chyby literatury socialistického realismu, když uvádí: „*Jaké to byly staré chyby? Pokusím se jmenovat aspoň jednu, podstatnou. Poesie se dělala z obecných výpovědí, obecných závěrů. Pod etiketou jakési nejasně určené a pochopené typičnosti byly násilně a od zeleného stolu poetisovány poučky a oficiální themata. A dokonce za předpokladu, že z toho může být poesie říkající pravdu o světě, poesie zahrnující svět. A zatím vznikala obraz stejně statický, strnulý a nakonec nepravdivý, jaký vznikala i ve vědě... Vznikala mythisace skutečnosti.*“²³ Výklad předchozího textu s velmi odvážnými a zřejmými narážkami (připomínám, že text je ze září roku 1956!) na socialistický realismus není třeba interpretovat. Jakým směrem by se poezie (a snad i společnost?) měla ubírat, nastiňuje Miroslav Holub takto: „*Nejde tedy v podstatě o nic jiného než o návrat ke konkrétnímu (které odráží obecné) a ke skutečnosti každodenní, nereakční, neprázdninové. A ovšem o návrat na nové, jiné úrovni.*“²⁴ Na následující straně se autor dotýká i námětové oblasti, když píše:

„Faktem není Kopretina nebo Traktorista, ale tento konkrétní člověk, který udělal dvakrát tolik, než musel, dárce krve, opilec, kluci a rozbité okno, věrná žena, nevěrná žena, muž, jemuž ukradli kolo, reaktivní letadlo, psi, koně, byrokrat, povodeň, přehrada – drobné věci života, věci s malými písmeny.“²⁵ Takovýchto jednotlivostí mohl Miroslav Holub jmenovat jistě mnoho. Nevím, zda měl v narážce na „muže, jemuž ukradli kolo“ na mysli ikonu italského neorealismu – dílo *Zloděj kol* od Vittoria De Sica – nicméně inspirační vliv, i u nás dobře známými díly daného proudu kinematografie, Holub v dalším textu jasně zmiňuje jako umění, jež „objevuje pracující den a obyčejné lidi“.²⁶ O fenoménu italského neorealismu a jeho vlivu na naše prostředí budu hovořit i na jiném místě, nyní ale budiž řečeno, že tento vliv zmiňují i mnozí fotografové (například Miloš Budík).²⁷ Z našeho pohledu je důležitá i další část textu, v níž se Miroslav Holub snaží najít v tehdejší světě látku vhodnou pro literární zpracování: „... že bychom měli hledat poesii všedního dne nejen na pavlači a na předměstí; tam ji hledají už dlouho. Ale měli bychom ji hledat všude, kam se upíná zájem dnešního člověka, třeba i v dílnách, laboratořích, na letištích, na hřištích. Pak nabudeme také výraziva nadějí a zájmů dnešního člověka.“²⁸ Tím se vymezuje proti „estetice periferie“ Skupiny 42, respektive námětový okruh rozšiřuje. Analogie bychom jistě našli i v médiu fotografie. Například snímky Iva Přečka a Jana Hajna – členů olomoucké skupiny DOFO – z pracovního prostředí jsou v této disertační práci rovněž zařazeny. Mezi oblíbené náměty tvůrců zařaditelných do poezie všedního dne pak skutečně patří moderní život (tedy převážně městský) v jeho pestrosti.



Květen II, 1956, č. 1, s. 1–2

Holubově stati byla věnována takováto pozornost mimo jiné i proto, že v médiu fotografie podobné programové prohlášení nenalezneme. Přičemž paralely, jak bylo naznačeno, se dají najít velmi zřejmé.

Na výše uvedený článek reagoval hned v následujícím čísle časopisu *Květen* Jaroslav Boček ve stati *Poetický zázrak všednosti*.²⁹ Boček, jako výrazná postava tehdejší publicistiky a kritiky, zasáhl významně i do debaty o poezii všedního dne.³⁰ Hned první větou se Boček v podstatě hlásí ke stati Miroslava Holuba a pokouší se o charakteristiku nových pořádků a společnosti: „*Dnešní člověk nepotřebuje spasitele. Nepotřebuje ani filosofii utěšitelku a umění zapomenutí. Dnešní člověk potřebuje krejčí, ševce, pekaře, zedníky a porodníky. Potřebuje poznat sama sebe.*“³¹ V třetím odstavci pak pokračuje jistým upřesněním: „*Dnešní člověk? Koho mám na mysli? Miliony obyčejných živých. Hrdiny všedního dne. Muže i chlapce, ženy i ženičky, děti i báby, siláky i holčičky, dělníky hlav i rukou. Opravdové skutečné lidi, kteří jsou a žijí, radují se i truchlí, ne vymyšlené rytíře zlatých hvězd.*“³² Označit hrdiny předchozí epochy za „*rytíře zlatých hvězd*“ a postavy „*vymyšlené*“ chtělo jistě notnou dávku odvahy.

Z našeho pohledu jsou však podstatné další dva úryvky. Velmi krátké a nenápadně ukryté v toku textu, nicméně poskytující určitou oporu i pro fotografii. Boček píše: „*Největší poetický zázrak života je život sám. A jak je třeba potom chápat funkci básníka, umělce, tvůrce? Jaké je jeho poslání? Čím se odlišuje od ostatních lidí? Bystrostí svých smyslů.*“³³ Byť má autor na mysli skutečně jen spisovatele, je právě poslední citovaná věta často pomocnou berličkou pro charakteristiku či definici poezie všedního dne. Například Miloš Budík charakterizuje poezii všedního dne jako „*fotky běžných výjevů, kterých by si normální lidi nevšimli, ale fotograf, když kouká, tak něco takového objeví.*“³⁴ Dispozice fotografa a básníka tedy mají být podobné, a tím i jejich schopnost „*všední momenty*“ rozpoznat a patřičně zaznamenat. Ještě důležitější se zdá být poslední zde citovaný úryvek: „*Jde o objevování a odhalování krásy, poesie a velikosti prostých všedních jevů života. Jde o činnost objevitelskou, průkopnickou. Objevit poetickou nálož pod vrstvami obyčejnosti. Objevit nevšednost všednosti!*“³⁵ Právě jako nevšední zachycení všední reality bývá nejčastěji poezie všedního dne v uměnovědné literatuře popisována.³⁶

Snad na úplný závěr bych rád zmínil ještě jednu paralelu mezi domácí poezií a fotografií v duchu poezie všedního dne. V obou případech měl tento způsob vyjádření poněkud jepičí život. Pro literaturu není aktuální již na konci padesátých let a v médiu fotografie se dostal pod palbu kritiky jen o málo později.³⁷ Neznamená to ale, že by se podobné fotografie nevytvářely i nadále. Jednalo se však již spíše o epigony děl předešlých. Poezie všedního dne tak splnila svůj „úkol“ pojítka mezi tradicí domácího umění a tehdejší snahou vymanit tvorbu z kleští socialistického realismu. Pojítka jen stěží ideologicky napadnutelného, pojítka, jež se však pro mnohé autory velmi brzy vyčerpalo.

Všední „Život proti tradici“

Pojem poezie všedního dne v rámci média fotografie, jeho užití a autorské vymezení v dobovém tisku i uměnovědné literatuře

„Nejvýznamnější proud poválečné fotografie byl spjat s kulturním programem hledání a zobrazování poezie všedního dne...“

Antonín Dufek

Černobílá fotografie

Do této chvíle jsem v textu používal pojem poezie všedního dne ve fotografii s naprostou samozřejmostí. V následujících dvou kapitolách se pokusím jej blíže specifikovat a zároveň představit, kdy a v jakém kontextu se tohoto pojmu užívalo. Hned na úvod je třeba zdůraznit, že cílem není vytvořit striktní definici pojmu. Ta by byla druhotná, notně nepravdivá a v podstatě i zbytečná. Nutné ale je pokusit se alespoň přibližně vyjasnit, co pojem je a co není a proti čemu se vymezuje. Jak jsem již zmínil v předchozí kapitole, neexistuje žádná dobová programová stať pro médium fotografie a není ani dán okruh autorů, kteří by do daného proudu spadali.

Problémem – a dost možná problémem nejpodstatnějším – je již pojem sám. Vznikl totiž převzetím z literatury, kde je jeho výklad poněkud zřejmější. Jednak existuje již citovaná programová stať Miroslava Holuba *Náš všední den je pevnina* a jednak se pod pojmem myslí skutečně poezie, respektive lyrika (próza a její teorie neoperují s pojmem poezie všedního dne, byť mnohá z děl mají silný lyrický akcent a po námětové stránce zpracovávají obyčejný, všední život). Tedy v podstatě literární žánr. To, co znamená „všední den“, se pak Miroslav Holub snažil přiblížit výčtem námětových okruhů a jejich rozšířením oproti známému a historicky užívanému rámci (Skupina 42).

Představit si pod pojmem poezie všedního dne určitý okruh fotografií (tedy děl vizuálních) je však poněkud složitější a zcela jistě subjektivní. „Všední den“ evokuje zachycení reálií okolního světa, které nejsou ničím zvláštní, významné či důležité. Přísně vzato se v rámci dějin fotografie nejedná o nic nového. „Všední“ realita byla od samého počátku média vděčným námětem mnoha autorů a snad si mohu dovolit tvrdit, že fotografie je k podobnému „fungování“ principiálně předurčena. Vezmeme-li v úvahu dobový kontext umění vymezující se proti socialistickému realismu, je představa přece jen zřetelnější. O tom podrobněji na jiném místě.

Nyní se ale chci vrátit zpět k pojmu „poezie všedního dne“. Zbývá totiž pokus o charakteristiku toho, co ve vizuálním umění znamená „poezie“. K definici bychom snad mohli použít opis, jenž by v médiu fotografie mohl znít: „lyrická interpretace skutečnosti“. Tato definice však příliš neznamená už jen pro samý fakt, že ve

znění definice používám definovaný pojem. Především si ovšem i pod touto definicí není možné představit určitou, pevně danou vizuální strukturu.

Pomoc při snaze blíže definovat pojem poezie všedního dne ve fotografii nám nenabídne ani dobová literatura, byť pojmy jako „všednost“, „každodennost“ a „poezie“ nalezneme v tehdejší tisku v mimořádné četnosti.³⁸ Nikde, ani v odborných fotografických či výtvarných časopisech nenajdeme ale stať, jež by z tehdejší perspektivy vymezovala daný proud v médiu fotografie, ať již podle formálního, námětového či autorského klíče. Dokonce ani diskuse *K současným otázkám československé fotografie* vyvolaná na stránkách *Fotografie 60* Václavem Jírů příliš nereflektovala tento, právě v té době nesmírně silný, proud fotografie.³⁹ Jediným, kdo se v dané době pokusil precizněji teoreticky vymezit dva pro nás zásadní pojmy, byl Václav Zykmond ve své knize *Umění, které mohou dělat všichni?*, jejíž první vydání spatřilo světlo světa v roce 1964.⁴⁰

Zykmond do ní včlenil dvě pro nás nanejvýš zajímavé kapitoly – *Fotografie všedního dne* a *Poezie ve fotografii* (pojem poezie všedního dne ale nepoužívá). V první z nich mimo jiné píše: „*S reportážní fotografií souvisí v jistém smyslu i fotografie všedního dne. Termín všední den je dnes už termín bezmála technický a vyjadřuje obyčejnost, běžnost, každodennost života, který je v umění odražen nikoli běžně, všedně, obyčejně, každodenně, ale jedinečně, nevšedně, neobyčejně, svátečně.*“⁴¹ Tuto definici Zykmond jen dále rozvádí. Z našeho pohledu je podstatné, že tento „druh“ fotografie spojuje, byť volně, s živou fotografií, momentkou. Z jeho textu tedy vyplývá, že k fotografii „všedního dne“ neřadí například zátiší, které je někdy (pro svou poetičnost) do proudu poezie všedního dne přičleňováno.

Ve druhé ze statí – *Poezie ve fotografii* – Zykmond píše: „*Netroufám si stručně vyložit pojem poezie... Domnívám se však, že ve výtvarném umění – včetně umělecké fotografie – jde o určitou míru senzibility, která charakterizuje to, co lze označit za poezii.*“⁴² Tuto poněkud nešťastnou definici v kruhu Zykmond dále upřesňuje: „*Čím některé dílo působí emotivněji, tj. čím informace, jež dílo poskytuje, jsou soustředěnější na citovou oblast a teprve jejím prostřednictvím snad i na oblasti jiného druhu, tím je dílo poetičtější, tím je básnivější... je to právě poezie, co je společné všem uměleckým*

*druhům...*⁴³ A Zykmund jde ve svých tvrzeních ještě dále: „...*poezie ve fotografii je to, co činí z fotografie fotografii uměleckou.*“ Ztotožňuje tedy fotografa básníka s fotografem umělcem. Přestože si Zykmund byl vědom problematičnosti svého tvrzení (jeho možného povrchního výkladu), použil v podstatě stejný myšlenkový postup, se kterým jsme se již setkali v textu Lubomíra Linhartu o fotografiích Miroslava Háka.⁴⁴ Je tedy zřejmé, že Zykmundův výklad poetičnosti nelze v našem případě použít, neboť nelze určitý proud ve výtvarném umění charakterizovat jeho uměleckostí. Měřítka umělecké hodnoty lze vždy uplatnit až uvnitř a v rámci něj a na konkrétních dílech. Nehledě na samotnou kategorii uměleckosti, kterou postmoderní doba značně zkomplikovala.

V roce 1962 otiskl v dvacátém třetím čísle časopisu *Kultura* Jaroslav Boček závažnou stať o lyrismu v domácí fotografii. Článek s názvem *Život proti tradici* vyvolal nesmírně širokou odezvu a lze jej, i s následnou debatou, považovat za jeden z nejneprodnějších textů o fotografii šedesátých let minulého století. Jak ale plyne z předchozích řádků, nezabývá se Boček poezií všedního dne, ale pouze lyrickým akcentem domácí fotografické tvorby. Boček v textu považuje „*silný lyrický cit*“ domácí fotografie (a nejen fotografie!) za „*nejosobnější, nejsvébytnější a tedy i nejsvětovější*“ rys domácí výtvarné scény.⁴⁵ Lyriku a lyrické sdělení Boček chápe jako: „...*zaznamenávání stavů, pocitů, dojmů a nálad, či jak se běžněji říká fotografii statickou...*“⁴⁶ Autor tedy v podstatě ztotožňuje statickou fotografii s tou, jež má lyrický účinek. Vyřčenou myšlenku potvrzuje dalšími řádky odvolávajícími se například na – podle Bočka – „epické“ dílo Henri Cartier-Bressona či Wenera Bischofa.⁴⁷ Tyto paralely jsou, přinejmenším z dnešního pohledu, velmi problematické a opět ukazují, jak odlišné může být chápání pojmu lyrika.

Boček tedy vytýká domácí fotografii přemíru lyričnosti, a tím i pramalé „*sepětí s během života*“. Reflektuje tak velmi silný proud dokumentární a reportážní fotografie, který v té době do značné míry ovládal světovou scénu, a rád by viděl podobný vývoj i v domácím prostředí. Z tohoto úhlu pohledu si pak Boček všímá několika nadějných autorů: „*Pravda, objevilo se několik pokusů o větší sepětí s během událostí, s během života. Ty však představují v naší tradici jen epizodu... Mám na mysli některé fotografie Kohnovy, Paulovy, Hájkovy, Jírů a Jeníčka. Tito fotografové však*

*byli vázáni lyrickou tradicí a zůstali jí také poplatni. Hledají v události a v dramatu lyrický aspekt. Tím oslabují svou cestu za dramatem a epikou.*⁴⁸ Boček zde tedy jmenuje jedny z hlavních protagonistů poezie všedního dne – Jiřího Jeníčka a Václava Jírů – jako jedny z autorů „na půli cesty“ mezi lyrickou a epickou fotografií. Použijeme-li Bočkův jazyk, najdeme podle mého názoru právě v tomto textu jednu z možných definic poezie všedního dne: totiž jako fotografii živou, momentní, přitom ale vyjádřenou lyricky, bez epických, řekněme tedy dějových, prvků, a tudíž bez valné informační hodnoty. V čemž tkví zásadní rozdíl oproti fotografii reportážní či dokumentární, pro niž je informační hodnota zcela zásadní.

Bočkův text, chápaný jako výzva k diskusi, se účinkem ani zdaleka neminul a vyvolal rozsáhlou polemiku otiskovanou na pokračování v dalších číslech *Kultury*. Mnohé reakce se spíše snažily o vlastní charakteristiku domácí fotografie než o reflexi Bočkovy stati, jiné názory lze z dnešního pohledu označit za poněkud podivné. Například Jan Pařík zpochybňuje Bressona jako „vzor“, za nímž by se měla domácí fotografie vydat, slovy: *„Tento fotograf totiž v celosvětovém měřítku ani zdaleka nepatří mezi nejlepší fotografie.“*⁴⁹ Přes nezpochybnitelné Paříkovo právo na vlastní úsudek muselo v roce 1962 znít jeho hodnocení překvapivě, ne-li směšně. Podstatnější názory vtělil do své reakce Jiří Macků, který napsal: *„...české fotografii není nutné vytýkat lyrismus vůbec, ale mnohdy lyrismus špatný, nesoučasný, zapšklý.“*⁵⁰ Se základní Bočkovou tezí o velkém podílu lyriky v tvorbě domácích umělců pak více méně souhlasí.

Zajímavý byl postřeh Jiřího Macků o světové fotografii nacházející se podle něj v podobné situaci. Odvolává se přitom na fotografie vystavené v rámci Fotofestivalu Teplice! Tedy na akci spojenou s amatérskou fotografií.⁵¹ Což dobře ilustruje, jak důležitou roli hrály salony v myslích tehdejších teoretiků a fotografů a zároveň jak málo informací o „západní“ fotografii mohli získat z jiných zdrojů.

Pověstný hřebíček na hlavičku uhodil ve své reakci nestor domácí fotografie Jiří Jeníček. Z jeho obsáhlé reakce si dovoluji odcitovat i poměrně rozsáhlou stať: *„Jaroslav Boček vytýká naší fotografii lyrismus, přičemž vychází z názoru, že statická fotografie zaznamenává stavy, pocity, dojmy a nálady. Spojuje tak něco, co se má*

*k sobě jako oheň a voda... Výtka lyrismu dokresluje profil autora článku. Doporučuje, aby fotografie projevovala drama v dění života. Jenže dění obvyklá na sportovních hřištích, to je daná připravovanými aneb aspoň předpokládanými dramatickými uzly, jsou v životě řídká. Kdo může něco takového požadovat. Filmaři! Boček filmař je! S tímto požadavkem v naší fotografii není Boček osamocen. V Teplicích na Mezinárodním fotofestivalu je snímek přesvědčivější. Mám na mysli Gageriovo Neštěstí. Je to však spíš lyrika (panenka v popředí). Ke kolika takovým příležitostem se fotograf dostane? Najde je v revolučních vřeních, v zemích stávek, převratů a válek, kam vedou kroky členy sdružení Magnum.*⁵² Jeníček tedy kritizuje Bočkovu poněkud zjednodušené spojení lyriky se statickou fotografií. Na pobídku k fotografování „à la Magnum“ (jejímž členem byl například zmiňovaný Henri Cartier-Bresson) jednoduše odpovídá, že nejde fotografovat „jako Magnum“ prostě pro nedostatek událostí, nedostatek epických příběhů. Fotožurnalismus, v ryzím smyslu tohoto slova, nemá pochopitelně v nedemokratických zemích místo. Snímek v diktátorských režimech nemá mít názor, příběh, epickou linku. Má pouze ilustrovat nebo být pouze hříčkou, estetickým doplňkem novinových a časopiseckých stránek.

Přes značně rozdílné reakce, a jejich rozdílnou úroveň, patřila debata vyvolaná statí Jaroslava Bočka k těm největším na stránkách periodik o kultuře počátku šedesátých let. Pro úplný přehled o dobovém diskursu zabývající se lyrikou ve fotografii je třeba zmínit ještě text Miloslava Kubeše *Fotografie a poezie* zveřejněný na stránkách čtvrtého čísla revue *Fotografie* 62.⁵³ Stať však, podle mého názoru, není příliš šťastně napsaná a teoreticky vytríbená a příliš nového by pro účely této práce nepřinesla.

V roce 1974, tedy již s určitým časovým odstupem, připravil kurátor Petr Tausk pro Dům umění města Brna výstavu *Lyrické proudy v československé fotografii* doprovázenou stejnojmenným katalogem.⁵⁴ Ač nemám ve zvyku hovořit posměšně o práci ostatních (spíše naopak), působí Tauskův výběr skutečně jako nahodilé setkání autorů zcela rozdílných, nejen po námětové, formální, ale i po obsahové stránce. Najdeme zde vedle sebe Josefa Sudka (pochopitelně, na Sudka se v inkriminované době odvolával v podstatě každý), imaginativní fotografie Viléma

Reichmanna a Emily Medkové, reklamní snímek Petra Zory, inscenovaný akt Tarase Kuščynského, koláž Jana Šplíchala zobrazující inverzně pražské pamětihodnosti i například plnokrevný dokument Jovana Dezorta z Vietnamu. Přinejmenším podivná sestava třiatvaceti umělců pak zahrnuje i Václava Jírů, jehož dílo řadím k poezii všedního dne. Je pravdou, že Tausk v textu pracuje pouze s pojmem lyrismus, jeho specifikaci se ale důsledně vyhýbá. Naopak. Nachází lyrismus již v avantgardní fotografii: „*Pro mnohé československé fotografie byly tehdy jakýmsi nástupištěm k lyrickým výbojům vlivy nové věčnosti, které na naší půdě ztratily téměř ihned jakékoliv náznaky suché věčnosti.*“⁵⁵ Tausk pak proud lyrismu dále rozšiřuje, když píše: „*Jestliže se v začátcích formování moderní československé fotografie uplatňovalo zdůraznění lyrismu především u různých zátiší a u krajinářských záběrů, pak dnes se můžeme s ním setkat u snímků, jejichž páteř tvoří vhodně pózující manekýna, u různých reklamních záběrů, nebo dokonce u fotografií ze života lidí. (!) Jistě patří k chvále československých fotografů, že uměli nalézt lyricky působící pohledy také při reportážích z velkých průmyslových závodů, které tak úzce souvisí s dnešním dním. Neméně významné je uplatnění tohoto typicky československého pojetí v prostředí, které je plné dramatických událostí a tragických osudů (jako např. ve Vietnamu).*“⁵⁶ Pochopitelně nechci nikomu ubírat právo na názor a zároveň si uvědomuji, že vnímání tak abstraktní veličiny, jakou lyrismus je, bývá do značné míry subjektivní, nicméně Tausk podle mého názoru rozprostřel pojem do takové šíře, že prakticky vymizel. Což je přinejmenším problematické, je-li uváděn jako typický znak československé fotografie!

Problém, co si lze pod pojmem poezie všedního dne či pod jeho částmi představit, se příliš nevyjasní, ani pokud se posuneme v čase a začneme se zabývat sekundární uměnovědnou literaturou. Různí historici umění spojují s poezií všedního dne ve fotografii různé autory. A nejen to. Antonín Dufek, který se tímto proudem fotografie zabýval nejvážněji a „vytvořil“ mu místo v domácích dějinách fotografie, uvádí v různých publikacích různá jména. V Dufkově knize *Černobílá fotografie* z roku 1987 čteme: „*Nejvýznamnější proud poválečné fotografie byl spjat s kulturním programem hledání a zobrazování poezie všedního dne... S výrazně osobitými příspěvky k tomuto programu se setkáváme v díle Viléma Reichmanna, Josefa Sudka,*

*Miroslava Háka, Josefa Proška, Tibora Hontyho, Josefa Ehma, Václava Jírů, Václava Chocholy, Milady a Ericha Einhornových, Ladislava Postupy, Karla Kuklíka, Miroslava Jodase, K. O. Hrubého, Františka Dvořáka, Jana Berana, Miloše Budíka a členů skupiny DOFO (především Jana Hajna, Ivo Přečka, Ruperta Kytky, Jaroslava Vávry).*⁵⁷

Roku 1995 vyšel ve spolupráci Muzea umění Olomouc a Moravské galerie v Brně katalog skupiny DOFO s texty Pavla Zatloukala a Antonína Dufka. Ten v kapitole *Skupina DOFO* píše: „*Ve fotografii se rehabilitace všedního dne realizovala zvlášť intenzivně. Připomeňme Miroslava Háka, Václava Chocholu, Josefa Sudka, Viléma Reichmanna, z nastupující generace Evu Fukovou. Blíže k fotožurnalistu a dále k výtvarnému umění měli Jiří Jeníček, Václav Jírů, Jan Lukas, z mladších Dagmar Hochová.*“ K tomuto autorskému okruhu pak pochopitelně přiřazuje členy skupiny DOFO.

V zásadní Dufkově stati reflektující tuto periodu v *Dějínách českého výtvarného umění* jsou pak v textu rozeseta tato jména: manželé Einhornovi, Václav Jírů, Jan Lukas, Jiří Jeníček, Bohuslav Burian, Jan Beran, Miloš Budík, František Fojt, Přemysl Koblic, Čeněk Chládek, Josef Prošek a okrajově Karel Hájek, Karel Otto Hrubý. Josefu Sudkovi a skupině DOFO jsou věnovány samostatné kapitoly.

V nedávno vydané monumentální publikaci z pera Jana Mlčocha a Vladimíra Birguse jsou k fotografům poezie všedního dne řazeni Václav Jírů, Václav Chochola, Josef Kohout, Josef Prošek, manželé Einhornovi, členové skupiny VOX (Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Jan Beran, Soňa a Vladimír Skoupilovi, Josef Tichý a Antonín Hinšt), Miroslav Jodas, Pavel Dias a konečně Jiří Jeníček. Duo historiků fotografie se také pokouší nalézt zdroje tohoto proudu fotografie, a to v italském filmu, domácí tradici Skupiny 42 a literatury a: „*v optimisticky laděné, přehledně komponované, estetizované a jednoznačně interpretovatelné humanistické fotografii tehdejších členů agentury Magnum.*“⁵⁸

V letošním roce (byť oficiální vročení jedné z publikací je 2011) vyšly dvě knihy, zabývající se inkriminovanou etapou v dějinách domácí fotografie, shodou okolností jsou obě zároveň koncipovány jako reprezentativní katalogy sbírek

fotografie – totiž Moravské galerie v Brně a Muzea umění Olomouc. Což je důležitý fakt. Na etapu není nahlíženo v celkovém pohledu – rámec udává obsah sbírek.

Fotografie všedního dne – tak nazvala kapitolu v publikaci *Civilizované iluze* (i na stejnojmenné výstavě) olomoucká kurátorka Štěpánka Bielešová.⁵⁹ Její text i pojetí kapitoly si dovoluji označit za mimořádně nešťastné. Pod alibistickým názvem si totiž lze opět představit cokoli. V jedné kapitole zde tedy máme silné existenciální snímky Miroslava Háka z období Skupiny 42 i o dvacet osm (!) let mladší fotografie Iva Přečka, volební snímky Jiřího Tomana (1946) a lettristické pokusy Ruperta Kytky z šedesátých let a nakonec i fotografii v duchu poezie všedního dne *Z fabriky* od Jana Hajna. Přičemž nemusím asi dlouze vysvětlovat, že všichni z autorů pracovali se zcela jiným záměrem, v naprosto odlišném kontextu a vyznění výsledných fotografií je povětšinou také značně odlišné. Jak by také ne, uvědomíme-li si proměnu společnosti, politické situace a potažmo výtvarného umění mezi lety 1942 a 1970, tedy v rozpětí, jež nám kurátorka nabízí. Mnohé z fotografií nemají – podle mého přesvědčení – společného vůbec nic, nakonec ani onen „všední den“.

Podobně alibistický je i text, který se sice snaží o jakési vymezení, to je ovšem tak vágní, že jej lze aplikovat na ledasjaké dílo (nebo možná naopak na žádné). Ke Skupině 42 například Bielešová napsala: „*Široký proud umělecké inspirace navazoval nejen na meziválečné avantgardní tendence, jako byl civilismus, futurismus a konstruktivismus, ale využíval i tvárných a asociativních metod surrealismu, korigovaných optikou existencialismu.*“⁶⁰ V některých, a bohužel dost důležitých, pasážích nalezneme přinejmenším zavádějící formulace: „*V období po roce 1948 se v domácím prostředí začal prosazovat oficiální proud umění socialistického realismu. Paralelně, a také kontrastně, se v umění objevil termín poezie všedního dne. Nový, střízlivý, ale nevšední pohled na všední realitu měl nahradit patetický charakter oficiálního umění.*“⁶¹ Přičemž v následné poznámce se sama autorka koriguje a vročuje termín poezie všedního dne do roku 1955.⁶² Rozdíl sedmi let, který Bielešová bezstarostně přehlídí, přitom v této době znamená obrovský posun, a především logickou návaznost poezie všedního dne na umění socialistického realismu.

Zatím posledním příspěvkem k literatuře zabývající se (nejen) poezií všedního dne je katalog *V plném spektru*.⁶³ V kapitole *V Československu a České republice (1949–2005)* se Antonín Dufek zabývá i poezií všedního dne: „Většina z nich (fotografií – pozn. L. B.) *zpodobuje všednost, všední dny i s jejich nevšedností. V tomto duchu se odehrávala v celé kultuře až do šedesátých let první opozice vůči zobrazování komunistických idejí. Jsou to v nejlepším slova smyslu realistická díla, která spíše než socialistický optimismus tlumočí existenciální tíži poválečné doby.*“⁶⁴ Dufek zde naráží na podstatný aspekt poezie všedního dne. Totiž na potlačení optimismu, ovšem „socialistického optimismu“ ve smyslu „lepších zítřků“, který byl národu neustále vléván do žil a ostře kontrastoval s hospodářskou realitou, stavem životního prostředí i politickými procesy té doby. To je jistě pravda. Na druhou stranu bych si dovolil nesouhlasit s druhou částí textu, totiž že díla poezie všedního dne „...*tlumočí existenciální tíži poválečné doby*“. Jistě, vzniklo několik takových fotografií, ostatně Antonín Dufek v následném textu sám uvádí několik skvělých příkladů, ovšem přijmeme-li je vůbec do proudu poezie všedního dne, tvoří jistě menšinu. Naopak. Za jeden z charakteristických znaků poezie všedního dne považují pozitivní, nebo přinejmenším neutrální vidění světa. Ale ve zcela jiném smyslu, než jak jej v rámci „světlych zítřků“ předkládal socialistický realismus. Totiž ve smyslu radosti ze života, což nemusí nutně znamenat bujaré veselí a úsměv do všech stran, ale pouhou radost z onoho tady a teď.

Z výše uvedeného je tedy zřejmé, že vymezit teoreticky a autorsky poezii všedního dne ve fotografii není jednoduché a stoprocentní shoda jistě neexistuje. Mnohá zmiňovaná jména jsou z mého pohledu poněkud překvapivá (například Josef Sudek), někteří výrazní autoři nejsou naopak připomínáni vůbec (například Marie Šechtlová). Přesto v představených textech nalezneme určité autorské jádro i určitou shodu v představě teoretického vymezení poezie všedního dne ve fotografii. Úkolem následujících řádků bude (mimo jiné) tyto „představy“ kriticky zhodnotit.

Všední současnost proti nevšední budoucnosti

Poezie všedního dne jako polemika se socialistickým realismem, dobový kontext a zahraniční inspirace

„Ať se tomu říkalo jakkoliv, byla to potřeba nedělat své fotografie v intencích socialistického realismu.“

Pavel Dias

rozhovor

Podobně jako literatura, snažila se i fotografie druhé poloviny padesátých let vymezit proti estetice, nebo obecněji myšlenkám socialistického realismu. Jakousi výkladní skříní tohoto dogmatického (přitom paradoxně jen vágně definovaného)⁶⁵ směru byl v Československu časopis *Nová fotografie*.⁶⁶ Budeme-li pozorně listovat tímto periodikem, nalezneme několik základních námětových okruhů: dělník a zemědělec, dítě, vědecká práce a volný čas. Všechny tyto náměty lze jistě řadit do „všedního dne“, ale v případě snímků otiskovaných v *Nové fotografii* (rozuměj oficiálně schválených jako ideologicky vhodné) jde o jejich zásadně odlišné pojetí. Dělník a zemědělec jsou v rámci socialistického realismu chápáni jako základní výrobní prostředek k dosažení socialismu a posléze komunismu. Nebyli vnímáni jako konkrétní bytosti, lidé. Čtenář by mohl namítnout, že se naopak u těchto fotografií uváděla jména pracovníků a nezdá se jim jejich mimořádné výrobní výkony. To je jistě pravda, nicméně uvedení jména není totéž co zájem o individuálního jedince s jeho radostmi i problémy. S notnou dávkou vulgarizace zde můžeme jméno ztotožnit s typovým označením výrobního stroje. Jan Novák, který „splnil závazek“ na 110 %, je zde v podstatě synonymem pro stroj rovnocenného výkonu. Jde ale i o formu zobrazení, jež musela být dobře čitelná. Funkce a role zobrazené osoby musela být patrná, přičemž jakékoliv známky pesimismu se musely potlačit. Však se také pověstní slévači a rolníci v nažehlených bílých košilích stali zanedlouho terčem kritiky a posměchu.⁶⁷

Na samém počátku padesátých let dvacátého století ale fotografům příliš do smíchu nebylo. Propagátory socialistického realismu a takzvané „nové fotografie“ se v našem prostředí stali především František Čihák a František Doležal. Jejich „teoretické“ stati se staly synonymem nevkusu a jejich rétorika je leckdy nenávistná. Již název nejznámějšího Čihákova textu – *Súčtovat s úpadkovou a buržoasní fotografií* – je dosti výmluvný.⁶⁸ Výše uvedené řádky nám Čihák potvrzuje slovy: „Protože buržoasní fotografie nechce vyjadřovat živou skutečnost v jejím vývoji, vidí pochopitelně i dělníka a jeho svět, práci vůbec, jen z hlediska zajímavosti. Ukáže nám dělníka v továrně, nebo horníka v dole, ale jen proto, že dělník je upocený a že pot na jeho tváři je lesklý a působivý. Nebo proto, že postava dělníka je malilinká ve srovnání s kolosem nějakého mohutného stroje. Buržoasní fotografii

dělník nezajímá. Ale zajímá ji, jestliže se potí.“⁶⁹ Čihákův skvostný text o potu je jedním z mnoha úsměvných, leč mrazivých momentů jeho stati.

Druhý ze zmiňovaných teoretiků – František Doležal – je mimo jiné autorem knihy, jež měla poskytovat návod, jak nahlížet na socialistickou fotografii a jak zobrazovat pro ni podstatná témata. Název je opět příznačný – *Thema v nové fotografii*.⁷⁰ V publikaci pak najdeme kapitoly jako *Socialistické pojetí tematu*, *Náměty z politického života* či *Rekreace pracujících*, a to skutečně ve formě jakýchsi „receptů“, jak mají být tyto náměty zobrazeny. Fotografie odlišné od tohoto „kánonu“ měly cestu do tisku v podstatě uzavřenou s odvoláním na formalismus nebo bezobsažnost (rozuměj – nebyly dostatečně ideologicky zabarvené).



Ukázky titulních stránek časopisu *Nová fotografie* z roku 1952

Bylo zřejmé, že takto vulgarizované pojetí fotografie nebude dlouho udržitelné. Časopis *Nová fotografie* přestal vycházet v roce 1953 a nahradila jej poněkud přívětivější *Československá fotografie*. K citelnému uvolnění stavidel dogmatismu došlo nicméně, tak jako v celé kultuře obecně, až po roce 1956. Byť jsou následující léta až do okupace v srpnu 1968 v domácím umění vnímána jako výjimečně plodné období, pro fotografii nastává doba skutečně mimořádného rozkvětu, a to nejen co do kvality vytvořených děl, ale i širě celospolečenského vlivu a využití. O nesmírně rozsáhlé členské základně tzv. amatérské fotografie bude řeč později. Na druhé straně byla fotografie oficiálně uznána jako umělecké médium (jaký rozdíl oproti její utilitární roli v rámci socialistického realismu!), což mělo, kromě změny řekněme myšlenkové, i ryze praktické dopady. Vznikla řada periodik, knih,

v roce 1958 byly zřízeny dvě výstavní síně čistě pro toto médium. Kromě pražské galerie Fotochema to byl Kabinet Jaromíra Funka při Domu umění města Brna. Již pojmenování druhé z institucí po jedné z nejvýznamnějších postav (nejen) domácí avantgardní fotografie, tedy podle kritérií socialistického realismu fotografie formalistické, tudíž nepřijatelné, je o změně poměrů dosti vypovídající. V šedesátých letech je pak založena samostatná sbírka fotografie v Moravské galerii v Brně, fotografie se vyučuje na FAMU. Publikuje Rudolf Skopec, Anna Fárová, později pak Antonín Dufek, jenž označuje tuto periodu za období „fotografické konjunktury“.⁷¹ Právě do prvních let této konjunktury spadá největší rozmach fotografie v duchu poezie všedního dne.



Ukázky titulních stránek časopisu *Československá fotografie* (nástupnického periodika po zrušení *Nové fotografie*) z let 1958 a 1959

Následující řádky se tedy pokusí odpovědět, jaké jsou kořeny poezie všedního dne ve fotografii a jaký byl její význam v dobovém kontextu. Nebudu na tomto místě zakrývat jeden důležitý logický rozpor vyplývající z předešlé kapitoly. Nelze-li poezii všedního dne přesně definovat, nelze pochopitelně ani zcela přesně vymezit její vzory.

Kořeny poezie všedního dne bývají v odborné literatuře nejčastěji hledány v italském filmovém neorealismu, vlně humanistické a obecně momentní fotografie v čele s agenturou Magnum a Henri Cartier-Bressonem, dále ve výstavě *Lidská rodina* a specifické domácí tradici surrealismu a jeho pozdějších derivátů.

Skupině 42 pak byla věnována samostatná kapitola. Na tyto „vzory“ je ale nutné se zaměřit podrobně a kriticky.

Italský filmový neorealismus považovala za svého způsobu vzor jistě celá řada autorů (např. Miloš Budík). Ovšem najít, v čem konkrétně mohla spočívat inspirace, je poněkud složitější. Kanonická díla režisérů Luchina Viscontiho a Vittoria De Sica jsou často situována do městského prostředí, jaksi všedního městského prostředí. Do těchto kulis je však v podstatě bezvýhradně vsazeno osobní drama člověka. Drama, jehož podtext je sociální. Akcent na sociálněkritickou notu (např. *Zázrak v Miláně*, *Zloděj kol*, *Střecha* atd.) nelze přehlédnout. Byť je hrdinou tohoto dramatu konkrétní jedinec, je i on spíše než konkrétním člověkem reprezentantem určité sociální skupiny. Myšlenkově má tedy italský filmový neorealismus s poezií všedního dne ve fotografii společného jen málo. Vzor pro domácí fotografii bychom jen stěží našli také při rozboru způsobu snímání těchto filmů. Kamera je „dějová“, nevyužívá příliš často netradičního zobrazení. Ve vizuální stránce vzor také nenajdeme. Vzor bychom tedy snad mohli najít jen obecný – zobrazení města a jeho obyvatel. Jsem ovšem přesvědčen, že město a jeho obyvatelé by se do hledáčku kamer českých fotografů v pozdních padesátých letech dostali z mnoha důvodů tak jako tak, bez ohledu na italský neorealistickeý film.

Jako druhý a často uváděný „kořen“ poezie všedního dne byla zmíněna momentní fotografie, přesněji snímky zaštitěné agenturou Magnum, a především pak díla Henri Cartier-Bressona. Fotografie v duchu poezie všedního dne jsou momentky. I v případě, kdy se jedná o zátiší – například pracovní zátiší –, to není nic jiného než zachycení bezprostředního okolí v určitou, krátkou a jedinečnou chvíli. Momentka je ale velmi široký pojem, zahrnující například dokument, reportáž nebo právě snímky poezie všedního dne. Rozdíl oproti prvním dvěma uvedeným kategoriím je však vpravdě zásadní. Reportáž i dokument nesou informaci. Informace-obraz má v jejich případě další a pro tento druh fotografie podstatnější sdělnou rovinu, jež musí být divákovi zřejmá. Pakliže není, neplní reportážní ani dokumentární fotografie svou roli komunikačního kanálu. Naproti tomu fotografie v duchu poezie všedního dne nesou téměř jen obrazovou informaci, která již k dalším událostem, dějům, skutečnostem neodkazuje, což bylo jistě motivováno snahou vystříhat se

ideologicky zabarveného obsahu. Z výše uvedeného vyplývá i jejich „necykličnost“. Zatímco se reportáž a dokument přirozeně, byť ne naprosto nutně, řadí do cyklů, fotografie v duchu poezie všedního dne cyklická není.

Přes tyto závažné rozdíly lze opravdu reportáž považovat za určitý výchozí bod pro fotografii v duchu poezie všedního dne. Slovíčku „vzor“ se vyhýbám záměrně, protože vzorem v pravém slova smyslu není. Tradice reportážní fotografie je v našem prostředí více než sto deset let stará. Za prvního fotografa-reportéra je v Čechách považován Rudolf Bruner-Dvořák.⁷² Rozvoj reportážní fotografie byl pochopitelně úzce svázán s technickým a technologickým postupem nejen v rámci média samého, ale i s rozvojem inovací v rámci reprodukčních technik. Silný nástup „pokolení reportérů“, jak první skutečně výrazné postavy domácí reportáže nazývá Emanuel Frynta, přichází až ve třicátých letech dvacátého století.⁷³ Tak trochu ve stínu tehdejší avantgardní produkce. V této generaci nalezneme i několik autorů, kteří později zasáhli i do poezie všedního dne – především Václava Jírů a Václava Chocholu (k reportérům této generace jsou také řazeni Zdeněk Tmej, Jan Lukas a o něco starší Karel Hájek). Tato generace vybudovala nesmírně pevné a kvalitní základy našeho fotožurnalistiky, na něž mohli autoři poezie všedního dne navázat. Možnost odvolání se na tradici momentní fotografie, nadto uznané jako umění, byla jistě nesmírně důležitá.

Výrazný vliv na poezii všedního dne bývá spatřován i v díle francouzského tvůrce Henri Cartier-Bressona. O těchto souvislostech hovoří nejen uměnovědná literatura, ale i umělci sami. I když jejich pohled situaci spíše více problematizuje, než aby ji objasňoval. Miloš Budík, v rozhovoru přiloženém k této práci, dílo Bressona s poezií všedního dne ztotožňuje. Naproti tomu ani Pavel Dias ani Boris Baromykin nakonec příliš souvislostí nevidí.⁷⁴ Že by další důkaz problematičnosti pojmu poezie všedního dne? V Československu bylo Bressonovo dílo známé především díky monografii Anny Fárové, jež vyšla v edici *Umělecká fotografie* v roce 1958, nicméně již dříve o něm psal Jiří Jeníček.⁷⁵ Širokému okruhu čtenářů byl tedy znám nejen relativně rozsáhlý obrazový materiál, ale i dostatek faktografických údajů. Nadto v textu zmiňované knihy charakterizuje Fárová Bressona jako „tvůrce moderní lyrické reportáže“!⁷⁶ Při pohledu na Bressonovy fotografie, jež vytvořil do konce

padesátých let, nám skutečně některé mohou připadat všední i lyricky zachycené. Není jich ale rozhodně většina. Spíše naopak. Za příklad uveďme snímek cyklisty, projíždějícího pařížskou uličkou a efektně orámovaného konstrukcí zábradlí. Takovéto fotografie ale netvoří nejslavnější část Bressonovy tvorby.



Henri Cartier-Bresson, *Gare Saint-Lazare, Paříž 1932*

Většina Bressonových fotografií, respektive ty, které zaručily francouzskému tvůrci nesmrtelnost, byť pořízena ve všedním prostředí, pracuje s poměrně složitým podtextem. Bresson byl totiž reportérem a jeho snímky musely nést informaci pochopitelnou pro čtenáře časopisů, jež jeho díla otiskovaly. Některé z těchto fotografií pak bývají, s notnou dávkou zploštění, charakterizovány jako díla zachycující „rozhodující okamžik“.⁷⁷ Tímto termínem se myslí jakési vyvrcholení děje, příběhu, který se odehrává před zraky fotografa. Jeho úkolem je pak právě zachytit tento „vrchol“, informující diváka o celé situaci, o smyslu zachyceného děje, a ne jen o daném momentu „zmáčknutí spouště“. Je příznačné, že mnohé ze snímků Henri Cartier-Bressona již bez znalosti dobového kontextu nejsme schopni číst v celé jejich významové hloubce.⁷⁸ Sám Bresson k tomu píše: „*Pro mne je fotografie okamžitým poznáním; ve zlomku vteřiny mi musí být jasný význam události a zároveň pevná výstavba opticky prožitých tvarů, které tuto událost vyjadřují.*“⁷⁹

Hodnota Bressonova díla tedy nespočívá v jeho vizuální kvalitě, která je ovšem také nesporně vysoká, ale především v jeho významové a informační hloubce, v obsahu fotografie, který naopak fotografie v duchu poezie všedního dne téměř postrádá. Je ovšem otázka, do jaké míry takto o Bressonově díle uvažovali domácí tvůrci. Ti

ho totiž mohli vidět pouze ve zmiňované knize a statích Jiřího Jeníčka, tedy vytržené z kontextu, v jakém bylo původně použito – jako obrazového doprovodu k textům obrázkových časopisů (například *Life*), kde byl jejich význam zřejmější.

A ještě jeden moment je při „konfrontaci“ díla francouzského autora a poezie všedního dne nutné si uvědomit. Pro reportéry Bressonova typu, kteří se shromáždili v legendární agentuře Magnum, bylo naprosto nemyslitelné jakýkoliv snímek inscenovat.⁸⁰ Takový postup by byl hrubým prohřeškem proti jejich tvůrčímu přístupu. Což v obecné rovině rozhodně neplatí o všech fotografech zařazených do této práce. Naopak, některé snímky se bez režie autora neobešly. Což v důsledku nikomu nevadilo. Důležitý byl výsledný obraz, a ne pravdivost zachycené scény!

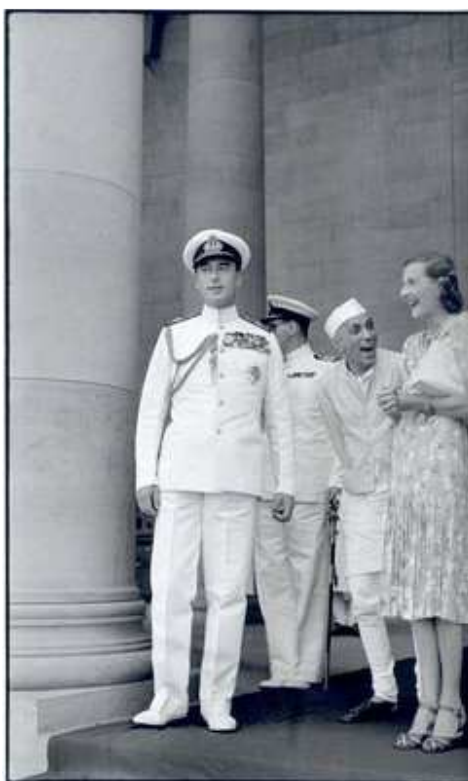
Zdá se, že mnoho společných rysů v dílech světoznámého umělce a v dílech domácích tvůrců nenajdeme. Bressonově osobnosti lze nicméně přičíst významný fakt. Jeho práce můžeme pokládat za jedny z prvních momentek nobilitovaných jako vysoké umění. „Oficiálním“ potvrzením tohoto statutu se stala jeho výstava v roce 1947 v nanejvýš prestižní instituci – v Museum of Modern Art v New Yorku. Jestliže mohla být čistá momentka uměním a jestliže mohla být jen stěží nařčena z formalismu, stala se pro komunistickou stranu a její patřičné orgány velmi těžko napadnutelnou. Což byl pro domácí fotografy lákavý vzor. Zbývalo již pouze nalézt „nezávadný“ obsah.



Henri Cartier-Bresson, *Za nádražím Saint-Lazare*, Paříž 1932 – jedno z raných a velmi známých děl Cartier-Bressona může skutečně připomínat pozdější fotografie v duchu poezie všedního dne. Podobnost je však především vizuální. Fotografie má mnoho společného se surrealismem a je jakousi hříčkou chlapce „věčně letícího“ nad hladinou. Děj ani objektivní podtext tu, oproti jeho pozdějším slavným snímkům, nenalezneme.



Henri Cartier-Bresson, *Informátor gestapa*, Německo 1945 – ikonické dílo francouzského autora a zároveň typická ukázka tzv. rozhodujícího okamžiku. Žena z davu poznává informátorku gestapa a napřahuje se k „exekuci“. Snímek se dá číst jako kniha (např. ruce informátorky zaťaté v pěst v bezmocném gestu potupy) a není těžké domyslet, co mu předcházelo a co bude následovat.



Henri Cartier-Bresson, *Nehru and the Mountbattens*, Indie 1947 – na první pohled banální Bressonova momentka. Rozhodující okamžik je zde však zcela naplněn! Prostřednictvím jediné fotografie dostane divák celou řadu informací a obsahů. Snímek zachycuje admirála Louise Mountbattena v bílé uniformě v době předání koloniální britské moci, jejímž byl nejvyšším představitelem, do rukou Indů, jež zde zastupuje směřící se Jawaharlal Nehru, pozdější dlouholetý ministerský předseda indické vlády. Vtip říká admirálově manželce Edwině. V době vzniku snímku bylo veřejným tajemstvím, že Nehru a Edwinu spolu mají poměr. Bresson tak na snímku zachytil nejen ponížení koloniální velmoci, ale i osobní ponížení jejího nejvyššího představitele. Fantastická obrazová paralela, kterou ale nelze číst bez znalosti faktu.

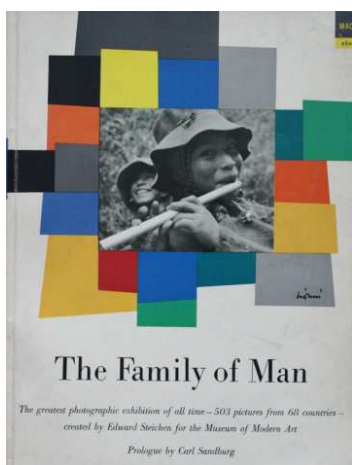
K uznání momentky jako umění však podstatnou měrou přispěla ještě jiná událost. Byla jí výstava *The Family of Man* připravená legendárním fotografem a kurátorem Edwardem Steichenem pro Museum of Modern Art v New Yorku v roce 1955. Výstava sama – koncipovaná jako putovní – do Československa nedorazila, nicméně v dobovém tisku vzbudila velký ohlas a bylo otištěno i několik reprodukcí z katalogu, jenž byl k výstavě vydán a dostal se, byť ve velmi omezené míře, i do tehdejšího tzv. východního bloku. Výstava byla svou koncepcí skutečně ojedinělá. Steichen ji sestavil z výběru z několika tisíc snímků zaslaných z různých koutů světa od neznámých autorů i již etablovaných hvězd tehdejší fotografie. Výběr konečných 503 snímků z 68 zemí byl rozčleněn do několika oddílů jako například *Hlad, Válka, Tanec, Vzdělání* atd. Myšlenka výstavy, jejíž název lze do českého jazyka přeložit jako *Lidská rodina*, je plně obsažena právě v pojmenování samotném. Její vysoce humanistické poslání, že válka je utrpením pro všechny a všude na světě, stejně tak jako hlad, že lidé všude na planetě Zemi mají podobné starosti i radosti, bylo, jak upozornil například Antonín Dufek, špatně napadnutelné jak na pomyslném východě, tak západě.⁸¹ Vždyť mírem, blahobytem a lidstvem obecně se zastřešovaly obě ideologie! Není jistě náhodou, že výstava vznikla v době nejhorečnějšího zbrojení a reálné hrozby jaderného konfliktu.

Ohlas výstavy v domácím tisku, jak již bylo řečeno, byl značný. V pátém čísle *Československé fotografie* z roku 1956 otiskl svou recenzi, nebo lépe reakci na výstavu a katalog Abe Čapek. Reakce je to opatrná a pochopitelně částečně protiamerická. Čapek v úvodu dobře pochopil a pochválil poslání výstavy (všichni lidé jsou si rovni), nicméně sám paradoxně zakládá kritiku, mimo jiné, na ideologickém dělení světa. A co hůř, sám si to pravděpodobně ani neuvědomoval, když napsal: „*Socialistické země nejsou dostatečně zastoupeny a lidová Čína, země s největším počtem obyvatel na světě, zůstává významnou částí lidstva, třebaž ji Spojené státy neuznávají. Domnívám se, že většina, ne-li dokonce všechny snímky ze socialistických zemí, jsou staré, předválečné. Díla současných fotografů socialistických zemí nejsou zastoupena tak, jak by zasluhovala, v důsledku čehož není přiměřeně zobrazen ani nynější život v těchto zemích. Úspěchy socialismu jsou prostě ignorovány. Na příklad: v jednom místě výstavy jsou dva obrázky ze zemědělství, a to*

*snímek sovětské zemědělské pracovnice na poli se srpem v ruce a hned vedle americká farma s dlouhou řadou hospodářských strojů v akci. To je ovšem falešné srovnání.*⁸²

Schizofrennost Čapkovy recenze, říkající na jedné straně, že všichni jsou si rovni, a na straně druhé kritizující malé a špatné zastoupení jedné skupiny obyvatel, je vlastně velmi vypovídající. Všeobjímající humanistické ideály totiž odporují teorii třídního boje.⁸³

Recenze však měla ještě další a zřetelnější ideologické roviny. Předně to bylo pro tehdejší politický aparát potvrzení „správnosti“ nastoupené cesty realismu (rozuměj socialistického realismu): *„Jak ohlas k originální výstavě, tak i k jejímu knižnímu vydání, odhaluje hluboké humanistické úsilí a hlad po realismu i v Americe, která nebyla s to odstranit dlouhou a ostrou ofensivu studené války a násilnou vládu abstrakcionismu v umění.*“⁸⁴ Realistická *Lidská rodina* byla vítanou municí a potvrzovala správnost zavržení formalismu, abstrakce a podobných „buržoazních tendencí“. *„Znáte-li nějakého mladého umělce, svedeného abstraktností, zašlete mu výtisk této knihy,*“⁸⁵ radí až otcovsky Abe Čapek ve své recenzi. Na druhou stranu je třeba si uvědomit, že jak reakce Čapkova, tak následující reflexe výstavy od Karla Poličanského z listopadového vydání *Československé fotografie* pochází z roku 1956, kdy se o svobodě tisku nedá hovořit ani v nejmenším a zpráva (ve svém důsledku jistě prospěšná) o vynikající „západní“ výstavě musela být zřejmě doprovázena i určitou kritikou, nejlépe pochopitelně ideologickou. V tomto smyslu nasadil pomyslnou korunu dobovému diskursu zmiňovaný Karel Poličanský, který v textu argumentuje naprosto nesouvisející statí Bedřicha Engelse. Statí, která je nadto ostře třídní, tedy v naprostém kontrastu k myšlence *Lidské rodiny*.⁸⁶ Texty reflektující výstavu *The Family of Man*, respektive její katalog, pak mohli tehdejší autoři brát jako „návod“, co se smí a jakou cestou se ubírat; využít momentky jako čerstvě uznané umělecké disciplíny, zaměřit se na současného, řekněme moderního člověka, být ideově neutrální a vyhnout se formálním experimentům. Přesně taková je i poezie všedního dne. Katalog sám o sobě se mohl stát také vzorem pro práci s obrazovým materiálem, jenž byl řazen do významových souvislostí a doplněn krátkým, leč výstižným textem.



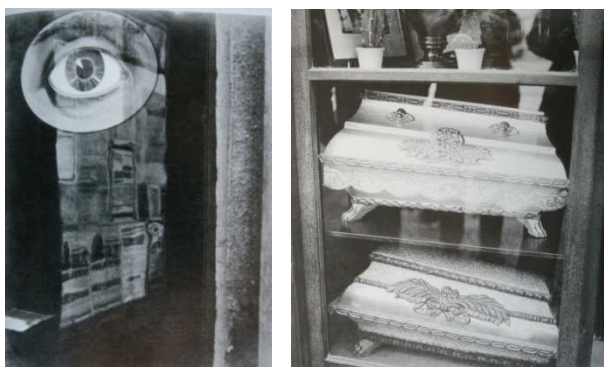
Ukázky z katalogu výstavy *The Family of Man*; Edward Steichen, Carl Sandburg, *The Family of Man* (kat. výst.), Museum of Modern Art New York 1955

V souvislosti s fotografií v duchu poezie všedního dne se někdy také uvádí jako částečný inspirační zdroj surrealismus, respektive spíše jeho poválečná rezidua. Například Antonín Dufek v *Dějínách českého výtvarného umění* píše: „Celá česká životaschopná kultura padesátých let byla prosycena specifickou mixází surrealismu a estetiky každodennosti, související s existencialismem.“⁸⁷ Což je v obecné rovině konstatování jistě platné, nicméně podíváme-li se pozorně na problematiku poezie všedního dne, nenalezneme v podstatě žádné myšlenkové (!) souvislosti. Podobnost může být snad jedině v oblasti čistě vizuální, formální.

Surrealistickou a řekněme postsurrealistickou fotografií jde s notnou dávkou nekorektnosti rozdělit podle formálních kritérií na fotografii „čistou“ a využívající různých tvárných procesů. Tu druhou můžeme jako inspiraci pro poezii všedního dne v podstatě vyloučit. Jeden z charakteristických rysů poezie všedního dne spočívá právě v absenci nejrůznějších tvárných technik. Už z prostého faktu, že by taková tvorba byla z oficiálních míst nařčena z formalismu, a tím označena za

nevhodnou. Mezi zástupce prvně jmenované – řekněme veristické – skupiny surrealistických fotografů pak patří například Jaromír Funke a Jindřich Štýrský, ale i pováleční tvůrci jako Emila Medková či Vilém Reichmann. Fotografie se zdála být ideálním prostředkem k vyjádření a potvrzení ústřední teze André Bretona o „nadrealitě obsažené přímo v realitě tohoto světa“. Pro surrealistické fotografie se stalo ideálním kolbištěm město jako nevyčerpatelný zdroj náhodných, nevšedních, leč vzácných setkání různých nesourodých, obskurních, funerálních či libidózních předmětů. Ale právě tento důraz na vnitřní smysl zobrazených předmětů (případně na smysl jejich vzájemné konfrontace) je opět hranicí mezi surrealismem a poezií všedního dne, byť se formálně jedná v obou případech o záběry reality městského prostředí. Jednou však vidíme fotografii „*surrealistické veteše a hrůzy*“, jak ji charakterizoval Václav Zykmund, a podruhé v podstatě banální městské setkání, které má úplně odlišné vyznění.⁸⁸ Hranice není ale vždy takto ostrá a k jejímu rozlišení je leckdy zapotřebí nemalé vnímavosti a vizuální zkušenosti.

Jako dobrý příklad pro potvrzení předešlých řádků nám může posloužit oblíbený motiv jak pro surrealismus, tak pro poezii všedního dne – totiž fotografie výloh. Pro surrealisty byly výlohy zajímavé ze dvou důvodů. Jednak pro svůj často obskurní obsah, souznící nezřídka se surrealistickou ikonografií, a dále pro „střet“ dvou realit (odrazu vnějšího světa ve skle výlohy a předmětů v ní fyzicky obsažených). Pro fotografii v duchu poezie všedního dne je pak výloha ponejvíce „prostou“ vizuální hříčkou.



Vlevo: Jaromír Funke, z cyklu *Čas trvá*, 1932; nemanipulovaná fotografie výlohy optika s maximálně zdůrazněným okem jako navýsost surrealistickým a mnohvrstevnatým motivem; vpravo: Jindřich Štýrský, z cyklu *Muž s klapkami na očích*, 1934; výloha s velmi obskurním obsahem dětských rakví „lákajícím“ zákazníky.



Vlevo: Jiří Jeníček, *Léto v pražské ulici*, 1957, vpravo: Jiří Jeníček, *Pražské ráno*, 1957; obě fotografie pracují po formální stránce se stejným motivem jako díla Štýrského a Funka, mnohovrstevnatost v nich však nalezneme jen stěží.

Zatímco Štýrského rakve a Funkeho oko lze považovat za objekty vyvolávající v nás úzkostnou reakci, objekty zástupné, jež mají zřejmý symbolický význam, pak od židle za sklem, sklenice mléka a cedule „Dnes měkký tvaroh“ podobný význam a podobnou vnitřní reakci můžeme očekávat jen stěží. Podobnost mezi těmito snímky je čistě povrchní, vizuální.

Závěrem výše uvedených dvou kapitol, snažících se vymezit poezii všedního dne ve fotografii, považuji za nezbytné udělat drobnou rekapitulaci a heslovitě zmínit nejpodstatnější rysy tohoto proudu fotografie. Snímky v duchu poezie všedního dne lze podle mého názoru označit za momentky, ovšem bez výrazných epických akcentů, a tím i bez valné informační hodnoty. Nejsou tedy ani reportáží, ani dokumentem v pravém slova smyslu. Jsou jakousi hříčkou, estetickým počinem bez ambice mít sdělnou hodnotu. Což bylo zapříčiněno dobovou situací, která kritický dokument vylučovala a kdy reportáž byla z velké části spjata s oficiální státní – tudíž ideologickou – rovinou. Jedná se o fotografie „přímé“, bez druhotných zásahů do negativu či pozitivu, bez druhotného zpracování, byť děj před objektivem mohl být inscenovaný. Ústředním motivem je člověk a jeho, převážně městské, prostředí, a to i ve fotografiích zařaditelných do žánru zátiší. Fotografové ani fotografie v duchu poezie všedního dne nejsou striktně vymezeny ani autorsky, ani

programově. Nemají žádný konkrétní program či hlubší myšlenkovou rovinu, což je hlavní obtíž při pokusu přesněji je vymezit, definovat. Časové ohraničení poezie všedního dne ve fotografii není nikterak striktní, vrchol ale lze spatřovat mezi lety 1956–1964. Pro mnoho fotografů představovala poezie všedního dne pouze epizodu (byť někdy velmi významnou a plodnou) v jejich celoživotní tvorbě.

Pro poezii všedního dne ve fotografii nelze nalézt dominantní, natož jediný vzor. Pouze ve velmi obecné rovině pak můžeme konstatovat jakýsi předobraz v zájmu o člověka a chodu jeho okolí v běžných každodenních souřadnicích. Spíše než těmito „vzory“, tedy tím, čím by poezie všedního dne být mohla, ji podle mého přesvědčení musíme vymezovat tím, čím být nechtěla a nemohla. Jistě nechtěla být fotografií v duchu socialistického realismu (nechtěla být fotografií ideologickou, proto se raději vzdala informační hodnoty). S tou vedla jakousi tichou bitvu. Nemohla pak být fotografií formalistickou, ani se příliš hlásit k odkazu meziválečné avantgardy. Z ideologického hlediska by bylo něco podobného pro oficiální orgány v druhé polovině padesátých let jen těžko stravitelné. Pak už v podstatě jen zbývá vysvětlit ten neobyčejný příklon k člověku a městu, jež lze opravdu zčásti přiřknout výstavě *Lidská rodina*, dílu Henri Cartier-Bressona, tradici Skupiny 42 a snad i celospolečenské situaci. Atmosféra doby byla znatelně volnější než na samém počátku padesátých let. Právě kombinace těchto antivzorů a vzorů zrodila poezii všedního dne. Nadto v době, kdy se momentka „stala uměním“. Lákavá byla ale ještě z jiného důvodu. Po době „přeteoretizované“ avantgardy, po době války a po období těžkého úpadku (byť ne ve všech dílech) v rámci socialistického realismu se poezie všedního dne zdála být směrem bez hlubších teoretických a myšlenkových základů, směrem více méně optimistickým (protože zaměřeným na člověka) a ideologicky nenapadnutelným (protože zaměřeným na člověka). Právě tyto charakteristiky umožnily vznik poezie všedního dne a právě ony stojí za jejím krátkým životem. Životem, který rozhodně nebyl všední a znamenal mnoho pro domácí fotografii.

Osobnosti poezie všedního dne ve fotografii

Jaké jsou podle vás inspirační zdroje pro daný typ snímků?

„Světlo a život.“

Boris Baromykin

rozhovor

Poezie všedního dne před poezií všedního dne

Fotografie je podivné médium. Relativní jednoduchost technického postupu v kombinaci s řekněme potřebností a atraktivností dělá z fotografie jednoznačně nejrozšířenější a v praxi nejužívanější médium, jež má jak čistě praktickou roli, tak umělecké ambice. Právě pro uvedené vlastnosti lze jen stěží na fotografii uplatnit zavedené umělecko-historické postupy, jejichž základem je vývoj uměleckého směru, zobrazení, média. Zdá se být čím dál tím pošetilejší hledat ve fotografii onoho „prvního“, kdo vyfotografoval to či ono tím nebo jiným způsobem. Jistě jde vysledovat jakési zobecňující tendence, kterých je z mého pohledu dobré a užitečné se držet, ale pokoušet se dopátrat oněch – v dějinách umění tolik oblíbených – „počátků“ je u fotografie přinejmenším ošidné. Stejně ošidné jako pokus najít prvního hudebníka, jenž zahrál ten či onen akord.

V případě poezie všedního dne se jedná o pátrání vpravdě donquijotské. Fotografie je ze své podstaty stvořena k zaznamenávání běžných, všedních, každodenních motivů v našem bezprostředním okolí. Rozhodnutí o označení „poetický“ je pak již z velké části subjektivní záležitost. Přesto si nechci dělat nemístné alibi a zcela rezignovat na vymezení hranic poezie všedního dne ve fotografii. Ostatně téměř celý předchozí text se o tyto mantinely pokouší. Chci ale tímto úvodním textem – po více než šestiletém intenzivním zájmu – nepokrytě rezignovat na ambici zmapovat tento proud fotografie (a jeho předchůdce) v jeho úplnosti. Něco podobného jednoduše není, pro bezpočet autorů inspirovaných podobným druhem snímků, možné. Následující řádky tedy budou věnovány autorům, kteří jsou v rámci poezie všedního dne zásadní ať již z pohledu rozsahu a kvality díla, nebo jeho výjimečnosti (námetové či jiné).

Následující kapitola se zabývá osmadvaceti – podle mého názoru – klíčovými osobnostmi, přičemž budu vycházet z oněch charakteristik poezie všedního dne ve fotografii nastíněných v předchozích částech textu. V tomto smyslu si tróufnu říci, že žádný podstatný autor nebyl opomenut!

Přes poněkud nihilistický úvod této kapitoly můžeme v dějinách domácí fotografie najít několik autorů, kteří dali vzniknout snímkům inspirovaným všedním během

dní poměrně dlouho před námi sledovanou etapou. Všichni pak částí své tvorby spadají i do poezie všedního dne jako takové. Mám na mysli především trojlístek Jiří Jeníček, Václav Jírů a Jan Beran.

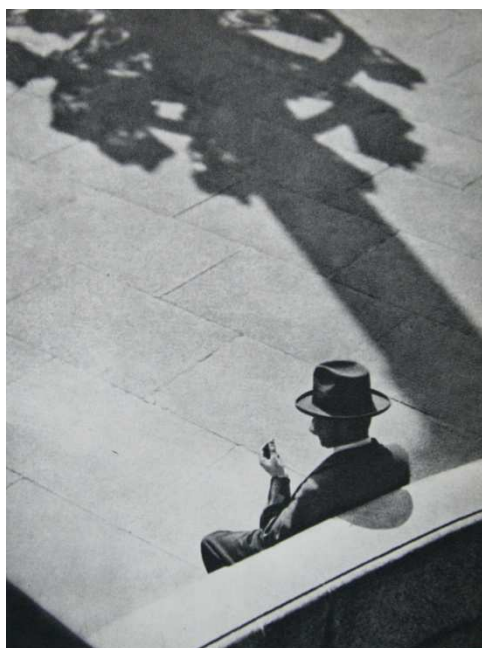
Prvně jmenovaný Jiří Jeníček výrazně zasáhl do domácí fotografie již ve dvacátých letech dvacátého století.⁸⁹ V době vrcholící avantgardy – tedy v době do značné míry soustředěné na formu aplikovanou často na statický námět – se stal Jeníček zastáncem momentní fotografie. Zde je důležitá styčná plocha s poezií všedního dne. V tomto ohledu pak není bez zajímavosti, že se po druhé světové válce stal Jeníček ochráncem řady dokumentaristů a reportérů, včetně dnes již legendárního Josefa Koudelky.⁹⁰ Ale zpět k Jeníčkovu dílu. O něm si lze udělat poměrně plastickou představu na základě depozitů v domácích sbírkách a monografie z pera Anny Fárové, vydané rok před jeho smrtí.⁹¹

Jeníčkova tvorba byla již za dob první republiky prosycena zájmem o prosté scenérie z denního života ve městě. Již do roku 1928 je datována fotografie *Výletníci* zaznamenávající pětičlennou skupinku na procházce. Aktéři jsou zachyceni z ptačí perspektivy přes hranu šindelové střechy. Prostor scény výrazně dotváří výseč ostrého světla dopadajícího na zem. V jeho paprscích se nachází všech pět výletníků, a je tak na ně soustředěna maximální pozornost. Fotografie sice nezapře dobu svého vzniku a jistou dávku avantgardní inspirace (ostré světlo/stín, nadhled, diagonála), ale přesto má daleko k pouhému formálnímu experimentu. Jedná se zde spíše o náladu, která nemá k poezii všedního dne daleko. Snímek nás také o ničem konkrétním neinformuje, zásadní je pocit z vizuální stránky díla.



Jiří Jeníček, *Výletníci*, 1928

Fotografie *Sám* z roku 1930 zachycuje opět z nadhledu sedícího staršího pána. Obraz tvoří výrazné diagonály zdi, o niž je muž opřen, a kolmo na ni v pravém spodním rohu nasedá velký stín od honosného sloupu pouličního osvětlení. Opět jsme konfrontováni s oblíbenými avantgardními postupy (diagonála, nadhled, ostré světlo/stín). Výsledkem však není zcela radikální umělecké dílo, ale relativně běžná momentka z ulic města, byť své avantgardní kořeny nezapře. Podobně může působit o pouhý rok mladší a relativně známý snímek *Schody*.



Jiří Jeníček, *Sám*, 1930



Jiří Jeníček, *Schody*, 1931

Všechny uvedené fotografie mají s pozdější poezií všedního dne mnoho společných znaků. Zájem o život ve městě, ztrátu informační hodnoty, nevšední způsob zachycení a relativně malou dějovost. Oproti Jeníčkovým snímkům z přelomu padesátých a šedesátých let, o nichž bude řeč v následujícím textu, jim však schází ono jen těžko popsateľné „pohlčení městem“ v kombinaci s jistým optimistickým a bezstarostným vyzněním fotografií v duchu poezie všedního dne.

O něco méně pak – podle mého názoru – zapadá do kontextu „průkopníků“ poezie všedního dne předválečné dílo o patnáct let mladšího Václava Jírů.⁹² Jírů se sice zabýval životem ve městě, ale z pozice profesionálního fotoreportéra.⁹³ Jeho pohled tedy musel být zákonitě jiný, nebo se přinejmenším takovým zdá být z dochovaných snímků a jediné umělcovy monografie. Dostupná díla skutečně

odpovídají živému reportážnímu stylu, leckdy s poměrně jednoznačnou sociálněkritickou špičkou (*Sněženky, Bída* atd.). Nejblíže k charakteru snímků v duchu poezie všedního dne mají zřejmě fotografie *Šátky* a *Neděle u vody*. Obě však postrádají onu náladovost a nadto spatřuji v druhém ze snímků, mimochodem velmi slavném, také jistý sociálněkritický podtext.⁹⁴



Václav Jírů, *Šátky*, 1934



Václav Jírů, *Neděle u vody*, 1934

Přes výše uvedené problematické body byl i Václav Jírů fotografem schopným pojmout městské prostředí a život v něm netradičně. Své obrovské předválečné zkušenosti pak dokázal v pravý čas beze zbytku využít a na konci padesátých let se stal jednou z nejvýraznějších osobností poezie všedního dne ve fotografii.

Úplně jiný životní příběh najdeme u posledního z trojice autorů – Jana Berana.⁹⁵ Mnohé jeho snímky vzniklé mezi lety 1940 a 1950 lze opravdu řadit k poezii všedního dne „před poezií všedního dne“. Signifikantní je v tomto smyslu výstava konaná pod záštitou Muzea města Brna v roce 1998, jež nesla název *Poezie všedního dne* a jež shromáždila celou řadu prací Jana Berana z uvedeného desetiletí.⁹⁶ Z hlediska periodizace dějin fotografie je takový název sice značně nešťastný, nicméně autoři výstavy velmi intuitivně a správně vystihli podstatu Beranových snímků.

Jan Beran neměl fotografické vzdělání. Byl účetním, později si však rozšířil obzory studiem dějin umění na Pedagogickém institutu v Brně.⁹⁷ Byť fotografoval od roku 1923, stal se pro něj bodem zlomu vstup do brněnského Klubu českých fotografů amatérů o čtrnáct let později. Což je typické pro mnohé fotografy spjaté s poezií

všedního dne. Ani Beran tedy nebyl „zatížen“ teoretickou (a leckdy umělou) složitostí vysokoškolského uměleckého studia a svá díla vytvářel spíše intuitivně. Tradiční úskalí amatérského uměleckého života, tedy nekritičnost a lpění na technické stránce tvorby, mu pomohli překonat vynikající fotografové spjatí s tehdejší brněnskou pobočkou Klubu, především pak Jan Lauchsmann, Jaroslav Bouček a spíše technolog než fotograf Přemysl Kolbíc.⁹⁸ I díky jejich vlivu vstoupil Beran do čtyřicátých let jako zralý fotograf a následně prožil pravděpodobně své nejdůležitější tvůrčí období. Tvůrčí období, které může být vnímáno jako předobraz poezie všedního dne ve fotografii.

Výtečných fotografií vytvořil v této době bezpočet. Zabývat se tedy budu jen zlomkem celkové práce. Většina fotografií má však několik společných rysů. V první řadě je to náročná práce se světlem, kdy autor využívá nízkého světla/protisvětla a stínů. Beran dokázal světlem komponovat vskutku mistrně a upozornit tak na děj či hlavní námět. V nejvypjatějších případech má světlo až jakousi mystickou podobu (*Prodavač ledu* [18], *Soupeři* [23] a jiné).

Dalším zdrojem tvorby Jana Berana je zájem o život ve městě a na jeho periferii.⁹⁹ *Cestou do kostela* (1941) je název snímku zobrazujícího tehdejší brněnské předměstí, totiž Husovice. Vidíme na něm v ostrém nízkém podzimním či jarním protisvětle kráčet dvě postavy směrem k městu. „Páteří“ fotografie je mokrá, a tudíž lesklá cesta při pravém okraji, vzadu pak vidíme Brno v kouřovém oparu, neomylně odkazujícím na topnou sezonu. Z postav vidíme díky protisvětlu pouze siluety. Fotografie vyznívá klidně, poeticky, všedně.



Jan Beran, *Cestou do kostela*, 1941

Do léta roku 1945 je datován snímek dvou chlapců vybíhajících vyschlý splav či kus hráze. Námět optimistický a snad i symbolický – válka je překonána a hráz také. Fotografie nazvaná *Na splavu* [20] opět pracuje s nízkým protisvětlem a leskem mokrého betonového povrchu. Scéna je zachycena z nadhledu, hráz protíná diagonálně záběr a kompozice je ještě umocněna diagonálním stínem obou aktérů. Beran zde opět prokázal neobyčejnou schopnost pracovat kompozičně nejen s námětem, ale i se světlem/stínem.

O rok později vytváří brněnský umělec přinejmenším dva skvostné snímky – *Klepání koberce* [21] a *Sklenář* [22]. Podle názvů není složité pochopit, o co v nich jde. Všechny tři pracovní záběry spojuje opět skvělá kompozice, práce s nízkým bočním světlem a zcela bezpečně by je šlo popsat jako nevšední zachycení všední skutečnosti. Nebudu podrobně hovořit o všech třech dílech. Považuji ale za důležité zastavit se u snímku *Sklenář*. Fotografie zachycuje blíže nespecifikovaný městský prostor. Po chodníku kráčí dělník s třemi různě velkými a různě transparentními tabulemi skla, ve kterých se snoubí jeho silueta s odrazem budovy fakticky se nacházející za fotografem. Jeho postava je nadto zdůrazněna proudem světla. Ať již je scéna nahrána či ne, Beran zde pracuje s jedním z oblíbených motivů fotografů poezie všedního dne – totiž s transparentností skla v různých podmínkách (protisvětlo, odraz, fotografie přes zamrzlé, mokré či jen průsvitné sklo).

S trochou nadsázky lze označit za škodu, že další a již zmíněný snímek – *Soupeři* – vznikl v roce 1947. O rok později by jistě získal symbolický význam. Scéna zachycuje dva chlapce, přičemž pravý z nich právě hodil hrst písku na utíkajícího protivníka. Díky nízkému slunci tvoří oblak písku zvláště prosvětlený, chtělo by se říct až mystický objekt.

Beranovo tvůrčí období čtyřicátých let, okořeněné mimo jiné ziskem dvou titulů Mistra Svazu českých fotografů z let 1946 a 1948, přičemž získat dva tituly se dodnes nikomu jinému nepodařilo, skončilo poměrně nešťastně. Jak v autorově monografii uvádí Antonín Dufek: „*Po převzetí moci komunisty byl Jan Beran napaden přímo na sjezdu fotografů v Brně roku 1949. (Předtím se říkalo, že brněnský klub fotografů amatérů jde jako stádo za beranem a na sjezdu zaznělo, že žádná*

beranovština se už dělat nebude.)¹⁰⁰ Tento příběh není ojedinělý. „Třídní“ boj měl různá dějiště a umění se mu ani v nejmenším nevyhnulo. Jan Beran v tu chvíli v podstatě přestal fotografovat a na deset let se jako autor snímků odmlčel. Radost svým odpůrcům ale nedělal dlouho. Záhy sáhl po filmové kameře a jeho úspěchy byly mimořádné.¹⁰¹ Do šedesátých let pak Beran opět zasáhl z pozice fotografa. A to nejen jako tvůrce, ale i jako pracovník Krajského kulturního střediska v Brně (1959–1973), kde se podílel na formování výrazné skupiny autorů, z nichž pak vzešla mimo jiné skupina VOX.

Trojlístek fotografů Jeníček, Jírů, Beran ve svých raných dílech skutečně poezii všedního dne více či méně předznamenává. Chtěl bych však znovu upozornit, že vnímat je jako průkopníky určitého stylu, na který by navázala domácí fotografie přibližně v polovině padesátých let, je již o poznání problematičtější. Už jen proto, že mezi popsány díly a fotografií v duchu poezie všedního dne je časová propast přinejmenším deseti let, nadto vyplněná dogmaty socialistického realismu. Co však všichni tři dokázali, je dnes již samozřejmý fakt, totiž že momentka může být nesmírně vizuálně působivým uměleckým dílem. Její role tedy nespočívá, respektive nemusí spočívat v přenosu informace. Nebo jinak řečeno, nemusí odkazovat téměř k ničemu jinému než sama k sobě, tedy ke své vizuální kvalitě. Pochopitelně že neabstraktní fotografie vždy nese informaci, v případě těchto snímků je však potlačena na minimum. Právě tento „druh“ fotografie pak přišel vhod jako ideologicky nenapadnutelná forma vyjadřování v padesátých letech dvacátého století.

Autoři fotografií v duchu poezie všedního dne

Časově se tato disertační práce vymezuje – pochopitelně s různými přesahy – do let 1956–1968. Je tedy logicky ohraničena dvěma pro českou kulturu a společnost navýsost důležitými událostmi. Kritikou kultu osobnosti a následnou „dobou táni“ na jedné straně a okupací Československa vojsky Varšavské smlouvy na straně druhé. Do celé této periody spadají i fotografie v duchu poezie všedního dne, nicméně nejpočetnější skupinu děl datujeme mezi roky 1957 a 1963. Jedná se tedy, jak již bylo v textu zdůrazněno, o relativně krátké období. Tato skutečnost,

společně s faktem, že se nikdy nejednalo o programem či jinak dobově definovaný výtvarný proud, v podstatě znemožňuje udělat něco jako chronologii vývoje poezie všedního dne ve fotografii. Mimo jiné i proto bude následující text uspořádán podle lokálního, a ne chronologického klíče. Až v rámci jednotlivých středisek se pokusím naznačit vzájemné možné vlivy a zdůraznit z mého pohledu nejlepší práce nejdůležitějších autorů a případně i vymezit typické rysy tvorby jednotlivých umělců. Nuže jednat se bude o Prahu, Brno, Olomouc a několik dalších autorů spjatých s menšími městy.

Zatímco v Olomouci lze autory fotografií v duchu poezie všedního dne nalézt jaksí pohromadě v rámci výtvarné skupiny (DOFO), v Brně musíme ke skupinovým umělcům (VOX) přičíst i několik individualit. V našem hlavním městě byla situace nejsložitější. Žádná skupina autorů nevznikla, všichni fotografové pracovali více méně samostatně. Nejprve se tedy budu věnovat dílu již zmiňovaného Jiřího Jeníčka a Václava Jírů.

Jiří Jeníček urazil za dobu čtyřicátých a padesátých let velký kus cesty. Kromě praktické fotografie se čím dál častěji věnoval i teoretickým reflexím média. Napsal několik důležitých textů, a dokonce i knih, přičemž svůj zájem rozšířil i o film.¹⁰² Fotografické dílo Jiřího Jeníčka po roce 1945 lze v podstatě rozdělit na dvě části. První je krajinářská fotografie, druhá je zaměřená na momentky z ulic měst. Nejen v duchu poezie všedního dne. Jak dosvědčuje výběr snímků pro monografii z roku 1962, vážil si autor i momentních fotografií se silnými portrétními rysy (*Před domovním číslem, Pražské jaro* či fotografie *Filemon a Baucis*), které s poezií všedního dne souvisejí velmi volně. Značnou část autorovy tvorby po roce 1957 lze ale zařadit do poezie všedního dne bezvýhradně. S čímž se musela vyrovnat i historička fotografie Anna Fárová, jejíž osobní vkus byl „jednoduchým“ momentkám z ulice na hony vzdálen. Tomu odpovídá i lehce rozpačitý tón textu ony Jeníčkovy monografie z roku 1962. Anna Fárová, kterou pojil s fotografem přátelský vztah, píše: „*Básnivost nepřesahuje rámec denního života; jsou tu jen náhle objevené všednosti, které mají poetickou chuť.*“¹⁰³ S odstupem času je ale zřejmé, že některé snímky nejsou ani zdaleka „jen náhle objevené všednosti“. Jeníčková vrcholná díla jsou naopak poměrně rafinované snímky. Za všechny jmenujme *Mínus*

16 °C [168] z roku 1957. Jeníček zde přes zamrzlé okno zachytil v protisvětle siluety dvou postav. Menší siluetu, pravděpodobně ženy, vidíme při levém okraji snímku. Pozornost však na sebe upoutá obrys muže v klobouku. Na první pohled celkem tradiční a v rámci poezie všedního dne velmi frekventované schéma, při pozorném pohledu na fotografii si však všimneme v námraze skla nádherně provedeného tulipánu.

Podobně rafinovaně pracuje Jeníček například ve snímku *Pražské ráno* [171] zachycujícím pouliční ceduli s nápisem „Dnes měkký tvaroh“, která je opřena o výlohu, v níž rozeznáme patrně zvětšenou maketu lahve mléka (?). Do lahve jako by kráčí žena odrážející se ve skle výlohy. Zadíváme-li se však na snímek více, objevíme na „lahvi“ siluetu Pražské brány. Fotografie tím získává opět další, nečekaný a nevšední rozměr.

Na první pohled banálně může působit například dílo *Čtyři* [167], které není bohužel přesně datováno. Teleobjektivem je zde zachycen štít domu a za ním prostranství jakéhosi náměstí, po kterém kráčí čtyři lidé, respektive tři ve skupině a jeden jaksí trochu bokem. Prohlédneme-li si fotografii pozorně, najdeme na vrcholech štítů čtyři koule, jež svým rozložením (3 a 1) v podstatě odpovídají ději na náměstí. A podobných snímků bychom našli ještě několik. Mimořádnou čistotu vidění a obrazotvornost prokázal Jiří Jeníček i v případě další fotografie související s poezií všedního dne jen volně. Mám na mysli snímek *PF 1963* [172].

Dlužno dodat, že Jeníček je opravdu autorem i takových fotografií v duchu poezie všedního dne, které jsou poněkud jednoduššího ražení. Za všechny jmenujme *Z periferie* [161], *Pod mými okny* [162] či *Není vůz jako vůz* [165]. Na nich již nenajdeme popisovanou rafinovanost, ovšem ani tato díla nezapřou autorovu velkou kompoziční citlivost.

Druhým pražským autorem, u něhož jsem zmiňoval již předválečnou tvorbu, je Václav Jírů. Jeho činnost v padesátých letech nebyla – stejně jako u Jiřího Jeníčka – pouze praktická, ale velmi významně zasáhl do života fotografické obce i jako autor teoretických statí a především jako organizátor. Jírů byl mezi lety 1953 a 1957 předsedou redakční rady měsíčníku *Československá fotografie*, tedy nejčtenějšího

(a zároveň po určitou dobu jediného) periodika specializovaného na toto médium. *Československá fotografie* zároveň nahradila předchozí časopis *Nová fotografie*, jenž se profiloval propagandistickou rétorikou a snímky v duchu socialistického realismu nejhrubšího zrna. Jírů se tak tedy přímo podílel na jakémisi „narovnání“ poměrů a měl nepochybně zásluhu na zvýšení úrovně časopisu *Československá fotografie*. Ambiciózního Jírů však ani to zřejmě neuspokojilo a v roce 1957 si založil „vlastní“ čtvrtletník *Fotografie* vydávaný i v jazykových mutacích. Pod jeho vedením se *Fotografie* stala jedním z nejlepších specializovaných časopisů vůbec a v celém východním bloku bychom jen stěží hledali periodikum podobné kvality. Vlastní tvorbu Václava Jírů shrnula dosud jediná monografie sestavená Václavem Zykmondem. Ten rozdělil (byť si byl vědom nepřesnosti těchto „škatulek“) fotografie pražského autora po druhé světové válce na krajinu, město a přírodu. Kategorii města pak Zykmond blíže specifikuje a snaží se ji charakterizovat na základě fotografií v knize Václava Jírů *Praha a Pražané: „...jeho Praha není městem inspirujících domovních znamení, není to město Kafkovo, ani město průchodů, pasáží a Hradčan evokujících Apollinairova Pražského chodce, ale je to Praha zcela každodenní, obyčejná, taková jaká je v druhé polovině našeho století, Praha stejně tak nesentimentální, neheroická, neromantická. Její naprostá každodennost je však ve fotografiích negována tím, že je neustále množována, snímek od snímku, že je viděna v prostých lidských souvislostech, ve vztahu k těm drobným lidem, kteří mají své každodenní starosti a kteří samou svou existencí popírají pražskou historii ani ne tak proto, že by je nezajímala, jako spíše proto, že se s ní už dávno sžili.*“¹⁰⁴ Václav Zykmond termín poezie všedního dne nepoužíval, v jeho charakteristice snímků Prahy jej však nepochybně cítíme.

Ze samého počátku padesátých let se nezachovalo mnoho výrazných fotografií Václava Jírů.¹⁰⁵ Přesto z roku 1952 pochází relativně slavná fotografie *Divák* [179] znázorňující dřevěné hrazení fotbalového stadionu, za branou vidíme siluetu jediného diváka s aktovkou a konečně za ním fotbalové hráče. Nebýt datace, řadil bych snímek do konce padesátých let.¹⁰⁶ „Parametry“ poezie všedního dne pak splňuje zcela jistě. Podobně je tomu v případě fotografie *Bufet* [178], deponované v Moravské galerii v Brně a datované po roce 1952. Právě toto dílo měl Antonín

Dufek na mysli, když v knize *V plném spektru* psal o fotografiích, jež „tlumočí existenciální tíži poválečné doby“. Pro mě osobně snímek spíše tlumočí pocity z chladné podzimní, dušičkové noci.

Největší tvůrčí vzepětí spojené s fotografií v duchu poezie všedního dne však Václav Jírů prožil až mezi lety 1957 a 1960. V tomto poměrně krátkém období vytvořil i drtivou většinu snímků použitých ve zmiňované knize *Praha a Pražané*. Velmi známým a také dobře zapamatovatelným je snímek *Trolejáři* [181] z roku 1957. Respektive se jedná o sérii fotografií vzniklých – soudě dle světla a počasí – v jeden den v rozmezí několika desítek minut.¹⁰⁷ Znárodňuje zimní náměstí v mlžném oparu s tramvajovými kolejemi uprostřed. Troleje opravují dvě auta se zdvižnou plošinou, posazenou jakoby do budovy Národního muzea, a na plošinách vidíme siluety dělníků. Pod nimi procházejí lidé. Úběžníky tvořené kolejemi a trolejí pak směřují k soše svatého Václava.

Václav Jírů velmi rád využíval teleobjektivu, který již sám o sobě poskytl nevšední perspektivu a městské záběry ozvláštň. Nejvíce patrné je to na snímcích z publikace *Moskva, Leningrad, Kyjev*. I v pražském prostředí šlo podobné postupy použít, jak dokládají snímky *Křižovatka III* [182] a *Na Václavském náměstí I* [183], oba z roku 1958. Zdařile pak – podle mého názoru – pracoval Jírů s teleobjektivem například při vzniku fotografie *Oprava uličního ampliónu* [192]. V protisvětle zde vidíme siluetu sloupu elektrického vedení, žebřík a opraváře na něm. Celému výjevu dělá kulisu zamlžený obrys Jindřišské věže.

Fotografové v Praze již od prvních let existence média jako takového zaměřovali svůj objektiv na Vltavu, tvořící přirozený středobod města. Nejinak tomu bylo i v námi sledované době. Nadto řeka poskytovala bezpočet „všedních“ námětů. Rybáře na loďkách a také bruslaře, případně chodce přes zamrzlé koryto, kteří se vznikem Vltavské kaskády a následným oteplením vody ve Vltavě vymizeli. Tyto náměty zaujaly i Václava Jírů, jak dokládají fotografie *U železničního mostu* [184] a *Opouštíme Prahu* [186]. Tento druh snímků se ale velmi rychle „okoukal“ a nepatří k tomu nejlepšímu v autorově archivu. Můj názor snad potvrzuje i absence těchto děl v monografii Václava Jírů, nicméně po námětové stránce i způsobem

zpracování námětu se opět jedná o typické snímky reprezentující poezii všedního dne.

Naopak zdařile uměl Jírů pracovat s námětem fotografovaným přes sklo. Vytvořil tímto způsobem několik snímků například přes mokré okno jedoucí tramvaje. Při takovém způsobu práce je jistě zapotřebí určitá dávka štěstí. Děj odehrávající se na ulici či ve městě musí „přijít“ k fotografovi pasivně sledujícímu okolí. První – podle mne méně zdařilý snímek – nese název *Václavské náměstí v dešti* [185]. Druhá z fotografií nazvaná *Deštivý den* [188] patří právem k těm nejznámějším. Snímek vznikl z tramvaje pravděpodobně v horní části Václavského náměstí a zaujme výrazným přechodem pro chodce, u kterého čeká žena. Světlo pak zdůrazňuje mírně se stáčeující lesklé koleje, jakoby pohlcené další tramvajovou soupravou a náměstím jako takovým. Zmiňované štěstí v tomto případě fotografovi přálo a výsledný obraz je skvělý. Není také bez zajímavosti, že Jírů se podobnému námětu věnoval i na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let minulého století.¹⁰⁸

Václav Jírů patří k nejdůležitějším osobnostem naší fotografie přelomu padesátých a šedesátých let. Jeho dílo, jak teoretické, tak fotografické, bohužel stále čeká na své komplexní zpracování.

Nejinak je tomu i v případě dalšího pražského autora Ericha Einhorna a jeho ženy Milady. V jejich případě pak situaci navíc komplikuje naprostý nedostatek fotografií ve veřejných sbírkách.¹⁰⁹ Přičemž Erich je důležitou postavou domácí fotografie od konce padesátých let, kdy se stal reportérem deníku *Večerní Praha*. Podrobně se tomuto periodiku budeme věnovat v dalším textu, nyní budiž pouze řečeno, že Einhorn zde otiskl mnohé ze svých fotografií v duchu poezie všedního dne a že tyto fotografie do značné míry tvoří páteř knihy *Praha všedního dne* vydané nakladatelstvím Orbis v roce 1959. Knihy, která je pro celý proud fotografie vlastně dílem ikonickým. Nicméně nebyla ani zdaleka jediným knižním počinem Ericha Einhorna. Vydal například několik teoretických publikací – *Fotografujeme zrcadlovkou Flexaret* (1960), *555 chyb ve fotografii* (společně s Přemyslem Červenkou v roce 1962), *Sedmnáct set osmdesát devět rad pro fotoamatéry* (1968) a konečně *Flexaret v praxi* (1968). Od konce padesátých let byl pak prominentním

vydavatelem obrazových publikací a jako jeden z nemnoha měl tuto možnost i v období normalizace.¹¹⁰ Do konce padesátých let pak spadá – kromě zmiňované *Prahy všedního dne* – ještě publikace *Do Moskvy*, kterou lze k poezii všedního dne také řadit, byť kvalit zmiňované pragensie ani zdaleka nedosahuje.

Erich Einhorn, a nakonec i jeho žena vytvořili v rámci poezie všedního dne několik ikonických děl. *Zamilované pneumatiky* [92] jsou jedním z nich. Einhorn si zde všiml vlastně celkem běžného jevu. Když má automobil mokré pneumatiky a otáčí se, zanechá na silnici občas obtisk podobný srdci. V případě tohoto snímku měl automobil mokrou pouze jednu gumu, proto není otisk zdvojený a tím nečitelný. Nadto je motiv velmi šťastně zářmován v popředí pruhem dlažebních kostek a v pozadí chodníkem, po kterém kráčí ničeho si nevšímající lidé. Jak charakteristické!

Einhorn výtečně zvládal mnohé postupy typické pro poezii všedního dne. Dokládají to i fotografie přiložené k této práci. Mám tím na mysli rámování scény pomocí architektury (*Kolem Černínského paláce denně do jeslí* [97], *Brána do minulosti* [98]), fotografii přes orosené a namrzlé sklo (*Ráno v pražské tramvaji* [104], *Za oknem výhybkářovy budky* [99], *Nebezpečná jízda* [95]) či zdvojování námětů pomocí odrazu ve skle (*Pražská zvláštnost – pasáže* [103], *Některé průchody se lesknou sluncem* [105]).

Einhorn uměl výtečně pracovat s městskými reáliemi. Jeho oblíbeným motivem je využití vysokých městských lamp, pod nimiž se odehrává onen „všední“ děj. Lamy na jeho snímcích na mne působí až jako jakýsi vysocí strážci lidské mravenčí činnosti. Mistrné příklady jsou snímky *Časně do práce* [94] nebo *Dobré znamení* [107], který je lehce morbidní i legrační zároveň.

Rád bych se zmínil ještě o jedné fotografii Ericha Einhorna – *Nebezpečná cesta*. Ta totiž využívá dalšího postupu oblíbeného v této době a v tomto proudu fotografie. Totiž zachycení malé postavy člověka nebo více lidí na velké, většinou mokré či zasněžené ploše. Je to jeden z postupů, jak zachytit všednost nevšedně. Principiálně podobné fotografie vytvářel například brněnský Miloš Budík.

Einhornova žena Milada vystudovala kameru na FAMU, později pracovala jako vedoucí fotooddělení archeologického ústavu ČSAV, nicméně již v roce 1958 se stala volnou fotografkou. Od té doby tvořila s Erichem jeden z nejvýraznějších manželských párů domácí fotografie. Pod množstvím publikací jsou podepsáni společně. Výjimek nenapočítáme mnoho. Jednou z nich však je výrazná dětská kniha *Říkali mu Frkos* (1963), kterou Milada doprovodila fotografiemi sama. Řeč o ní bude na patřičném místě. Nevšedně v ní tentokrát není zachycen člověk, ale hlavní hrdina dětského příběhu – malý kos. V katalogu má své místo jedna z fotografií deponovaná v Moravské galerii v Brně pod názvem *Dvojice za záclonou* [111].

Ikonickým dílem nejen pro osobnost Milady Einhornové, ale i pro celý proud poezie všedního dne ve fotografii je snímek *Není lehké být otcem* z roku 1955 [109].

Průhledem z jakési pasáže na něm vidíme v mírném podzimmím (nebo zimním) protisvětle siluetu vysokého prohnutého muže s kočárkem. Kulisou jim jsou široké prázdné ulice v pozadí. Snímek dost možná inscenovaný (muž na fotografii je Erich Einhorn), ve své podstatě velmi prostý, ale nesmírně působivý.

O tom, že Milada Einhornová dokonale zvládla postupy, o nichž již byla řeč a jež jsou pro poezii všedního dne charakteristické, svědčí další dva snímky uvedené v katalogu. Totiž *Splněný sen* [110] využívající odraz a protisvětlo a nepojmenovaný snímek [112], kde fotografka opět pracuje s městským životem, siluetou a zamlženým sklem.

Dílo obou manželů zanechalo v domácí fotografii výraznou stopu, a byť jsou pozdější práce z doby normalizace v mnoha ohledech problematické, jistě by stálo za celkové zevrubné zhodnocení. Prozatím je jejich tvorbě věnována pouze jedna skrovná monografická studie z roku 1959.¹¹¹

Jestliže jsou manželé Einhornovi trochu pozapomenutými osobnostmi naší fotografie, pravý opak můžeme říct o Václavu Chocholovi, jehož dílo je odborné veřejnosti známo mimo jiné z vydaných monografií, ale pozornosti neušlo ani širokému publiku díky masově rozšířeným fotografiím Salvadora Dalího.¹¹² O jistou propagaci Chocholova díla se také zasloužila jeho dcera Blanka.¹¹³ Dílo Václava Chocholy je poměrně složité kategorizovat, nicméně jeho určitá část byla silně

ovlivněna tvorbou Skupiny 42.¹¹⁴ Námětem pro mnohé snímky se tak Chocholovi stává město a především pražská periferie. Nejblíže má k Libni, kde se roku 1923 narodil. Právě téma periferie v kombinaci s Chocholovým přirozeným talentem pro živou fotografii dalo vzniknout některým snímkům zařaditelným do poezie všedního dne. Byť musím předeslat, že Chocholovy fotografie hrají na poněkud temnější strunu a ona tolikrát zmiňovaná lehkost, radost či optimismus z nich příliš cítit není. Snímky, o nichž budu mluvit, jsou dle mého názoru „někde mezi“ nedýchatelnou atmosférou a čistotou fotografií Miroslava Háka a fotografií v duchu poezie všedního dne.

Jako potvrzení předešlých řádků snad může posloužit snímek *Dětské hry* [160] z roku 1959, tedy z doby, kdy je proud poezie všedního dne na vrcholu. Po čistě formální stránce je zde vše „jak má být“. Vidíme nevšedně zachycenou všední scénu. Centrum snímku je rámováno sloupy elektrického vedení, tolik charakteristickými právě pro periferii, z dětí vidíme spíše siluety, nadto velmi malé. Všechny tyto postupy známe právě z poezie všedního dne. Jen zmiňovaná atmosféra zde jednoduše není. Vše dělá dojem spíše jakéhosi tajemna. Jaký rozdíl oproti dětským hrám v podání například Marie Šechtlové! Podobně bychom lehkost jen stěží hledali na dalším snímku z pražských předměstí – *Slepá ulice, Libeň* [157].

Přece jenom odlehčenější fotografie jsou *Podvečer na křižovatce* [159] a *Rybář na Vltavě* [158], obě z roku 1958. Chochola zde opět pracuje s rámováním hlavního námětu za pomoci městských objektů (semafor, mostní oblouk) a obě fotografie si hrají s protisvětlem a siluetami postav.

Chochola tedy nepochybně ovládal principy poezie všedního dne a při jeho kvalitách by zcela jistě zvládl vytvořit mnohem početnější konvolut fotografií. Dokonce jsem si téměř jist, že by se v jeho archivu našla celá řada děl v duchu poezie všedního dne. Chochola se však jimi – podle mého názoru – nechtěl příliš prezentovat.

Jen stěží je „lokalizovatelný“ další autor – Pavel Dias.¹¹⁵ Život nestora české fotografie a vůbec prvního absolventa fotografie na FAMU, je spjat s Brnem,

Zlínem, ale také s Prahou. Rozhodnutí zařadit jej k pražským autorům bylo motivováno především Diasovým vztahem k časopisu *Mladý svět*, jehož redakce sídlila v Praze. O tomto legendárním časopise pojednám na dalších stranách. Teď jen zmíním, že kolem redakce *Mladého světa* se shromáždil okruh vynikajících fotoreportérů. Především bych jmenoval Miroslava Hucka a Leoše Nebora. Třetím by byl právě Dias, jehož práce se s odstupem času zdají být nejpodstatnější. Byť musím přiznat, že jsem jejich důležitost zprvu podceňoval. Diasova tvorba je známa především v rovině čisté reportáže a dokumentu. Což koresponduje i s jeho tehdejšími zaměstnáními. I pro *Mladý svět* však užil množství nereportážních, spíše náladových fotografií, fotografií podle mého zařaditelných do poezie všedního dne. Většina těchto snímků však upadla v zapomnění. Nicméně nedávno Pavel Dias věnoval pražskému Uměleckoprůmyslovému museu obsáhlý soubor svých výstavních zvětšenin z konce padesátých let (některé z těchto snímků tedy vznikly ještě před angažmá v *Mladém světě*), které o jeho zařazení do poezie všedního dne vypovídají více než přesvědčivě.¹¹⁶

Většina z fotografií, jimž budou věnovány následující řádky, vznikla sice již za studií na FAMU, nicméně větší vliv na Diasa mělo patrně předchozí školení v Brně. Zde totiž navštěvoval Střední uměleckoprůmyslovou školu, kde vyučoval fotografii Karel Otto Hrubý. Hrubý, jako jedna z nejvšestrannějších osobností naší fotografie vůbec, patří částí své tvorby také k poezii všedního dne a na Diasa mohl mít v tomto ohledu značný vliv. Nehledě na fakt, že v Brně byla v té době celá skupina podobně zaměřených autorů.

Dias v sobě reportéra nezapře. Není autorem tichých, graficky silných snímků, o nichž byla již tolikrát řeč. Má sice i takové – *Praha* [65] –, ale jeho doménou je pohyb. Přesto vzniklé soubory nemůžeme označit za reportáž. Snímky totiž v podstatě nenesou žádnou informaci. Diasovy fotografie si dovolím nazvat neklidnou poezií všedního dne – téměř fyzickým básnictvím. Výmluvný je například název cyklu *Studie pohybu*, zaznamenávající formuli [69], sanitku [70] a konečně cyklisty na velodromu [75]. Dias zde kreativně využívá pohybu, soustředí tak pozornost jen a jen na hlavní námět. Vlastně nám nedává na vybranou. Musíme sledovat pouze hlavní pohyb, který ale nemá žádnou konkrétní náplň ve smyslu

informace, co se na fotografii děje. Víme, že cyklisté, sanitka i formule jedou, ale to je vše. Znovu tedy zdůrazňuji. Nejedná se o reportáž v pravém slova smyslu. Vidíme nevšedně zachycený všední výjev. Snímek působí pouze svou vizuální kvalitou a neobvyklostí.

S pohybovou neostrotí se Dias musel vyrovnat rovněž při fotografování tanečních zábav a jazzových večerů. Ty zcela neodmyslitelně patří k době přelomu padesátých a šedesátých let. Jazzové a swingové večery byly samy o sobě „demonstrací“ relativní volnosti pozvolna nabývané na konci padesátých let a lákaly nejednoho fotografa. Kromě Diase dokázal tento námět skvěle zpracovat i brněnský Miloš Budík. Diase, soudě dle mně známých fotografií, celkem ostentativně nezajímali interpreti a jejich vypjaté pózy. Objektiv nejčastěji zaostřil na publikum – na návštěvníky, tanečnický, milence...

Diasovu „neklidnou“ interpretaci všednosti pak dokumentují i další snímky. A zatímco u *Studíí pohybu* je pohybová neostrot jistou manýrou a základem vizuální působivosti, u večerních fotografií z hudebních produkcí byla vynucena okolnostmi (málo světla v sálech znamenalo prodloužení času expozice), tak následné snímky Pavel Dias „rozpohyboval“ zcela záměrně. *Brno* [77] je název prvního z nich. Vidíme zde opraváře typických girland instalovaných tehdy v brněnských ulicích. Dělník stojí na vysokém žebříku a soustředí se na svou práci. Pod ním ale pulzuje život. Tramvaj, chodci, vše je pohybově neostré. Jako by se opravář nacházel v jiném, klidnějším světě.

Stejný princip je využit i v další, dle mého názoru famózní fotografii. Nese opět lakonický název *Brno* [76]. Vidíme zde ženu na Kobližné ulici v Brně v jakémisi „zpomalení“ (ne zastavení!) v davu kolemjdoucích občanů. Její „výlučnost“, onu vytrženost z „tohoto světa“ podtrhuje nepřítomný, lehce melancholický výraz. Není bez zajímavosti, že dotyčnou dívkou je Diasova bývalá žena, fotografka Hilda Misurová-Diasová.

Pavel Dias do poezie všedního dne patří. Nikdo jiný k ní nepřistupoval jako on, nikdo jiný se podle mne nepohyboval na tak úzkém prostoru mezi reportáží a „nevinnou“ náladovou fotografií v duchu poezie všedního dne. Zároveň zde

prezentované fotografie zažívají tak trochu obnovenou premiéru. Rozsáhlé dílo Pavla Diase je známé spíše v jiných souvislostech a na tuto periodu v jeho vývoji se tak trochu pozapomnělo. S odstupem doby se však právě tato „všední“ lekce zdá čím dál důležitější.

Celá řada vynikajících fotografií v duchu poezie všedního dne by se jistě našla také v archivu nedávno zesnulého Jana Reicha. Jakousi „ochutnávku“ z nich nalezneme v poslední monografii tohoto moderního klasika české krajinářské fotografie vydané nakladatelstvím Torst v roce 2009.¹¹⁷ Více záběrů než zde prezentovaných sedm však bohužel není k dispozici. Reichova pozdější tvorba, tak jak je tomu třeba i v případě zmiňovaného Pavla Diase, zastínila jeho rané práce, nadto je sám autor zřejmě nepovažoval za příliš důležité. Z publikovaného torza je však zřejmé, že Reich výtečně ovládal jazyk poezie všedního dne a jistě je relevantní sem některé starší práce řadit.¹¹⁸

Z dalších pražských autorů je nutné, byť už jen okrajově, zmínit díla Zdenko Feyfara, Karla Hájka, Jovana Dezorta, Miroslava Peterky a Jaroslava Pacovského. Posledně jmenovaný autor je celkem zapomenutou osobností domácích dějin fotografie. Pacovský se narodil v roce 1906, a byl tudíž přinejmenším o generaci starší než většina fotografů zmíněných v této práci. Pokud tedy o jeho osobě nalezneme informace, jedná se většinou o kusé zprávy související s jeho fotografickou činností v třicátých a čtyřicátých letech.¹¹⁹ Zařazen je do této práce v podstatě pouze pro cyklus šestnácti snímků *Dům na periférii* z poloviny padesátých let. Hlavní hrdina cyklu – dům na konečné tramvají 13 a 14 – je zde zachycen v různých „nevšedních“ souvislostech, s občany, dětmi či osamoceně. Fotografie odrážejí jistou kompoziční zkušenost autora a jsou jednoduše milé. Žádné další fotografie Jaroslava Pacovského z této a pozdější doby mi nejsou známy a zdá se, že s poezií všedního dne jej můžeme spojit jedině tímto souborem.

To dílo Miroslava Peterky, jako velmi známého reportéra, našlo uplatnění i v několika knihách. Dvě z nich jsou také součástí této práce. Fotografie otištěné v *Pražském jaru* a legendární publikaci *Toto město je ve společné péči obyvatel* jsou zároveň jediným zdrojem relevantního obrazového materiálu.¹²⁰ Pokud mi tedy

přísluší hodnotit Peterkovo dílo takto zúženě prezentované, označil bych jej za reportéra. V knize o Pražském jaru najdeme ponejvíce konkrétní informační snímky odkazující k významným a slavným vystoupením na tomto festivalu. Pravda, kniha je doplněna i o několik fotografií zařaditelných do poezie všedního dne, na nichž Peterka dokazuje zvládnutí i tohoto přístupu – *Lodičky u Čechova mostu* [226], *V pasáži Alfa před divadlem Semafor* [230], *Na rampě u Pražského hradu* [229], ale těžiště jeho zájmu je přece jenom ponejvíce v informativních reportážních záběrech.

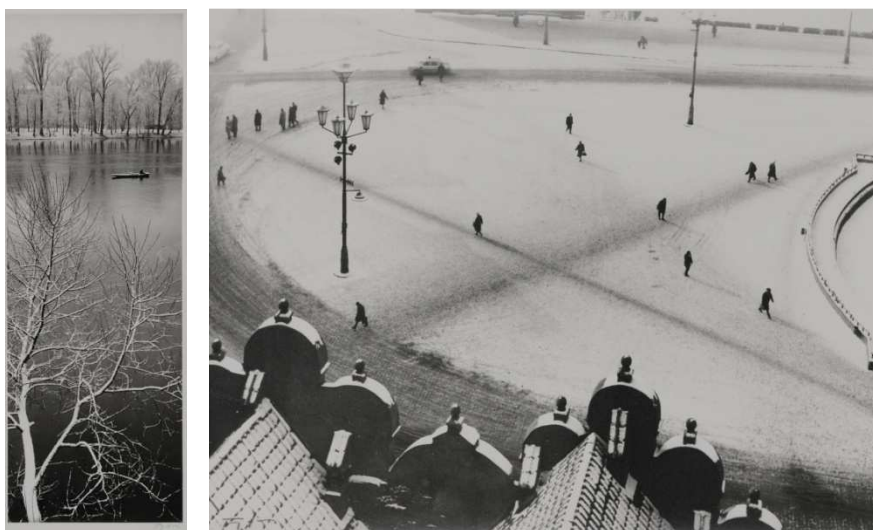
Trochu odlišnou polohu fotografie najdeme v druhé jmenované knize, v níž se snoubí Peterkovy snímky s textem Bohumila Hrabala. Většina fotografií je založena na humorném vyznění nápisů, značek, výloh a cedulí tolik typických pro městské prostředí. Je to postup nadmíru oblíbený po celé období normalizace. Z mého subjektivního pohledu patří tyto snímky k poezii všedního dne spíše okrajově, byť například Pavel Dias je v přiloženém rozhovoru považuje za typické představitele.¹²¹

Velmi úspěšným reportérem, spadajícím v inkriminované době pod ČTK, byl i Jovan Dezort. Autora narozeného v Brně je ale nutné řadit spíše do pražského prostředí, kde teprve zcela uplatnil svůj talent. Byť i z jeho raného období existuje několik zdařilých snímků zařaditelných do poezie všedního dne (povětšinou pořízených v Židlochovicích), většinu jich lze lokalizovat do Prahy šedesátých let. Dezortův přístup k realitě by asi v rámci této práce měl nejbližší k zmiňovanému Miroslavu Peterkovi. Na rozdíl od něj však není Dezort autorem žádné dobové knihy, kde by se fotografie v duchu poezie všedního dne uplatnily, a výběr v katalogu této práce je druhotným výběrem. Dezort je tedy jistě spíše reportérem a zde publikované fotografie tak nejsou zcela objektivním obrazem jeho tehdejší tvorby, ale spíše marginální kolekcí snímků vzniklých tak trochu mimochodem při každodenní reportéřské praxi. U Jovana Dezorta je také nutné upozornit na fakt, že jako jediný mně známý autor vytvořil i několik snímků zařaditelných do poezie všedního dne v technice barevné fotografie!

Podobně okrajovou záležitostí v rámci poezie všedního dne se z dostupného materiálu zdá být dílo legendy naší reportážní fotografie Karla Hájka.¹²² Ten není, pro naprostý nedostatek relevantních fotografií, ani součástí katalogu, podobně jako náš vynikající krajinář Zdenko Feyfar. Dílo obou se sice v určitých snímcích k poezii všedního dne blíží, nebo je do ní přímo zařaditelné (jako v případě níže zobrazených snímků), ale ve svém celku má kořeny zcela jinde.



Ukázky fotografií Karla Hájka v duchu poezie všedního dne z knihy *Leningradské symfonie*



Ukázky fotografií v duchu poezie všedního dne z díla Zdenko Feyfara deponovaného v Moravské galerii v Brně (MG 10 181, MG 10 195)

Josef Illík je poslední osobností v rámci poezie všedního dne a pražského prostředí, o níž považuji za nezbytné se zmínit. Illíkova tvorba je ponejvíce spjata s filmem. V průběhu své kariéry stál jako hlavní kameraman u vzniku mnoha vrcholných děl české kinematografie. Z těch naprosto zásadních uvedu alespoň *Kočár do Vídně* a *Ucho*, oba pod režisérským vedením Karla Kachyni, a *Kladivo na čarodějnice* od Otakara Vávry.¹²³ Fotografie se stala pro Illíka spíše koníčkem, přesto se mu

podařilo v roce 1959 vydat bohužel ne příliš kvalitně vytištěnou knihu *Praha zasněná*, v níž nalezneme i celou řadu snímků souznících s poezií všedního dne.¹²⁴

Brno, druhé centrum, kterým se budu zabývat, mělo oproti naší metropoli úplně jinou historickou zkušenost. Před vznikem samostatného Československa bylo ponejvíce provinčním městem, jakýmsi „satelitem“ Vídně. Ve dvacátých a třicátých letech jen pomalu nabíralo dech a stávalo se pozvolna kulturní a myšlenkovou protiváhou Prahy. Jako město se silnou německou komunitou se však po druhé světové válce jen těžko vyrovnávalo s odsunem „zrádců národa“ a udělalo zase krok zpět k pomyslné startovací čáře. Pro Brno tedy nastal čas plynulého kulturního rozvoje paradoxně až v padesátých a šedesátých letech minulého století. A tento rozvoj byl v mnoha ohledech dosti specifický, především osobní provázaností jeho aktérů. Dodnes se v Brně, na rozdíl od Prahy, všichni osobně znají. Nezbyvá než uznat, že na poněkud škarohlídkém označení „největší vesnice“ je něco pravdy.

Celkem směle se v Brně můžeme bavit o vzájemném vlivu umělců, fotografů. Zároveň se v moravské metropoli podařilo uskutečnit mnohé akce, které v Praze – bedlivě střežené státní mocí – nepřicházely v úvahu. Zkrátka, v Brně se dýchalo o něco svobodněji. Z tohoto kvasu vzešel legendární časopis *Host do domu*, orchestr Gustava Broma, ne jeden špičkový jazzový hudebník či výtvarný umělec, nebo fotograf. Zapomenout nesmíme ani na Dům umění města Brna, jenž se pod vedením Adolfa Kroupy stal jednou z nejpodstatnějších institucí svého druhu, ani například na divadlo Husa na provázku. Nadto si moravská metropole i za dob těžké totality zachovávala přece jen jakýsi kontakt se světem každoročním pořádáním Mezinárodního strojírenského veletrhu. Zkrátka, Brno prožívalo v námi sledované době vrchol kulturního rozkvětu v rámci 20. století.¹²⁵

Z brněnských autorů jsem se již zmínil o Janu Beranovi a uvedl jej jako fotografa poezie všedního dne „před poezií všedního dne“. Beranovy snímky ze čtyřicátých let skutečně splňují rysy tohoto proudu fotografie.¹²⁶ Jak již bylo zmíněno, Beran se po útocích na svou osobu v roce 1949 z fotografického života na několik let stáhl a věnoval se filmu. Naplno se k médiu fotografie vrátil až mezi roky 1957 a 1958 – tedy v době vrcholící poezie všedního dne. Paradoxně se však – podle dostupných

snímků – Beranovo dílo z konce padesátých let nezdá být tak docela typickým příkladem tohoto proudu fotografie. Beranova světelná režie se uklidnila a jaksi tišší jsou i fotografované náměty. Dokladem budiž snímky *Chomouty na prodej* [26] či o rok mladší *Setkání* [27]. V obou případech využívá umělec odrazu a setkání reálného s fiktivním, vše je přitom zalito nádherně modelujícím měkkým světlem. Po akci a kontrastním světle ani památky. Co víc, Beran se nebál sáhnout ani k inscenaci, tolik netypické pro jeho ranou tvorbu. Nelze si představit, že by snímek *Průhled* [28] mohl vzniknout bez spolupráce modelu za rozbitým drátěným sklem. To však neznamená, že by brněnský autor zapomněl něco ze svého umu, jak dokazuje třeba fotografie *Za pravdu* [29] pořízená až roku 1967. Zobrazuje čtenáře novin v ostrém protisvětle. Noviny má rozevřené před sebou, a vidíme tak pouze jakousi čtenářovu siluetu. Na konci šedesátých let bych si takové zobrazení dovolil označit za klišé, nebýt kontextu. Okno je pojato velmi graficky. Jedná se snad o luxfery (?), jenž v prudkém protisvětle připomínají nejvíce mříže. Muž čte deník *Pravda*, což v kombinaci s názvem a dobou vzniku dává snímku nový, promyšlený rozměr. Postupy typické pro poezii všedního dne zde slouží ke sdělení postoje autora, a v pravém slova smyslu to tedy již poezie všedního dne není. Pro úplnost jen dodám, že v díle Jana Berana není tento angažovaný postoj ojedinělý. Především po srpnové okupaci v roce 1968 vytvořil několik velmi zdařilých snímků jasně prezentujících autorův občanský postoj.¹²⁷

Mezi lety 1959 a 1973 pracoval Jan Beran v Krajském kulturním středisku v Brně, které se právě v této době, a posléze i Beranovou zásluhou, stalo mohutným podhoubím brněnské amatérské fotografie. Ze starších autorů sem často vážil kroky i další představitel poezie všedního dne Karel Otto Hrubý. Hrubý s Beranem tvořili jakýsi neoficiální „pedagogický sbor“, porotu hodnotící práce mladších fotoamatérů. Pro tato vzájemná setkávání se mezi autory vžil název „staska“. Přísné soudy dvojice zmíněných fotografů pak měly zcela jistě velký vliv na vývoj mladých brněnských autorů v čele s Milošem Budíkem, Josefem Tichým či Rudolfem Štursou.

Širší okruh tvůrců kolem „stasky“ byl také spojen obesíláním mezinárodních fotografických salonů a dlužno dodat, že mnozí fotografové na nich dosáhli

skutečně mimořádných úspěchů. Postupem času vykryštovala z tohoto kolektivu sedmička autorů, kteří v roce 1965 založili skupinu VOX.¹²⁸ Ke zkušenému Beranovi a Hrubému se přidal Miloš Budík, Josef Tichý, Soňa a Vladimír Skoupilovi a Antonín Hinšt. Skupina působila sedm let a mezi její specifika patřilo vytváření tematicky ucelených výstav (*Variace, Svět absurdit*), čímž se elegantně vyrovnala s naprosto odlišným zacílením a rukopisem jednotlivých členů.

Přes zmiňovanou autorskou pestrost se v podstatě všichni členové VOXu – kromě Antonína Hinšta – poezie všedního dne přinejmenším dotkli. Výjimkou nebyl ani zmiňovaný Karel Otto Hrubý. Muzikant, malíř a jedna z nejzajímavějších a nejvšestrannějších postav naší fotografie. V padesátých letech prošel jako reportér fází socialistického realismu. Pracovníky jednotných zemědělských družstev a továren povyšoval na novodobé světce. Mistrně dokázal pracovat s osvětlením, někdy ne nepodobným paprskům světla v Sudkových fotografiích z Chrámu sv. Víta. A továrna mu byla opravdu novodobým chrámem. Hrubého dílo z první poloviny padesátých let je jedním z nemnoha příkladů vysoké výtvarné kvality v rámci socialistického realismu.

Na konci padesátých, ale především pak na počátku let šedesátých vytvořil Hrubý celou řadu snímků v duchu poezie všedního dne. Dokázal v nich zcela jistě svou velkou zručnost, při srovnání s předchozí etapou však již nevyčnívá jako mimořádná určující osobnost. V té době již do značné míry ověřeného postupu při práci s protisvětlem využil u fotografie *Dvojice* [142] z roku 1960 i u velmi poetického snímku *Na stavidle* [143], kde pracoval nejen s protisvětlem, ale i se zrcadlením na vodní hladině.¹²⁹

Oblíbeným místem brněnských fotografů obecně se v dobách totality stávalo brněnské výstaviště, poskytující přemíru zajímavých (a moderních) námětů. Jedním z nejděčnějších se stala stavba Pavilonu Z. Podivuhodnou a staticky mimořádnou architekturu zachytil v době vzniku například Miloš Budík, Josef Tichý a pochopitelně i Karel Otto Hrubý [141]. Pro tuto generaci tvůrců snad můžeme považovat za příznačné, že nikoho z nich nezaujala náročná práce dělníků, ani technické aspekty vzniku špičkové konstrukce. Všechny autory zaujala stavba

„pouze“ jako výtvarný artefakt, jako něco krásného, poetického a nevšedního zároveň. Hrubý, jako jediný ze zmiňovaných fotografů, pracoval s již částečně zastřešenou konstrukcí a podtrhl tím abstraktnost snímku, působícího na první pohled jako montáž dvou negativů – prokresleného nebe a konstrukce, sítě, pavučiny.

V principu relativně konvenční je i *Listopadový den* [139] z roku 1958. Hrubý zde zachytil pohled do večerní tramvaje a využil při tom oroseného, a tudíž různě transparentního skla. Neobvyklého efektu však dosáhl v kombinaci s vnitřním osvětlením dopravního prostředku. Na první pohled zaujme zářivka na stropě tramvaje, jež rozzářila nejen interiér, ale právě i orosené okno. Máme pocit, že ze zářivky prší vodopád jakéhosi abstraktního světla, živé vody. K tomuto „nadzemskému“ výjevu je pak zcela netečný postarší pár v tramvaji. Nemůže jej totiž vidět, neboť je jeho součástí. Fotografie je to nanejvýš skvělá, podivná a snad i tíživá.

Podzimní, zimní a vůbec nehostinné počasí se po sledovanou dobu stalo také vděčnou kulisou pro mnoho autorů. Nevšední podmínky dávají, nebo přinejmenším mohou dát, vzniknout nevšednímu výsledku. Tato, ve své podstatě trochu naivní rovnice, vyhání dodnes fotografie do ulic v tu nejméně pravděpodobnou dobu. Jen málokdy je ale výsledek něčím více než nepovedenou hříčkou. Ono malé procento povedených fotografií může reprezentovat například snímek *Plískanice* [149] právě od Karla Otto Hrubého. Ženská postava na něm s deštníkem doslova naraženým na hlavě brání přívalu sněhových vloček a rychlým krokem zahýbá za roh ulice. Nikde nikdo a i sama aktérka události by si jistě přála být už z dosahu rozmarů počasí. Výraznou roli zde hrají i stromy v pozadí, které z obou stran ženu rámuje. Celá kompozice je pak uzavřena architektonickým prvkem budovy a světlým pozadím, ke kterému žena směřuje.

Zmiňovaná fotografie byla jako jedna z mnoha otištěna v knize *Brno* z nakladatelství Blok. Na publikaci z roku 1964 spolupracovali ještě další dva fotografové spjatí s poezií všedního dne – Miloš Budík a Vilém Reichmann. Prvně jmenovaný patřil v brněnské „stasce“ k těm nejmladším a v době vydání zmiňované

knihy slavil teprve devěťadvacáté narozeniny! Mnohých úspěchů však Miloš Budík dosáhl již na konci padesátých let a jeho příspěvek k poezii všedního dne lze hodnotit jako jeden z nejvýraznějších.¹³⁰

Za podobně „vlídného“ počasí jako Hrubého fotografie vznikl i Budíkův snímek s výmluvným názvem *Metelice* [31]. Koncepce záběru je ale zcela jiná. Je pořízen z nadhledu. Pravý horní okraj snímku tvoří oblouk chodníku a dva stromy na něm. Zjevně od nich směrem k levému spodnímu okraji kráčí malá postava. Věrně ji doprovází její stín, respektive odlesk na mokré zemi. Levá horní třetina fotografie se pak topí ve stínu. Celý snímek znečitelňují stopy po padajících sněhových vločkách. Právě světelná režie, vizuální čistota záběru a jakýsi motiv poutnictví dělají z Budíkovy fotografie mimořádně zdařilé dílo.

Z mého pohledu je jednou z nejsilnějších stránek Miloše Budíka um využít protisvětla a siluety. Důkazem budiž nejen fotografie *Pavučina* [33] zachycující zmiňovaný Pavilon Z, ale především snímky *Mytí* [34], *Rozhovor o světle* [39] a *Tělocvična* [30]. Všechny jsou vlastně momentky, ale čas v nich běží velmi pomalu, pokud vůbec. Což právě zdůrazňuje siluety postav.

Na první fotografii z popisované trojice vidíme silně diagonálně komponovaný snímek zobrazující dva muže, kteří umývají prosklený strop v budově Nového zemského domu v Brně. Budík zde dokázal využít známého faktu, že čím je objekt blíže ke sklu či jinak transparentnímu materiálu, je jeho silueta čitelnější. Relativně v detailu zde tedy vidíme ruce a nohy dělníků opřených o sklo, dále ještě kbelík a hadry. Siluety mužů samotných pak již nejsou tak zřetelné. Podobného principu mimo jiné využíval později ve svých aktech další člen skupiny VOX Josef Tichý.

Opět na brněnském výstavišti, tentokrát v Pavilonu C vznikla fotografie *Rozhovor o světle*. Znázorňuje z podhledu siluetu opraváře s žebříkem a ženu v sukni ve výrazném gestu s rukama v bok. Za nimi je výrazně graficky působící strop s řadami rozsvícených světel. Perspektiva celého snímku je jako kdyby posunuta. O světle však na tomto snímku nehovoří pouze jeho autor, ale i sama zobrazená dvojice. Při pečlivém prohlížení fotografie zjistíme, že muž má v ruce žárovku a ukazuje ji ženě. Co je tedy vlastním předmětem dialogu, zůstává na představivosti každého z nás.

Snímek *Tělocvična* nebyl pořízen nikde jinde než v interiéru vily Tugendhat v Brně.¹³¹ Skvost moderní architektury byl totiž v roce 1950 převeden pod Státní ústav léčebného tělocviku a sloužil v podstatě jako rehabilitační středisko. Proto na fotografii vidíme luxusní interiér ve spojení s cvičícími dětmi. Pravý okraj fotografie tvoří tři děvčata v téměř meditačním gestu s balóny nad hlavou. Vidíme je v protisvětle a každá je rámována jedním pásem oken. Na jejich počínání dohlíží zdravotnice po jejich pravé ruce. Více než třetinu fotografie pak tvoří čtvrtá dívka, jemně opřená levou rukou. V pravé drží míč a pozoruje dění v popředí. Skutečně mimořádná působivost fotografie podle mého názoru tkví v propojení přísného prostoru Miese van der Rohe s jakousi přirozenou „nepřísností“ lidského těla, které je zde opět redukováno téměř až na dokonalou siluetu. Čas se zastavil, vnímáme jen přísnost a nepřísnost tvarů, které však jaksi podivně splývají.

Ke snímku *Tělocvična* si dovoluji ještě jednu poznámku dobře ilustrující naprostou změnu autorského postoje při srovnání socialistického realismu a poezie všedního dne. Budíkův snímek vznikl již v roce 1956, přesto k materii přistupuje zcela odlišně, než jen o několik málo let starší díla. Těžko si totiž lze v rámci socialistického realismu představit lepší scénu, než jakou vidíme na zmiňované *Tělocvičně* – přímo ikonické dílo buržoazního prvorepublikového stavitelství slouží všem (!) dětem (tedy budoucnosti socialistického státu) ke cvičení. Na počátku padesátých let by tato, řekněme obsahová a ideologická skutečnost byla patřičně vyzdvižena, dětem by byly zřetelně vidět rozzářené obličejy a architektura by byla čitelnější. Nic z toho však již Budíka nezajímalo. Podstatou snímku je vizuální působivost. Obsah – natož ten ideologický – je potlačen.

Miloš Budík pořídil ještě celou řadu fotografií spadajících do poezie všedního dne a jejich popis by zabral několik dalších stran. Což jistě není smyslem tohoto textu. Jen heslovitě tedy připomenu snímky *Veletřní hvězdy* [38], *Óda na sušení prádla* [45], *Parnas* [36] či *V běhu* [37]. Přece jen však považuji za nutné se déle zdržet u fotografie *Jam Session* [41], pořízené kolem roku 1960 v legendárním brněnském Klubu Antonína Trýba. Miloš Budík se již od mládí znal s celou řadou jazzových hudebníků a dodnes se pohybuje v jejich okruhu. Fotografování koncertů tak přirozeně patřilo do jeho tvůrčího repertoáru. Některé snímky jsou spíše popisné

a odkazují na autorovu zručnost v extrémních světelných podmínkách, některé však spíše vyjadřují náladu a vpravdě poezii hudebních večerů a přátelských setkání. Zmiňovaný snímek je toho důkazem. Popis je snad zbytečný, jen si dovoluji čtenáře upozornit na dějové a světelné souvislosti v rámci záběru.

Josef Tichý měl ve skupině VOX zvláštní postavení svým zaměřením na ženský akt. V rámci tohoto žánru rád pracoval se netradičními technikami a svou tvorbou se tak řadí k autorům, jako byl Ján Šmok, Zdeněk Virt či olomoucký Jaroslav Vávra.¹³² Než se Tichý vyprofiloval tímto způsobem, věnoval velkou pozornost živé fotografii. Několik Tichého snímků – povětšinou pořízených na brněnském výstavišti – pak lze řadit k poezii všedního dne. Že je nepovažoval za okrajovou záležitost, dokumentuje jejich zařazení do výstavního souboru představeného v roce 1963 v brněnském Kabinetu Jaromíra Funka.¹³³ Přesto lze s odstupem času říct, že mnohé z nich působí trochu banálně. Tichý se nezřídka snaží zakomponovat, bohužel často poněkud toporně, postavu či siluetu do výstavního prostoru a konfrontovat ji s exponáty. Na výsledných fotografiích tedy vidíme návštěvníky tu s lahví, tu s klikovou hřídelí či laboratorním sklem. Na Tichého obhajobu musím ovšem podotknout, že se jednalo o symboly moderního světa a v tomto kontextu je jistě vnímali i diváci.

Z mého pohledu se jeví v rámci této Tichého tvůrčí etapy nejplatnější snímek *Le mauvais temps* [298], jenž znázorňuje pulzující brněnskou ulici zahalenou přívaly poletujícího sněhu. Pohybově neostré postavy lidí tak kontrastují se světlým nápisem „laterna magika v BRNĚ“ v popředí při levém okraji fotografie.

Snad na úplný závěr zmíním, že Josef Tichý také fotografoval brněnský Pavilon Z. Zaměřoval se spíše na detail a potlačil tak přirozenou monumentalitu architektury. Jinak zde ale pracoval s protisvětlem a siluetou podobně jako K. O. Hrubý či Miloš Budík.

Trochu stranou hlavního brněnského dění stáli další dva členové skupiny VOX – manželé Skoupilovi. Oba tíhli spíše k popisné reportážní fotografii a poezie všedního dne nebyla tak zcela jejich parketou. Přesto, podle mého přesvědčení, některá jejich díla do této disertační práce patří, byť obecně nepatří k tomu

nejlepšímu. Skoupilovi se povětšinou drželi již zavedených vizuálních schémat jako v případě Vladimírových fotografií *Docela sami* [265] a *Rychlost* [264], kde využívá konfrontace rozlehlého čistého prostředí s malou lidskou postavou či spíše její siluetou. Oba snímky jsou vročeny k polovině šedesátých let, kdy tento přístup již nebyl v podstatě ničím zajímavý.

Velmi lyrickou fotografií Vladimíra Skoupila je *Děšť* [267], jež zřejmě nejlépe zapadá do poezie všedního dne. Vidíme na ní pár stojící venku pod deštníkem. Celou hlučnou společnost nechali aktéři uvnitř stanu (?), nicméně divák o ní ví. Je totiž ukryta za průsvitným materiálem (snad igelitem). Tento intimní motiv pak dokresluje kus větve stromu, nenechávající nás na pochybách, že děj se odehrává někde venku.

Z díla Soni Skoupilové jsem do katalogu zařadil pouze tři práce související s poezií všedního dne. Jedná se o záběry *Bouračka* [268], *Stopy* [269] a konečně fotografii *Diváci* [270], zachycující pravděpodobně scénu z natáčení filmové povídky Jiřího Menzela *Smrt pana Baltazara*. Krásný to doklad vizuálního spojení některých fotografií a některých filmů šedesátých let minulého století.

Mimo skupinu VOX pak stáli další dva brněnští autoři Rudolf Štursa a Bohuslav Burian. Štursovo dílo je poměrně dobře známé a naposledy bylo vystaveno v loňském roce v brněnském Domě umění. Štursa by podle mého přesvědčení spadal do podobné „kategorie“ autorů jako jeho pražští kolegové Jovan Dezort a Miroslav Peterka. Také jeho snímky se řadí při celkovém pohledu spíše do reportážní fotografie, kterou ovládal jako oficiální fotograf Brněnských veletrhů a výstav, a dokonce i dokumentu pořizovanému nejčastěji v jeho rodišti – totiž Podkarpatské Rusi.¹³⁴ Není také bez zajímavosti, že si tento brněnský fotograf po jistou dobu dopisoval s Henri Cartier-Bressonem a vliv tohoto velikána světové fotografie je na jeho díle jistě znát.¹³⁵ Nicméně několik – především velmi časných – prací jako *Leť balónku!* [288] či *Kuličky* [287] můžeme do kontextu poezie všedního dne zařadit.

Naopak dílo Bohuslava Buriana se do povědomí širší veřejnosti dostává poněkud pomaleji. Naposledy se stalo součástí monumentální výstavy *Roky ve dnech*,

připravené Marií Klimešovou. Kurátorka v doprovodné publikaci označuje Burianovy fotografie za díla „mající výrazné neorealisticke kvality“.¹³⁶ V katalogu dosud zřejmě jediné Burianovy samostatné výstavy z roku 1960 uvádí Jaroslav Vávra do značné míry odlišnou charakteristiku jeho práce, když píše: „*Jsou zde hluboce lidské záběry z všedního života, obrazy chválící prostý všední život, jsou zde porozumění a pochopení denního úsilí a trápení...*“¹³⁷ Byť obě charakteristiky nejsou jistě zcela protichůdné, přiklonil bych se spíše k druhé z citací. Do poezie všedního dne nepochybně patří snímky jako *Práce staví domy* [51], *Infekční oddělení* [50] či skvělé snímky „davů“ – *Po noční* [47] – již z počátku padesátých let.

Velmi svébytné místo má (nejen) v rámci poezie všedního dne brněnský fotograf Vilém Reichmann.¹³⁸ Reichmann vytvořil za svůj početně dlouhý život dílo mimořádné kvality a vizuální a myšlenkové vytříbenosti. Sám autor by se jistě bránil zařazení do kontextu poezie všedního dne, tak jak ji prezentuji v této práci. Zmínit se o něm však musíme přinejmenším ze dvou důvodů. Tím prvním je kniha *Brno*, vydaná v roce 1964 společně s Karlem Otto Hrubým a Milošem Budíkem, a tím druhým je Reichmannův cyklus *Nevšední den* prezentovaný v jeho monografii z roku 1961 a v katalogu výstavy připravené o tři roky později.¹³⁹

Reichmannova tvorba se od fotografií zařaditelných do proudu poezie všedního dne významně liší. Reichmann netvořil solitérní díla, ale své práce řadil do vizuálně a myšlenkově jednotných cyklů. Nehrál na „laciný“ efekt a vnímat jeho fotografie si vyžaduje jistou dávku pochopení, zkušenosti a snad i vnitřního souznění. Přes tyto značné rozdíly, pro které bychom jeho tvorbu neměli do poezie všedního dne řadit, je při pohledu do zmiňované publikace *Brno* zřejmé, že pro autora nebylo složité vytvořit výtečné snímky právě v tomto duchu. Fotografoval městské pasáže a lidi v nich v protisvětle [262], využíval zamrzlého a oroseného skla [263] či průhledů přes sklo dopravního prostředku [260]. Zdá se však, že Reichmann považoval podobné fotografie spíše za jistou „úlitbu“ celkové koncepci knihy a v rámci své – řekněme volné – tvorby jim nepřikládal valný význam. Důkazem budiž jejich absence v publikacích věnovaných Reichmannově tvorbě i v katalogích výstav.

Tak trochu hozenou rukavicí byl pro tvůrce poezie všedního dne Reichmannův cyklus *Nevšední den*.¹⁴⁰ Ten byl prezentován na výstavě uspořádané Vlastivědným muzeem v Prostějově roku 1964 a jeho jádro nalezneme také v první autorově monografii vydané o tři roky dříve. Soubor se však, pokud je mi známo, stal pouze jednostrannou výzvou a je celkem příznačné, že v podstatě nikdo neměl potřebu vést s Reichmannem dialog a obhajovat svůj přístup k tvorbě, své fotografie v duchu poezie všedního dne. Reichmannův „dvorní“ teoretik šedesátých let Václav Zykmond se pak dostal do pozice trochu křečovitěho obhájce bez protistrany. A bitva bez nepřítele je předem prohraná a zbytečná. Zykmond si navíc musel být dobře vědom, že název *Nevšední den* se staví (přinejmenším jazykově) do opozice k něčemu jen vágně definovanému, proti čemuž se tudíž nelze teoreticky precizně vymezit. Paradoxně jediným, kdo se v té době pokusil definovat pojmy „poetičnost“ a „všednost“ ve fotografii byl právě Zykmond ve své knize *Umění, které mohou dělat všichni?*.¹⁴¹ Bylo mu tedy jistě zřejmé, že není možné jasně teoreticky určit poezii všedního dne, a tudíž ani soubor vymezující se proti němu.

Zykmond tedy vyřešil nezáviděníhodnou pozici velkou obecností svých textů. Ten v katalogu prostějovské výstavy, jenž je založen na kategoriích „vžívání“ a „vcitování“ se do uměleckého díla, lze v podstatě použít k výkladu celé Reichmannovy tvorby.

Ve zmiňované Reichmannově monografii pak Zykmond přibližuje soubor slovy: „...nevšední den je pro Reichmanna dnem, kdy je možno s mimořádnou citlivostí odkrývat pod šálivým povrchem věcí jejich pravou podstatu.“¹⁴² Tedy opět velmi obecně. Zároveň ale přiřazuje těmto fotografiím jakýsi druhý význam („pravou podstatu“), kdy tato mnohavrstevnatost je typická pro celé dílo brněnského autora a potažmo pro většinu umělců pracujících s odkazem surrealismu. Zároveň tím vyzdvihuje rys, který podle mého názoru není poezii všedního dne vlastní, byť se na podobné hraně pohybovalo ještě několik málo autorů.

Zdá se, že po určité době byla marnost Zykmondova snažení zřejmá jak jemu, tak Reichmannovi a fotografie z tohoto cyklu byly buď „přeřazeny“ do jiného, nebo je Reichmann úplně vyřadil a nepublikoval.¹⁴³ Zpětným pohledem je pak zřejmé, že

Reichmannův *Nevšední den* není ani tezí, ani antitezí poezie všedního dne. Jedná se však jistě o zajímavou reakci významného autora, kterou můžeme považovat za důkaz důležitosti proudu poezie všedního dne ve fotografii přelomu padesátých a šedesátých let.



Ukázky z cyklu Viléma Reichmanna *Nevšední den* (před 1961)

Postava Viléma Reichmanna je také nanejvýš vhodnou spojnicí mezi Brnem a Olomoucí. Reichmann sice prožil většinu svého života na jihu Moravy, po určitou dobu (1962–1965) je však jeho jméno spjato s hanáckým centrem. Po krátkou, leč velmi intenzivní dobu mezi roky 1962 a 1965 byl totiž členem olomoucké skupiny DOFO.

Historie Skupiny DOFO je však delší.¹⁴⁴ Oficiálně vznikla roku 1959, nicméně její členové spolupracovali už přinejmenším o rok dříve. DOFO má v dějinách české fotografie v mnoha ohledech zvláštní postavení. Především je první poválečnou

fotografickou skupinou a lze ji považovat za jeden z raných a zároveň nejvýznamnějších symbolů emancipace fotografie jako uměleckého média na konci padesátých let.¹⁴⁵ Za zmínku také stojí okolnost, že většina členů skupiny neměla výtvarné vzdělání a mnozí zastávali dělnické profese v olomoucké Sigmě. Někteří pak toto specifické prostředí skvěle využili pro své fotografie.

Skupina DOFO prošla během své existence složitým vývojem, a to nejen po stránce personálního složení, ale i ve smyslu uměleckého vývoje jednotlivých členů. Právě proto, že nastínění jakéhosi „obecného vývoje“ skupiny DOFO by vyžadovalo poměrně velké zobecnění, dovolím si rovnou obrátit pozornost na ty členy skupiny, kteří jsou důležití v kontextu této práce – Jaroslava Vávru, Iva Přečka, Jana Hajna a Ruperta Kytka. Upozorňuji na to z toho důvodu, že fotografie v duchu poezie všedního dne jsou pouze více či méně důležitou částí tvorby každého z autorů a s odstupem času je nelze ani považovat za těžiště jejich tvorby (snad s výjimkou Ruperta Kytka). Přesto se zmiňovaná čtveřice výrazně a velmi svébytně připojila částí svého díla k proudu poezie všedního dne, a to hned v prvních dvou albech fotografií, jimiž se skupina prezentovala jako celek v letech 1959 a 1960. Obě jsou dnes uložena v depozitáři Moravské galerie v Brně.¹⁴⁶

Zdá se, že na samém počátku existence skupiny DOFO měl k poezii všedního dne nejbližší překvapivě Jaroslav Vávra, jenž byl v pozdější práci zcela pohlcen tvorbou ženských aktů, která je s jeho osobou všeobecně spojována. Na přelomu padesátých a šedesátých let vytvořil Vávra řadu poetických snímků nevšedně zachycujících všední okamžiky. Nejznámějším je patrně snímek *Náměstí v Olomouci / Dlažba* [302] zachycující mokrou dlažbu náměstí, kterou přebíhá malý chlapec s deštníkem, zakomponovaný do pravého horního rohu fotografie. Jedině jeho postava, snažící se rychle uniknout kapkám vody, narušuje jednolitou strukturu městské dlažby. Z doposud ne příliš známých a většinou nepublikovaných fotografií z majetku Svazu českých fotografů je patrný Vávřův zájem o zachycení pohybu, což jej spojuje s Pavlem Diasem, jehož tvorbu Vávra s velkou pravděpodobností znal. Shon lidí v městském prostředí (*Nečas* [303], *Do práce* [300]) nám na fotografiích Jaroslava Vávry může připadat stejně nevypočitatelný jako padající listí (*Podzim* [305]).¹⁴⁷ Je zajímavé, že Vávřův zájem o pohyb

a pohybovou neostrost přichází ke slovu opět na počátku osmdesátých let v cyklu *Město, ve kterém žiji*.¹⁴⁸

Naopak čas vpravdě zmrazený můžeme vidět na fotografii *Krasobruslařky* [307], která je součástí zmiňovaného alba skupiny DOFO z roku 1960. Vávra zde zachytil elegantní nohy bruslařky v okamžiku odrazu levé nohy. Druhá bruslařka je jen letmo „nastíněna“ a nohy obou rámuji výjev v pozadí – totiž šest v pozoru nastoupených bruslařů v bílém stejnokroji. Výjev, který nejsem schopen přesněji popsat, je dílem pitoreskní, dílem poetický, dílem surrealistický a snad i erotický.

Relativně známá je Vávrova fotografie *Zavěšená loď* [304]. Kolesový parník zachycený v dětské kresbě je zavěšen na jakési železné konstrukci za sklem. Skrze něj vidíme živý ruch a mnoho lidských postav průhledem nedobrovolně vpravených do zmiňované kresby, a to včetně muže, jehož hlava je jaksi součástí parního kola.

Stejně jako na první popisované Vávrově fotografii, hrají ochránci proti dešti důležitou roli i ve snímku *Pod deštníky* [308]. Nejedná se však o snímek davu krčícího se před letní bouřkou, ale o záběr na návštěvníky výstavy *Československo 1960*. Na stejném místě fotografoval i Rupert Kytka.¹⁴⁹

Právě záběry pořízené na zmiňované výstavě – konkrétně v Síni životního standardu a dobrého vkusu – mohou posloužit jako dobrý obrazový materiál pro srovnání obou fotografů. Zatímco Vávra pojal záběr jako ukázkou pulzujícího života, počkal na skupinku návštěvníků a využil jejich chůze k drobné pohybové neostrosti, Rupert Kytka zakomponoval do scény pouze jednu stojící ženu se zakloněnou hlavou, jak obdivně vzhlíží k instalaci plné deštníků [201]. Námět tak zjednodušil a ztišil. Zároveň tím vyvolal ve snímku jisté napětí, kdy vidíme osamocенého člověka v místě, kde očekáváme zástupy diváků či kolemjdoucích. Což je v rámci poezie všedního dne pro Kytka přístup zcela typický. Jeho fotografie tak dosahují maximálního účinku a lhostejno, že celá scéna je dost možná nahraná. Mimochodem výstavě byl věnován rozsáhlý text v jedenadvacátém čísle týdeníku *Mladý svět* a popis inkriminované místnosti z pera redaktora si dovolím zčásti odcitovat právě pro jeho sugestivnost a vyjádření dobové atmosféry: „*Cudná krása, vytvořená*

*z esteticky hodnotných věcí denní potřeby, se tu spojila do sugestivně působící symfonie. Ať už to je tyčková mříž, propletená různobarevnými přadleny vlny, nebo deštníky s fábory, visící ze stropu a spojující se v jeden celek s namalovanými symboly na azurových stěnách...*¹⁵⁰

Podobného principu jakéhosi ztišení námětu v kombinaci s určitou melancholií využívá Rupert Kytka i u dalších snímků. Vynikajícím příkladem může být fotografie *Maringotka* [205], zaznamenávající z boku maringotku se dvěma okny. Z pravého vykukuje mladá dívka s výrazným gestem rukou a trochu nepřítomně a trochu zasněně pozoruje vyskládané dřevěné koníky na zemi pod maringotkou – snad jde o pouťovou atrakci. Působivost této fotografie má mnoho zdrojů. Kromě výše zmiňovaných se zde Kytka letmo dotýká i surrealistického principu setkávání „neslučitelných“ předmětů. Surrealismus (a jeho rezidua) byl v české kultuře neobyčejně hluboce zakořeněn a jeho vlivu se v některých případech nemohli vyhnout ani tvůrci fotografií v duchu poezie všedního dne.

Fotografie *Pramice* [206] je sice podobného vyznění, námětem i použitými vizuálními prostředky se však odlišuje. Znázorňuje z nadhledu prkenné molo, k němuž je přivázána více než desítka pramic. Zřejmě přšlo – zem je mokrá –, a tak zde trochu nepatříčně vypadá mladá slečna čekající znuděně na první zákazníky. Počasí evidentně k vyjíždce nevybízí. Námět opět banální. Kytka však ve snímku prokázal především dokonalý cit pro rytmus, který byl pro jeho práci jako celek nesmírně charakteristický. Na první pohled zaujmou lodě, přivázané ve skupinách po šesti k molu. K němu pochopitelně všechny kolmo směřují, ale jejich seřazení není dokonalé. Rytmus je pak umocněn nejen vhodně zvoleným nadhledem, a tím ubíhajícím horizontem, ale i samotnou konstrukcí lodí, jež jsou vyrobeny opět z prken. „Nasedají“ tak kolmo na prkna mola. A odlišují se nejen orientací, ale i tonalitou. Mokré molo je tmavé a lodě světlé. Se směrem prken na molu pak koresponduje směr laviček na lodi. Přes poněkud zevrubný rozbor je snímek naprosto jasně čitelný a velmi působivý.

Celkem výjimečné místo mají v rámci našeho tématu práce dalších dvou členů skupiny DOFO – Iva Přečka a Jana Hajna. Oba sice mají na svém kontě několik

snímků zařaditelných bez potíží do poezie všedního dne – za všechny mohu jmenovat Hajnovy fotografie *Ulice* [132], *431 židlí* [126], *Bez názvu* [133] či Přečkův *Návrat* [236], které bezpochyby dokazují zvládnutí řady postupů charakteristických právě pro tento proud fotografie. Nicméně výjimečnost zmíněných fotografií – a pracovníků olomoucké Sigmmy zároveň – spočívá ve snímcích z jejich každodenního pracovního prostředí.

Práce, jako námět pro výtvarné umění totálně zdiskreditovaná v předchozím období socialistického realismu, byla v případě olomouckých autorů jistě velkou výzvou. Výzvou hraničící až s rebelstvím. Byť to z dnešního pohledu takto nevypadá, jsou jejich hravé, tiché a někdy až podivně „znuděné“ snímky v příkrém rozporu nejen s podáním dělníka a továrny v rámci předchozího dogmatického období, ale i v příkrém rozporu s ideálem dělníka jako takovým. Pod Přečkovým snímkem *Chlazení piva* by se asi popisek s novým rekordem „úderníků ze Sigmmy“ příliš nevyjímal. Nadto musí diváka napadnout otázka, jak to, že zaměstnanec ve své pracovní době fotografuje a nevěnuje se tedy své práci? Odpověď poskytla následující tři desetiletí více než výmluvnou, a zatímco ve fotografiích Přečka a Hajna najdeme ještě laskavou tvář stavu, kdy „vše bylo všech a zároveň nikoho nic“, v období normalizace se tento status quo stal námětem pro sociálněkritický dokument například v podání Jindřicha Štreita či pro mrazivé parodie v čele s již ikonickým filmem *Kouř*.

I v případě členů skupiny DOFO lze namítnout, že se jedná o svého druhu dokument, nicméně si troufnu označit tento pohled za nesprávný. Jejich fotografie jsou s velkou pravděpodobností částečně inscenované a rozhodně se nesnaží na diváka přenést autorův postoj, ani systematicky mapovat a zachycovat určité prostředí. Popsal bych je nejspíše jako hru v dělnickém prostředí. Hru nezřídka sarkastickou. Dlužno ale dodat, že fotografie jistě mají i svou historickou hodnotu, nejen pro prostředí jako takové, které dnes již v žádné z českých továren nenajdeme, ale i pro samotný fakt, že fotografování je v podobných provozech zapovězené. I znuděných dělníků je již pomálu...

Při prohlídce zmiňovaných fotografií v katalogu této práce může mimo jiné vyvstat otázka, proč jsou vlastně fotografie z pracovního prostředí řazeny do poezie všedního dne, když se ve většině případů na první pohled nejedná o momentku, ale nejčastěji o zátiší. Podle mého přesvědčení to ale není pravda. Jak Přečkovy snímky *Chlazení piva* [240], *Máj na asfaltovně* [239], či dokonce *Pracovní židle* [242] a *Pracovní tabule II* [249], tak Hajnovo *Malování* [123], *Ruka* [136], či *Před svačinou* [137] jsou vlastně momentky. Byť je na nich člověk přítomen jen latentně, jedná se o sestavu předmětů vytvořených člověkem v jednu krátkou chvíli. Cítíme, jako by měl každým okamžikem někdo dorazit a vzít si horký čaj či „zachránit“ symbol prvomájových oslav – totiž karafiát – ze spárů amorfní asfaltové hmoty. Naopak nemáme co do činění s pevně danou sestavou složitě komponovaných (a často nesnesitelně sterilních) předmětů. Podle mého názoru se tak i u těchto „zátiší“ dá vlastně hovořit o momentce. Momentce spadající do poezie všedního dne jak čistě pocitově, tak onou základní charakteristikou „nevšedního zachycení všední skutečnosti“.

S jihočeským Táborem je spjata osobnost Marie Šechtlové, rozené Kokešové. Marie se roku 1948 vdala za Josefa Šechtla, člena slavného fotografického rodu. Oba manželé ve stejném roce přebrali tábořský ateliér Šechtla a Voseček. Ten však prošel peripetemi politických zvrátů a v roce 1953 byl znárodněn. Manželé však na své povolání a vášeň pro fotografii nezanevřeli a pokračovali v práci. Z manželského dua se postupem času jeví být stále výraznější postavou právě Marie. Nedosahovala sice technické kvality svého chotě, který se mimo jiné podílel na tvorbě mnoha Mariiných finálních zvětšenin, ale zpětným pohledem je její dílo jistě výraznější.¹⁵¹

Nejdůležitější fotografie Marie Šechtlové se dobou vzniku kryjí s ohraničením této práce. V roce 1967 totiž utrpěla úraz – při rutinním zákroku jí byla popálena ruka rentgenovými paprsky. Od té doby fotografovala spíše sporadicky. Drtivá většina jejích snímků tedy vznikla mezi lety 1957–1967 a mnohé z nich můžeme zcela jistě řadit do proudu poezie všedního dne.

Po formální stránce dokázala Marie Šechtlová skvěle využít již několikrát popsaných postupů. Například siluety v protisvětle [273] nebo odrazu ve skle, jak

můžeme vidět na diptychu *Podloubí v Českých Budějovicích* [272]. Zde autorka využila sekvence dvou fotografií, čímž zdůraznila rušnost místa. Zároveň výtečně pracuje s odrazem děje ve výlohách po obou stranách každého ze snímků, čímž ještě podporuje jakousi „filmovost“ této fotografie.¹⁵² Atmosféru snímku dodává mimo jiné nízké podzimní, či jarní světlo.

S průsvitným materiálem a různou čitelností siluety za ním pracuje skvěle ve fotografii *Bez názvu* [280], kde zachycuje mladý pár za průsvitnou látkou. Vidíme pouze dvě siluety – ženu ve výrazném gestu a muže. Fotografie až indiskrétní.

Pakliže bych měl vyzvednout nějaký typický motiv v díle Marie Šechtlové, musím zmínit především fotografie zobrazující děti, jejich hry, radosti i drobné starosti. Což je jistě téma ošidné a nepřiblížit se k hranici kýče vyžaduje značnou dovednost a sebekontrolu. Tou jihočeská fotografka disponovala a zanechala po sobě několik výtečných snímků malých hrdinů. V roce 1960 vznikla série *Romové*, v níž jsou děti hlavními aktéry. Její přístup k námětu však v rámci tohoto cyklu nemá s poezií všedního dne nic společného. Vidíme zde živé záběry, dobře odrážející cikánský temperament a hluboké zakořenění v rodině. I takové fotografie Marie Šechtlová uměla, a vezmeme-li v potaz, za jak krátkou dobu *Romové* vznikli, jedná se o výkon dvojnásob úctyhodný.

Souběžně se zmiňovanou sérií vznikaly i další fotografie dětí, dětských her, které náleží k poezii všedního dne. Podle mého názoru patří fotografie dětí od Marie Šechtlové k těm nejsilnějším snímkům v rámci poezie všedního dne vůbec. Čiší z nich lehkost, s jakou byly vytvořeny, v kombinaci s bezelstností dětského světa. Taková je i fotografie *Bez názvu* [274] zobrazující dvě mladé dívky na okraji zasněženého pole. Obě klečí u zamrzlé kaluže, v zádech mají nízké zimní slunce a led je jim jevištěm pro stínohru. Fotografie v podstatě nic neříká, děj je jakoby ztišen a vnímáme jen radost mladých akterek.

S podobně nízkým, tentokrát bočním světlem pracuje i fotografie *Bez názvu* [275] zachycující z nadhledu čtyři chlapce jdoucí zasněženou plochou. Jdou za sebou, nikdo nevybočuje z řady. Důvod je prostý. Vyšlapaná cesta je uzoučká a nikomu se nechce máčet si beztak již promrzlé nohy.

Jen krátce chci ještě zmínit snímek *Bez názvu* [271], kde Marie Šechtlová využila k zarámování „dorosteneckého“ hokejového utkání nám dobře známého artiklu, totiž visícího prádla, a snímek *Bez názvu* [278], kde sice žádné děti nevidíme, ale jejich nedávná přítomnost je každému zřejmá z otisků dlaní v čerstvém sněhu.

Dílo Marie Šechtlové má mnoho podob. Kromě fotografií v duchu poezie všedního dne, které našly uplatnění mimo jiné i v knižních publikacích *Praha na listu růže* a *Všechny oči*, patřily do jejího repertoáru dokumentární snímky z měst jako New York či Paříž nebo například krajinné snímky z rodných jižních Čech. V šedesátých letech vytvořila Marie Šechtlová mnoho zdařilých portrétů známých osobností a jako jedna z prvních začala používat (a kreativně využívat) barevnou fotografii. Přičemž dosažené výsledky byly ve všech případech vynikající.

Jižní Čechy, konkrétně České Budějovice, se staly působištěm pro dalšího fotografa spojeného s poezií všedního dne – Františka Dvořáka.¹⁵³ Ten začal fotografovat na samém konci padesátých let a byl výrazně ovlivněn poezií všedního dne.

Výsledkem této inspirace je velmi povedená kniha *České Budějovice zblízka*, sestavená z valné většiny právě ze snímků Františka Dvořáka. Přes nesporné kvality zmiňované publikace upadla raná Dvořákova tvorba tak trochu v zapomnění.

Důvodů bychom našli jistě více. Zásadní však byla autorova pozdější tvorba, již lze zařadit k velmi stylizované, estetizované amatérské fotografii. A zdá se, že této tvorby si sám Dvořák vážil více. Navíc mu k potřebnému odstupu od vlastního raného díla nebyl dán dostatečný čas. Zemřel ve čtyřiapadesáti letech. Druhým důvodem byla skartace a zničení velké části výtisků zmiňované knihy, která tudíž není známa příliš širokému okruhu čtenářů.¹⁵⁴

České Budějovice zblízka jsou opravdu knihou plnou snímků v duchu poezie všedního dne. Dvořák dokazuje schopnost dobře pracovat s některými typickými postupy – siluetou (*Noční motiv ze Žižkova náměstí* [88]), transparentností skla (*Bufet* [84]), odrazem (*Ráno Na sadech* [91]) či rámováním obrazu (*Za Mlýnskou stokou* [86]). Vybrat ovšem rys, který by byl pro jeho dílo charakteristický a zároveň výjimečný, si netroufám.

Z fotografií, které z čistě subjektivního hlediska musím vyzvednout, je snímek *Lunaparky* [85], snoubící v sobě zvláštním způsobem poetiku a melancholii s určitou tvrdostí. Zachycuje mladou dívku opřenou o jakési dřevěné stavení. Na něm je vyvěšen plakát s částečně čitelným nápisem „Luna“. Za dívkou vidíme výraznou postavu mladého muže, jehož pohled letmo zavadil o fotografa. Dívka, která je středem této situace, drží v rukou panenku (snad právě vystřelenou a oděnou do výrazných šatů) a papírovou růži. Celkem poetický podvečerní výjev je však narušen výrazem tváře oné dívky, který je z mého pohledu – řečeno slovy Rolanda Barthes – oním punctum, jež dává fotografii její zvláštní přitažlivost.¹⁵⁵ Dívka má hlavu v mírném záklonu a dívá se směrem vlevo od fotografa smutným až bolestným výrazem. Tomu výrazně napomáhají téměř „neanatomicky“ dolů svěřené koutky úst, evokující výrazný smutek. V jinak rušném a poetickém snímku motiv vlastně naprosto cizí... Co asi vidí?

Dosud v podstatě neznámé je dílo třebíčského rodáka Borise Baromykina. Ten ve svých sedmnácti letech vytvořil fotografie, z nichž doslova číší klid maloměsta konce padesátých let. Kulisou Baromykinových fotografií je nejčastěji třebíčská židovská čtvrť. Přes relativně nízký věk autora v době jejich vzniku jsou fotografie poměrně vyspělé, byť se nejlepší snímky v přístupu (nízké světlo, silueta a městská kulisa) v podstatě shodují. Okouzující je pak podle mého názoru především snímek *Babička* [2], jakási ikona maloměsta. Kvalitních děl však z tohoto autorova období nalezneme více a jsou dobrým důkazem, že poezie všedního dne pronikla i do menších měst – i zde byl dostatek vhodných námětů.

Baromykin se nedlouho po vzniku třebíčského souboru přestěhoval do Prahy, kde se stal uznávaným kameramanem a později i režisérem. I to je jistě důvod, proč není jeho rané fotografické dílo příliš známé. Nicméně i Praha počátku šedesátých let se dostala do hledáčku jeho fotoaparátu. Byť u těchto snímků můžeme – ostatně v souladu s celkovým vývojem domácí fotografie – cítit příklon k poněkud věcnějšímu reportážnímu tónu, najdeme i v tomto pražském období několik děl zařaditelných do poezie všedního dne. Subjektivně bych vyzvedl *Nábřeží* [11] a *Dvoukolák* [17] a fotografii *Konečná* [12].

Zcela zvláštní místo v této práci pak zaujímá dílo Evy Fukové.¹⁵⁶ Fuková jistě není v dějinách domácí fotografie zapsána jako autorka snímků v duchu poezie všedního dne, přesto je možno některá její díla do tohoto proudu řadit. Byť s velkou rezervou a je nutné uznat, že s mým názorem nemusí řada lidí souhlasit. Dílo Evy Fukové je totiž jako celek v mnoha ohledech značně odlišné.

Především svou vizuální a myšlenkovou vyhraněností. Zatímco všechny předešlé snímky vznikly „čistou cestou“ (tedy bez manipulace negativu či pozitivu, byť jednotlivé scény nahrané být mohly), tak realita je v případě Evy Fukové pouze materií k dosažení předem vymyšleného obrazu a leckdy neváhá použít například techniku koláže. Nezřídka i velmi nenápadně. Přičemž tento přístup není pro autory fotografií v duchu poezie všedního dne vůbec příznačný!

Navíc je celé dílo Evy Fukové – a potažmo celá její bytost – prodchnuto odkazem surrealismu, či imaginativního umění obecně. Na pomezí mezi „nevinnou“ momentkou v duchu poezie všedního dne a mnohvrstevnatým snímkem se sice pohybovalo více autorů, mezi jinými Vilém Reichmann či například Rupert Kytka, ale pražská autorka stojí skutečně na pomyslné hraně a drtivá většina jejích děl spočívá spíše za tímto „hraničním kamenem“.

Přesto některé fotografie Evy Fukové souzní s poezií všedního dne. Mám na mysli například snímky vytvořené na Expu v Lausanne roku 1964 [116, 117, 118]. Zde Fuková opravdu „hovoří“ jazykem poezie všedního dne, využívá siluet, ostrého světla či malého měřítko postav vůči okolí. Sama však tyto práce zřejmě nepovažuje za příliš důležité, soudě dle jejich absence v nedávno vydané monografii.

Důležitější, a pro Fukovou mnohem charakterističtější, jsou další práce souznící s poezií všedního dne spíše pocitově. Nevšedně všední může být například její fotografie „andělíčka“ ve sněhu [114], nebo klobouček proříznutý ve tvaru srdce na jakémsi mořském pobřeží [115]. Zde všude je člověk přítomen latentně, řekněme svým otiskem.

Určitou nepatřičnost v kombinaci se silným lyrickým účinkem pak můžeme cítit například z fotografie malého chlapce, který osamoceně stojí před uklizeným zakrytým kolotočem kdesi v parku [120]. Co tu dělá sám? Proč přišel pozdě? A ukrývá se pod plachtou vůbec kolotoč? Podobně nevšedně působí i postava zachycená kdesi na poli se světlým deštníkem v ruce [119]. Evidentně neprší. V takové chvíli se deštník stává buď otravnou zátěží, nebo prostředkem hry, což je jistě tento případ. Poslední takto akcentovaná fotografie zachycuje milenecký pár ležící přikrytý svými kabáty kdesi v lese [113]. Vidíme spíše jen kabáty a nohy. Při podrobnějším zadívání se na snímek nám však počet nohou na pár nebude příliš sedět... Ať tak či tak, fotografie je nesmírně poetická. Kdo viděl filmovou povídku *Smrt pana Baltaraza* od Jiřího Menzela, nemůže si na ni při pohledu na „milence“ Evy Fukové nevzpomenout!

Na závěr této kapitoly chci jen podotknout, že k autorům poezie všedního dne ve fotografii by jistě šlo zařadit i některé další osobnosti. Výše uvedený výčet přesto pojímá všechny zásadní tvůrce důležité v celonárodním kontextu. Kromě nich pak řadím do tohoto kontextu i mnohá jména doposud opomíjená (například Baromykin, Dvořák, Šechtlová atd.).

Všední doprovod

Úloha fotografie v dobovém domácím tisku

„Sedm let štěstí všem motoristům necht přinese nové pouliční zrcadlo, které včera odpoledne nahradilo na nebezpečné křižovatce na nároží Vodičkovy a Palackého ulice konečně staré – již osleplé.“

Erich Einhorn

Večerní Praha

Následující dvě kapitoly věnují vzájemnému vztahu fotografie, převážně pak fotografie v duchu poezie všedního dne, a literatuře, nebo přesněji řečeno textu obecně. Námi sledovaná perioda je dobou neobyčejně těsného spojení obou kategorií (jak ve svých studiích jako první upozornil Antonín Dufek) a zároveň dobou, kdy vznikla mnohá vrcholná díla naší knižní a časopisecké kultury. Tato kapitola pak zacílí na užití fotografie v domácím periodicky vydávaném tisku, vyjma magazínů zaměřených přímo na médium fotografie (čtvrtletník *Fotografie* a měsíčník *Československá fotografie*). Důvod je nasnadě. Uvedené tituly pracovaly s fotografií jako s objektem zájmu, a ne jako s obrazovým doprovodem textu.

Fotografie patří k deníkům, týdeníkům, měsíčníkům a všem ostatním časopisům v podstatě od doby svého vzniku. První fotografie nezbývalo než – pro nedokonalé tiskové techniky – převádět ručně do technik grafických, nicméně již hluboko v 19. století redaktoři rozpoznali hlavní funkci tohoto mladého média – totiž dodávat textu na věrohodnosti. O psaném slově lze pochybovat, ale již ne o fotografii. Byť dnešním pohledem víme, o jak bláhovou myšlenku se jedná, byla, a do značné míry dodnes je, reprodukce skutečnosti hlavním posláním reportážní fotografie. Na konci 19. století se pak reprodukční techniky staly dostatečně vyspělými k tištění fotografií. Od té doby jsou snímky nedílnou součástí novin a periodik obecně.

Nechám stranou vývoj v první polovině 20. století a rovnou zacílím na námi sledovanou etapu, tedy mezi roky 1956–1968. Doba takzvaného „tání“ nabídla nejen tiskoviny, v nichž fotografie hrála zmiňovanou úlohu dokumentární, ale i noviny a časopisy, kde fotografie sloužila jako volný umělecký doprovod psaného slova. Přitom snímky nemusely mít nutně něco společného s obsahem čísla a leckdy opravdu neměly. Šlo jednoduše o větší vizuální atraktivitu novin a časopisů a k tomuto účelu se fotografie ukázala být nesmírně vhodnou. Jednak pro svou masovou rozšířenost mezi lidmi, což zajišťovalo stálý přísun relativně kvalitního obrazového materiálu (nezřídka od externích spolupracovníků), a jednak pro svou nenáročnost v rámci tisku. Zatímco černobílá fotografie „vždycky nějak dopadla“, reprodukovat například grafiky bylo pro jejich jemnost podstatně obtížnější, o barevných plátnech ani nemluvě. Tato perspektiva je pochopitelně perspektivou

dobovou. Z dnešního pohledu je naopak kvalitní reprodukce černobílých fotografií ve všech jejich valérech dost možná nejvyšší tiskařskou metou.

Právě v periodikách, kde snímky pouze volně doprovázely jednotlivá vydání, se výrazně uplatnila fotografie v duchu poezie všedního dne. Výhodou byla právě jejich malá informační hodnota a naopak důraz na náladovost každého snímku. V dalším textu se budu zabývat právě těmito časopisy. Naopak pozornosti ujdou i tak klasické obrazové tiskoviny jako například *Květy*, kde text hojně doprovázely fotografie, ale měly zde právě roli informační a povětšinou je nelze do poezie všedního dne řadit.

Roku 1954 byla založena *Večerní Praha*. Již o rok později se stal vedoucím fotografického oddělení Erich Einhorn a vydržel v této pozici následující čtyři roky. Einhorn, jako jedna z nejvýraznějších postav tehdejší fotografie a zároveň autor nesčetných fotografií v duchu poezie všedního dne, značně ovlivnil tehdejší podobu novin. Většinu obrazového doprovodu sice pochopitelně tvořily popisné reportážní snímky, ale téměř ve všech vydáních nalezneme i řekněme náladové fotografie, a to dokonce na titulní stránce. Část první strany věnovala *Večerní Praha* s oblibou banální „zprávě“ typu „I v maringotkách se změnil život“, „Výškoví holiči“ či „Chumelí se, chumelí“. Koneckonců i text uvádějící tuto kapitolu patří do zmiňované kategorie. Podobné glosy pak prachmálo svazovaly ruce autorovi fotografické ilustrace – povětšinou tedy Erichu Einhornovi. Výsledkem je nejednou fotografie zařaditelná do poezie všedního dne. Mnohé z těchto snímků pak Einhorn druhotně použil v publikaci *Praha všedního dne*, o níž podrobně pojednám v následující kapitole. Nezřídka se redakce *Večerní Prahy* nebránila ani užití podobně náladových fotografií jako ilustrací vážných textů. Dobrým příkladem může být vydání z 25. ledna 1956, jež je na titulní straně uvedeno nápisem „Molotov v Praze“. Článek informuje o návštěvě sovětské delegace, která se účastnila zasedání Politického poradního výboru při Varšavské smlouvě. Článek doprovází tři oficiální portrétní podobizny Molotova, Koněva a Žukova, pod nimi je však podobný prostor věnován Einhornově žánrové fotografii matky s dítětem vycházející z podloubí naproti Černínskému paláci, kde se zasedání mělo konat.

Něco podobného si lze o pár let dříve představit jen stěží. *Večerní Prahu* můžeme považovat za významného šířitele estetiky poezie všedního dne.



Ukázky titulních stran deníku *Večerní Praha*

Tribunou kultury šedesátých let se v Československu stal měsíčník *Plamen*. Jeho podtitul „Měsíčník pro literaturu, umění a život“ hovoří za vše. Vydával jej Svaz československých spisovatelů a do jisté míry se stal náhradou za zrušený časopis *Květen*, který stál u zrodu poezie všedního dne v literatuře. *Plamen*, jenž vycházel od roku 1959 po dobu deseti let, věnoval fotografii mimořádnou pozornost. Ta zde byla více méně samostatnou veličinou reprodukovanou povětšinou na speciálních stranách, již bez funkce „volně“ doprovázet text. Své rané cykly zde představili dnes již kanonizovaní autoři jako Josef Koudelka, Dagmar Hochová, Jiří Sever či Ivo Přeček, dávno etablovaní umělci formátu Josefa Sudka, ale i fotografové spadající přinejmenším částí své tvorby do poezie všedního dne. Z nich uveďme alespoň Evu Fukovou (3/1961), Milana Borovičku (10/1966), Miloše Budíka (11/1963), Václava Chocholu (4/1960) nebo Miroslava Peterku (1/1963).



Užití fotografie jako samostatné položky v rámci měsíčníku *Plamen*

I další periodika snažící se svým záběrem zahrnout celou širší kulturní scény – totiž *Kultura* a její nástupnický týdeník *Kulturní tvorba* – věnovaly fotografii velkou pozornost. Nejen ve smyslu obrazové přílohy, ale též ve smyslu teoretické reflexe média. Zásahu na tom měla především osobnost Jaroslava Bočka a jen připomínám, že to byl právě Boček, kdo na stránkách *Kultury* vyvolal v roce 1962 statí *Život proti tradici* jednu z nejrozsáhlejších polemik o stavu a vývoji domácí fotografie v šedesátých letech. Kromě toho však v jednotlivých číslech najdeme recenze výstav a výjimečně i rozsáhlejší pojednání například o Josefu Sudkovi. V některých vydáních tedy nalezneme fotografie souznící s textovou částí. Kde ne, doprovází číslo nezřídka (byť zdaleka ne většinou) fotografie v duchu poezie všedního dne. V případě *Kultury* jsou to například ilustrace Václava Jírů (mimo jiné 8/1960), Marie Šechtlové (26/1962) a mnoha dalších. I nástupnická *Kulturní tvorba*, jejíž úroveň se postupem času celkově značně snižovala, pracovala s podobným schématem. Jako doprovod sloužily snímky Marie Šechtlové (mimo jiné: 27, 32, 41/1963, 4/1964, 38/1966), Václava Jírů (mimo jiné: 5, 24/1963, 23/1964, 43/1966), Miloše Budíka (3, 45, 47/1966), Josefa Tichého (16/1965, 5/1966), Evy Fukové (10, 27/1963), Pavla Diase (21/1963). Kromě těchto etablovaných autorů překvapí i poměrně početný soupis dnes v podstatě neznámých či pozapomenutých fotografů, jako byli Miroslav Matouš (7/1963), Alena Šourková (21/1963) či Pavel Vácha (30/1965). I jejich snímky (respektive se většinou jednalo o jedinou otištěnou fotografii) se pojetím váží k poezii všedního dne a využívají typických postupů charakteristických pro daný proud fotografie. Což jen dokládá, jak snadno šlo již „objevené“ kopírovat.



Ukázky z týdeníků *Kultura* a *Kulturní tvorba*

Literární noviny, významná myšlenková platforma šedesátých let, by vzhledem ke svému názvu mohly budit zdání úzké specializace na psané slovo. „Literárky“ však věnovaly značný prostor i výtvarnému umění, a především pak architektuře a urbanismu. Ani fotografie však nepřišla zkrátka. Tvořila doprovod jednotlivých čísel a v podstatě se použití snímků v *Literárních novinách* příliš nelišilo od *Kultury* a *Kulturní tvorby*. I jména autorů fotografií by šlo do značné míry přepsat, a proto si dovoluji se jimi dále nezabývat. V teoretické rovině najdeme po jednotlivých číslech roztroušeny texty o fotografii z pera Karla Dvořáka, Václava Zykunda, a především pak Rudolfa Skopce, našeho prvního historika fotografie, který v posledních letech trvání *Literárních novin* připravoval na jejich stránky drobné studie Z dějin československé fotografie.

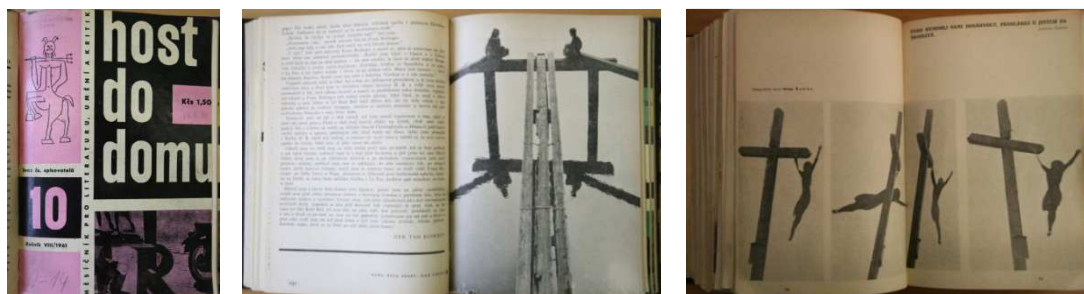


Ukázky z týdeníku *Literární noviny*

Dalším literárním periodikem věnujícím prostor fotografii byl brněnský *Host do domu*, jehož redakci lze ve sledované době považovat za jedno z nejvýraznějších myšlenkových center československé kultury. Od zmiňovaných kulturních týdeníků jako *Literární noviny* či *Kultura* se *Host do domu* odlišoval především mnohem větším zacílením na literaturu, čemuž odpovídal i přístup k fotografii. Tu sice *Host do domu* používal (a je tomu tak i v nástupnickém *Hostu*) jako výtvarný doprovod, ale povětšinou jí věnoval samostatné plochy v rámci čísla. Fotografie zde tedy mnohem více slouží jako obraz, jako samostatné dílo, nad nímž se můžete (a máte) pozastavit. Což je rozdíl oproti jakémusi nezávaznému doprovodu textu, který je charakteristický pro prvně jmenované tiskoviny. Brněnský list zároveň nevěnoval v podstatě žádnou pozornost aktuálnímu fotografickému dění či výstavám. Nepravidelně se však stávalo, že byl výtvarný – tedy nezřídka fotografický – doprovod čísla doplněn i relativně rozsáhlou uměleckohistorickou studií od předních kapacit typu Jaromíra Zeminy. S *Hostem do domu* spolupracovala i Anna Fárová, jež zde publikovala například text o Robertu Capovi, Inge Morathové a jiných. Fotografický doprovod pak byl povětšinou domácí se zvláštním důrazem na moravské, a především přímo brněnské autory. Jména spojená s předchozími „pražskými“ periodiky jako Jírů, Šechtlová, Einhorn v *Hostu do domu* téměř nenajdeme. Naopak brněnského Miloše Budíka, Karla Otto Hrubého, Viléma Reichmanna či olomoucké fotografy z okruhu skupiny DOFO lze označit za kmenové autory. Bez zajímavosti pak není ani fakt, že popud k vytvoření dodnes nejzdařilejší obrazové monografie města Brna, o níž bude řeč v následující kapitole, vzešel právě z redakce literárního měsíčníku.

Trochu problematičtější než v předchozích případech je zařadit brněnský časopis do okruhu periodik významně šířících fotografie v duchu poezie všedního dne. Právě specifický způsob grafického zpracování umožnil redakci tisknout celé široké spektrum tehdejší fotografické produkce, kde byly snímky v duchu poezie všedního dne pouze jednou – byť výraznou – podmnožinou. Redakce se v tomto smyslu nijak nevymezovala a jen velmi obecně můžeme konstatovat, že postupem času slábl zájem o fotografii, která pozvolna uvolňovala místo kresbě či grafice, a vlastně slábl

zájem o výtvarný doprovod jako takový. Přes to všechno je význam *Hostu do domu* pro domácí fotografii dodnes nedoceněný.



Ukázky z měsíčníku *Host do domu*

Ambivalentní místo má v dějinách naší časopisecké produkce týdeník *Mladý svět* vydávaný od konce padesátých let Svazem socialistické mládeže. Pro mnohé je dnes téměř synonymem šedivé oficiální kultury doby normalizace, nicméně v prvním desetiletí své existence – tedy od roku 1958 do roku 1968 – patřil *Mladý svět* k nejčtenějším časopisům v Československu. Obsahem programově zaměřeným „na všechno“ si získal bezpočet příznivců. Z naší perspektivy je pak důležitá práce s obrazovým materiálem. „Svazácký“ časopis totiž kladl – po vzoru magazínů západního stříhu (*Life*, *Time* atd.) – značnou pozornost na obrazový doprovod, jenž měl čtenáře hned zaujmout a do určité míry i informovat. A přinejmenším v prvních letech je obrazová kvalita magazínu skutečně na vysoké úrovni a plně tak souzní s dobou prosazující těsné sepětí fotografie a psaného slova. Redakci *Mladého světa* tak tvořili kromě redaktorů také fotoreportéři. Mimo jiných najdeme v tiráži i mnohá, dnes zvučná jména: Leoš Nebor (1958–1968 šéfredaktorem obrazové části), Pavel Dias (1959–1977 fotoreportérem) a Miroslav Hucek (1960–1965 fotoreportérem). Právě oni v největší míře vtiskli novému týdeníku jeho vizuální tvář. Je pochopitelné, že mnohé z fotografií musely splňovat určitou informační roli a spíše by je jednoduše šlo zařadit do reportážní fotografie, nicméně mnohé ze snímků tvořily i „pouze“ jakýsi náladový doprovod a mají blíže k poezii všedního dne. V tomto smyslu se dnes jeví jako nejdůležitější autor Pavel Dias. O jeho díle však již byla řeč. Dovolím si také připomenout, že Miroslav Hucek a Pavel Dias jsou – společně s další fotografem Janem Bartůškem – autory výstavy s dosti výmluvným názvem *Chceme vidět život ve všem* (1960). Na závěr je nutné

dodat, že *Mladý svět* věnoval značnou pozornost i amatérské fotografii. Na svých stránkách vypisoval fotosoutěže a nejlepší snímky otiskoval.



Ukázky z týdeníku *Mladý svět*

Jak již bylo v textu několikrát zmíněno, doba konce padesátých let 20. století a následující dekády je dobou skutečně velkého sepětí textu a obrazu. Podrobný rozbor tohoto fenoménu by vydal na samostatnou studii a nebylo ambicí mého textu ji vytvořit. Seznam periodik pracujících s fotografiemi v duchu poezie všedního dne není zcela vyčerpávající. Mohli bychom uvést ještě mnohá periodika, třeba i jen lokálního významu (například brněnský časopis *Dokořán*), která by do potřebného kontextu zapadala. Z těch nejvýznamnějších tiskovin s celorepublikovou platností však byla věnována pozornost v podstatě všem.

Od architektury k člověku

Všední den jako reprezentant města, obrazové publikace; poezie všedního dne
a próza

„Duši města nevytlučeš z píšťaličky. Nadarmo boucháš do zdí činžáků. Do pečlivě připravené smyčky nechytneš třpytky ve zraku. Nejlíp je rozhodit všechny sítě. Zatížit je kamením. Po letech samy si tě najdou. Tak jak sám sebe hledá rým.“

Ludvík Kundera

Brno

V domácí uměnovědné literatuře neexistuje v podstatě žádná relevantní studie zabývající se vývojem obrazových a fotografických publikací. Kuse je tato problematika řešena více méně jen v syntetických kompendiích, jako jsou *Dějiny českého výtvarného umění*, popřípadě v nejnovější knize pokoušející se o plastický pohled na dějiny české fotografie 20. století od Vladimíra Birguse a Jana Mlčocha.¹⁵⁷ Následující řádky tedy nebudou opřeny o žádnou všeobecně uznávanou literaturu, přesto považuji za nezbytné se obrazovým publikacím v rámci problematiky řešené v této disertační práci věnovat. Fotografie v duchu poezie všedního dne totiž, jak se zdá, obrazové publikace do značné míry proměnila.

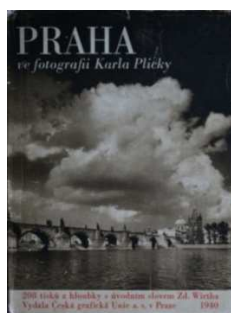
Obrazová publikace – a lhostejno, zda je zaměřena na město, jeho část, či naopak na celý kraj – je finančně velmi náročnou záležitostí. Tento fakt podstatně zužuje okruh možných objednavatelů a vzhledem ke spleťtým dějinám našeho regionu v minulém století, mohl být objednavatelem podobných děl téměř bezvýhradně pouze stát. Podoba obrazových publikací byla tedy odvislá nejen od spolupráce fotografa a grafika, ale mnohdy též od politické objednávky. V úvahu musíme vzít také technické možnosti tisku podobných knih, které byly na dostatečné výši až v meziválečné době.

Město si jako téma svých fotografií vybralo velké množství domácích fotografů. Jako reprezentanta 19. století jmenujme alespoň Františka Fridricha a jeho snímky Prahy.¹⁵⁸ V roce 1911 pak vydal legendární kolekci originálních fotografií *Z dvorů a dvorečků staré Prahy* František Drtikol. K desátému výročí samostatného Československa vytvořil portfolio snímků Chrámů sv. Víta klasik domácí fotografie Josef Sudek. Všechna tato díla, jež můžeme řadit k vrcholům české fotografie, mají společný rys. Nebyla vydána jako tištěné, pro širokou veřejnost určené knihy! Za „otce“ masově rozšířené obrazové publikace lze v našem prostředí označit až dílo fotografa a filmaře Karla Plicky. V roce 1937 spatřila světlo světa jeho kniha *Slovensko*.¹⁵⁹ Záběry v ní vznikly zčásti při práci na legendárním díle československé kinematografie *Zem spieva*. Koncepce zmiňované knihy spočívala v rozčlenění na krátkou část textovou, jejímž autorem byl povětšinou historik umění a měla díky tomu charakter populárně naučné studie, a poté část obrazovou. Každá fotografie zde byla samostatným dílem a náležela jí celá jedna strana tisku. Pod fotografií se

pak nacházel drobný popis informující o dané lokalitě. Řazením snímků se tak vytvořil celek do značné míry plasticky informující o místě, jeho krajinném rázu, nejvýraznějších architektonických a kulturních pamětihodnostech, popřípadě byl zohledněn i aspekt řekněme etnografický. Vzniklá kniha tak měla nepochybně nejen hodnotu uměleckou, ale i značnou hodnotu informační až didaktickou. Což je z našeho pohledu dosti důležité! Plickův přístup je používán do dnešních dnů a zřejmě bude provždy jedním z možných. Je totiž zcela neutrální, a jak dokázala nejlépe historie sama, lze jej uplatnit v nejrůznějších dobách, režimech.

V roce 1940, tedy v době protektorátu Čechy a Morava, vyšla kniha *Praha ve fotografii Karla Plicky* s úvodním slovem historika umění Zdeňka Wirtha. Publikaci nelze v dobovém kontextu vnímat jinak než jako výtvar podporující nacionální smýšlení a utvrzující národ v jeho kořenech. Což je podpořeno i heroizujícím a popisným stylem fotografií, který Plicka uplatnil již v rámci zmiňovaného *Slovenska* a který se pro něj stal charakteristickým.

Z uvedeného rámce vybočil v této době jen málokterý autor. Jako důkaz lze uvést snímky Loun z roku 1940 od avantgardního fotografa Jaromíra Funka, jež si objednala sama radnice tohoto západočeského města. Jeho pohled je sice poněkud méně heroický, méně popisný, využívá žabí perspektivy, nezřídka je kompozice diagonální (uplatňuje tedy formální postupy avantgardy), ale v základní myšlence představit čtenáři vzhled zásadních památek, městských celků a okolní krajiny následuje Funke Plickův příklad, popřípadě přání objednavatele. Akcentování popisnosti mělo v těchto případech ještě jeden ryze pragmatický důvod, a to zaznamenat podrobně pamětihodnosti měst, bezprostředně ohrožených válečným běsněním – důvod ve své podstatě památkářský.



Karel Plicka, Zdeněk Wirth, *Praha ve fotografii Karla Plicky*, Praha 1940

Nastíněná koncepce nemohla být beze zbytku přenesena na publikace vydávané po únoru 1948. Důvod je nabíledni. Pamětihodnosti měst byly z naprosté většiny tvořeny církevními stavbami, což bylo v příkrém rozporu s tehdejší ideologií, propagandou a obecně mocí, jež se snažila všechny projevy křesťanské (a nejen křesťanské) zbožnosti potírat. Podstatnou roli sehrál také důraz na utopickou vizi budoucnosti, jejímiž ikonami se stali rolníci, dělníci či vědci a děti. Právě tento námětový okruh nahradil pomyslné místo zčásti uvolněné „památkami minulosti“, kterým se pochopitelně v obrazových publikacích nedalo zcela vyhnout. Nešlo však jen o tuto obsahovou a námětovou změnu. Nový režim především zcela změnil skladbu vydávaných knih a „bezobsažné“ městské publikace neměly na různých ustláno. Omezené finanční prostředky tak v nelehkých poválečných dobách byly nejčastěji použity na knihy propagandistické, výchovné, knihy potvrzující první úspěchy nastolené cesty ke komunismu.

Krystalickou ukázkou takového přístupu je například kniha *Pět let nového Československa* vydaná v roce 1950 Ministerstvem informací a osvěty.¹⁶⁰ Tato publikace o Československu začíná dobově příznačně celostránkovým portrétem Josifa Vissarionoviče Stalina. Je seřazena z fotografií nejrůznější kvality, jejich posláním ale není být uměleckým dílem, nýbrž vhodně doprovázet velmi propagandisticky založené texty. Smysl publikace, tedy informovat, zůstává v podstatě nezměněn, a to přes leckdy děsivou úroveň fotografií odkazující k socialistickému realismu nejhrubšího zrna, a někdy dokonce k čistému diletantství.





Pět let nového Československa, Praha 1950

Knihy s propagandistickým obsahem se však daly dělat i nepoměrně kultivovaněji, jak to dokazuje publikace *Život a krásu* vydaná v roce 1952. Texty Vladimíra Hrouzka, „odborně“ utvrzující v pokrokovosti a prosperitě vodního hospodářství na jižní Moravě doprovází zdařilé fotografie Karla Otto Hrubého. Byť mnohé v duchu socialistického realismu, nejsou rozhodně vulgární a hloupé. Jejich funkcí je však opět dodat textu na věrohodnosti. Obraz zde utvrzuje text a text utvrzuje režim.



Vladimír Hrouzek, Karel Otto Hrubý, *Život a krásu*, Brno 1952

O díle Karla Otto Hrubého zde ale nehovořím náhodou. Tento prominentní brněnský fotograf měl velmi blízko ke komunistické straně, nebo lépe řečeno ke komunismu. A to ne z prospěchářství, ale z přesvědčení. Jeho postoj ke straně v kombinaci s nesporným talentem z něj udělal pravděpodobně nejplodnějšího moravského autora obrazových publikací. Právě na jeho osobě si můžeme dobře ukázat vývoj této knižní kategorie v padesátých a šedesátých letech, vývoje od snímků v duchu socialistického realismu (tentokrát však ne hloupého) po snímky v duchu poezie všedního dne.

V roce 1951 spatřilo světlo světa první vydání knihy *Brno*, sestavené z Hrubého fotografií. V základní kostře opět kopíruje Plickovu koncepci – tedy krátkou textovou část, pak část obrazovou doplněnou o popisky. Máme tu tedy další

vizuální popis místa a okolí plní opět roli informační. Na posledních stranách však nalezneme několik fotografií odkazujících na život v Brně, zdejší průmysl, vzdělání, veletrhy či třeba kulturní instituce. Mnohé z těchto snímků patří k vrcholům českého socialistického realismu v médiu fotografie. Co je však podstatnější, najdeme na stránkách knihy i několik fotografií bez valné informační hodnoty, čemuž odpovídají i jejich názvy jako *Světla nočního Brna, Brno – podzim v ulicích*. Ty na nic neodkazují, o ničem konkrétním nevyprávějí, snad „jen“ o atmosféře města. I jejich provedení se blíží snímkům v duchu poezie všedního dne. Právě tento druh fotografie bude nabírat v rámci obrazových publikací na stále větším významu.

O deset let později, tedy v roce 1961, vyšla další kniha *Brno* s fotografiemi K. O. Hrubého.¹⁶¹ V jejím úvodu sice opět nalezneme text nám již známého Vladimíra Hrouzka, ale jeho příspěvek je velmi krátký. Dále již fotografie doprovází verše Oldřicha Mikuláška. Největší rozdíl nicméně najdeme v obrazové části. Fotografie vypovídají spíše o životě města a jeho atmosféře než o konkrétních místech, továrnách či pamětihodnostech. Publikace je plná snímků v duchu poezie všedního dne, snímků reflektujících každodenní situace. Autorům, a v tom lze spatřit nejmarkantnější rozdíl, již nejde o informaci, ale o pocit. Jde jim o vytvoření dojmu moderního pulzujícího (velko)města, plného (ne)všedního života. Jaký rozdíl oproti Karlu Plickovi! V rámci Brna byla snaha vytvořit takový obraz města bezpochyby motivována mimo jiné každoročním konáním Mezinárodního strojírenského veletrhu, kdy se moravská metropole pravidelně otevírala světu. Reprezentativní úloze odpovídá i velmi slušný tisk a grafická úprava.

Vrcholným dílem představujícím moravskou metropoli je pak dle mého názoru publikace z roku 1964, pojmenovaná opět trochu lakonicky *Brno*.¹⁶² Karel Otto Hrubý nevytvořil obrazovou část sám. Podílel se na ní i ostřílený fotograf Vilém Reichmann a tehdy ještě ani ne třicetiletý Miloš Budík. Text knihu neuvádí, ale naopak ukončuje, zřetelně oddělen i použitím jiného papíru. Nadto je z pera historika a archiváře Vladimíra Buriana a je do značné míry faktografický. Prim v knize hrají jednoznačně fotografie, doprovázené texty Ludvíka Kundery a Jana Skácela. Jen těžko by se hledala reprezentativnější autorská sestava. Fotografie v podstatě rezignují na jakoukoliv popisnost a informační hodnotu. Jedná se

o atmosféru, rozmanitost života a jeho všednost, což jedno jest. Snímky historických památek tvořících vizuální obraz Brna jsou jakoby ledabyle rozptýleny mezi snímky z denního života. Čemuž odpovídá i grafické řešení nepravidelně rozvrhující různě velké fotografie po jednotlivých stránkách. Popisky u vyobrazení v knize nenajdeme, není jich zapotřebí. O konkrétní místo a informaci tu nejde! Případný dychtivec by je sice našel v závěru publikace, ale značná část z nich stejně mnoho nesdělí a jsem přesvědčen, že je autoři vymýšleli s velkým sebezapřením. Kniha *Brno* autorského kolektivu Hrubý, Budík, Reichmann, Skácel a Kundera je jedním z nejlepších výkonů naší knižní kultury ve své kategorii.

Pochopitelně se podobné publikace využívající fotografií v duchu poezie všedního dne netiskly pouze v Brně. I naše hlavní město získalo v šedesátých letech několik velmi zdařilých knih. Vpravdě ikonickým dílem je *Praha všedního dne* vydaná nakladatelstvím Orbis v Praze dokonce již na sklonku padesátých let, v roce 1959.¹⁶³ Autorem fotografií je Erich Einhorn a textovou část, jež slovně evokuje každodenní život v Praze, napsal Jan Zelenka. Chronologicky lze Einhornovu knihu považovat za jakýsi předobraz všech pozdějších publikací, u nichž převládá zájem o život ve městě (kraji) před popisným podáním reálií daných míst. Knihu, v níž se silně uplatnily fotografie v duchu poezie všedního dne. Einhorn, jako fotograf *Večerní Prahy*, měl pro vydání takovéto publikace vynikající předpoklady. Jeho archiv snímků vytvořených pro zmiňované periodikum se stal nepochybně velkou studnicí kvalitních záběrů. Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, užívala *Večerní Praha* fotografií v duchu poezie všedního dne vrchovatou měrou.

K potvrzení předchozích řádků si dovoluji citovat text z obálky *Prahy všedního dne*, kde se píše: „*Klasická Plickova Praha ve fotografii odhalila staletou slávu našeho města, jeho kamennou krásu a velkolepou architekturu. Autoři publikace Praha všedního dne, známí novináři Erich Einhorn, fotoreportér, a Jan Zelenka, šéfredaktor Večerní Prahy, vypravili se však jinam, do ulic a života naší Prahy. Pokusili se zachytit ráz jejího každodenního života, drobné chvíle všední, ale typické, které mozaikově sestavují do dnešního obrazu velkoměsta. Život kolem Vltavy, život v ulicích, život dětí i dospělých občanů, bohatý, a přece prostý. A dokázali najít právě v té každodenní všednosti mnoho poezie a půvabu, a to nejen na kulise význačných historických*

architektur, ale i v obyčejných činžovních domech Prahy a její periférii."¹⁶⁴ Ne všechny snímky lze dle mého soudu řadit k poezii všedního dne, ale z více než sto šedesáti reprodukcí by jich bylo nezanedbatelné množství. Einhornova kniha se stala inspirací i po formální stránce, kdy grafika Milana Mejstříka byla dost možná vzorem pro grafiku zmiňované knihy Karla Otto Hrubého z roku 1961, a to včetně uplatnění zmiňovaných „lakonických popisků“. Mimochodem poslední snímek v *Praze všedního dne* nese název *Kdekoli v Praze*. Co víc si pro potvrzení teze o ztrátě informační hodnoty těchto fotografií přát!

O poznání horším pokusem o řekněme „nepopisnou“ městskou knihu je Einhornova *Do Moskvy*, jež vyšla ve stejném roce jako *Praha všedního dne*. Einhorn i zde uplatnil několik snímků zařaditelných do poezie všedního dne, celkově je však jejich úroveň nepochybně nižší a o atmosféře Moskvy toho příliš nevypovídají. Překážkou byla pro fotografa nejen časová tíseň, čímž se ostatně sám Einhorn v doprovodném textu příliš netajil, ale nepochybně i cenzura (či autocenzura) požadující vykreslit Moskvu pouze v pozitivních barvách. Nashromáždít o daném místě dostatek kvalitních, nepopisných a přitom vypovídajících snímků je jednoduše dlouhodobá záležitost.

Dalším výrazným autorem snímků v duchu poezie všedního dne, jehož díla našla bohaté uplatnění v obrazových publikacích, je Václav Jírů. Za zmínku stojí přinejmenším tři knihy, z nichž tou nejstarší – vydanou v roce 1958 – je *Moskva, Leningrad, Kijev*. Jednoznačně převládá popisnost nad atmosférou a snímky v duchu poezie všedního dne pouze koření sto šedesáti šesti stran povětšinou faktografických vyobrazení. Nicméně i zde již pár příkladů najdeme. Nejzdařilejším knižním dílem Václava Jírů uplatňujícím snímky v duchu poezie všedního dne je *Praha a Pražané*, vydaná v dnes těžko představitelném nákladu třiceti tisíc kusů. Formátem poměrně skrovné, leč rozsáhlé dílo o více než dvou set padesáti stranách je plné fotografií zařaditelných do poezie všedního dne. Grafikou a celkovým pojetím má kniha zřejmě nejbliže k *Brnu* K. O. Hrubého, Reichmanna a Budíka, a to včetně absence popisků a umístění většího množství snímků na jednu stránku.

Druhá kniha Václava Jírů o Praze nesoucí název *Praha, město fotogenické*, vydaná v roce okupace vojsky Varšavské smlouvy, je již o poznání popisnější (včetně poměrně faktografických popisků doprovázejících každou z fotografií). *Prahu, město fotogenické* lze nepochybně označit za pozdní příklad užití fotografií v duchu poezie všedního dne pro účely obrazové publikace. Nejen pro samotnou vyčpělost tohoto proudu fotografie, ale i pro normalizační průměrnost mladších publikací vydávaných po roce 1968, jejichž cílem bylo opět přesvědčit o „správné cestě“. Nehledě na fakt, že v sedmdesátých letech dost možná fotografovat pulzující každodenní život nešlo. Jednoduše žádný nebyl. Jistě ne náhodou si v následující dekádě téma každodenního života vzal za své sociálněkritický dokument.

Fotoreportér Miroslav Peterka po dlouhá léta se značným osobním zaujetím zaznamenával festival vážné hudby Pražské jaro. Fotografie pořízené při těchto příležitostech spatřily v knižní podobě světlo světa roku 1964. Peterka se však neomezil na suchý popis a reportážní styl a do publikace zařadil i mnohé fotografie nevšedně nahlížející do zákulisí festivalu a v neposlední řadě i snímky zaznamenávající jaro v Praze. Nuže, v publikaci o hudebním festivalu najdeme zobrazeny zamilované páry, lodky na Vltavě, jednoduše uvolněnou atmosféru prvních teplých dnů v roce.

Výrazné městské publikace rezignující na popisný styl vytvořili v polovině šedesátých let dva jihočeští fotografové Marie Šechtlová a František Dvořák. Marie Šechtlová, členka známé fotografické rodiny, však tuto publikaci nevěnovala svému bydlišti Táboru, ale Praze. *Prahu na listu růže* doprovodil svými básněmi a sonety Jan Noha. Pro Marii Šechtlovou nebylo zřejmě jednoduché jít s kůží na trh zrovna v Praze, nicméně v době vydání této knihy byla již rok členkou Svazu československých výtvarných umělců, a jisté jméno tedy měla i v našem hlavním městě. Především pak ale musel přesvědčit výsledek její práce. *Praha na listu růže* snoubí neotřelé záběry na pamětihodnosti města, fotografie v duchu poezie všedního dne i řekněme spíše reportážní záběry z ulic města. Celkově je vyznění Prahy v podání Marie Šechtlové poněkud klidnější, necítíme zde živelnost Einhornovy *Prahy všedního dne* či *Brna* od tria Budík, Hrubý, Reichmann, ale

výsledku to rozhodně neubírá na síle. Tandem Noha – Šechtlová má na svědomí ještě další výraznou publikaci, řeč o ní však bude na jiném místě.

Zmiňovaný František Dvořák je podepsán pod drtivou většinou záběrů v knize dokumentující jeho rodné město, která nese název *České Budějovice zblízka*. Jedná se podle mého názoru o nejlepší publikaci svého druhu mající v hledáčku jiné město než Prahu a Brno. František Dvořák dostal názvu a i po téměř půl století máme při listování knihou k atmosféře města poloviny šedesátých let dvacátého století skutečně blízko. Dílo však nečekal příliš radostný osud a přes její nesporné umělecké kvality musela jít – na příkaz tehdejších mocipánů – značná část nákladu do stoupy.¹⁶⁵

Jak Marii Šechtlovou, tak Františka Dvořáka najdeme mezi třicítkou autorů fotografií, kteří doprovází knihu *Jak zpívá racek* s podtitulem *Knihy fotografií z jižních Čech*. Poměrně střídme a tematicky rozdělené texty Alexeje Kusáka jsou pak jakousi oslavou krás tohoto regionu. Tomu odpovídá i výběr snímků, jež jsou zčásti popisné a zčásti řekněme atmosférické, v duchu poezie všedního dne.

Z městských publikací, které, tentokrát již okrajově, pracují se snímky v duchu poezie všedního dne chci zmínit *Leningradskou symfonii* od legendy naší reportážní fotografie Karla Hájka. Hájkův pohled na „Benátky severu“ v sobě však reportéra nezapře a mnohé z fotografií jsou až příliš polopatické a sdělné. Přinášejí tedy spíš informaci o místě.

Monografii Olomouce vydal v roce 1968 člen tehdy již v podstatě nefunkční skupiny DOFO Antonín Gribovský. Přestože v rámci DOFA nalezneme celou řadu výtečných fotografů tvořících v duchu poezie všedního dne, a to především z přelomu padesátých a šedesátých let, nebyla tato poloha konkrétně pro Gribovského zrovna svlastní. Což se projevilo i ve zmiňované knize, kde příliš mnoho podobných fotografií nenalezneme. Svou roli v neprospěch snímků nevšedně zachycujících všední událost sehrála jistě i pozdní doba vydání, kdy tento proud fotografie již není aktuální, ale i město samo, jež svou fotogeničností svádí k popisnému zaznamenání a soustředění se na paměťhodnosti.

Konečně poslední knihou je *Valašská suita* od brněnských fotografů Viléma Reichmanna a Karla Otto Hrubého. Publikace je – oproti výše uvedeným – výjimečná svým zaměřením na krajinu Valašska a potažmo vesnici. Dovolil bych si ji v našem prostředí označit za jediného reprezentanta poezie všedního dne s podobným zaměřením. Zdaleka ne všechny fotografie v ní uvedené patří do poezie všedního dne – podstatnou část tvoří pochopitelně krajinné snímky a některé záběry mají popisný až etnografický ráz –, ale celková atmosféra knihy má skutečně blízko k poezii všedního dne, nadto Reichmann s Hrubým velmi kreativně využili venkovského prostředí a aplikovali na mnohé záběry „městské“ postupy „klasické“ pro poezii všedního dne.

„Byl

jednou

jeden kulatý svět

a na tom světě jedna úzká, ale dlouhá země a

v ní jedno široké město a v něm jeden vysoký

dům s docela malou zahrádkou.“

Pavel Kohout

Říkali mu Frkos

Jak jsem v textu již několikrát zmínil a jak si povšimli již mnozí přede mnou, prožívá v námi sledované době fotografie neobvykle těsnou konjunkturu s literaturou. Výsledkem této spolupráce literáta a fotografa se staly nesčetné obrazové publikace. Mnohé z nich jsou vrcholnými díly české knižní kultury. Knihou ikonického rázu je v tomto smyslu Aškenazyho *Černá bedýnka*, ve své základní koncepci a humanistickém poslání jistě inspirovaná katalogem slavné výstavy *The Family of Man*.¹⁶⁶ V bezpečí podobných knih vydaných od konce padesátých let až po okupaci v roce 1968 nás budou zajímat pouze ty, jež využívají jako vizuálního doprovodu fotografie převážně v duchu poezie všedního dne. Což kupříkladu *Černá bedýnka* tak docela není.



Ludvík Aškenazy, *Černá bedýnka*, Praha 1964

Fotografie a jejich případný literární doprovod měly v knihách uvozujících tuto kapitolu společného jmenovatele v podobě města či regionu, na něž byly zacíleny. V případě následujících ukávek je však situace poněkud složitější. Fotografie v duchu poezie všedního dne tu slouží jako více či méně volný doprovod literárních textů. Shoda může být patrná na první pohled, jako v případě Kohoutova *Frkose*, či méně zřejmá (například *Všechny oči*). Autoři jak textové, tak vizuální stránky se nicméně snažili vytvořit celistvé dílo. Výčet podobných pokusů by byl poměrně rozsáhlý, a následující řádky se tak budou soustředit na ta nejzdařilejší díla.

Velmi ceněnou se ve své době stala kniha Bohumila Hrabala nazvaná *Toto město je ve společné péči obyvatel*, vydaná v roce 1967. Text vytvořil Hrabal ve svých nejlepších letech a je v podstatě jakousi fiktivní reportáží z našeho hlavního města doprovázenou fotografiemi nám již známého Miroslava Peterky. O nadčasovosti

tohoto spojení hovoří jasně i nedávné opětovné vydání publikace v nakladatelství Paseka, byť doba Hrabalovi příliš nepřeje. Peterkův obrazový doprovod je jistě kvalitní, ale z mého pohledu je řazení některých fotografií do proudu poezie všedního dne problematické. Mám tím na mysli především snímky využívající jednoduchých anekdotických nápisů na zdech a průčelích staveb. Zde neplatí ono nevšední zachycení všední skutečnosti. Zároveň přiznávám, že je moje tvrzení v rozporu s názorem například Pavla Diase, jenž považuje právě Peterkův fotografický doprovod textu klasika naší literatury za krystalickou ukázkou poezie všedního dne.¹⁶⁷ Podle mne jsou doprovodné snímky zvláštní směsicí reportáže, poezie všedního dne a imaginativního umění. Na každý pád se ale jedná o velmi zdařilé dílo...

Tentokrát ne epický, ale lyrický text Jana Nohy nazvaný *Všechny oči* doprovodila fotografiemi Marie Šechtlová. Inspirovala se obsahem jednotlivých básní a přiřadila k nim velmi poetické, námětově podobné fotografie. Pochopitelně se nabízí srovnat *Všechny oči* a *Prahu na listu růže*, jež vzešla ze stejného autorského dua. Zdá se, že městskou monografií byla Marie Šechtlová přece jen více svázána. V knize *Všechny oči*, mimochodem vydané v úctyhodném počtu dvaceti tisíc kusů a skvělé grafické úpravě, naopak dala volnost svému přirozenému talentu zachytit atmosféru, radost a dala vyniknout své mistrné práci s dětmi, jež si brala do hledáčku svých kamer velmi často. Přitom nesklouzávala ke kýči. Její podání ratolestí není banální, není vlezlé ani sladké jako cukrkandl. Je jednoduše milé. Pro mnoho fotografů nedostižný cíl!

S dětmi souvisí poslední dvě knihy zařazené v této kapitole. Pod první z nich – *Sviť, sluníčko, sviť* – je podepsána mimořádná autorská dvojice František Hrubín a Jan Lukas. Hrubínovy básně objevují svět malého dítěte a každodenní „velké – malé“ starosti. Za vše hovoří názvy jednotlivých básní jako „Brusle“, „Sáně“, „Borůvky“, „Pojď, kůzlátko“ či „Na houpačce“. Bezstarostnou atmosféru textu skvěle doplnil náš přední reportážní a dokumentární fotograf Jan Lukas. Řadit Lukase do poezie všedního dne můžeme zřejmě jen pro tuto knihu. Je pozoruhodné, jak se fotograf okupace, Benešova či Gottwaldova pohřbu a autor pozdějšího dokumentu z italského tábora pro uprchlíky, v němž strávil první měsíce po emigraci, dokázal

s námětem vyrovnat a vytvořit skvělé, lehké snímky. Lukas, mimo jiné i touto knihou, dokázal, že nebyl „jen“ famózním dokumentaristou, ale že byl jednoduše skvělým fotografem.

Říkali mu Frkos, tak pod tímto podivným názvem se skrývá „dramatický“ příběh malého kosa zachráněného dětmi před kočkou a následně vychovaného v kleci. Pochopitelně ale vše dobře dopadlo, a jakmile mohl malý opeřenec létat, byl puštěn na svobodu. Příběh Pavla Kohouta doprovodila snímky Milada Einhornová. Limitem obrazové části je text, který musela fotografka pochopitelně následovat, a nadto pracovat se zvířecími hrdiny (tedy kosem a kočkou) a hrdiny lidskými (tedy dětmi). Najdeme zde sice i řadu řekněme popisných zobrazení, ale jakmile mohla Einhornová záběr komponovat a pracovat kreativně, použila opravdu nevšedních zobrazení. Někdy dovedených až do lehké absurdnosti – tři stíhačky přelétávající nad městem a opuštěnou klecí jsou skutečně podivnou sestavou.

„Hrdinové“

Poezie všedního dne a film

on: „Stejně bych chtěl bejt aspoň ten Fanfán Tulipán.“

ona: „Hele, já ti něco povim. Ty seš instalaterskej pomocník. A kdo je víc? Když někomu neteče vana, přijdeš ty. Když se někomu ucpe záchod, koho zavolají? No koho? Tebe! Vo tobě a vo mně měli natočit film. Hele máš svý jistý, tak na co bys potřeboval lítat někde se šavlí po střechách.“

Bohumil Hrabal

Perličky na dně, povídka *Romance* (režie: Jaromil Jireš)

V celé sledované době, ale především pak v šedesátých letech, jsme svědky těsného spojení literatury a filmu. Jakkoliv lze považovat scénář – a tedy literární dílo – za přirozenou součást filmového umění, přece jen je v dané době situace velmi specifická. S nástupem tzv. nové filmové vlny jsou s neobyčejnou rychlostí zpracovávány do filmové podoby aktuálně vydaná prozaická díla. Například *Perličky na dně* Bohumila Hrabala se filmové adaptace dočkaly jen dva roky po vydání, tedy v roce 1965. Nezřídka se situace zcela obrátila a text měl nejprve funkci scénáře a až poté spatřil světlo světa v knižní podobě.¹⁶⁸

Byť se v případě prózy a její teorie o poezii všedního dne nehovoří, tak i v rámci ní najdeme ve sledované době značný zájem o každodenní život. V podstatě za manifestační můžeme považovat edici vycházející od roku 1960 pod hlavičkou Československého spisovatele pod názvem *Život kolem nás*. O tři roky později vzniká stejnojmenná tzv. „malá edice“, v níž vychází celá řada titulů akcentujících všednost a osudy jedince do této všednosti ponořeného. Mnoho z nich se pak dočkalo i filmového zpracování. Z nejvýraznějších jmenujme alespoň první publikované prozaické dílo Milana Kundery *Směšné lásky* (1963), *Třicet stříbrných křepelék* Jana Trefulky (1964), *Milenci na jednu noc* Ivana Klímy (1964), *Legenda Emöke* Josefa Škvoreckého (1965) či *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* (1964) a *Ostře sledované vlaky* (1965) Bohumila Hrabala.¹⁶⁹ Právě Hrabalova osobnost geniálního pozorovatele nemilosrdně zaznamenávajícího „nevšední zjevy všedního davu“ – totiž pábitele – může být v tomto smyslu ikonickou postavou. Před těmito tituly Hrabal publikoval z našeho pohledu dost možná podstatnější díla *Perličky na dně* (1963) a o rok později dílo *Pábitel*. Naopak až v roce 1966 vyšlo knižně další Hrabalovo dílo *Automat svět*. V jeho doslovu charakterizuje Emanuel Frynta pábitele jako „*lidi posedlé po zážitcích, s hlavami rozpálenými nejzřetelnějším sněním, se smysly rozechvělými, nikdy uvážliví a nikdy morousové*“.¹⁷⁰ Pábitel, inspirovaný strýcem Pepinem, je tedy sám reprezentantem „nevšední všednosti“.

Ale zpět k filmu. Ten je velmi specifickým médiem a z našeho pohledu bude zajímavý přinejmenším ve dvou rovinách. V rovině kamery, kdy se budeme snažit najít společné přístupy k zachycení okolního světa jako ve fotografii, a v rovině děje, či chceme-li textu (scénáře).

Ještě než se dostaneme k ději v pro nás nejpodstatnějších dílech nové vlny, zmiňme alespoň dva důležité inspirační vzory. Tím prvním je italský filmový neorealismus, o kterém již byla drobná zmínka. Neodvažuji se podrobně hovořit o jeho vlivu na domácí film, ale jistou podobnost, nebo lépe řečeno zájem, nalezneme v hlavním hrdinovi. V dílech jako *Zloděj kol*, *Zázrak v Miláně* či *Střecha*, je ústřední postavou běžný člověk (často spíše představitel chudiny) a celý film se v podstatě „točí“ okolo jeho všedních starostí. Až na základě epizod těchto „bezvýznamných“ (leč konkrétních) jedinců může divák zobecnit poslání (téměř vždy sociální) celého filmu. Právě zájem o všednost, a přitom konkrétní osobu je jistě společný jak neorealismu, tak domácí poezii všedního dne (byť u nás nenalezneme zdaleka takový – pokud vůbec nějaký – sociální akcent). Druhým důležitým vzorem je pak takzvané *cinéma vérité*, tedy metoda natáčení filmu koketující s dokumentem a sociologií. Pro průkopníky tohoto filmového přístupu, jakými byli například Jean Rouch, Francois Reichenbach či Chris Marker, je nejpodstatnější práce s neherci a jejich bezprostřední reakce na předem připravenou situaci. Jde o zaznamenání skutečnosti, jaká je, skutečnosti každodenní, všední. Tento přístup k filmovému vyprávění u nás našel odezvu v mnoha dílech, nejvýrazněji snad ve Formanově *Konkurzu* a *Černém Petru*.

Ale zpět k oněm dvěma avizovaným rovinám. Zaměříme-li se na děj, najdeme v rámci nové vlny především tři důležité režiséry, jejichž díla pracují s jedincem, všedností a její poetickou interpretací – Miloše Formana, Jiřího Menzela a Ivana Passera. Nám již známý teoretik a kritik Jaroslav Boček je ve své knize hodnotí takto: „*Zatímco Chytilová, Němec a Schorm malují spíše rám dnešního světa, s jeho generálními konflikty, s hrdiny a vzbouřenci, s katany a pronásledovanými, Forman, Passer a Menzel spíše sondují, jak se v tomto rámu zabydlel obyčejný člověk, ani moc hrdina, ani moc zbabělec, ani moc dobrý, ani moc zlý, ale právě obyčejný člověk muž a žena z ulice, jak praví moderní sociologie. A program formuloval Forman, když v kterémsi interview řekl, že ho zajímá osud a životní naplnění většiny, těch, kteří nemají šanci stát se Gagariny, Čáslavskými, nebo Karly Gotty.*“¹⁷¹ Za nejvýraznější díla zapadající do Formanovy a Bočkovy charakteristiky lze jistě považovat *Černého Petra*, *Kdyby ty muziky nebyly* a *Lásky jedné plavovlásky* (Miloš Forman), *Fádní*

odpoledne a Intimní osvětlení (Ivan Passer) a konečně *Smrt pana Baltazara* a snad i Oscarem ověčené *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel). Ve všech těchto dílech jsou hrdina i zápletky banální, všední, leč naprosto konkrétní. Interpretace literárních předloh v těchto případech není mravoličná, ale naopak „lehká“, poetická. Nenajdeme zde – mohu-li parafrázovat Formanova slova – ani Gagarina, ani Gotta, ale „všední hrdiny“. Za všechny snad uvedme mladičkého eléva Miloše Hrmu z *Ostře sledovaných vlaků* či mladého učně (*Černého*) Petra. Přičemž, jak výtečně ukazují soubor filmových povídek *Perličky na dně*, natočených podle Bohumila Hrabala, dá se k velmi podobné předloze přistupovat opravdu úplně jinak. Například povídka *Podvodníci* režiséra Jana Němce není rozhodně „poetická“, nebo dokonce hravá. Nevidíme dobové reálie, nehraje moderní hudba, zato před sebou máme vážné filozofické pojednání o světě a životě jedince v něm.

S přístupem k námětu pochopitelně úzce souvisí i jeho vizuální zpracování. Byť jsem si vědom specifik filmové kamery a specifik fotografie i toho, že jejich srovnání není zcela korektní, najdeme mezi vizuálním stylem obou médií v dané době mnoho paralel. Souvislost s fotografií zařaditelnou do poezie všedního dne nalezneme mimo jiné námětovou. Jak ve filmu, tak ve fotografii jsou mimořádně oblíbené dobové reálie a prvky řekněme moderního městského života. Z těch nejfrekventovanějších jmenujme výlohy obchodů, tramvaje, městský ruch, zobrazení taneční zábavy a moderní jazzové či swingové hudby. Podobné jsou i formální prostředky používané k zachycení zmiňovaných reálií. Například použití objektivů s dlouhou ohniskovou vzdáleností, odraz ve skle či snímání scény přes zamlžené, orosené nebo jinak zpřítomněné sklo.



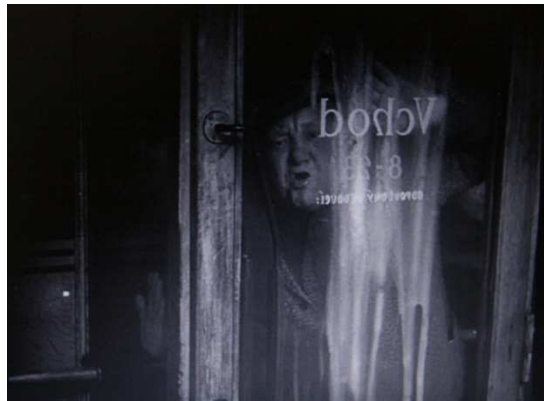
Romance, režie: Jaromil Jireš, kamera: Jaroslav Kučera

(použití objektivu s dlouhou ohniskovou vzdáleností při zachycení městských reálií)



Romance, režie: Jaromil Jireš, kamera: Jaroslav Kučera

(použití odrazu ve výloze (ne náhodou kina), v záběru odraz vstupu do kavárny)



Automat svět, režie: Věra Chytilová, kamera: Jaroslav Kučera

(záběr přes sklo – tentokrát polité pivem)

Kromě výše zmíněného nás ve filmových dílech nové vlny zaujmou také mnohé záběry, které lze jen stěží kategorizovat. Snad se pro ně nejvíce hodí již zmiňovaný opis „nevšední zachycení všední skutečnosti“, jež jsem zmiňoval v předešlém textu. Tyto záběry, jimiž kameraman povětšinou prokládá čas mezi dialogy, by mohly být jako fotografie součástí této práce. Jako nejlepší příklad může sloužit povídka *Smrt pana Baltazara* natočená Jiřím Menzelem jako součást již několikrát zmiňovaných *Perliček na dně*. Část filmu, zachycující diváky v houpacích sítích v korunách stromů podél závodního okruhu, je v podstatě totožná se snímky Soni Skoupilové a Pavla Diase, které jsou součástí katalogu této práce a které s velkou pravděpodobností vznikly při natáčení snímku v okolí brněnského okruhu. Přístup ke skutečnosti (a jejímu zaznamenání) kameramana a fotografa byl v tomto případě v zásadě podobný.



„Nevšední“ zachycení děje; *Smrt pana Baltazara*, režie: Jiří Menzel, kamera: Jaroslav Kučera

O vztahu mezi literaturou, filmem a fotografií bylo snad v rámci poezie všedního dne napsáno vše důležité, byť souvislostí a konkrétních ukázek se dá najít mnoho. Jak již bylo řečeno, všedností a poetičností daná doba do určité míry „žila“ a tato slova zakořenila i v mnoha jiných oblastech kultury. Pro fotografii je ale nejdůležitější souvislost s literaturou a filmem.

Soutěžení s múzami

Úloha amatérského hnutí a mezinárodních fotografických salonů v rámci poezie všedního dne

„Poslali jsme fotky, to bylo 1957, a tím to začlo. Tam jsme se umístili, vybrali jsme myslím tři hlavní ceny.“

Miloš Budík

(rozhovor)

Kapitola *Soutěžení s múzami* se poněkud vymyká z dosavadního konceptu této práce. Zatímco doposud je v podstatě celý text o poezii všedního dne podáván podle vizuálního, popřípadě autorského klíče, tak středobodem následujících řádků budou institucionální ukotvení některých autorů, specifika jejich prostředí a vztah k mezinárodním fotografickým salonům. Platnost tohoto textu lze tedy rozšířit na více proudů fotografie, v nichž je poezie všedního dne pouze jednou, leč významnou podmnožinou.

Přestože má domácí fotografické amatérské hnutí nesmírně bohatou tradici, neexistuje žádná syntetická studie, jež by se problémem zabývala.¹⁷² Důvodem je jistě nesmírný rozsah a ohromná šíře potenciální práce, a to nejen ve vztahu k obrovské členské základně domácího hnutí fotografů amatérů, ale i pro velmi složitou institucionální situaci této zájmové skupiny, jež odráží spletité dějiny 20. století. Uměleckohistorická zpracování tohoto tématu jsou většinou omezena časově, popřípadě lokálně. O fotografickém amatérském hnutí v časovém rozmezí 1956–1968, jež je rámcem této práce, pak mnoho relevantní literatury neexistuje. Přesto se pokusíme tuto dobu rekonstruovat a odpovědět na otázku, proč v duchu poezie všedního dne fotografovalo takové množství autorů etablovaných právě z podhoubí amatérského hnutí. Předtím je však nutné definovat pojem amatér (amatérismus), jehož výklad může být různý a jenž se v případě média fotografie proměňoval v čase. Slovo amatér tedy bude v následujícím textu používáno pro autory mimo struktury Svazu československých výtvarných umělců. Na druhé straně ale nemusí nutně označovat fotografa začleněného do amatérského hnutí a už vůbec nemá toto označení nic společného s kvalitou výsledné práce. Je také nutné podotknout, že ne všichni autoři uvedení v této disertační práci byli v tomto smyslu amatéry. Za všechny uvedu například Viléma Reichmanna.

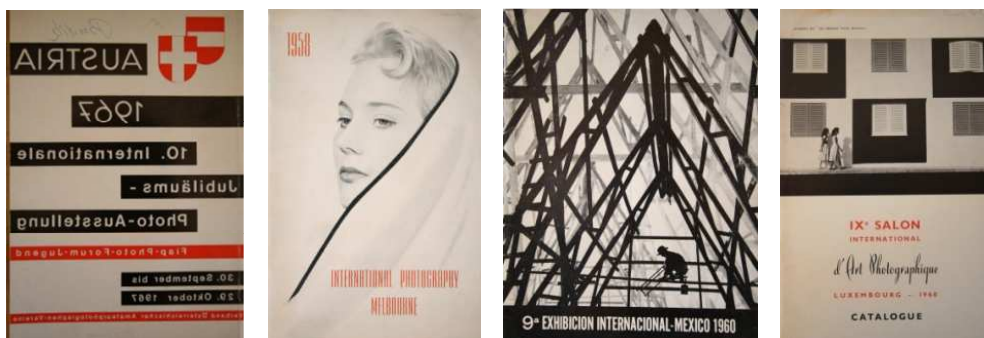
K pochopení celého kontextu považuji za nutné zajít více do historie jak amatérské, tak profesionální fotografie. První klub fotografů amatérů v českých zemích byl založen v roce 1889 – Klub Nekázanka.¹⁷³ Velký rozvoj amatérské fotografie na počátku dvacátého století sice zbrzdila první světová válka, nicméně hned v roce 1919 byl založen Svaz československých klubů fotografů amatérů.¹⁷⁴ Svaz byl dobrovolnou zastřešující organizací, která vydávala klubový časopis a obecně

organizovala klubový život na meziměstské úrovni. Není nutné zabíhat do podrobností, ale důležitý je fakt, že Svaz byl po únoru 1948 využit a zneužit státní mocí jako orgán jejího nátlaku. Zájmová sdružení a kluby se staly pro nový režim nepohodlné a nebezpečné a jednotlivé kluby dostaly v roce 1950, právě prostřednictvím Svazu, ultimátum: buď „dobrovolný“ převod majetku pod ROH, nebo zánik a znárodnění. Tento „výběr“ a jeho následky rozdrtily amatérské hnutí v tehdejším Československu a režim jej dostal plně pod svou kontrolu. Cíl byl splněn. Nedozírné ztráty v podobě rozprášených knihoven a archivů fotografií lze dnes jen těžko odhadnout. Nová organizace „nové“ fotografie se od té doby odehrávala pod taktovkou Ministerstva informací a osvěty, potažmo Československého svazu socialistické fotografie, který pak spravoval nižší stupně. Většina „klubového“ života se odehrávala pod křídly velkých průmyslových podniků.¹⁷⁵ V průběhu let došlo sice k mnoha zásahům do této letmo nastíněné organizační struktury, podstatná je ale skutečnost, že spolky amatérských fotografů (a společně s nimi tiskoviny, výstavní prostory atd.) zůstávaly pod státní kontrolou. Což v důsledku neminulo ani profesionální fotografy přičleněné pod Svaz československých výtvarných umělců, tedy pod oficiální státní orgán.

Přes výrazné změny v organizační struktuře má amatérská fotografie před a po únoru 1948 mnoho společných myšlenkových rysů. Dost možná tím nejdůležitějším je v podstatě soutěžní pojetí spolkové práce. Pojem „sport fotografický“, používaný za dob první republiky, je více než symptomatický. Soutěž mohla mít různé podoby. Od jakési „vnitřní“ soutěže „být lepší než ostatní členové“ až po organizované celosvětové výstavní akce – takzvané salony. Právě mezinárodní fotografické salony, a případný úspěch na nich, lze považovat za nejvyšší metu pro amatérského fotografa. Metu přinášející nejen vnitřní uspokojení, ale i veřejně sdílenou prestiž, úspěch. Principiálně nebyly salony ničím novým a v podstatě navazovaly na ty malířské, známé přinejmenším od 19. století. Fotografové z různých koutů světa zaslali díla (za předem stanovených podmínek) a porota vybrala snímky „hodné“ vystavení, popřípadě dokonce otištění v katalogu. Každý salon (případně každá z jeho podkategorií) pak zpravidla měl svého vítěze; udělovaly se (jak typické!) medaile – zlatá, stříbrná, bronzová, popřípadě čestná

uznání atd. Přestože základní schéma lze označit za klasické, nabralo v průběhu padesátých let obesílání mezinárodních salonů na aktuálnosti. Pro autory žijící v tvrdém sevření režimní cenzury se stal salon jednou z mála příležitostí (pokud ne jedinou) ke konfrontaci vlastní tvorby a tvorby zahraniční. Určující zpětnou vazbou se pak staly výstavní katalogy (autoři se pochopitelně většinou nemohli účastnit salonu osobně) rozdílné kvality zpracování, rozdílného rozsahu a počtu fotografických reprodukcí. Kvalita katalogu, zdarma zasílaného účastníkům, byla povětšinou přímo úměrná úrovni každého salonu. Ta se značně odlišovala. Od těch nejprestižnějších podniků konaných v Tokiu, Bordeaux či Buenos Aires, kde porota vybírala k vystavení a otištění pouze několik málo procent z tisíců zaslaných fotografií, až po lokální akce bez valné úrovně.

I ty nejlepší salony však mohly vyvolávat, a nezdědka tomu také tak bylo, falešný dojem konfrontace vlastní práce se světovou fotografickou elitou. Soutěže totiž téměř zcela mijely (pro formální podmínky, ale pravděpodobně i pro vzájemný nezájem) profesionální fotografy (zdráhám se použít slovíčko „umělce“ evokující kvalitativní stránku práce). Těm na podobných akcích, kromě samotného principu soutěžení, tedy principu rádobu objektivního, přitom na uměleckou tvorbu jen stěží uplatnitelného, vadila i vstupní kritéria. Ta totiž kladla důraz na solitérní, jedinou fotografii (přihlásit šlo několik málo snímků – povětšinou kolem pěti), čímž znevýhodňovala podstatnou část profesionálů chápajících fotografii nejen jako solitérní vizuální obraz, ale jako myšlenkově propojenou sérii děl. Právě zde se nachází styčný bod mezi poezií všedního dne – která výrazně akcentuje vizuální stránku bez myšlenkové hloubky a vzájemné propojenosti jednotlivých fotografií – a těmito soutěžemi. Styčný bod, který vysvětluje celou řadu úspěchů domácích snímků v duchu poezie všedního dne na mezinárodních fotografických salonech.





Titulní strany vybraných katalogů mezinárodních fotografických salonů z padesátých a šedesátých let dvacátého století

Z autorů, kteří jsou středobodem této práce, dosáhli značných úspěchů na mezinárodních fotografických salonech především členové tehdy ještě neexistující skupiny VOX a skupiny DOFO. K nim bychom mohli přiřadit dalšího brněnského autora – Rudolfa Štursu. Těmi nejúspěšnějšími byli jmenovitě Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Josef Tichý a snad ještě olomoucký fotograf Antonín Gribovský. A lze považovat opět za příznačné, že k účasti na salonech budila autory často skupinová práce. V Brně se dokonce, podle vzpomínek Miloše Budíka, zformovala skupina VOX v podstatě z autorů obesílajících salony a spojených tak touto činností. Ustanovení VOXu v roce 1965 tak již bylo spíše proklamativní záležitostí. Autoři společně navštěvovali tzv. „stasku“, tedy něco ve smyslu večerního kurzu fotografie, a zde svá díla prezentovali a vzájemně hodnotili již mnoho let. Po těchto „domácích“ konzultacích byl snímek odeslán a jeho případné otištění v katalogu bylo dokonalou zpětnou vazbou. Jak však v knize *Příjemné závislosti* upozornil Jiří Pátek, toto potvrzování určitého vizuálního stylu, úspěšného stylu, mohlo vést k bezduchému napodobování úspěšných prací úspěšných autorů či jejich epigonů.¹⁷⁶ Faktem také je, že nejvíce oceňované práce se autoři leckdy nezdráhali poslat na několik salonů zároveň.

Ne všechny snímky domácích fotografů zaslané na salony lze pochopitelně přiřadit k poezii všedního dne, ale díla v tomto duchu tvořila jejich velmi podstatnou část. Značného uznání se tak například dostalo fotografii *Tělocvična* Miloše Budíka, ale

příkladů by bylo možné uvést mnohem více. Podstatné však je, že mnohé z fotografií zahraničních i domácích autorů otištěných v katalogích mezinárodních fotografických salonů využívaly podobných, ne-li stejných formálních schémat jako fotografie v duchu poezie všedního dne. Jen namátkou: Janina Mokrzycka využívá ve své fotografii *Okno* (před 1957) totožného principu zobrazení přes okno uprostřed luxferů jako Miloš Budík o šest let později.



Vlevo Janina Mokrzycka, vpravo Miloš Budík

Postavu v ostrém protisvětle pak zachycuje například fotografie Jacoba Gerharda (před 1959) otištěná v katalogu osmnáctého barcelonského salonu. Podobně pracuje se siluetou opět plejáda domácích (ale i zahraničních!) autorů, mezi jinými Karel Otto Hrubý, Miloš Budík, Josef Tichý či zde prezentovaný Vladimír Skoupil.



Vlevo Jacob Gerhard, vpravo Vladimír Skoupil

Neméně oblíbené bylo fotografování města za nízkého světla, dodávajícího scéně na dramatickosti, ale i jakési intimnosti. Jako bychom místo vždy důvěrně znali.

Podobně působí jak snímek hongkongského fotografa Fan Hong, tak fotografie Václava Jírů.



Vlevo Fan Hong, vpravo Václav Jírů

Oblíbeným motivem se stalo také prádlo. Jistě ne náhodou. Vždyť i Josef Brukner jej ve své básni tolik opěvuje. Pověšené prádlo, jako typicky městskou realii (na vesnici máte přece dost místa skrýt je na vlastní zahradě), vidíme na fotografiích K. O. Hrubého, Miloše Budíka nebo například Marie Šechtlové, která ho využívá k rámování scény v druhém plánu. Stejně jako fotograf Ho Fan na snímku otištěném v katalogu Internationale Photography Melbourne (1958).



Vlevo Ho Fan, vpravo Marie Šechtlová

Přes mnohé, snad přesvědčivě ukázané podobnosti nechci daná srovnání prezentovat jako vzor a následnou nápodobu. To by bylo jistě nekorektní. Nejen že je podobné srovnání v rámci média fotografie dosti problematické, ale i samotný srovnávaný materiál je pouze úzkým výběrem ze širokého tvůrčího záběru jednotlivých autorů. Co však naopak ukázat chci, je, že fotografie v duchu poezie všedního dne měly přinejmenším v rámci salonů mezinárodní ohlas a tvůrce podobných snímků nalezneme i daleko za hranicemi tehdejšího Československa.

Podobné fotografie byly na přelomu padesátých a šedesátých let dvacátého století v rámci amatérského hnutí jednoduše populární. A domácí autoři, vzhledem k lyrickým akcentům jejich tvorby, zaznamenávali mnohé výrazné úspěchy. Je však třeba znovu zdůraznit, že tento závěr je platný v rámci amatérského hnutí, které tvořilo do jisté míry uzavřenou zájmovou skupinu a rozhodně nelze jeho platnost rozšířit na dějiny fotografie jako celek.

Evropský kontext

Fotografie v duchu poezie všedního dne v evropském kontextu; street photography

„Je-li možno mluvit o specifickém, od okolních zemí odlišném ladění české kultury, lze je spatřovat v současném akcentování všednosti a lyrismu.“

Antonín Dufek

(Fotoskupina DOFO)

Odpověď na otázku, zda byla poezie všedního dne ryze českým, nebo naopak mezinárodně rozšířeným směrem, je více než složitá. Antonín Dufek k tomu napsal: „*Je-li možno mluvit o specifickém, od okolních zemí odlišném ladění české kultury, lze je spatřovat v současné akcentování všednosti a lyrismu.*“¹⁷⁷ V následujícím textu se tedy pokusím k tomuto Dufkovu stanovisku vyjádřit, přičemž hlavní pozornost věnuji fotografii, protože k hodnocení „národních“ kultur jako celků se necítím kompetentní. Hned na samý počátek je ale nutné zdůraznit, že kategorické soudy nejsou z mnoha důvodů na místě.

Prvním problematickým aspektem je práce s něčím tak špatně uchopitelným, jako jsou „národní“ dějiny fotografie. Zdá se, že něco podobného snad ani neexistuje, a třeba v případě Německa se mnohdy hovoří – podobně jako je tomu běžné například v malbě – o školách (Düsseldorf, Essen, Mnichov).¹⁷⁸

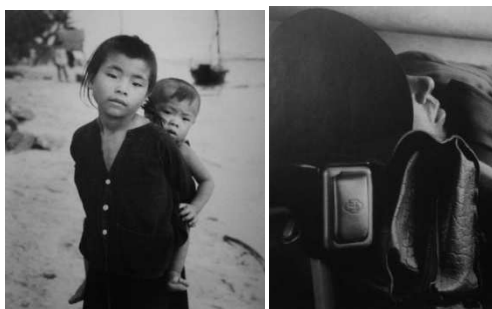
Druhým problematickým bodem je otázka jazyková. Pokud je mi známo, pojem „poezie všedního dne“ se v ekvivalentním překladu v žádných národních dějinách fotografie – pochopitelně kromě Slovenské republiky – nevyskytuje. V mnoha jazycích se sice můžeme setkat s označením díla za poetické, ale – jak o tom již byla řeč na mnoha předchozích stranách – dát tomuto pojmu konkrétní vizuální podobu je složité. Natož na základě daného označení hovořit rovnou o lyrickém proudu ve fotografii. Ryze jazykových podobností se tedy držet nemůžeme.

Příliš nám nepomůže ani zaměření se na obrazový materiál. Ten lze čerpat z monografií zahraničních autorů, případně syntetických studií z dějin fotografie té které země. V druhé kategorii knih příliš mnoho snímků zařaditelných k poezii všedního dne nenajdeme (pokud vůbec nějaké najdeme). Což může být ale velmi matoucí. Dějiny fotografie jsou relativně velmi mladou disciplínou a jen některé země mají tuto kapitolu tak kvalitně a komplexně zpracovanou jako Česká republika. Nadto je struktura dějin fotografie často vázána (ne vždy šťastně) na dějiny výtvarného umění jako takové, čímž se z dějin fotografie ostudně „mažou“ proudy nesouvisející s takzvaným „vysokým uměním“ a nenásledující jeho vzor. Mimo zájem historiků fotografie tak leckdy stojí proudy spjaté například s amatérským hnutím, jež je ovšem právě pro fotografii charakteristické. Přitom

amatéři byli i v našem prostředí častými tvůrci fotografií v duchu poezie všedního dne. Ani při pohledu do domácích kompendií shrnujících v rámci dějin fotografie toto období nezískáme pocit, že poezie všedního dne byla důležitým proudem české fotografie přelomu padesátých a šedesátých let. Například v rámci *Dějin českého výtvarného umění V* najdeme v části „Fotografie 1948–1958“ tyto kapitoly: Instrukce, Fotografie a společnost; Socialistický realismus; Fotografická konjunktura; Umělecká a výtvarná fotografie; Sudek; Surrealismus a imaginativní tendence a konečně kapitolu Nevšednost všednosti. V následujícím díle *Dějin českého výtvarného umění* najdeme v kapitole „Fotografie 1958–1970“ dvanáct podsekcí. Jen jedna z nich – nazvaná Fotožurnalismus. Černá bedýnka. Poezie města. – reflektuje částečně téma této disertační práce.

Skutečně korektně tedy můžeme s pojmem poezie všedního dne (respektive s překladem „poézia všedného dňa“) pracovat pouze v rámci slovenských dějin fotografie. Jeho nevyhraněnost je však znát i z tamější literatury. Například v určující publikaci *Slovenská fotografia 1925–2000* z pera Václava Macka a Aurela Hrabušického, kterou vydala Slovenská národní galerie, je tomuto proudu fotografie věnována samostatná část. Při důkladném čtení textu však najdeme několik, z mého pohledu přinejmenším sporných, charakteristik, jasně dokazujících vágní představu o tom, co fotografie v duchu poezie všedního dne vlastně znamená. Autoři píší: „*Tento fotografický prúd má korene nielen v predchádzajúcom vývoji, ako o tom už bola reč, ale po dlhšej odmlke nadväzuje aj na dianie vo svetovej fotografii.*“¹⁷⁹ Tato charakteristika je pak dokládána vztahem k humanistické fotografii a potažmo výstavě *The Family of Man*. Jak jsem se ale již pokusil vysvětlit na jiném místě, neměla zmiňovaná výstava s poezií všedního dne mnoho společného, pokud tedy oním humanismem nemyslíme pouze velmi obecné soustředění se na člověka a jeho svět. *The Family of Man* měla silné politické souvislosti (poselství humanismu v době vrcholící studené války a hrozícího jaderného konfliktu), fungovala pouze jako celek (jeden obraz nebyl podstatný ani z pohledu obsahu, ani formy) a v prezentovaných fotografiích rozhodně nešlo o nevšední zachycení situace. Naopak. Podstatná byla jasná čitelnost tedy všeobecná srozumitelnost, představených fotografií.

Dalším pramenem poezie všedního dne je podle slovenských historiků umění Henri Cartier-Bresson a jeho „rozhodující okamžik“. Jak jsem doložil na jiném místě, je tato teze sporná. Cartier-Bresson byl bezesporu nesmírně vlivnou osobností a poezii všedního dne dodal především kreditu ve smyslu uznání momentní fotografie jako umění. Dodal fotografům odvahu doslova jít do ulic, fotografovat rozmanitost pulzujícího života a výsledné fotografie prezentovat jako umělecká díla. Ale rozhodující okamžik ve smyslu vyvrcholení děje (jak ve smyslu pohybu, tak informace) u poezie všedního dne v podstatě nenajdeme. Už z prostého důvodu, že fotografie v duchu poezie všedního dne nemusí a vlastně ani nemají informovat. Děj je nanejvýš potlačen! Z trochu nesmyslného vymezení poezie všedního dne pak autory publikace usvědčuje výběr obrazových příloh, v nichž nenajdeme ani jeden snímek Bressonova rozhodujícího okamžiku. Výsledná obrazová příloha knihy Václava Macka a Aurela Hrabušického je pak podle mého názoru složena z fotografií v duchu poezie všedního dne jen zčásti.



Ukázky fotografií Jána Cífy a Miro Gregora, náležící spíše k dokumentu



Fotografie Jána Cífy a Ivana Matejka bezpochyby zařaditelné do poezie všedního dne. Jako stěžejní osobu uvádí autoři v rámci slovenské fotografie Jána Cífy.¹⁸⁰ Cífra studoval na pražské FAMU a můžeme jej stejně tak uvádět i v českém kontextu. Nebýt předčasné smrti, zapsalo by se jeho jméno jistě velmi výrazně do

československé a slovenské fotografie. Starší fotografie pořízené například při cestě po Vietnamu mají podle mého názoru blíže k dokumentární fotografii. Nejsou povětšinou „pouhou“ vizuální hříčkou, nevšedně zachycenou všední skutečností, ale informují nás a fungují především jako série.

Nejsilnější snímky zařaditelné k poezii všedního dne vyfotografoval Cifra v Bratislavě na přelomu let 1958 a 1959, tedy krátce před svou předčasnou smrtí. Tímto souborem vlastně vyplňoval jakési vakuum po návratu z Vietnamu a před cestou do Kambodži. Snad právě toto vědomí mu dovolilo věnovat pozornost velmi prostému námětu, který měl každý den před očima. Totiž městu a životu v něm. Okolnosti vzniku fotografií, jež Jaroslav Boček označil za „*podivuhodně teskné a křehké*“, popsal nádherně sám autor. Pro úžasnou sílu Cifrova textu, a protože právě tak bych charakterizoval motivaci většiny autorů zařazených do této práce, si dovoluji odcitovat část Cifrových zápisků: „*Je tomu asi deset dnů, co jsem se rozhodl, že budu fotografovat Bratislavu. Myslím, že to budou jen určitá místa, ke kterým se budu vracet v různý čas, kde zachytím prchavou atmosféru, měnící se každý den, ba každou hodinu. Budou to určitá místa při Dunaji, potom pohledy z hradu na polorozbořenou čtvrť, ve které se ještě bydlí, a trh pod zámeckými schody. Tam chodím rád a často: je tam vždy puls života a pestrosti; teď se tam ve velkých schodech prodává kyselé zelí. Babka dá dokonce ochutnat a je celá šťastná, když jí je pochválím. Zítřka budu mít opravený fotoaparát (byl rozbitý), a tak se na tu práci těším. Myslím, že mi dá kus radosti...*“¹⁸¹



Ján Cifra: *Poslední, Po prádle, Muzikanti*, kolem 1958

V textu stojí za povšimnutí mimo jiné hned první Cifrova věta „*budu fotografovat Bratislavu*“, pod kterou si umělec zcela samozřejmě představil zachycení života ve městě. Jen o několik málo let dříve to však samozřejmostí nebylo. Architektura,

tvořící základ městských publikací celé předcházející etapy, vzala zavděk rolí kulisy právě v průběhu padesátých let. Tento posun v myšlení fotografů byl naprosto zásadní a můžeme jej sledovat i v některých ostatních zemích. Příčiny změny úhlu pohledu pak lze obecně hledat v jisté únavě ze strnulých pohledů na město, naopak radosti ze života po skončení války a také určité „nepotřebnosti“ fotografií historických památek, kterým již nehrozilo zničení, ani nemusely fungovat jako symbol podporující národní smýšlení.

K dalším umělcům, jež autoři zmiňované knihy řadí k poezii všedního dne, patří i část tvorby Tibora Hontyho, kterého můžeme opět řadit i do domácího kontextu, dále díla Alexandra Strelingera, Juraje Šajmoviče, Ivana Matejky, Jozefa Zubrického či Ladislava Borodáče. K mému překvapení není k této skupině řazena legenda slovenské fotografie Karol Kállay.¹⁸² Přinejmenším částí své tvorby – souborem nafotografovaným v Bratislavě v padesátých letech – sem však dle mého názoru patří.

Vyjádřit se k situaci v ostatních zemích je, jak jsem naznačil, dosti obtížné. Pojem poezie všedního dne se v ekvivalentním překladu, zdá se, nepoužívá. Nenajdeme jej ani v shrnujících publikacích o dějinách fotografie jako celku, ani v kompendiích mapujících národní dějiny média. Přesto však považuji za nutné se k problematice vyjádřit a alespoň naznačit možné odpovědi na otázku položenou úvodem.

Syntetické studie o dějinách světové fotografie jsou ošemetným materiálem. Mohou totiž snadno budit zdání neochvějné pravdy, ale jsou vždy pouze osobním stanoviskem jednotlivce (kolektivu autorů), přičemž úhel pohledu je dán kulturním zázemím, dobou vzniku, zkušeností, množstvím vědomostí a zcela jistě i osobní preferencí každého historika umění. Obecně můžeme také říci, že „západní“ uměnovědná literatura až do devadesátých let minulého století příliš nebrala v potaz dění na východní straně železné opony, tudíž byl zájem těchto knih značně zúžen a omezen. Tak je tomu i v případě jedné z kanonických publikací šedesátých let, již uvedu jako příklad dobového zpracování tématu. V knize *A Concise History of Photography* od slavného historika fotografie Helmuta Gernsheima z roku 1965 námi sledované fotografie v podstatě nenajdeme.¹⁸³ Gernsheimův zájem se

soustředil na dokument v jeho čisté podobě, dále na portrét, barevnou fotografii (!) a německou skupinu Fotoform (Gernsheim se narodil v Mnichově). Zdá se, že pro „západního“ autora nebyla ani v polovině šedesátých let lyrická momentka z ulice (nemyslím tedy dokument) dostatečně nosným tématem. Přičemž v rámci československého prostředí je to právě doba reflexe tohoto proudu ve fotografii.

Přibližně o tři desítky let později edičně připravil monumentální a do značné míry kanonickou knihu *A New History of Photography* Michel Frizot.¹⁸⁴ Zde najdeme kapitolu *Looking at Others – Humanism and neo-realism*, která se snaží postihnout zájem o člověka, městské prostředí či humanismus obecně.¹⁸⁵ Záběr textu je poměrně široký. Začíná meziválečnou fotografií (včetně ryze dokumentárních souborů), ale značná část stati je věnována poválečnému dění, lyrickému podání městského prostředí a končí opět spíše dokumentárními soubory – mimo jiné *Cikány* od Josefa Koudelky. Označení „poezie všedního dne“ zde sice nenajdeme, ale autor této stati – Jean Claude Gautrand – si mimo jiné všímá z našeho pohledu nanejvýš zajímavého jevu v rámci fotografie – totiž záznamu městského života po druhé světové válce. Gautrand užívá zastřešujícího pojmu „humanismus“ a píše: „*Tato humanistická fotografie, která vrcholila v padesátých letech, sledovala různé cesty, někdy paralelní, ale byla vždy soustředěná na lidské starosti a prožívání, jasně zacílená na obyčejného člověka: šlechtnost, optimismus, citlivost ke všedním radostem života, empatie k lidem na ulici přistižených v pohybu a pro symboliku scén odkazujících k prosté kráse.*“¹⁸⁶ Jako příklady takového přístupu k tvorbě uvádí především francouzské autory v čele s Robertem Doisneau a dále nizozemské fotografie Johana van der Keuken a Emilu van Moerkerken.



Johan van der Keuken, *Metro*, 1957



Robert Doisneau, *Square du Vert-Galant*, 1950

Ztotožnit Gautrandovu skupinu fotografů (pro korektnost dodejme, že ani autor nepovažuje vybrané autory za sevřenou skupinu či proud ve fotografii) s tím, co je v našem prostředí nazýváno poezií všedního dne, bych si však netroufl. Výběr autorů v této kapitole má podle mého názoru blíže k pojmu „street photography“ (byť není nikde v textu použit), který je o poznání širší.

Označení „street photography“, jež používá především anglická literatura, je nicméně značně problematické. Díla řazená do této kategorie totiž nespojuje nic jiného než městské kulisy, a pojem tedy nevypovídá nic o vyznění díla. Ve stěžejní publikaci k tomuto tématu od Joela Meyerowitz a Colin Westerbecka – *Bystander: A History of Street Photography* – tak vedle sebe najdeme díla Eugena Atgeta, Henriho Lartigua, Lewise Hinea, Alfreda Stieglitze či Garry Winogranda, tedy autorů zcela jiného profilu, se zcela odlišným motivem tvorby, přístupem k námětu, nadto s časovým rozptylem přinejmenším osmdesáti let.¹⁸⁷

Přestože podobně široký záběr má jako celek i Gautrandova stať, je důležité se k jeho charakteristice 50. let a vytvoření jakéhosi dua Francie a Nizozemsko vrátit. Přestože nepovažuji pojem „street photography“ – především pro velké množství reportážních snímků a dokumentárních souborů, které podle mne do poezie všedního dne nepatří – za ekvivalent pro označení fotografií v této práci, určitá skupina z nich by mohla být k poezii všedního dne řazena.

Snad tedy můžeme Francii a Nizozemsko označit za země, kde byla nejvíce akcentována lyrika a všednost současně. K tomuto tandemu lze podle mého názoru přiřadit také Itálii. Na místní fotografie působil silně vliv italské kinematografie, jak

o tom byla řeč na jiném místě, nadto poskytovala tamní města plná života soustředěného do ulic nespočet příležitostí k takovým záběrům. Filmařům i fotografům lze, mimo jiné, přičíst společnou snahu odpoutat se od „vysokých“ témat z dob fašismu a obrátit pozornost umění na všední, prostý život (v tomto smyslu lze pak spatřovat i paralely mezi poezií všedního dne v Československu a její snahou vyrovnat se s dogmaty socialistického realismu).¹⁸⁸



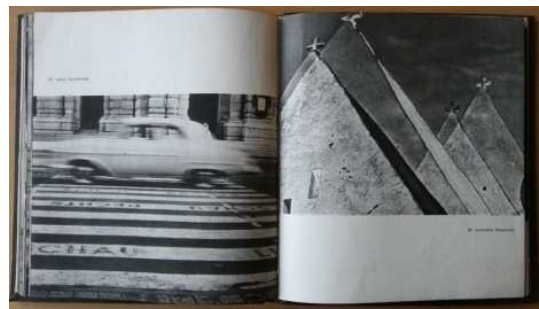
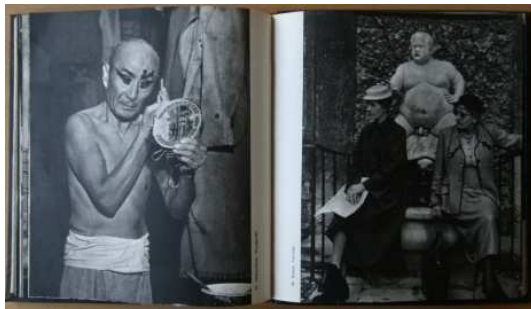
Gianni Ranati, *Senza titolo*, 1956 / Stefano Robino, *Il ciclista*, 1954

Paralely k české poezii všedního dne by bylo logické hledat také v polské kultuře, která měla k té domácí tradici blízko. Při pohledu do polských dějin fotografie se však zdá, že tomu tak nebylo: „Uvolnění předchozího vnuceného systému v umění v polovině padesátých let vyvolalo okamžité oživení ve fotografii. Ta, stejně jako malba, našla svůj předmět zájmu v abstrakci.“¹⁸⁹ Obecně se polská fotografie, jak se zdá, mnohem rychleji pustila do formálních experimentů, které byly v příkrém rozporu s dogmaty socialistického realismu (byly označovány za formalismus a buržoazní umění). Dokládají to mnohá díla autorů jako Jerzy Lewczyński, Bronislaw Schlabs, Andrzej Pawlowski či i u nás dobře známý Edward Hartwig.¹⁹⁰ Díla těchto autorů jsou skutečně založena, když ne rovnou na experimentu, tak na kreativní práci s realitou a k poezii všedního dne mají daleko. Vynechala tedy polská fotografie jakési přechodné období mezi socialistickým realismem a dalším vývojem, tedy místo, které má poezie všedního dne v českém kontextu? V celkovém pohledu se to tak opravdu jeví. Kromě formálních experimentů, které mohly být na rozdíl od našeho prostředí motivovány vyrovnáním se s meziválečnou

avantgardou, jež nebyla v Polsku tak plodná jako v meziválečném Československu, najdeme u našich severních sousedů i silný proud reportážní fotografie (kromě tradičních kategorií jako například portrét). A především ta byla vidět.

Jako příklad snad může posloužit *Almanach fotografii polskiej*, tedy ročenka Svazu polských uměleckých fotografů. Almanach byl – na rozdíl od leckdy privátní experimentální fotografie – posvěcen oficiálními úřady, a lze jej tedy chápat jako jakýsi extrakt dobově vytvářené (a povolené!) produkce. Podobnou úlohu měly v našem prostředí ročenky *Fotorok 58* a *Fotorok 59* (bohužel vyšly jen dvě). Dovolím si tedy srovnat polskou a domácí publikaci a – snad tedy – přesvědčivě ukázat jiné ladění obou fotografických tradic. Pojem ladění používám záměrně, protože se jedná do značné míry o pocitovou záležitost. Pro přesvědčivost používám poněkud rozsáhlejší obrazový materiál, ovšem i ten je „jen“ pokusem o objektivní obraz vyznění publikací jako celku.





Almanach fotografii polskiej, 1959



Fotorok 59, 1959

Konečně snad poslední oblastí, jež by mohla mít souvislost s domácí tvorbou, je německá fotografie. Máme-li však brát za bernou minci shrnující publikace o tamější fotografii padesátých let, poezii všedního dne zde ani v náznaku nenajdeme.¹⁹¹ Hybnou silou tehdejší německé fotografie byl totiž Otto Steiner se svým konceptem takzvané „Subjektive Fotografie“, jenž v mnoha ohledech

navazuje na ideály meziválečné avantgardy a v každém případě se snaží o vytvoření silně individualizovaného uměleckého díla. Nevyhýbá se ani formálním experimentům, tvarové redukci a podobně. Troufnu si také říci, že vytvářet fotografie v duchu poezie všedního dne není jednoduše v německém naturelu, nehledě na tamější neklidnou celospolečenskou situaci po konci druhé světové války.

Závěrem se tedy pokusím formulovat své stanovisko k výroku Antonína Dufka uvozujícímu tuto kapitolu. Podle mého názoru a mých znalostí bylo „*současné akcentování všednosti a lyrismu*“ v rámci celé kultury (film, literatura, fotografie...) do značné míry opravdu domácím specifikem. Nejbližší paralely vidím v italském a francouzském umění padesátých let a snad i nizozemské fotografii dané doby. Zúžíme-li náš pohled pouze na fotografii, nenajdeme k fenoménu poezie všedního dne obdoby. Sice by bylo možné nalézt jednotlivé autory či fotografie podobné těm českým, ale nikde nelze hovořit o proudu jako takovém. Nadto byla produkce našich autorů – na rozdíl od Francie, Itálie či Nizozemska – přece jen omezena totalitním režimem. Tento cenzorský, případně autocenzorský tlak neumožňoval zveřejňovat (a v podstatě ani příliš dělat) fotografie odrážející například stav společnosti, jež byly – zaobaleny do lyrického hávu – nedílnou součástí produkce v západních zemích. Stejně tak by tomu bylo i v případě poněkud „rozevlátých“, či dokonce lehce erotických „západních“ fotografií, které běžně nalezneme například ve francouzském prostředí (a to nejen ve fotografii). Těžko si lze představit slavný polibek Roberta Doisneau před Stalinovým pomníkem na Letné. U nás se líbalo jinak – opatrněji a všedněji!



Robert Doisneau, *Kiss in front of the Palace of City Hall*, 1950

Závěr

Trochu se zdráhám udělat z této poslední textové části nudnou statistiku dosažených výsledků a možností dalšího bádání. Nejen, že je mi podobný přístup osobně nesympatický, ale i z prostého faktu, že kontext, ze kterého jsem své závěry vyvozoval, považuji přinejmenším za stejně důležitý jako závěry samotné. Heslovitost vede jenom ke zploštění a to nechci. Spíše si dovolím pár relativně osobních řádků.

Poprvé jsem se s fotografiemi v duchu poezie všedního dne setkal a hlouběji je studoval v rámci své bakalářské práce věnované dílu Ruperta Kytky. Tedy před šesti lety. Následovala diplomová práce o brněnské skupině VOX, jejíž mnozí členové jsou zásadními osobnostmi tohoto proudu fotografie. Výběr tématu práce disertační tak byl celkem logickým vyústěním předchozích let. Byť jsem od roku 2006 poznal mnoho skvělých fotografií a snad i pochopil mnoho velmi složitých a „náročných“ uměleckých děl, nepřestaly mě některé „jednoduché“ snímky v duchu poezie všedního dne fascinovat! Snad svou lehkostí, snad nenáročností, snad jistou nezákladností, snad v některých případech dobrou náladou. Možná i proto, že jsou to kategorie, které kolem sebe (myšleno ve společnosti) postrádám.

I proto jsem se k tématu snažil přistoupit sice kriticky, ale s pokorou, i proto jsem neuplatnil – například v katalogu – čistě kvalitativní měřítko (nechávám stranou, co to přesně znamená), byť osobní preference jsem vyjádřil celkem jasně. Baví mě představa, snad ani ne příliš vzdálená skutečnosti, fotografů vybíhajících každý den do ulic jen pro radost z činnosti samé, která je bez ohledu na výsledek hodná úcty...

Jepičí život, který poezie všedního dne měla (a musela mít), společně s palbou kritiky, pod kterou se dostala již na počátku šedesátých let, vedly mnohé tvůrce k autocenzuře a v jistém smyslu zavržení této tvůrčí etapy. Přičemž s odstupem času se zdá, že právě v této době dosáhli mnozí vrcholu své tvorby. Především je ale třeba zdůraznit, že poezie všedního dne – přes veškerou plytkost, do které se v některých případech opravdu rozměnila – znamenala důležitý a logický vývojový článek v českých dějinách fotografie! Zároveň svým rozšířením v dobových publikacích a periodikách výrazně působila na knižní a celkově vizuální kulturu

v Československu, přičemž mám silný pocit, že takové úrovně již nebylo dosaženo, dnešek bohužel nevyjímaje.

Poznámky

1. Ke Skupině 42 například: Eva Petrová (ed.), *Skupina 42*, Praha 1998.; Eva Petrová, Zdeněk Pešat, *Skupina 42 – Antologie*, Brno 2000.; Marie Klimešová, *Věci umění, věci doby, Skupina 42 – Sbíрка Jana Vykoukala* (kat. výst.), Arbor vitae v Řevnicích a Západočeská galerie v Plzni 2011.
2. Jindřich Chalupecký, Počátky Skupiny 42, in: Jan Rous – Zina Trochová (ed.), *Jindřich Chalupecký, Cestou necestou*, Jinočany 1999, s. 55.
3. Jindřich Chalupecký, Svět, v kterém žijeme (1940), in: Jan Rous – Zina Trochová (ed.), *Jindřich Chalupecký, Cestou necestou*, Jinočany 1999, s. 24 – 29.
4. Ibidem, s. 26.
5. Karel Teige, Projev u příležitosti výstavy Mezinárodního surrealismu, in: Eva Petrová – Zdeněk Pešat, *Skupina 42 – Antologie*, Brno 2000, s. 281.
6. Chalupecký, Svět, ve kterém žijeme (pozn. 3), s. 28 – 29.
7. Ibidem, s. 29.
8. Tento pojem používá například Marie Klimešová.
9. Chalupecký, Počátky Skupiny 42 (pozn. 2), s. 55.
10. K osobě Miroslava Háka například: Lubomír Linhart, *Miroslav Hák, Očima, svět kolem nás*, Praha 1947.; Jiří Kolář, *Miroslav Hák*, Praha 1959.; Lubomír Linhart, *Miroslav Hák, Očima, svět kolem nás*, Praha 1947.; Jan Mlčoch, Miroslav Hák a fotografie ve Skupině 42, in: Eva Petrová (ed.), *Skupina 42*, Praha 1998, s. 143 – 151.
11. Karel Teige, Cesty československé fotografie, *Blok*, 1948, č. 6, s. 81–82.
12. Lubomír Linhart, *Miroslav Hák, Očima, svět kolem nás*, Praha 1947.
13. Ibidem, s. 5.
14. Ibidem, s. 6.
15. Miroslav Hák pocházel z rodiny živnostenského fotografa. Otec měl známý ateliér v Nové Pace, kde Miroslav získal první vzdělání, jež si později upevnil v ateliéru Langhans v Praze. Odtud také velká technická kvalita Hákových fotografií. Prvního výrazného úspěchu v rámci volné tvorby dosáhl v roce 1936 zařazením čtyř snímků do výstavy mezinárodní fotografie pořádané S.V.U. Mánes. Do té doby neznámý severočeský fotograf tak vystavoval vedle Jaromíra Funka, Josefa Sudka a jiných.
16. Není tedy pravda, jak tvrdí naposledy Marie Klimešová, že Hák se o téma města zajímal až ve čtyřicátých letech (Marie Klimešová, *Věci umění, věci doby, Skupina 42 – Sbíрка Jana Vykoukala* (kat. výst.), Arbor vitae v Řevnicích a Západočeská galerie v Plzni 2011, s. 66.).

17. Jiří Kolář, *Miroslav Hák*, Praha 1959.
18. Pavel Janoušek (ed.), *Dějiny české literatury 1945 – 1989 II*, Praha 2007, s. 251.
19. Ibidem, s. 240.
20. Časopis *Květen* vycházel od září 1955 do roku 1959, kdy byl zakázán.
21. Miroslav Holub, Náš všední den je pevnina, *Květen II*, 1956, č. 1, s. 1–2.
22. Ibidem, s. 1.
23. Ibidem, s. 1.
24. Ibidem, s. 1.
25. Ibidem, s. 2.
26. Ibidem, s. 2.
27. Rozhovor s Milošem Budíkem (viz příloha).
28. Holub, Náš všední den je pevnina (pozn. 21), s. 2.
29. Jaroslav Boček, Poetický zázrak všednosti, *Květen II*, 1956, č. 2, s. 106.
30. Jaroslav Boček (1932 – 2003) byl scenárista, filmař a především publicista. Zabýval se zejména filmem, ale nesčetněkrát zasáhl i do diskursu o fotografii a výtvarném umění obecně. Pracoval jako redaktor časopisu *Kultura* a přednášel na Karlově univerzitě v Praze. K jeho nejdůležitějším knižně vydaným studiím patří *Film, tvorba a řemeslo* (1959) a *Kapitoly o filmu* (1968).
31. Boček, Poetický zázrak všednosti (pozn. 29), s. 106.
32. Ibidem, s. 106.
33. Ibidem, s. 106.
34. Rozhovor s Milošem Budíkem (viz příloha).
35. Boček, Poetický zázrak všednosti (pozn. 29), s. 106.
36. Antonín Dufek, Fotografie 1948 – 1958, in: Marie Platovská, Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění V*, Praha 2005, s. 422.

37. Janoušek, Dějiny české literatury (pozn. 18), s. 202 – 214.
38. Na přelomu padesátých a šedesátých let se těmito pojmy periodika jen hemží. Jejich používání nebylo pochopitelně vázáno pouze na výtvarné umění, potažmo fotografii, ale na společnost jako celek. I ve fotografických časopisech nalezneme nespočet příkladů použití daných pojmů, a to v námětově obrovsky široké škále (v roce 1967 se například konala v Domě umění v Ostravě výstava fotografií Františka Krasla s názvem *Poezie oceli*; v časopise *Fotografie 60*, je hned v prvním čísle na stranách 38 a 39 uveřejněný fotografický seriál s textem, jež nese název *Všední den hříběte...*).
39. Václav Jírů, K současným otázkám československé fotografie, *Fotografie 60*, 1960, č. 1, s. 3–7.
40. Václav Zykmond, *Umění, které mohou dělat všichni?*, Praha 1964.
41. Ibidem, s. 109.
42. Ibidem, s. 115.
43. Ibidem, s. 115.
44. Linhart, Miroslav Hák (pozn. 12).
45. Jaroslav Boček, Život proti tradici. Poznámky k české fotografii, *Kultura*, 1962, č. 20, s. 3.
46. Ibidem, s. 3.
47. Přičemž hlavní domácí „vykladačka“ Bressonova díla – Anna Fárová – charakterizuje Bressona jako tvůrce „lyrické reportáže“ (Anna Fárová, Henri Cartier–Bresson, *Fotografie*, in: Anna Fárová, *Dvě tváře*, Praha 2009, s. 12.).
48. Boček, Život proti tradici (pozn. 45), s. 3.
49. Jan Pařík, Diskutujeme o současné fotografii, *Kultura*, 1962, č. 23, s. 7.
50. Jiří Macků, Diskutujeme o fotografii, *Kultura*, 1962, č. 28, s. 2.
51. Ibidem, s. 2.
52. Jiří Jeníček, Diskutujeme o fotografii, *Kultura*, 1962, č. 32, s. 7.
53. Miloslav Kubeš, Fotografie a poezie, *Fotografie 62*, 1962, č. 4, s. 5 – 9.

54. Petr Tausk, *Lyrické proudy v československé fotografii* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1974.
55. Ibidem, (nečíslováno).
56. Ibidem, (nečíslováno).
57. Antonín Dufek, *Černobílá fotografie*, Praha 1987, s. 15.
58. Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2010, s. 151.
59. Štěpánka Bielešová, Pavla Vrbová, Pavel Zatloukal, *Civilizované iluze – fotografická sbírka Muzea umění Olomouc*, Muzeum umění Olomouc 2012.
60. Ibidem, s. 100.
61. Ibidem, s. 100.
62. Ibidem, s. 100.
63. Antonín Dufek, Jiří Pátek, Petra Trnková, *V plném spektru*, Moravská galerie v Brně 2011.
64. Ibidem, s. 76.
65. Socialistický realismus byl definován v roce 1939 Alexandrem Gerasimovem jako „*umění socialistické obsahem a národní svojí formou*“ (Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster et al., *Umění po roce 1900*, Praha 2007, s. 260 – 265.).
66. Časopis *Nová fotografie* vycházel v letech 1950 – 1952 pod vedením Františka Čiháka a za svoji krátkou existenci se stal typickým příkladem vulgárního pojetí estetiky socialistického realismu, bezostyšně zavrhuje vše předešlé.
67. Zykmond, *Umění, které mohou dělat všichni?* (pozn. 40), s. 113.
68. František Čihák, *Súčtovat s úpadkovou buržoasní fotografií*, *Nová fotografie*, 1950, č. 1, s. 8 – 9.
69. Ibidem, s. 9.
70. František Doležal, *Thema v nové fotografii*, Praha 1952.
71. Dufek, *Černobílá fotografie* (pozn. 57), s. 12.

72. Pavel Scheufler, Jan Hozák, *Krásné časy – Rudolf Bruner-Dvořák, momentní fotograf*, Praha 1995.
73. Emanuel Frynta, *Jan Lukas*, Praha 1961, s. 8.
74. Viz rozhovory (příloha).
75. Anna Fárová, *Henri Cartier-Bresson*, Praha 1958.
76. Anna Fárová, Henri Cartier Bresson. Fotografie, in: Anna Fárová, *Dvě tváře*, Praha 2010, s. 12.
77. Termín byl použit poprvé v knize fotografií Henri Cartier-Bressona z roku 1952 (v originále *The Decisive Moment*). Nezřídka je používán nepřesně, a to nejen v kontextu díla tohoto umělce.
78. Nový a skvělý pohled na dílo Henri Cartier-Bressona nabízí například monumentální katalog výstavy konané v roce 2010 v Museum of Modern Art v New Yorku – Petr Galassi, *Henri Cartier-Bresson, The Modern Century* (kat. výst.), Museum of Modern Art New York 2010.
79. Fárová, Henri Cartier-Bresson (pozn. 75), s. 11.
80. K agentuře Magnum například: Garry Badger, Stuart Franklin, *Magnum*, Mnichov 2009.
81. Antonín Dufek, *Fotografie jako umění v Československu let 1959 – 1968* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001, s. 7.
82. Abe Čapek, Lidská rodina, *Československá fotografie*, 1956, č. 5, s. 50.
83. Dufek, Fotografie jako umění v Československu (pozn. 81), s. 7.
84. Čapek, Lidská rodina (pozn. 82), s. 50.
85. Ibidem, s. 50.
86. Karel Poličanský, Steichenova „The Family of Man“, *Československá fotografie*, 1956, č. 11, s. 127 – 128.
87. Antonín Dufek, Fotografie 1948 – 1958, in: Rostislav Švácha, Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění V*, Praha 2005, s. 422 – 423.
88. Václav Zykmond, *Vilém Reichmann*, Praha 1961, s. 15.

89. K Jiřímu Jeníčkovi například: Anna Fárová, *Jiří Jeníček, Masters of Photography*, Praha 1962.; Anna Fárová, *Jiří Jeníček*, Praha 1962.; Anna Fárová, Fotograf, výtvarník a estetik Jiří Jeníček, in: Anna Fárová, *Dvě tváře*, Praha 2009.
90. Anna Fárová, Manipulátor skutečnosti, in: Anna Fárová, *Dvě tváře*, Praha 2009, s. 248.
91. Jiří Jeníček zemřel roku 1963. Největší zastoupení jeho prací najdeme v Moravské galerii v Brně. Poměrně skrovným fondem pak disponuje pražské Uměleckoprůmyslové museum.
92. K Václavu Jírů například: Václav Zykmond, *Václav Jírů*, Praha 1971.
93. Václav Jírů pracoval pro bezpočet prvorepublikových periodik, ale i pro zahraniční deníky (*Picture Post, London Life, London News, Liliput, Sie und Er* atd.).
94. K potvrzení této teze, vycházející především z roku vzniku spadajícího do doby velké hospodářské krize, by bylo nutné dohledat původní kontext, v kterém byla fotografie *Neděle u vody* použita.
95. K Janu Beranovi například: Antonín Dufek, *Jan Beran* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1984.; Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.
96. Jiřina Kosíková, Jan Beran, Docela všední, obyčejný den..., *Národopisná revue*, 2000, č. 3 – 4, s. 97.
97. Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001, s. 11.
98. Ibidem, s. 3, 12.
99. Ne náhodou vlastní početný soubor přibližně šesti set Beranových negativů a asi tří set pozitivů z tohoto prostředí Etnologický ústav Akademie věd České republiky v Brně.
100. Dufek, Pátek, Jan Beran (pozn. 97), s. 5.
101. Nejznámějším filmem Jana Berana jsou *Tři příběhy* z roku 1949.
102. Z těch nejdůležitějších: Jiří Jeníček, *Úvahy o fotografii*, Praha 1947.; Jiří Jeníček, *Fotografie jako zření světa a života*, Praha 1947.; Jiří Jeníček, *O fotografické kompozici*, Praha 1960.

103. Anna Fárová, Jiří Jeníček, in: Anna Fárová, *Dvě tváře*, Praha 2009, s. 175.
104. Zykmond, Václav Jírů (pozn. 92), s. 12 – 13.
105. Například do monografie z roku 1971 nevybral Václav Jírů ani jeden snímek z let 1946 – 1956.
106. Byť datace snímků v archivu Svazu českých fotografů není občas zcela přesná, snímek *Divák* musel vzniknout do roku 1954. Po tomto datu se na stadionu Na Bělce – kde fotografie byla pořízena – fotbal nehrál.
107. Jiné verze snímku jsou deponovány v Národním archivu v Praze ve fondech Svazu českých fotografů pod názvy *Trolejáři* (inv. č. 5401) a *Václavské náměstí v zimě* (inv. č. 94).
108. Fotografie jsou deponovány v Národním archivu v Praze ve fondech Svazu českých fotografů – *Praha v dešti* (inv. č. 5437), *Oknem tramvaje* (inv. č. 5438).
109. Erich Einhorn je ve sbírce Moravské galerie v Brně zastoupen pouze pěti snímky, Milada třemi. Ve sbírce pražského Uměleckoprůmyslového musea není situace, pokud je mi známo, o mnoho lepší.
110. V sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století vydávali „na pokračování“ lokálně zacílené publikace, jejichž název začínal Na shledanou... (doplněno místo, např. Krkonoše, Jeseníky, Beskydy, v Máchově kraji atd). Tyto publikace povětšinou výrazně nevybočují z normalizačního průměru.
111. Jiří Jeníček, *M. a E. Einhornovi* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1959.
112. K Václavu Chocholovi například: Jiří Kolář, *Václav Chochola, Fotografie z let 1940 – 1960*, Praha 1961.; Jan Řezáč, *Václav Chochola, Memory in Black and White*, Praha 1961.; Blanka Chocholová, *Kabinety vzpomínek Václava Chocholy*, Praha 1993.; Blanka Chocholová, Aleš Kuneš, *Václav Chochola*, Praha 2003.
113. Žádal jsem Blanku Chocholovou o možnost prostudovat fotografie jejího otce, setkal se však s mimořádnou neochotou a po několika e-mailech komunikace s Blankou Chocholovou zcela ustala.
114. Václav Chochola nebyl součástí Skupiny 42, nicméně s některými členy měl přátelské vztahy a například text k jeho první monografii psal Jiří Kolář.

115. K Pavlu Diasovi například: Karel Dvořák, *Pavel Dias – fotografie* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1981.; Ludvík Kundera, *Pavel Dias, fotografie 1955–1990* (kat. výst.), Dům umění města Brna, 1990/1991.; Vladimír Birgus, *Pavel Dias – fotografie* (kat. výst.), Slezské zemské muzeum, Opava 1995.
116. Za diskusi nad snímky a trpělivou práci při jejich výběru děkuji Janu Mičochovi.
117. Petr Třešňák, *Jan Reich*, Praha 2009.
118. Vdova po Janu Reichovi, Jana, mě s nebývalou laskavostí a ochotou nechala nahlédnout do mužova archivu. Nepřála si však zveřejnit jiné snímky, než ty, které za svého života dovolil otisknout sám autor. Což je pochopitelně její právo. Za projevenou ochotu a laskavost děkuji!
119. Josef Mühldorf, Pavla Vrbová, *Od sportu fotografického k umělecké fotografii*, Praha 2010, s. 89, 93, 108, 173.
120. Fotografie Miroslava Peterky nejsou ani ve sbírce Moravské galerie v Brně, ani v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu, ani v Národním muzeu fotografie v Jindřichově Hradci. 34 snímků se nachází v archivu Svazu českých fotografů, ale jednak není jisté jejich autorství (v katalogu je uveden Ladislav Peterka, v internetovém prohlížeči Miroslav Peterka) a nadto je většina snímků až z konce šedesátých let a z následující dekády.
121. Rozhovor s Pavlem Diasem (viz příloha).
122. Pozůstalost Karla Hájka vlastní již zmiňovaná Blanka Chocholová. Po neúspěšné snaze dostat se k fotografiím jejího otce jsem považoval za nemožné dobrat se k dílu Karla Hájka. Ve státních sbírkách je přitom zastoupen velmi nuzně.
123. <http://www.csfd.cz/tvurce/42963-josef-illik/>, vyhledáno 18. 2. 2012.
124. Josef Illík, Jiří Marek, *Praha zasněná*, Praha 1959.
125. K brněnské kultuře padesátých a šedesátých let například: Milan Uhde, Host do domu a ještě někdo, *Divadelní noviny*, 2006, č. 7 – 14.
126. Každé dílo přijaté na fotosalon bylo označeno razítkem či nálepkou. Zpětně tedy máme poměrně dobrý přehled, jakých soutěží se ten který autor účastnil.

127. Například fotografie *Vydržet mamlasu* (Moravská galerie v Brně, MGA 3312), *Pod jednou střechou* (Moravská galerie v Brně, MG 14 827) či *Průhled* (Moravská galerie v Brně, MG 14 825).
128. Lukáš Bártl, Skupina VOX, *Umění LVII*, 2009, č. 5, s. 469 – 476.
129. Jedním z dětí na stavidle je pravděpodobně Hrubého dcera Kamila (dnes Kamila Malá).
130. K Miloši Budíkovi například: Lukáš Bártl, *Miloš Budík – Rozhovor o světle* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2010.
131. Snímek existuje ve dvou nepatrně odlišných variantách. Celkově Miloš Budík vytvořil ve vile přibližně šedesát fotografií, které se staly nepostradatelným dokumentem této periody v dějinách stavby. Více na: <http://www.tugendhat.eu/archiv-obrazu-a-zvuku/fotografie-milose-budika.html>
132. Více například: Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Akt v české fotografii*, Praha 2001.
133. Igor Zhoř, *Josef Tichý* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1963.
134. Snímky by měly v dohledné době vyjít v knižní podobě.
135. Podle osobní vzpomínky půjčil Rudolf Štursa tyto dopisy Jiřímu Jeníčkovi. Po jeho smrti je již zpět nedostal. Dopisy Henri Cartier-Bressona by se tedy mohly nacházet v některém z archivů, kde se Jeníčková pozůstalost nachází.
136. Marie Klimešová, *Roky ve dnech*, Řevnice 2010, s. 281.
137. Jaroslav Vávra, *B. Burian* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1960.
138. K Vilému Reichmannovi například: Václav Zykmond, *Vilém Reichmann – Cykly*, Praha 1961.; Antonín Dufek, *Vilém Reichmann*, České Budějovice 1994.
139. Václav Zykmond, *Vilém Reichmann – Cykly*, Praha 1961.
140. Václav Zykmond sice popíral, že se soubor proti poezii všedního dne vymezuje, otázkou ale je, do jaké míry si tím pouze chtěl ulehčit svoji pozici teoretického vykladače souboru. Stanovisko samotného Reichmanna se již pravděpodobně nedozvíme, ale podle mého přesvědčení je soubor zcela jistě polemikou s poezií všedního dne a nebyl pojmenován *Nevšední den* náhodou.

141. Zykmond, Umění, které mohou dělat všichni? (pozn. 40).
142. Zykmond, Vilém Reichmann (pozn. 139), s. 12 – 13.
143. Antonín Dufek, *Vilém Reichmann*, České Budějovice 1994, (nečíslováno – kapitola *Léta 1948 – 1968*).
144. Ke skupině DOFO například: Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995.
145. Ibidem, s. 16.
146. Inventární čísla alb jsou: MGA 5268/1–43, MGA 5269/1–32.
147. Fotografie *Do práce* existuje přinejmenším ve dvou kopiích. Jedna je uložena v archivu Svazu českých fotografů a datována před 1958, druhá – z majetku Moravské galerie v Brně – je uložena pod názvem *Město v dešti/všední shon* a datována již do roku 1947! Je tedy těžké určit, kdy začíná Vávruv zájem o zachycení pohybu.
148. Na tuto očividnou souvislost upozorňuje monografie Jaroslava Vávry: Štěpánka Bielešová, Ladislav Daněk, Miroslav Stibor, *Lovec obrazů/Fotograf Jaroslav Vávra (1920 – 1981)* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2011.
149. Lukáš Bártl, *Rupert Kytka*, Řevnice 2010.
150. Dvě výstavy, *Mladý svět*, 1960, č. 21, s. 8 – 9.
151. O pozůstalost Marie a Josefa Šechtlových, stejně jako o dědictví známého ateliéru dodnes pečuje s obrovským nasazením a láskou rodina Šechtlovů, v čele s dcerou Marií Michaelou Šechtlovou. Té také děkuji za vřelé přijetí a možnost nahlédnout do rodinného archivu. Z našeho osobního rozhovoru (4. 7. 2011 – nezaznamenáno, nepublikováno) také pochází informace o autorském podílu Josefa Šechtla na finálních zvětšeninách.
152. Manželé Šechtlovi se velmi intenzivně věnovali také amatérskému filmu. Především na konci padesátých let vytvořili několik zajímavých snímků s dětskou tematikou a některé zaznamenaly relativně výrazné úspěchy. Z těch nejpodstatnějších je to *Naše perličky* (1954), *První v cíli* (1954), *Měsíček* (1957), *Vitamíny* (1957), *Kaštánek* (1958). Na konci padesátých let však definitivně převážil zájem o fotografii.
153. Od roku 1965 byl František Dvořák členem skupiny FOTOS.

154. Za informaci o skartaci knihy (osobní rozhovor listopad 2011 – nezaznamenáno, nepublikováno) a za vlídné přijetí a možnost nahlédnout do archivu Františka Dvořáka děkuji jeho ženě a dceři Pavle Martínkové.
155. Roland Barthes, *Světlá komora – poznámka k fotografii*, Praha 2005.
156. K Evě Fukové například: Emanuel Frynta, *Eva Fuková*, Praha 1963.; Antonín Dufek, Zdeněk Primus, *Tváře času*, Praha 1996.; Josef Moucha, *Eva Fuková*, Praha 2007.
157. Birgus, Mlčoch, *Dějiny* (pozn. 58).
158. Pavel Scheufler, *Stará Praha Františka Fridricha*, Praha 1995.
159. Karel Plicka, *Slovensko*, Praha 1937.
160. *Pět let nového Československa*, Praha 1950.
161. Vladimír Hrouzek, Karel Otto Hrubý, Oldřich Mikulášek, *Brno*, Brno 1961.
162. Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.
163. Erich Einhorn, Jan Zelenka, *Praha všedního dne*, Praha 1959.
164. Ibidem, obálka knihy.
165. Informace pochází z osobního rozhovoru autora práce s ženou Františka Dvořáka a jeho dcerou (Pavlou Martínkovou) v prosinci 2011 v Českých Budějovicích.
166. Ludvík Aškenazy, *Černá bedýnka – songy, balady a romány*, Praha 1964.
167. Rozhovor s Pavlem Diasem (viz příloha).
168. Příkladem budiž *Kočár do Vídně*. Text – jako scénář k slavnému a vynikajícímu filmu Karla Kachyni – napsal v roce 1966 Jan Procházka. Knižně vyšel o rok později pod hlavičkou Československého spisovatele.
169. <http://www.databazeknih.cz/edice/zivot-kolem-nas-mala-rada-798/strana-1>, vyhledáno 19. 8. 2011.
170. Bohumil Hrabal, *Automat svět*, Praha 1966.
171. Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*, Praha 1968, s. 220.
172. Úseky dějin českého amatérského fotografického hnutí jsou zpracovány v: Petra Trnková, *Technický obraz na malířských štaflích*, Brno 2008.; Jiří Pátek, *Příjemné závislosti – inscenovaná fotografie 70. let* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2009.; Petr Klimpl, *Česká*

amatérská fotografie 1945 – 1989 (kat. výst.), Ústav pro kulturně výchovnou činnost Praha 1989.; Josef Mühldorf, Pavla Vrbová, *Od sportu fotografického k umělecké fotografii*, Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, Praha 2010.

173. Josef Mühldorf, Pavla Vrbová, *Od sportu fotografického k umělecké fotografii*, Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, Praha 2010.

174. Vladimír Birgus, Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1839–1999 – chronologie*, Praha 1999, s. 53.

175. Celková organizace byla nepoměrně složitější: Nová organizace čs. fotografie, *Nová fotografie*, 1950, č. 2, s. 142.

176. Jiří Pátek, *Příjemné závislosti – inscenovaná fotografie 70. let* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2009, s. 20 – 25.

177. Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995, s. 16.

178. Petra Benteler, Wolfgang Kemp, Floris M. Neusüss, *Deutsche fotografie nach 1945* (kat. výst.), Universität Kassel 1979.

179. Aurel Hrabušický, Václav Macek, *Slovenská fotografia 1925 – 2000* (kat. výst.), Národná galéria v Bratislave 2001, (nečíslováno).

180. K Jánú Cifrovi například: Jaroslav Boček, *Ján Cifra*, Praha 1962.

181. Ibidem, s. 20 – 21.

182. Ke Karlu Kállayovi například: Lubor Kára, *Karol Kállay*, Bratislava 1963.; Ludovít Hlaváč, *Karol Kállay*, Martin 1982.; Aurel Hrabušický, *Karol Kállay – Fotografie*, Bratislava 1996.; Karol Kállay, Jozef Leikert, *Bratislava moja*, Bratislava 2011.

183. Helmut Gernsheim, *A Concise History of Photography*, London 1965.

184. Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Köln 1996.

185. Jean-Claude Gautrand, Looking at Others, Humanism and neo-realism, in: Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Köln 1996, s. 613 – 632.

186. Ibidem, s. 613 („*This „humanist“ photography, which reached its peak in the 1950’s, would follow various paths, sometimes parallel but always maintaining whoever the people concerned or whatever their behavior, obvious characteristics in common: a certain generosity, optimism, sensitivity to the simple joys of life, an empathy for the people in the street, caught in action, and for the symbolism of scenes which suggest a common sense of the wonderful.*“ – překlad L. B.)

187. Joel Meyerowitz, Colin Westerbeck, *Bystander: A History of Street Photography*, Boston 1994.
188. Keith de Lellis, *La strada – Italian Street Photography*, Bologna 2006.
189. Originální text: „*The relinquishment of the enforcement system in the arts in the mid – 1950's immediately resulted in enlivening in photography, too, and photography showed as great interest in abstraction as painting.*“ (překlad autora), in: Adam Sobota, *Polska Współczesna Fotografia Artystyczna* (kat. výst.), Centralnego Biura Wystaw Artystycznych Warszawa 1985, (nečíslováno).
190. Více například: Ewa Galazka, Marek Janczyk, Krzysztof Jurecki et al., *Jerzy Lewczyński – „Archeologia fotografii“*, Września 2005.; Zbigniew Pekoslawski, *Edward Hartwig*, Praha 1966. Na vliv Edwarda Hartwiga vzpomínal například v osobním rozhovoru Ivo Přeček (Lukáš Bártl, *Fotografické dílo Ruperta Kytky* (diplomní práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2006.).
191. Petra Benteler, Wolfgang Kemp, Floris M. Neusüss, *Deutsche Fotografie nach 1945* (kat. výst.), Universität Kassel 1979.

Literatura

Knihy a katalogy výstav

Ludvík Aškenazy, *Černá bedýnka – songy, balady a romány*, Praha 1964.

Petr Balajka, Vladimír Birgus, Antonín Dufek et al., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993.

Ronald Barthes, *Světlá komora – poznámka k fotografii*, Praha 2005.

Lukáš Bártl, *Rupert Kytka*, Řevnice 2010.

Lukáš Bártl, *Miloš Budík – Rozhovor o světle* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2010.

Lukáš Bártl, *Miloš Budík – Všední den?* (kat. výst.), Galerie 7 Ostrava 2012.

Petra Benteler, Wolfgang Kemp, Floris M. Neusüss, *Deutsche Fotografie nach 1945* (kat. výst.), Universität Kassel 1979.

Ivan Berka, Karel Otto Hrubý, Jaroslav Mencl et al., *Profily českých filmových amatérů – Jan Beran*, Brno 1969.

Štěpánka Bielešová, Ladislav Daněk, Miroslav Stibor, *Lovec obrazů/Fotograf Jaroslav Vávra (1920 – 1981)* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2011.

Štěpánka Bielešová, Pavla Vrbová, Pavel Zatloukal, *Civilizované iluze – fotografická sbírka Muzea umění Olomouc*, Muzeum umění Olomouc 2012.

Pavel Bílek, *Jan Reich*, České Budějovice 1996.

Vladimír Birgus, Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1839–1999 – chronologie*, Praha 1999.

Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století – průvodce*, Praha 2005.

Vladimír Birgus, Tomáš Pospěch, *Tenkrát na východě, Češi očima fotografů 1948 – 1989*, Praha 2009.

Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2010.

Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster et al., *Umění po roce 1900*, Praha 2007.

Jaroslav Boček, *Ján Cifra*, Praha 1962.

- Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*, Praha 1968.
- Milan Borovička, František Drozd, Jiří Fojtík et al., *Valašské Meziříčí 1945/1965*, Valašské Meziříčí 1965.
- Milan Borovička, Jiří Fojtík, Ladislav Baletka, *Valašské Meziříčí*, Ostrava 1973.
- Heinrich Böll, Karl Pawek, *Co je člověk? – Světová výstava fotografie*, Hamburg 1968.
- Josef Brukner, *Malá abeceda*, Praha 1958.
- Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.
- Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.
- Marie Dlezková, Antonín Dufek, Bronislava Gabrielová, *150 fotografií, Fotografická sbírka Moravské galerie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1989.
- Antonín Dufek, *Vilém Reichmann – výběr z tvorby* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1983.
- Antonín Dufek, *Jan Beran / Fotografie* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1984.
- Antonín Dufek, *Černobílá fotografie*, Praha 1987.
- Antonín Dufek, *Vilém Reichmann – fotografie*, Galerie hlavního města Prahy 1988.
- Antonín Dufek, *Vilém Reichmann*, České Budějovice 1994.
- Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995.
- Antonín Dufek, Jana Teplá, *Česká fotografie 1939 – 1958 ze sbírek Moravské galerie v Brně* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1998.
- Antonín Dufek, Petr Ingerle, Jana Teplá et al., *My 1948 – 1989* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1999.
- Antonín Dufek, *Společnost před objektivem 1918 – 1989* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, Obecní dům Praha 2000.
- Antonín Dufek, *Fotografie jako umění v Československu let 1959 – 68* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.

Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.

Antonín Dufek, Zdeněk Primus, *Tváře času*, Praha 1996.

Antonín Dufek, Jan Kříž, Josef Musil, *Marie Šechtlová – fotografie 1960 – 1970*, Tábor 2007.

Antonín Dufek, Jiří Pátek, Petra Trnková, *V plném spektru*, Moravská galerie v Brně 2011.

Karel Dvořák, Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964.

František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.

Erich Einhorn, *Rozhovory o fotografii*, Praha 1958.

Erich Einhorn, Jan Zelenka, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Erich Einhorn, *Do Moskvy*, Praha 1959.

Milada Einhornová, Pavel Kohout, *Říkali mu Frkos*, Praha 1963.

Anna Fárová, *Henri Cartier-Bresson*, Praha 1958.

Anna Fárová, *Jiří Jeníček*, Praha 1962.

Anna Fárová, *Jiří Jeníček – Maister der Photographie*, Praha 1962.

Anna Fárová, *Vánoční pohlednice Jiřího Jeníčka*, Praha 1962.

Anna Fárová, *Dagmar Hochová – Volné fotografie z let 1958–64* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1964.

Anna Fárová, *Dvě tváře*, Praha 2009.

Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Köln 1996.

Emanuel Frynta, *Jan Lukas*, Praha 1961.

Emanuel Frynta, *Eva Fuková*, Praha 1963.

Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson, The Modern Century* (kat. výst.), Museum of Modern Art New York 2010.

Ewa Galazka, Marek Janczyk, Krzysztof Jurecki et al., *Jerzy Lewczyński – „Archeologia fotografii”*, Września 2005.

Helmut Gernsheim, *A Concise History of Photography*, London 1965.

Antonín Gribovský, Jan Skácel, *Olomouc – Líbezné a volné moravské roviny. Trpké švestky a tklivé dálky*, Ostrava 1968.

Karel Hájek, Vladimír Rýpar, *Leningradské symfonie*, Praha 1961.

Peter Hames, *Československá nová vlna*, Praha 2008.

Jiřina Hauková, *Oheň ve sněhu*, Praha 1958.

Antonín Hinšt, *Před expozicí*, Brno 2007.

Ludovít Hlaváč, *Karol Kállay*, Martin 1982.

Adolf Hoffmeister, Josef Prošek, *Fotorok 58*, Praha 1959.

Adolf Hoffmeister, Josef Prošek, *Fotorok 59*, Praha 1960.

Miroslav Holub, Eva Fuková, Miloň Novotný et al., *New York*, Praha 1966.

Bohumil Hrabal, *Perličky na dně*, Praha 1964.

Bohumil Hrabal, *Automat svět*, Praha 1966.

Bohumil Hrabal, Miroslav Peterka, *Toto město je ve společné péči obyvatel*, Praha 1967.

Aurel Hrabušický, *Karol Kállay – Fotografie*, Bratislava 1996.

Vladimír Hrouzek, Karel Otto Hrubý, Josef Kainar, *Jižní Morava*, Brno 1958.

František Hrubín, Jan Lukas, *Sviť, sluníčko, sviť*, Praha 1961.

Karel Otto Hrubý, *Brno*, Brno 1955.

Karel Otto Hrubý, *Brno*, Brno 1961.

Karel Otto Hrubý, Vilém Reichmann, Jaromír Tomeček, *Valašská suita*, Brno 1966.

Václav Chochola, Blanka Chocholová, *Václav Chochola – kabinet vzpomínek*, Praha 1993.

Blanka Chocholová, *Karel Hájek – archiv 1926 – 1973* (kat. výst.), Asociace fotografů Praha 1998.

Josef Illík, Jiří Marek, *Praha zasněná*, Praha 1959.

Pavel Janoušek (ed.), *Dějiny české literatury 1945 – 1989 II*, Praha 2007.

Jiří Jeníček, *Úvahy o fotografii*, Praha 1947.

Jiří Jeníček, *M. a E. Einhornovi* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1959.

Václav Jírů, Karel Konrád, *Šesté jaro*, Praha 1946.

Václav Jírů, *Zrcadlo života*, Praha 1949.

Václav Jírů, Kamil Vyskočil, *Moskva, Leningrad, Kijev*, Martin 1958.

Václav Jírů, *Praha a pražané*, Praha 1962.

Václav Jírů, *Praha, město fotogenické*, Praha 1968.

Karol Kállay, Jozef Leikert, *Bratislava moja*, Bratislava 2011.

Lubor Kára, *Karol Kállay*, Bratislava 1963.

Marie Klimešová, *Roky ve dnech*, Řevnice 2010.

Marie Klimešová, *Věci umění, věci doby, Skupina 42 – Sbírká Jana Vykoukala* (kat. výst.), Arbor vitae v Řevnicích a Západočeská galerie v Plzni 2011.

Petr Klimpl, *Česká amatérská fotografie 1945 – 1989* (kat. výst.), Ústav pro kulturně výchovnou činnost Praha 1989.

Jiří Kolář, *Miroslav Hák*, Praha 1959.

Jiří Kolář, *Václav Chochola – Maister der Photographie*, Praha 1961.

Jaromír Kotík, Adolf Rossi, *Velké Meziříčí – procházka jedním městem Vysočiny*, Velké Meziříčí 1967.

Adolf Kroupa, *Vilém Reichmann – fotografie posledních deseti let* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1968.

Aleš Kuneš, *Václav Chochola*, Praha 2003.

Alexej Kusák, *Jak zpívá racek*, České Budějovice 1962.

Keith de Lellis, *La strada – Italian Street Photography*, Bologna 2006.

Lubomír Linhart, *Miroslav Hák, Očima, svět kolem nás*, Praha 1947.

Lubomír Linhart, *Mezinárodní fotografie 1958*, Praha 1959.

Jiří Macků, *Mezinárodní fotografie, Fotofestival Teplice*, Praha 1964.

Jiří Mašín, Josef Prošek, *Československá fotografie, Pražský fotosalon 1965*, Praha 1967.

Joel Meyerowitz, Colin Westerbeck, *Bystander: A History of Street Photography*, Boston 1994.

Josef Moucha, *Eva Fuková*, Praha 2007.

Josef Mühlendorf, Pavla Vrbová, *Od sportu fotografického k umělecké fotografii*, Praha 2010.

Miroslav Myška, *Vilém Reichmann – archiv* (kat. výst.), Národní divadlo moravskoslezské Opava a Institut tvůrčí fotografie v Opavě 2000.

Jan Noha, *Marie Šechtlová* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1963.

Jan Noha, Marie Šechtlová, *Všechny oči*, Praha 1964.

Jan Noha, Marie Šechtlová, *Praha na listu růže*, Praha 1966.

Miloň Novotný, *Londýn, Fotografie Miloň Novotný*, Praha 1968.

Jiří Pátek, *Příjemné závislosti – inscenovaná fotografie 70. let* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2009.

Zbigniew Pekoslowski, *Edward Hartwig*, Praha 1966.

Zdeněk Pešat, Eva Petrová, *Skupina 42 – antologie*, Brno 2000.

Miroslav Peterka, Anna Sedlmayerová, *České středohoří*, Praha 1965.

Eva Petrová (ed.), *Skupina 42*, Praha 1998.

Marie Platovská, Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění V*, Praha 2005.

Marie Platovská, Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění VI*, Praha 2007.

Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, Hranice 2010.

Josef Prošek, Jan Řezáč, *Paříž v Paříži*, Praha 1967.

Vladimír Remeš, *Miroslav Hucek*, Praha 1987.

Jan Rous, Zina Trochová (ed.), *Jindřich Chalupecký, Cestou necestou*, Jinočany 1999.

Vladimír Rýpar, *Karel Hájek*, Praha 1963.

Pavel Scheufler, *Jižní Čechy objektivem tří generací*, České Budějovice 1989.

Pavel Scheufler, Jan Hozák, *Krásné časy, Rudolf Bruner-Dvořák, momentní fotograf*, Praha 1995.

Pavel Scheufler, *Stará Praha Františka Fridricha*, Praha 1995.

Adam Sobota, *Polska Wspolczesna Fotografia Artystyczna* (kat. výst.), Centralnego Biura Wystaw Artystycznych Warszawa 1985.

Ludvík Souček, *Zdenko Feyfar*, Praha 1977.

Edward Steichen, Carl Sandburg, *The Family of Man* (kat. výst.), Museum of Modern Art New York 1955.

Alois Svoboda, Anna Tučková, *Prahou od jara do jara*, Praha 1957.

Marie Šechtlová, Jiří Štych, *Děti kapitána Kohla*, České Budějovice 1961.

Ján Šmok, *Pavel Dias* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1963.

Jiří Štych, Marie Šechtlová, *Děti kapitána Kohla*, České Budějovice 1961.

Jiří Šotola, *Svět náš vezdejší*, Praha 1965.

Petr Tausk, *Otto Steinert a žáci* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1967.

Petr Třešňák, *Jan Reich*, Praha 2009.

Jaroslav Vávra, *B. Burian* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1960.

Jana Vránová, *Josef Tichý, Brněnské ateliéry* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1980.

Igor Zhoř, *Josef Tichý* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1963.

Václav Zykmond, *Vilém Reichmann*, Praha 1961.

Václav Zykmond, *Skupina DOFO* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1962.

Václav Zykmond, *Umění, které mohou dělat všichni?*, Praha 1964.

Václav Zykmond, *Nevšední den, Fotografie Viléma Reichmanna* (kat. výst.), Vlastivědné muzeum v Prostějově 1964.

Václav Zykmond, *Fotografie skupiny DOFO* (kat. výst.), Dům umění města Brna, 1965.

Václav Zykmond, *Václav Jírů*, Praha 1971.

Články

Lukáš Bártl, Skupina VOX, *Umění* LVII, 2009, č. 5, s. 469 – 476.

Jaroslav Boček, Poetický zázrak všednosti, *Květen* II, 1956, č. 2, s. 106.

Jaroslav Boček, Život proti tradici. Poznámky k české fotografii, *Kultura*, 1962, č. 20, s. 3.

Abe Čapek, Lidská rodina, *Československá fotografie*, 1956, č. 5, s. 50.

František Čihák, Súčtovat s úpadkovou buržoasní fotografií, *Nová fotografie*, 1950, č. 1, s. 8 – 9.

Miroslav Holub, Náš všední den je pevnina, *Květen* II, 1956, č. 1, s. 1–2.

Jiří Jeníček, Diskutujeme o fotografii, *Kultura*, 1962, č. 32, s. 7.

Václav Jírů, K současným otázkám československé fotografie, *Fotografie 60*, 1960, č. 1, s. 3–7.

Jiřina Kosíková, Jan Beran, Docela všední, obyčejný den..., *Národopisná revue*, 2000, č. 3 – 4, s. 97.

Miloslav Kubeš, Fotografie a poezie, *Fotografie 62*, 1962, č. 4, s. 5 – 9.

Jiří Macků, Diskutujeme o fotografii, *Kultura*, 1962, č. 28, s. 2.

Jan Pařík, Diskutujeme o současné fotografii, *Kultura*, 1962, č. 23, s. 7.

Karel Poličanský, Steichenova „The Family of Man“, *Československá fotografie*, 1956, č. 11, s. 127 – 128.

Karel Teige, Cesty československé fotografie, *Blok*, 6/1948, s. 81–82.

Milan Uhde, Host do domu, a ještě někdo, *Divadelní noviny*, 2006, č. 7 – 14.

Periodika

Československá fotografie 1953 – 1970

Host do domu 1957 – 1968

Fotografie 1957 – 1969

Kultura 1957 – 1962

Kulturní tvorba 1963 – 1968

Květen 1956 – 1957

Literární noviny 1957 – 1968

Mladý svět 1959 – 1968

Plamen 1959 – 1969

Večerní Praha 1956 – 1962

Internetové zdroje

<http://www.csfd.cz/tvurce/42963-josef-illik/>

<http://www.databazeknih.cz/edice/zivot-kolem-nas-mala-rada-798/strana-1>

<http://www.tugendhat.eu/archiv-obrazu-a-zvuku/fotografie-milose-budika.html>

Filmy

Automat svět (režie: Věra Chytilová)

Černý Petr (režie: Miloš Forman)

Hoří, má panenko (režie: Miloš Forman)

Kdyby ty muziky nebyly (režie: Miloš Forman)

Kočár do Vídně (režie: Karel Kachyňa)

Konkurs (režie: Miloš Forman)

Ostře sledované vlaky (režie: Jiří Menzel)

Smrt pana Baltazara (režie: Jiří Menzel)

Střecha (režie: Vittorio de Sica)

Zázrak v Miláně (režie: Vittorio de Sica)

Zloděj kol (režie: Vittorio de Sica)

Katalog vybraných fotografií

Katalog vybraných fotografií zahrnuje díla dvaceti šesti autorů, zařazených v rámci disertační práce do proudu poezie všedního dne ve fotografii. Neklade si však nárok na úplnost. Zařadit do katalogu všechna díla je vzhledem ke specifikám média a počtu snímků v podstatě nemožné. Přesto si dovolím tvrdit, že nebyl opomenut žádný zásadní autor ani žádná zásadní fotografie. Počet snímků přiřazených ke každému z umělců je různý v závislosti na dostupnosti materiálu, ale i významu autora. I u těch nejdůležitějších jsem se však snažil nepřekročit hranici pětadvaceti děl.

Katalog je řazen podle autorů v abecedním pořadí, jednotlivé fotografie pak v časové posloupnosti. Neoriginální obrazy jsou formálně odděleny, přičemž byla snaha jejich počet maximálně omezit. U některých autorů bylo ale použití reprodukcí nezbytné pro nedostupnost soukromých sbírek a absenci děl ve sbírkách veřejných. Zároveň chci zdůraznit, že ačkoliv se u mnoha tvůrců jedná o výběr z rozsáhlého materiálu, nesnažil jsem se uplatňovat striktně měřítko kvality. Zařazeny jsou i mnohé snímky „klasické“ pro poezii všedního dne, které možná nepatří k vrcholům tvorby jednotlivých autorů, nicméně jsou typické pro sledovanou dobu a významně pronikly do tehdejšího tisku a výstavních prezentací. Fotografiím, jež jsou z mého pohledu vynikající, jsem věnoval celou stranu. Níže uvedená díla pocházejí ze čtyř státních a devíti soukromých sbírek.

Boris Baromykin

Originální fotografie



1

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu, kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: podlepeno kartónem, neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



2

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu (Babička), kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: podlepeno kartónem, neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



3

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu, kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: podlepeno kartónem, neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



4

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu, kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: podlepeno kartónem, neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



5

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu, kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: podlepeno kartónem, neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



6

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu, kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: podlepeno kartónem, neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



7

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu, kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: podlepeno kartónem, neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



8

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu, kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: podlepeno kartónem, neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



9

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu, kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: podlepeno kartónem, neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



10

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu, kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: podlepeno kartónem, neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



11

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu (Nábřeží), kolem 1963

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: razítko: Foto: Boris Baromykin, Všešrdova 27, 118 00 Praha 1, Tel. 53 25 05

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



12

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu (Konečná), kolem 1963

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: razítko: Foto: Boris Baromykin, Všešrdova 27, 118 00 Praha 1, Tel. 53 25 05

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



13

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu, kolem 1963

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: razítko: Foto: Boris Baromykin, Všešrdova 27, 118 00 Praha 1, Tel. 53 25 05

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



14

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu, kolem 1963

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: razítko: razítko: Foto: Boris Baromykin, Všešrdova 27, 118 00 Praha 1, Tel. 53 25 05

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



15

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu, kolem 1963

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: razítko: Foto: Boris Baromykin, Všešrdova 27, 118 00 Praha 1, Tel. 53 25 05

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



16

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu, kolem 1963

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: razítko: Foto: Boris Baromykin, Všešrdova 27, 118 00 Praha 1, Tel. 53 25 05

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



17

Boris Baromykin (*19. 5. 1941)

Bez názvu (Dvoukolák), kolem 1963

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv Borise Baromykina

Revers: razítko: Foto: Boris Baromykin, Všešrdova 27, 118 00 Praha 1, Tel. 53 25 05

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne

Jan Beran

Originální fotografie



18

Jan Beran (4. 8. 1913–6. 2. 2003)

Prodavač ledu, 1943

Bromostříbrná fotografie, 291 x 341 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 11 852

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.



19

Jan Beran (4. 8. 1913–6. 2. 2003)

Plochá dráha, 1944

Bromostříbrná fotografie, 298 x 350 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 977

Revers: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, *Plochá dráha*, 1944, 977;
popisek tužkou: Jan Beran, Cihlářská 42, Brno / 11 / „Plochá dráha“ (hřiště
v Žabovřeskách) / dne 26. 8. 1944 / neg. č. 1533

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



20

Jan Beran (4. 8. 1913–6. 2. 2003)

***Na splavu*, 1945**

Bromostříbrná fotografie, 384 x 296 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 8688

Revers: nezjištěno

Foto: Lukáš Bártl (reprodukováno z: Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.)

Publikováno: Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.



21

Jan Beran (4. 8. 1913–6. 2. 2003)

***Klepání koberce*, 1946**

Bromostříbrná fotografie, 345 x 291 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 8691

Revers: razítka, nálepky: 3^{me} Salon International d'Art Photographique 1950/1951 / Illinois State Fair, International Exhibition of Photography / Chicago International Exhibition of Photography / Seattle International.

Foto: Lukáš Bártl (reprodukováno z: Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.)

Publikováno: Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.



22

Jan Beran (4. 8. 1913–6. 2. 2003)

***Sklenář*, 1946**

Bromostříbrná fotografie, 364 x 287 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 8694

Revers: nálepka: The Camera Pictorialists of Los Angeles, 31st International Salon of Photography

Foto: Lukáš Bártl (reprodukováno z: Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.)

Publikováno: Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.



23

Jan Beran (4. 8. 1913–6. 2. 2003)

***Soupeři*, 1947**

Bromostříbrná fotografie, 298 x 358 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 985

Revers: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, *Soupeři*, 1947, 985;
popisek tužkou: Jan Beran, Cihlářská 42, Brno / 10. / „*Soupeři*“ / foto: 23. 9. 1947 /
neg. č. 1958

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie
v Brně 2001.



24

Jan Beran (4. 8. 1913–6. 2. 2003)

***Rybář*, 1957**

Bromostříbrná fotografie, 290 x 353 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 8 703

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: *Československá fotografie 8/1958*



25

Jan Beran (4. 8. 1913–6. 2. 2003)

***Parta*, 1958**

Bromostříbrná fotografie, 304 x 388 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 14 616

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: *Československá fotografie 4/1960*; Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.



26

Jan Beran (4. 8. 1913–6. 2. 2003)

Chomouty na prodej, 1958

Bromostříbrná fotografie, 333 x 291 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 14 822

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno:ne



27

Jan Beran (4. 8. 1913–6. 2. 2003)

***Setkání*, 1959**

Bromostříbrná fotografie, 301 x 364 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 11 519

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: Antonín Dufek, *Fotografie jako umění v Československu let 1959 – 68* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.; Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.



28

Jan Beran (4. 8. 1913–6. 2. 2003)

Průhled, 1959

Bromostříbrná fotografie, 388 x 300 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 11 512

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



29

Jan Beran (4. 8. 1913–6. 2. 2003)

Za pravdu, 1967

Bromostříbrná fotografie, 351 x 304 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 14 823

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: *Československá fotografie* 6/1969

Miloš Budík

Originální fotografie



30

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

Tělocvična, 1956

Bromostříbrná fotografie, 451 x 570 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: nálepky: Jubiläums Ausstellung internationale München 1958 / 1^{er} Salon National d'Art Photographique Saumoris 1959 / The International Photographic Salon of Japan 1960 / 11th New Zeland International Salon of Monochrome Photography Dunedin 1960 / 64th Annual International Exhibition Birmingham 1960 / 11th Singapore International Salon of Photography 1960 / Metropolitan – New York International Exhibition of Photography 1960 / Bezirks Fotoschau Leipzig 1963; popisek tužkou: zařazeno v reprezentační publikaci Brno, vůně jednoho města / Věda a život – obálka / otištěno v ročence NDR 1963

Foto: Michaela Dvořáková

Publikováno: František Kalivoda, *Brno, vůně jednoho města*, Brno 1959.; *Československá fotografie 2/1960*; *Host 1/2006*; Lukáš Bártl, *Miloš Budík – Rozhovor o světle* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2010., Antonín Dufek, Jiří Pátek, Petra Trnková, *V plném spektru*, Brno 2011.



31

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

***Metelice*, 1956**

Bromostříbrná fotografie, 243 x 179 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: razítka: Miloš Budík, Brno, Žilkova 91 / ČFVU (Českého fondu výtvarných umění) / 24. 8. 1965; popisek tužkou: 28

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Československá fotografie 12/1957*; Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.; Lukáš Bártl, *Miloš Budík – Rozhovor o světle* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2010.; Lukáš Bártl, *Miloš Budík – Všední den?*, Galerie 7 v Ostravě 2011.



32

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

***Láska na kolech*, 1957**

Bromostříbrná fotografie, 380 x 291 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: razítka: Miloš Budík, Brno, Žilkova 91, Czechoslovakia / 16th Singapore Salon 1965 / Nantes 6 Salon International / celnice Brno; popisek tužkou: The Love on the Bicyklets / 132 / CZ – 4b

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Lukáš Bártl, *Miloš Budík – Rozhovor o světle* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2010.



33

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

***Pavučina*, 1958**

Bromostříbrná fotografie, 238 x 178 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: razítko: Miloš Budík, Žilkova 91, 621 00 Brno, Czech Republic / ČFVU (Českého fondu výtvarných umění)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



34

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

***Mytí*, 1958**

Bromostříbrná fotografie, 181 x 129 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: razítko: Miloš Budík, Brno XXI, Žilkova 91; popisek tužkou: Tokyo 1958 / New York 1960 / Sao Paulo 1961 / 9

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: ne



35

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

Bez názvu, kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, 182 x 127 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: razítko: Miloš Budík, Žilkova 91, 621 00 Brno, Czech Republic

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



36

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

Parnas, 1958

Bromostříbrná fotografie, 239 x 180 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: razítka: Miloš Budík, Brno, Žilkova 91, Czechoslovakia / 0324; popisek tužkou: Patricia / 229 / 1267 / 45

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



37

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

V běhu, 1958

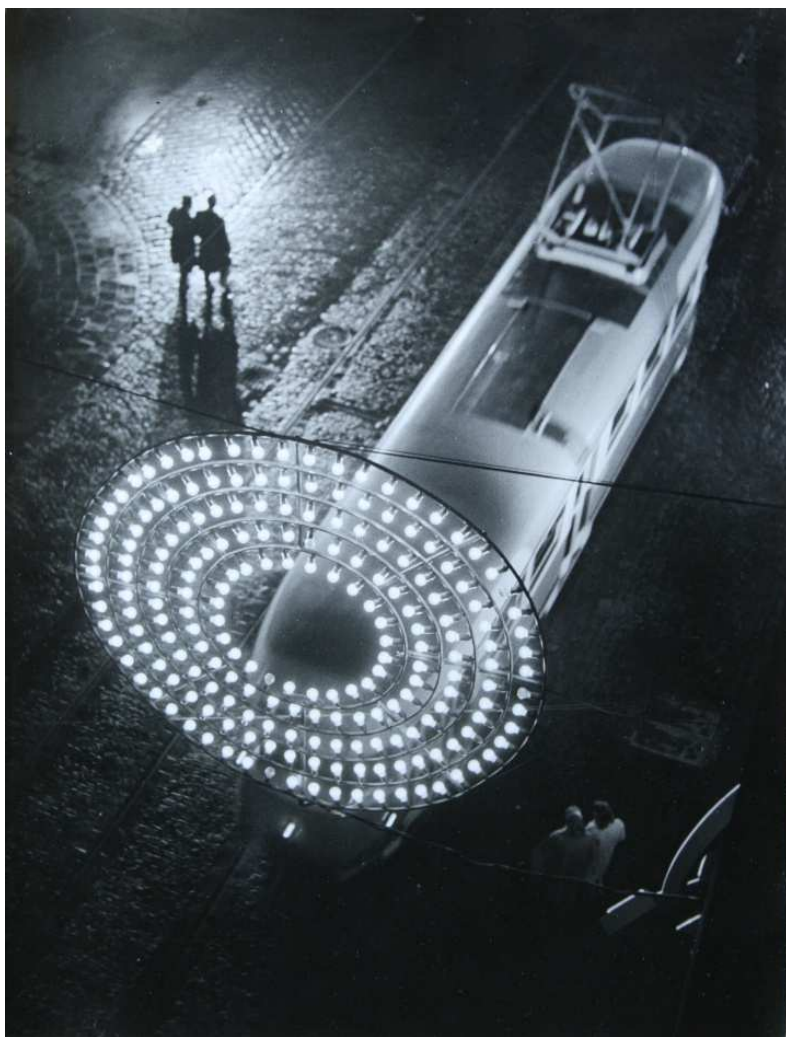
Bromostříbrná fotografie, 178 x 130 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: revers: razítko: Miloš Budík, Brno, Žilkova 91, Czechoslovakia; popisek tužkou: v běhu, 1954 / 16

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Host* 1/2006



38

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

Veletržní hvězdy, 1959

Bromostříbrná fotografie, 392 x 300 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: razítko: Miloš Budík, Brno, Žilkova 91, Czechoslovakia / Miloš Budík – AFIAP, Žilkova 91, Brno 2, Czechoslovakia / ČFVU (Českého fondu výtvarných umění) / 30. 6. 1965; popisek tužkou: 1959 / Veletržní hvězdy

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.; Lukáš Bártl, *Miloš Budík – Rozhovor o světle* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2010.; Lukáš Bártl, *Miloš Budík – Všechní den?*, Galerie 7 v Ostravě 2011.



39

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

Rozhovor o světle, 1959

Bromostříbrná fotografie, 397 x 305 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Fotografie 2/1961*; *Československá fotografie 4/1961*; Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.; Lukáš Bártl, *Miloš Budík – Rozhovor o světle* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2010.; Lukáš Bártl, *Miloš Budík – Všední den?*, Galerie 7 v Ostravě 2011.



40

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

Girlandy, 1959

Bromostříbrná fotografie, 173 x 127 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: razítko: Miloš Budík, Žižkova 91, 621 00 Brno, Czech Republic

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: *Československá fotografie* 4/1961; *Host* 1/2006



41

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

Jam session, kolem 1960

Bromostříbrná fotografie, 385 x 300 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: razítko: Miloš Budík, Brno, Žilkova 91; popisek tužkou: Jazz klub – Trýbl / 19

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.; Lukáš Bártl, *Miloš Budík – Rozhovor o světle* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2010.; Lukáš Bártl, *Miloš Budík – Všední den?*, Galerie 7 v Ostravě 2011.



42

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

Podzimní slunce, kolem 1960

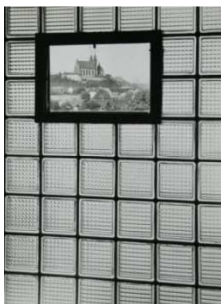
Bromostříbrná fotografie, 180 x 135 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



43

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

Brno, 1963

Bromostříbrná fotografie, 411 x 306 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: razítka: Miloš Budík, Žilkova 91, Brno 21, ČSSR / Celnice Brno; popisek tužkou: Budík Miloš, Žilkova 91, Brno, Czechoslovakia / 2. The Modern Picture / 4B/4

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.; Lukáš Bártl, *Miloš Budík – Rozhovor o světle* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2010.



44

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

Čára života, před 1964

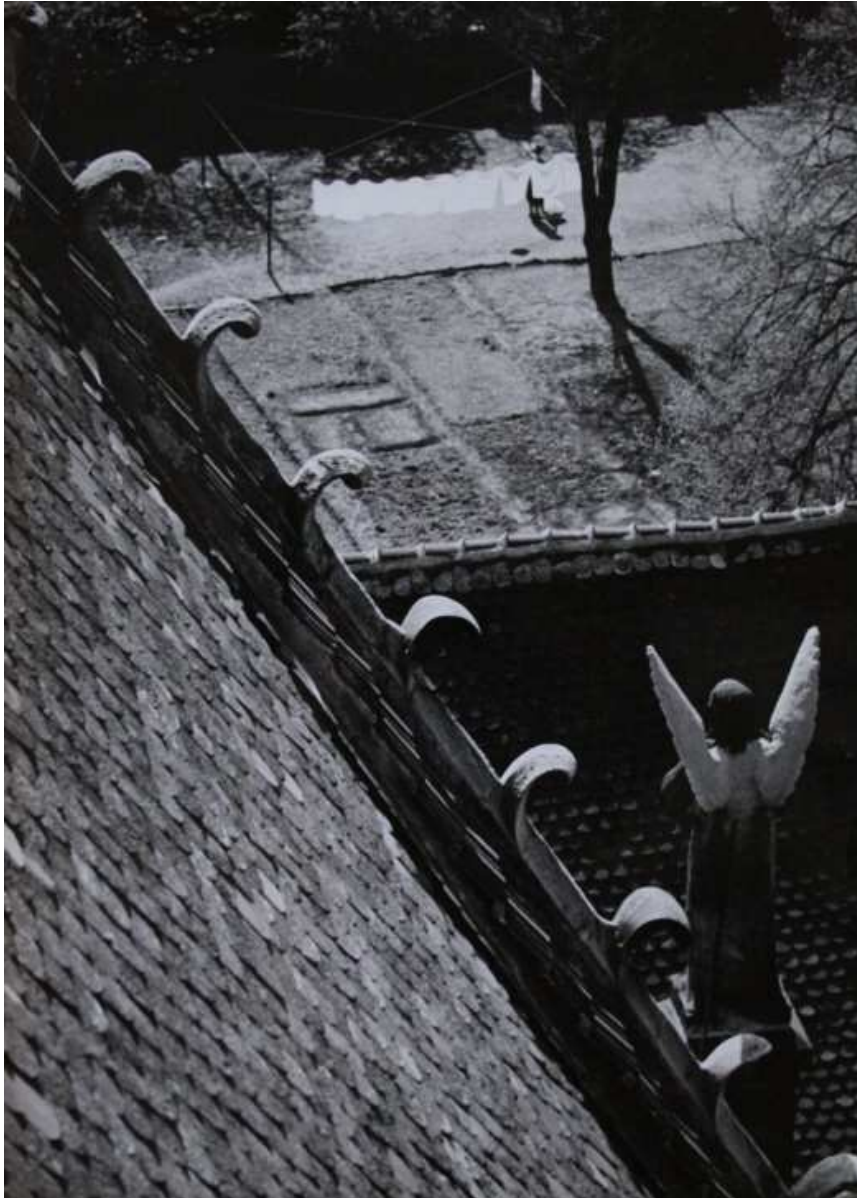
Bromostříbrná fotografie, 179 x 127 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: razítko: Miloš Budík, Brno, Žilkova 91, Czechoslovakia; popisek tužkou: 188 / La glace (?)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.



45

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

Óda na sušení prádla, před 1964

Bromostříbrná fotografie, 393 x 297 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: razítko: Miloš Budík, Brno, Žilkova 91, Czechoslovakia; popisek tužkou: fotografie otištěna v mé publikaci „Brno“

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.



46

Miloš Budík (*24. 8. 1935)

Plískanice, 1965

Bromostříbrná fotografie, 400 x 297 mm

Archiv Miloše Budíka

Revers: razítko: Miloš Budík, Brno, Žilkova 91, Czechoslovakia

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: ne

Bohuslav Burian

Originální fotografie



47

Bohuslav Burian (13. 6. 1922–23. 6. 1989)

Po noční, 1950

Bromostříbrná fotografie, 255 x 340 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 13 745

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: Marie Platovská, Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění V*, Praha 2005.



48

Bohuslav Burian (13. 6. 1922–23. 6. 1989)

***Neděle*, 1950**

Bromostříbrná fotografie, 256 x 389 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 13 746

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



49

Bohuslav Burian (13. 6. 1922–23. 6. 1989)

***Jaro je tady*, 1956**

Bromostříbrná fotografie, 266 x 400 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 13 747

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: *Československá fotografie 8/1960*; Antonín Dufek, Petr Ingerle, Jana Teplá et al., *My 1948–1989* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1999.; Marie Klimešová, *Roky ve dnech*, Řevnice 2010.



50

Bohuslav Burian (13. 6. 1922–23. 6. 1989)

Infekční oddělení, před 1960

Bromostříbrná fotografie, 118 x 88 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 17 791

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: Jaroslav Vávra, *B. Burian* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1960.



51

Bohuslav Burian (13. 6. 1922–23. 6. 1989)

Práce staví domy, před 1960

Bromostříbrná fotografie, 119 x 88 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 17 806

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: Jaroslav Vávra, *B. Burian* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1960.

Jovan Dezort

Reprodukce z digitálních tisků a elektronických zdrojů



52

Jovan Dezort (*27. 11. 1934)

Bez názvu, 60. léta

Reprodukováno z: digitální tisk Jovana Dezorta

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



53

Jovan Dezort (*27. 11. 1934)

Bez názvu, 60. léta

Reprodukováno z: digitální tisk Jovana Dezorta

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: ne



54

Jovan Dezort (*27. 11. 1934)

Bez názvu, 60. léta

Reprodukováno z: digitální tisk Jovana Dezorta

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: ne



55

Jovan Dezort (*27. 11. 1934)

Bez názvu, 60. léta

Reprodukováno z: digitální tisk Jovana Dezorta

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: ne



56

Jovan Dezort (*27. 11. 1934)

Bez názvu, 60. léta

Reprodukováno z: digitální tisk Jovana Dezorta

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



57

Jovan Dezort (*27. 11. 1934)

Stánek s párky, 60. léta

Reprodukováno z: digitální archiv Jovana Dezorta

Foto: archiv Jovana Dezorta

Publikováno: ne



58

Jovan Dezort (*27. 11. 1934)

Praha v zimě, 60. léta

Reprodukováno z: digitální archiv Jovana Dezorta

Foto: archiv Jovana Dezorta

Publikováno: ne



59

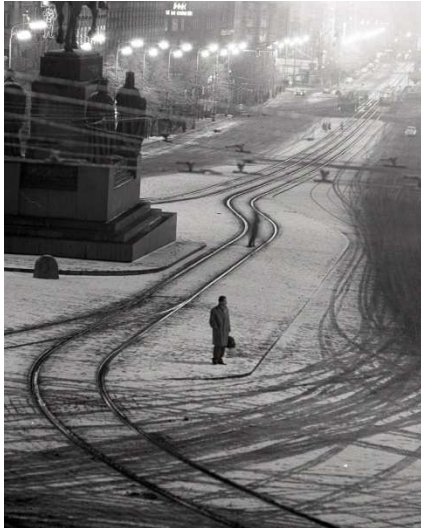
Jovan Dezort (*27. 11. 1934)

Ráno na Malé Straně, 60. léta

Reprodukováno z: digitální archiv Jovana Dezorta

Foto: archiv Jovana Dezorta

Publikováno: ne



60

Jovan Dezort (*27. 11. 1934)

Václavské náměstí, 60. léta

Reprodukováno z: digitální archiv Jovana Dezorta

Foto: archiv Jovana Dezorta

Publikováno: ne



61

Jovan Dezort (*27. 11. 1934)

Stíny, 60. léta

Reprodukováno z: digitální archiv Jovana Dezorta

Foto: archiv Jovana Dezorta

Publikováno: ne



62

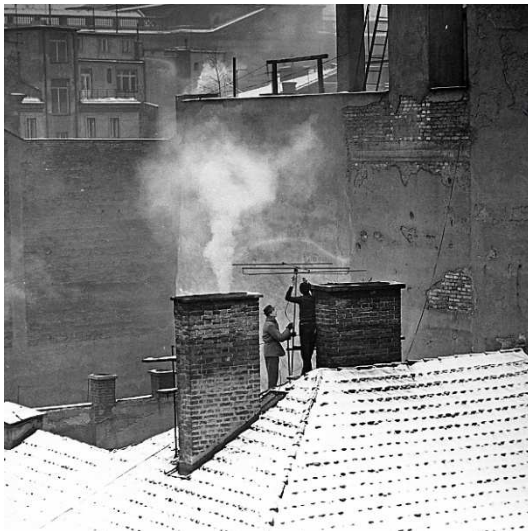
Jovan Dezort (*27. 11. 1934)

***Matějská pouť*, 60. léta**

Reprodukováno z: digitální archiv Jovana Dezorta

Foto: archiv Jovana Dezorta

Publikováno: ne



63

Jovan Dezort (*27. 11. 1934)

***Montáž televizní antény*, 1963**

Reprodukováno z: digitální archiv Jovana Dezorta

Foto: archiv Jovana Dezorta

Publikováno: ne



64

Jovan Dezort (*27. 11. 1934)

Diváci, 60. léta

Reprodukováno z: digitální archiv Jovana Dezorta

Foto: archiv Jovana Dezorta

Publikováno: ne

Pavel Dias

Originální fotografie



65

Pavel Dias (*9. 12. 1938)

Praha, 1958

Bromostříbrná fotografie, 354 x 570 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 64 085

Revers: signováno: Dias; popisek tužkou: Praha, 1958 / inv. č. GF 64 085

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



66

Pavel Dias (*9. 12. 1938)

***Veselá garde*, 1958**

Bromostříbrná fotografie, 590 x 388 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 64262

Revers: signováno: Dias; popisek tužkou: Praha 1958 / inv. č. GF 64262; nálepka: Veselá garde

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Mladý svět* 13/1958; Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století – průvodce* (kat. výst.), Praha 2005.



67

Pavel Dias (*9. 12. 1938)

***Veselá garde 1*, 1958**

Bromostříbrná fotografie, 390 x 590 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 64 082

Revers: signováno: Dias; popisek tužkou: Praha 1958 / inv. č. GF 64 082; nálepka: veselá garde 1

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



68

Pavel Dias (*9. 12. 1938)

Expeditér, 1958

Bromostříbrná fotografie, 490 x 373 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 11 376

Revers: nezjištěno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Ján Šmok, *Pavel Dias* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1963.; *Mladý svět* 30/1; Antonín Dufek, Petr Ingerle, Jana Teplá et al. , *My 1948 – 1989* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1999.



69

Pavel Dias (*9. 12. 1938)

Studie pohybu 1, 1959

Bromostříbrná fotografie, 390 x 587 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 64 094

Revers: signováno Dias; popisek tužkou: Brno, 1959, inv. č. GF 64094 / Studie pohybu 1

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



70

Pavel Dias (*9. 12. 1938)

***Brno, Studie pohybu 2*, 1958**

Bromostříbrná fotografie, 305 x 594 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 64 095

Revers: popisek tužkou: Brno, 1958 / inv. č. GF 64 095; nálepka: studie pohybu 2

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



71

Pavel Dias (*9. 12. 1938)

***Děti*, 1959**

Bromostříbrná fotografie, 300 x 401 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 64 066

Revers: signováno: Dias; popisek tužkou: Tábor, 1959 / inv. č. GF 64 066; nálepka: Děti

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



72

Pavel Dias (*9. 12. 1938)

Děti, 1959

Bromostříbrná fotografie, 400 x 275 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 64 065

Revers: signováno: Dias; popisek tužkou: Brno, 1959 / inv. č.: GF 64 065; nálepka: Děti

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: *Mladý svět* 28/V



73

Pavel Dias (*9. 12. 1938)

Chýšky, 1959

Bromostříbrná fotografie, 388 x 270 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 64 264

Revers: signováno: Dias; popisek tužkou: Chýšky, 1959 / inv. č. GF 64264

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2010.



74

Pavel Dias (*9. 12. 1938)

Mládí 7, 1959

Bromostříbrná fotografie, 396 x 279 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 64 071

Revers: signováno: Dias; popisek tužkou: Brno, 1959 / inv. č. GF 64071; nálepka: Mládí 7

Foto: Lukáš Bártil

Publikováno: ne



75

Pavel Dias (*9. 12. 1938)

Brno, Studie pohybu 3, 1959

Bromostříbrná fotografie, 400 x 597 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 64 096

Revers: popisek tužkou: Brno, 1958 / inv. č. GF 64096; nálepka: studie pohybu 3

Foto: Lukáš Bártil

Publikováno: ne



76

Pavel Dias (*9. 12. 1938)

Brno, 1961

Bromostříbrná fotografie, 590 x 360 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 64 128

Revers: signováno: Dias; popisek tužkou: Brno, 1961 / inv. č. GF 64128

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Ján Šmok, *Pavel Dias* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1963.



77

Pavel Dias (*9. 12. 1938)

Brno, 1962

Bromostříbrná fotografie, 592 x 392 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 64 129

Revers: signováno: Dias; popisek tužkou: Brno, 1962 / inv. č. GF 64129

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Mladý svět* 37/IV

František Dvořák

Originální fotografie



78

František Dvořák (5. 6. 1932–30. 6. 1986)

Bez názvu, kolem 1965

Bromostříbrná fotografie, 236 x 179 mm

Archiv rodiny Dvořákovy

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



79

František Dvořák (5. 6. 1932–30. 6. 1986)

Bez názvu, kolem 1965

Bromostříbrná fotografie, 222 x 164 mm

Archiv rodiny Dvořákovy

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



80

František Dvořák (5. 6. 1932–30. 6. 1986)

Bez názvu, kolem 1965

Bromostříbrná fotografie, 174 x 237 mm

Archiv rodiny Dvořákovy

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



81

František Dvořák (5. 6. 1932–30. 6. 1986)

Bez názvu, kolem 1965

Bromostříbrná fotografie, 228 x 180 mm

Archiv rodiny Dvořákovy

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



82

František Dvořák (5. 6. 1932–30. 6. 1986)

U Malého jezu, před 1965

Bromostříbrná fotografie, 238 x 180 mm

Archiv rodiny Dvořákovy

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Fotografie 1/1965*; František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.



83

František Dvořák (5. 6. 1932–30. 6. 1986)

Ranní motiv ze Žižkova náměstí, před 1965

Bromostříbrná fotografie, 181 x 239 mm

Archiv rodiny Dvořákovy

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.



84

František Dvořák (5. 6. 1932–30. 6. 1986)

Bez názvu (Bufet), kolem 1965

Bromostříbrná fotografie, 163 x 227 mm

Archiv rodiny Dvořákovy

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: ne

František Dvořák

Reprodukce z publikací a negativů



85

František Dvořák (5. 6. 1932–30. 6. 1986)

Lunaparky, před 1963

Reprodukováno z: František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Československá fotografie 8–9/1963; František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.



86

František Dvořák (5. 6. 1932–30. 6. 1986)

Za mlýnskou stokou, před 1965

Reprodukováno z: František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.



87

František Dvořák (5. 6. 1932–30. 6. 1986)

U slepého ramene Malše, před 1965

Reprodukováno z: František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.



88

František Dvořák (5. 6. 1932–30. 6. 1986)

Noční motiv ze Žižkova náměstí, před 1965

Reprodukováno z: František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.



89

František Dvořák (5. 6. 1932–30. 6. 1986)

Ráno Na sadech, před 1965

Reprodukováno z: František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.



90

František Dvořák (5. 6. 1932–30. 6. 1986)

Lunaparky, před 1965

Reprodukováno z: František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.



91

František Dvořák (5. 6. 1932–30. 6. 1986)

Ráno Na sadech, před 1965

Reprodukováno z: František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: František Dvořák, Lubomír Linhart, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.

Erich Einhorn

Originální fotografie



92

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Zamilované pneumatiky, před 1958

Bromostříbrná fotografie, 302 x 240 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 44 940

Revers: signováno: Einhorn; razítko: 23825; popisek tužkou: Zamilované pneumatiky / Fotorok 1958 / 103 / 205 / 210 x 280 mm / seříznout, aby na spadnutí vyšla; přeškrtnuté popisky: 109 / 20.5 X 27 / GF 44.940

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Literární noviny* 2/1959; Adolf Hoffmeister, Josef Prošek, *Fotorok* 58, Praha 1959.



93

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Vytrvalci, před 1960

Bromostříbrná fotografie, 302 x 240mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 44 939

Revers: razítko: Nakladatelství Orbis, č. publikace 0391, rok 1960; popisek tužkou: E. Einhorn, *Vytrvalci* / 210 x 280 mm / na celou stranu / 12 / inv. č. GF 44.939; přeškrtnuté popisky: 14 / 18

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Adolf Hoffmeister, Josef Prošek, *Fotorok 59*, Praha 1960.

Erich Einhorn

Reprodukce z publikací a negativů



94

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Časně do práce, před 1959

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.



95

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Nebezpečná jízda, před 1959

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: *Fotografie 1/1959*; Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.



96

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Ranní rozbřesk na Vltavě, před 1959

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.



97

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Kolem Černínského paláce denně do jeslí, 1956

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: *Večerní Praha* 21/1956; Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.



98

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Brána do minulosti, před 1959

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.



99

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Za sklem výhybkářovy budky, před 1959

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.



100

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Už i opraváři našli cestu k lidem, před 1959

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959; Vladimír Birgus, Tomáš Pospěch, *Tenkrát na východě, Češi očima fotografů 1948–1989*, Praha 2009.



101

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Nejmladší čtenář pražského večerníku, před 1959

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Fotografie 1/1957*; Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.



102

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Jan na Prádle, před 1959

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.



103

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Pražská zvláštnost – pasáže, před 1959

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.



104

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Ráno v pražské tramvaji, před 1959

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959; Vladimír Birgus, Tomáš Pospěch, *Tenkrát na východě, Češi očima fotografů 1948–1989*, Praha 2009.



105

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Některé průchody se lesknou sluncem, před 1959

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.



106

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Nebezpečná cesta, před 1959

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Literární noviny* 7/1957; Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.



107

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Dobré znamení, před 1959

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bártil

Publikováno: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.



108

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Nepříjemný podvečer, před 1956

Reprodukováno z: Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Československá fotografie 1/1956*; Alois Svoboda, Anna Tučková, *Prahou od jara do jara*, Praha 1957.; Erich Einhorn, *Praha všedního dne*, Praha 1959.

Milada Einhornová

Originální fotografie



109

Milada Einhornová (10. 10. 1925–25. 11. 2007)

***Není lehké být otcem*, 1955**

Bromostříbrná fotografie, 501 x 599 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 14 420

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: *Fotografie 1/1957*; Jiří Jeníček, *M. a E. Einhornovi* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1959.; Antonín Dufek, *Společnost před objektivem 1918–1989* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, Obecní dům Praha 2000.; Antonín Dufek, Jiří Pátek, Petra Trnková, *V plném spektru*, Moravská galerie v Brně 2011.



110

Milada Einhornová (10. 10. 1925–25. 11. 2007)

Splněný sen, před 1958

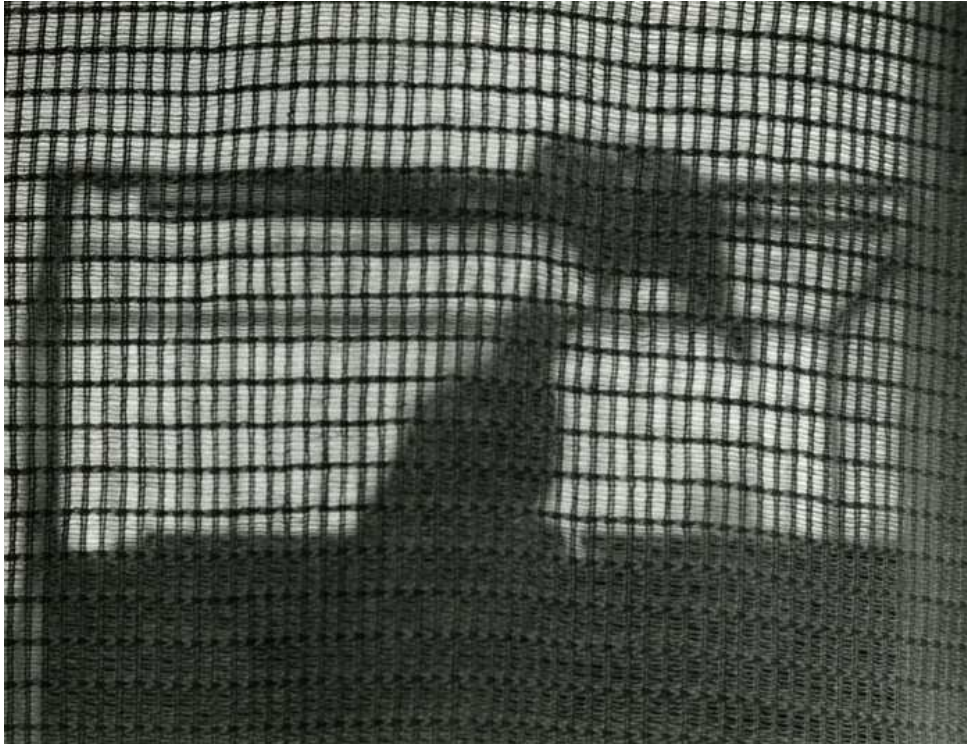
Bromostříbrná fotografie, 302 x 240 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 44.941

Revers: signováno: Einhornová; razítko: 23825; popisek tužkou: Splněný sen / Fotorok 58 / 181 x 230 mm / 135 / 59 / zde přidat na ořez / inv. č. GF 44.941; přeškrtnutý popisek: 60

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Adolf Hoffmeister, Josef Prošek, *Fotorok 58*, Praha 1959.



111

Milada Einhornová (10. 10. 1925–25. 11. 2007)

Dvojíce za záclonou, před 1959

Bromostříbrná fotografie, 303 x 392 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č. MG 14 421

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: *Fotografie 1/1962*; Antonín Dufek, *Fotografie jako umění v Československu let 1959 – 68* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.



112

Milada Einhornová (10. 10. 1925–25. 11. 2007)

Bez názvu, před 1959

Bromostříbrná fotografie, 126 x 87 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č. MG 17 794

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne

Eva Fuková

Originální fotografie



113

Eva Fuková (*5. 5. 1927)

Bez názvu, kolem 1955 (?)

Bromostříbrná fotografie, 204 x 180 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 17.925

Revers: razítko: Eva Fuková, Praha 6, Wintrova 5, Tel. 328139; popisek tužkou:
inv. č. GF 17.925

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



114

Eva Fuková (*5. 5. 1927)

Sněžný anděl, 1953

Bromostříbrná fotografie, 167 x 170 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 17 924

Revers: razítko: Eva Fuková, Praha 6, Wintrova 5, Tel. 328139; popisek tužkou:
inv. č. GF 17.924

Foto: Lukáš Bártil

Publikováno: *Host do domu 9/1963*, Josef Moucha, *Eva Fuková*, Praha 2007.



115

Eva Fuková (*5. 5. 1927)

Bez názvu, kolem 1955 (?)

Bromostříbrná fotografie, 254 x 163 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 17 923

Revers: razítko: Eva Fuková, Praha 6, Wintrova 5, Tel. 328139; popisek tužkou:
inv. č. GF 17.923

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Emanuel Frynta, *Eva Fuková*, Praha 1963.



116

Eva Fuková (*5. 5. 1927)

Ze švýcarského Expa (Lausanne), 1964

Bromostříbrná fotografie, 208 x 172 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 17 922

Revers: popisek tužkou: inv. č. GF 17.922 / Eva Fuková (1964) / *Ze švýcarského Expa*
(Lausanne)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



117

Eva Fuková (*5. 5. 1927)

Ze švýcarského Expa (Lausanne), 1964

Bromostříbrná fotografie, 236 x 178 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 17 920

Revers: popisek tužkou: inv. č. GF 17.920 / Eva Fuková (1964) / Ze švýcarského Expa (Lausanne) / in 135mm

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



118

Eva Fuková (*5. 5. 1927)

Švýcarské Expo Lausanne, 1964

Bromostříbrná fotografie, 238 X 170 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 17 911

Revers: popisek tužkou: inv. č. GF 17.911 / Eva Fuková (1964) / Švýcarské Expo Lausanne

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne

Eva Fuková

Reprodukce z publikací a negativů



119

Eva Fuková (*5. 5. 1927)

Bez názvu, kolem 1955 (?)

Reprodukováno z: Emanuel Frynta, *Eva Fuková*, Praha 1963.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Emanuel Frynta, *Eva Fuková*, Praha 1963.



120

Erich Einhorn (7. 4. 1928–16. 5. 2006)

Zklamání, 1953

Reprodukováno z: Emanuel Frynta, *Eva Fuková*, Praha 1963.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Emanuel Frynta, *Eva Fuková*, Praha 1963.; Josef Moucha, *Eva Fuková*, Praha 2007.

Jan Hajn

Originální fotografie



121

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Zátiší, 1959

Bromostříbrná fotografie, 397 x 297 mm

Muzeum umění Olomouc, inv. č.: F 214

Revers: signováno: Jan Hajn; razítko: DOFO; popisek tužkou: Olomouc / 22 / Zátiší, 1959 / F 214 / 62 / 14 / XXXIV/11

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: ne



122

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Z dílny, z cyklu Z Fabriky, 1959

Bromostříbrná fotografie, 387 x 293 mm

Muzeum umění Olomouc, inv. č.: F 203

Revers: signováno: Jan Hajn; popisek tužkou: Z dílny, 1959 / F 203 / 3 / 51

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



123

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Malování, z cyklu Z fabriky, 1960

Bromostříbrná fotografie, 238 x 297 mm

Muzeum umění Olomouc, inv. č.: F 204

Revers: signováno: Jan Hajn; popisek tužkou: DOFO / 1060 / Malování / F 204 / 52 / 4 / 31

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



124

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Z kovářny, z cyklu *Z fabriky*, 1960

Bromostříbrná fotografie, 408 x 289 mm

Muzeum umění Olomouc, inv. č.: F 205

Revers: signováno: Jan Hajn; razítko DOFO; popisek tužkou: 1960 / Z kovářny / F 205 / 53 / 125

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



125

Jan Hajn (17. 10. 1923 – 27. 3. 2006)

***Drak a špačci*, 1960**

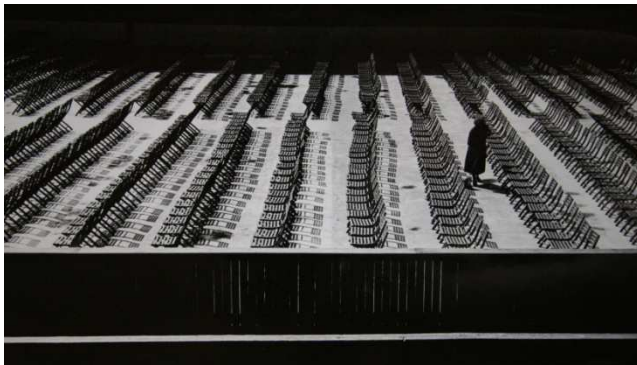
Bromostříbrná fotografie, 236 x 299 mm

Muzeum umění Olomouc, inv. č.: F 457

Revers: signováno Jan Hajn; razítko: Muzeum umění Olomouc; popisek tužkou: Olomouc, Drak a špačci, DOFO, 1960 / F 457 / 17/900 / aukce 7. 3. 1999 / Drak a špačci (1966) – 1550

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



126

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

***431 židlí*, 1960**

Bromostříbrná fotografie, 235 x 301 mm

Muzeum umění Olomouc, inv. č.: F 456

Revers: signováno: Jan Hajn; razítko: Muzeum umění Olomouc; popisek tužkou: Olomouc / 431 židlí / DOFO, 1960 / F 456 / 43 / 15/900 / aukce 7. 3. 1999 / 431 židlí / 1100

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



127

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Bez názvu, kolem 1960

Bromostříbrná fotografie, nezjištěno

Svaz českých fotografů, inv. č.: 3088

Revers: nezjištěno

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



128

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Bez názvu, kolem 1960

Bromostříbrná fotografie, nezjištěno

Svaz českých fotografů, inv. č.: 3094

Revers: nezjištěno

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



129

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Bez názvu, kolem 1960

Bromostříbrná fotografie, nezjištěno

Svaz českých fotografů, inv. č.: 3434

Revers: nezjištěno

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



130

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Bez názvu, kolem 1960

Bromostříbrná fotografie, nezjištěno

Svaz českých fotografů, inv. č.:3433

Revers: nezjištěno

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



131

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Bez názvu (Lešení), kolem 1960

Bromostříbrná fotografie, 303 x 238 mm

Muzeum umění Olomouc, inv. č.: F 3840

Revers: signováno: Jan Hajn; razítko: Muzeum umění Olomouc; popisek tužkou: F 3840 / 22

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



132

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Bez názvu (Ulice), 1960

Bromostříbrná fotografie, 223 x 228 mm

Muzeum umění Olomouc, inv. č.: F 3839

Revers: signováno: Jan Hajn; razítko: Muzeum umění Olomouc, popisek tužkou: 1960 / Hrnčířská ul., Olomouc / F 3839

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



133

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Bez názvu, kolem 1960

Bromostříbrná fotografie, 303 x 238 mm

Muzeum umění Olomouc, inv. č.: F 459

Revers: signováno: Jan Hajn, Olomouc; razítko: Muzeum umění Olomouc; popisek tužkou:
F 459 / 28/900 / aukce 7. 3. 1999 / Olomouc 1960 – 900

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



134

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Svačina, z cyklu Z fabriky, 1961

Bromostříbrná fotografie, 292 x 353 mm

Muzeum umění Olomouc, inv. č.: F 206

Revers: signováno: Jan Hajn; popisek tužkou: Svačina, DOFO, 1961 / F 206 / 6 / 15 / 54

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



135

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

U frézy, z cyklu Z fabriky, 1961

Bromostříbrná fotografie, 374 x 224 mm

Muzeum umění Olomouc, inv. č.: F 208

Revers: razítko: DOFO / J. Hajn; popisek tužkou: U frézy, 1961 / F 208 / 56 / 8

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



136

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Ruka, z cyklu Zátíší z fabriky, 1961

Bromostříbrná fotografie, 367 x 285 mm

Muzeum umění Olomouc, inv. č.: F 207

Revers: razítko: DOFO; popisek tužkou: Zátíší z fabriky, Ruka, r. 1961 / 7 / 55 / 56 / F 207

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.),
Moravská galerie v Brně 1995.



137

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Před svačinou, z cyklu Zátíší z fabriky, 1962

Bromostříbrná fotografie, 274 x 294 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 12 431

Revers: signováno: Jan Hajn; razítko: DOFO; popisek tužkou: Zátíší z fabriky, Před svačinou, r. 1962

Foto: Lukáš Bártl (reprodukováno z: Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995.)

Publikováno: Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995.; Štěpánka Bielešová, Pavla Vrbová, Pavel Zatloukal, *Civilizované iluze*, Muzeum umění Olomouc 2012.



138

Jan Hajn (17. 10. 1923–27. 3. 2006)

Na montáži (koudel), z cyklu Zátíší z fabriky, 1962

Bromostříbrná fotografie, 387 x 300 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.:MG 12 408

Revers: signováno: Jan Hajn; razítko: DOFO; popisek tužkou: Zátíší z fabriky, Na montáži, r. 1962

Foto: Lukáš Bártl (reprodukováno z: Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995.)

Publikováno: Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995.

Karel Otto Hrubý

Originální fotografie



139

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

***Listopadový den*, 1958**

Bromostříbrná fotografie, 280 x 400 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 13 423

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Vilém Reichmann, *Brno*, Brno 1964.; Antonín Dufek, *Společnost před objektivem 1918–1989* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, Obecní dům Praha 2000.; Marie Platovská, Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění V*, Praha 2005.; Antonín Dufek, Jiří Pátek, Petra Trnková, *V plném spektru*, Moravská galerie v Brně 2011.



140

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

Před kinem, 1958

Bromostříbrná fotografie, 356 x 297 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 13 560

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: Antonín Dufek, Petr Ingerle, Jana Teplá et al., *My 1948 – 1989* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1999.



141

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

Pavučina, 1959

Bromostříbrná fotografie, 359 x 301 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MGA 4 098

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



142

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

Dvojíce, 1960

Bromostříbrná fotografie, cca 240 x 400 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 664

Revers: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, *Dvojíce*, 1960, 664 / K. O. Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / Salon Barbero (?) / Clo; popisek tužkou: 1960

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



143

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

Na stavidle (někdy též Nad vodou), před 1961

Bromostříbrná fotografie, 183 x 227 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 573

Revers: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Na stavidle, kol. 1970 / 573 / K. O. Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a; popisek tužkou: Na stavidle / RP / inv. č. 573

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Host do domu* 7/1961



144

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

***V čekárně*, 1962**

Bromostříbrná fotografie, 350 x 300 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 663

Revers: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, *V čekárně*, 1962, 663 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a; popisek tužkou: *V čekárně*, 1962 / 29

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



145

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

***Bubeník*, 1966**

Bromostříbrná fotografie, 260 x 380 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 644

Revers: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, *Bubeník*, 1966, 644 / K. O. Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a; popisek tužkou: 1966

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



146

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

Den praní, 1970

Bromostříbrná fotografie, 278 x 305 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 667

Revers: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, *Den praní*, 1970, 667 /
K. O. Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a; popisek tužkou: V čekárně, 1970

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne

Karel Otto Hrubý

Reprodukce z publikací a negativů



147

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

Bez názvu, před 1961

Reprodukováno z: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Karel Otto Hrubý, *Brno*, Brno 1961.; Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.



148

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

Protinožci, před 1961

Reprodukováno z: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Karel Otto Hrubý, *Brno*, Brno 1961.; Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.



149

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

Plískanice, před 1961

Reprodukováno z: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Vilém Reichmann, *Brno*, Brno 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Karel Otto Hrubý, *Brno*, Brno 1961.; Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.



150

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

Před odjezdem autobusů, před 1961

Reprodukováno z: Karel Otto Hrubý, *Brno*, Brno 1961.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Karel Otto Hrubý, *Brno*, Brno 1961.



151

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

Ranní ruch, před 1961

Reprodukováno z: Karel Otto Hrubý, *Brno*, Brno 1961.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Karel Otto Hrubý, *Brno*, Brno 1961.



152

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

1. máj, před 1961

Reprodukováno z: Karel Otto Hrubý, *Brno*, Brno 1961.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Karel Otto Hrubý, *Brno*, Brno 1961.



153

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916 – 19. 7. 1998)

Bez názvu, před 1964

Reprodukováno z: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.



154

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

Bez názvu, před 1964

Reprodukováno z: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.



155

Karel Otto Hrubý (15. 5. 1916–19. 7. 1998)

Bez názvu, před 1964

Reprodukováno z: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.

Václav Chochola

Originální fotografie



156

Václav Chochola (30. 1. 1923–27. 8. 2005)

Z pražské křižovatky, před 1958

Bromostříbrná fotografie, 240 x 246 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 44 985

Revers: razítko: Foto Václav Chochola, Praha VIII, Prosecká 47, tel. 80997; popisek tužkou:
Z pražské křižovatky / Primarflex, 1/200s, f.8, teleobjektiv Sonn / 100 x 101 mm / 69 / 27 /
inv.č. GF 44.985

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Adolf Hoffmeister, Josef Prošek, *Fotorok 58*, Praha 1959.

Václav Chochola

Reprodukce z publikací a negativů



157

Václav Chochola (30. 1. 1923–27. 8. 2005)

Slepá ulice, Libeň, 1955

Reprodukováno z: Aleš Kuneš, *Václav Chochola*, Praha 2003.

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: Aleš Kuneš, *Václav Chochola*, Praha 2003.



158

Václav Chochola (30. 1. 1923–27. 8. 2005)

Rybář na Vltavě, 1958

Reprodukováno z: Aleš Kuneš, *Václav Chochola*, Praha 2003.

Foto: Lukáš Bártil

Publikováno: Aleš Kuneš, *Václav Chochola*, Praha 2003.



159

Václav Chochola (30. 1. 1923–27. 8. 2005)

Podvečer na křižovatce, 1958

Reprodukováno z: Aleš Kuneš, *Václav Chochola*, Praha 2003.

Foto: Lukáš Bártil

Publikováno: *Plamen* 4/1960; Aleš Kuneš, *Václav Chochola*, Praha 2003.



160

Václav Chochola (30. 1. 1923–27. 8. 2005)

Dětské hry, 1959

Reprodukováno z: Aleš Kuneš, *Václav Chochola*, Praha 2003.

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: Aleš Kuneš, *Václav Chochola*, Praha 2003.

Jiří Jeníček

Originální fotografie



161

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

Z periferie, kolem 1955 (?)

Bromostříbrná fotografie, 310 x 217 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 17 853

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



162

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

Pod mými okny, kolem 1955 (?)

Bromostříbrná fotografie, 175 x 125 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 17 967

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



163

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

Periférie, kolem 1955 (?)

Bromostříbrná fotografie, 131 x 88 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 18 277

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



164

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

Bez názvu, kolem 1955 (?)

Bromostříbrná fotografie, 268 x 333 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 17 830

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



165

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

Není vůz jako vůz, kolem 1955 (?)

Bromostříbrná fotografie, 277 x 390 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 17 831

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



166

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

Tempo tempo..., kolem 1955 (?)

Bromostříbrná fotografie, 357 x 258 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 17 832

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



167

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

Bez názvu (Čtyři), kolem 1955 (?)

Bromostříbrná fotografie, 316 x 272 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 17 835

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



168

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

***Mínus 16°C*, 1957**

Bromostříbrná fotografie, 356 x 272 mm

Moravská galerie v Brně inv. č.: MG 17 837

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: Anna Fárová, *Jiří Jeníček – Maister der Photographie*, Praha 1962.



169

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

Bez názvu, kolem 1955 (?)

Bromostříbrná fotografie, 330 x 231 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 17 847

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



170

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

***Léto v pražské ulici*, 1957**

Bromostříbrná fotografie, 288 x 203 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF44 994

Revers: razítko: 23825 / FOTO, Jiří Jeníček / Jiří Jeníček, Kadaňská 48, Praha 13–Vršovice, telefon 924952; popisek tužkou: Léto v pražské ulici / 24 x 36 / 1:8 / 1/100 / 1957 / 188 x 280 mm / 205 / 16 / 50 / zde přidat na ořez / Fotorok 58 / inv. č. 44.994

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Československá fotografie 9/1958*; Anna Fárová, *Jiří Jeníček – Maister der Photographie*, Praha 1962.; Adolf Hoffmeister, Josef Prošek, *Fotorok 58*, Praha 1959.



171

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

***Pražské ráno*, 1957**

Bromostříbrná fotografie, 286 x 174 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF44 993

Revers: razítko: 23825 / FOTO, Jiří Jeníček / Jiří Jeníček, Kadaňská 48, Praha 13–Vršovice, telefon 924952; popisek tužkou: Pražské ráno / 24x36 / 1:8 / 1/50 / 1957 / 170 x 280 / 205 / 18 / 92 / zde přidat na ořez / Fotorok 58 / inv. č. GF44.993; přeškrtnutá popisek: bez komentáře

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Adolf Hoffmeister, Josef Prošek, *Fotorok 58*, Praha 1959.; Anna Fárová, *Jiří Jeníček – Maister der Photographie*, Praha 1962.



172

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

PF 1963, před 1963

Bromostříbrná fotografie, 98 x 146 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 44 989

Revers: signováno: Jiří Jeníček; razítko: FOTO, Jiří Jeníček; popisek tužkou: p. f. 1963! / 21 /
inv. č. GF 44.989

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne

Jiří Jeníček

Reprodukce z publikací a negativů



173

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

Bez názvu, před 1962

Reprodukováno z: Anna Fárová, *Vánoční pohlednice Jiřího Jeníčka*, Praha 1962.

Foto: Lukáš Bárta

Otištěno: Anna Fárová, *Vánoční pohlednice Jiřího Jeníčka*, Praha 1962.



174

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

Bez názvu, před 1962

Reprodukováno z: Anna Fárová, *Vánoční pohlednice Jiřího Jeníčka*, Praha 1962.

Foto: Lukáš Bártl

Otištěno: Anna Fárová, *Vánoční pohlednice Jiřího Jeníčka*, Praha 1962.



175

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

Bez názvu, před 1962

Reprodukováno z: Anna Fárová, *Vánoční pohlednice Jiřího Jeníčka*, Praha 1962.

Foto: Lukáš Bártl

Otištěno: Anna Fárová, *Vánoční pohlednice Jiřího Jeníčka*, Praha 1962.



176

Jiří Jeníček (8. 3. 1895–22. 2. 1963)

Bez názvu, před 1962

Reprodukováno z: Anna Fárová, *Vánoční pohlednice Jiřího Jeníčka*, Praha 1962.

Foto: Lukáš Bárta

Otištěno: Anna Fárová, *Vánoční pohlednice Jiřího Jeníčka*, Praha 1962.

Václav Jírů

Originální fotografie



177

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

U železničního mostu, kolem 1950

Bromostříbrná fotografie, 178 x 230 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 116

Revers: nezjištěno

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



178

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Bufet, kolem 1952

Bromostříbrná fotografie, 300 x 440 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 10 226

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: Marie Klimešová, *Roky ve dnech*, Řevnice 2010.; Antonín Dufek, Jiří Pátek, Petra Trnková, *V plném spektru*, Brno 2011.



179

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Divák, 1952

Bromostříbrná fotografie, 230 x 302 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 84

Revers: razítko: Sběrka SČF – autorská kopie – vyplněno tužkou: Václav Jírů, 84, Divák, 1952, potvrzuje L. Jírů / redakce fotografie V. Jírů, Praha 2, Jaromírova 34 / Foto: Svaz českých fotografů; popisek tužkou: 496

Publikováno: *Literární noviny* 37/1958; Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.; Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století – průvodce*, Praha 2005.; Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2010.



180

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Květinářka, po 1953

Bromostříbrná fotografie, 237 x 163 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 130

Revers: nezjištěno

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



181

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Trolejáři, 1957

Bromostříbrná fotografie, 307 x 390 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 5401

Revers: razítko: Sběrka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Václav Jírů, 5401, Trolejáři, kol. 1955)

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



182

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Křižovatka III, kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, 147 x 238 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 123

Revers: razítko: V. Jírů, Praha 2, Jaromírova 34 / Sbíрка SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Václav Jírů, 123, Křižovatka III, kol. 1958, potvrzuje L. Jírů)

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



183

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Na Václavském náměstí I, kolem 1958

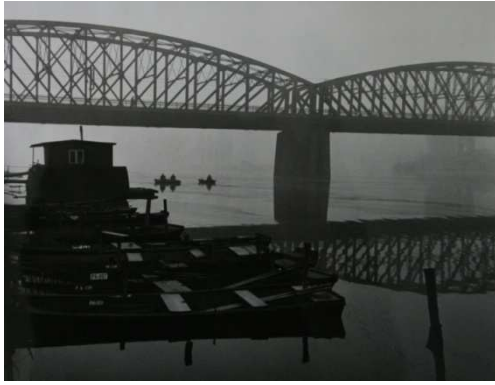
Bromostříbrná fotografie, 235 x 165 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 124

Revers: razítko: V. Jírů, Jaromírova 34, 128 00 Praha 2, telefon 438402 / Sbíрка SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Václav Jírů, 124, Na Václavském náměstí I, kol. 1958, potvrzuje L. Jírů)

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



184

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

U železničního mostu, kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, 178 x 230 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 116

Revers: razítko: V. Jírů, Praha 2, Jaromírova 34 / Sbíрка SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Václav Jírů, 116, U železničního mostu, kol. 1950, potvrzuje L. Jírů)

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



185

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Václavské náměstí v dešti, kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, 289 x 370 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 5409

Revers: razítko: Sbíрка SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Václav Jírů, 5409, Václavské náměstí v dešti, kol. 1955)

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



186

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Opouštíme Prahu, kolem 1958

Bromostříbrná fotografie, 192 x 210 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 20

Revers: razítko: Václav Jírů, Jaromírova 34, 128 00 Praha 2, telefon 43 84 02 / Sbíрка SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Václav Jírů, 20, Opouštíme Prahu, kol. 1958, potvrzuje L. Jírů) / D12; popisek tužkou: retuš / přidat ořez! / 242 / 210 mm / inv. č. 20

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



187

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Balonky, 1958

Bromostříbrná fotografie, 305 x 397 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 74

Revers: razítko: Václav Jírů, Jaromírova 34, 128 00 Praha 2, telefon 43 84 02 / Sbíрка SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Václav Jírů, 74, Balónky, 1958, potvrzuje L. Jírů)

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: Václav Zykmond, *Václav Jírů*, Praha 1971.



188

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Deštivý den, 1958

Bromostříbrná fotografie, 306 x 399 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 1

Revers: razítko: Václav Jírů, Jaromírova 34, 128 00 Praha 2, telefon 43 84 02 / Sbirka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Václav Jírů, 1, Deštivý den, 1958, potvrzuje L. Jírů)

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: Adolf Hoffmeister, Josef Prošek, *Fotorok 59*, Praha 1960.; Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.; Václav Zykmond, *Václav Jírů*, Praha 1971.



189

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Na Staroměstském náměstí III, kolem 1960

Bromostříbrná fotografie, 220 x 150 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 92

Revers: razítko: Václav Jírů, Jaromírova 34, 128 00 Praha 2, telefon: 438402 / Sbíрка SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Václav Jírů, 92, Na Staroměstském náměstí III, kol. 1960, potvrzuje L. Jírů)

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



190

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Týnský chrám z okna radnice, kolem 1965

Bromostříbrná fotografie, 146 x 206 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 95

Revers: razítko: Václav Jírů, Jaromírova 34, 128 00 Praha 2, telefon: 438402 / Sbíрка SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Václav Jírů, 95, Týnský chrám z okna radnice, kol. 1965, potvrzuje L. Jírů)

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



191

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Z cyklu Poezie pražských zdí II, 1968

Bromostříbrná fotografie, 235 x 167 mm

Svaz českých fotografů

Revers: razítko: V. Jírů, Praha 2, Jaromírova 3 / Sbírká SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Václav Jírů, 75, Z cyklu Poezie pražských zdí II, 1968, potvrzuje L. Jírů)

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: Václav Zykmond, *Václav Jírů*, Praha 1971.

Václav Jírů

Reprodukce z publikací a negativů



192

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Oprava uličního ampliónu, před 1962

Reprodukováno z: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.



193

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Bez názvu, před 1962

Reprodukováno z: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.



194

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Mlha vniká do pražských ulic, před 1962

Reprodukováno z: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.

Foto: Lukáš Bártil

Publikováno: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.



195

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Nový program, před 1962

Reprodukováno z: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.

Foto: Lukáš Bártil

Publikováno: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.



196

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Bez názvu, před 1962

Reprodukováno z: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.



197

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

V Jungmanově ulici, před 1962

Reprodukováno z: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962



198

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Čtenáři Večerní Prahy, před 1962

Reprodukováno z: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.



199

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

V bufetu, před 1962

Reprodukováno z: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.



200

Václav Jírů (31. 7. 1910–28. 6. 1980)

Bez názvu, před 1962

Reprodukováno z: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.

Rupert Kytka

Originální fotografie



201

Rupert Kytka (8. 2. 1910–3. 5. 1993)

Deštníky, 1960

Bromostříbrná fotografie, 293 x 250 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MGA 5269 /13

Revers: neznačeno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: Lukáš Bártl, *Rupert Kytka*, Řevnice 2010.



202

Rupert Kytka (8. 2. 1910–3. 5. 1993)

Okna, 1960

Bromostříbrná fotografie, 290 x 225 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MGA 5268 / 24

Revers: neznačeno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



203

Rupert Kytka (8. 2. 1910–3. 5. 1993)

Křivky, 1960

Bromostříbrná fotografie, 301 x 393 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 12 556

Revers: signováno: Rupert Kytka; razítko: skupina DOFO / výstava Sydney; popisek tužkou: Křivky, 1960

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



204

Rupert Kytka (8. 2. 1910–3. 5. 1993)

Bez názvu, 1960

Bromostříbrná fotografie, 250 x 293 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MGA 5269 / 14

Revers: neznačeno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotokupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie Brno 1995.



205

Rupert Kytka (8. 2. 1910–3. 5. 1993)

Bez názvu, 1960

Bromostříbrná fotografie, 250 x 293 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MGA 5269 / 15

Revers: neznačeno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: Lukáš Bártl, *Rupert Kytka*, Řevnice 2010.



206

Rupert Kytka (8. 2. 1910–3. 5. 1993)

Bez názvu (Pramice), 1960

Bromostříbrná fotografie, 293 x 250 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MGA 5269 / 17

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: Lukáš Bártl, *Rupert Kytka*, Řevnice 2010.



207

Rupert Kytka (8. 2. 1910–3. 5. 1993)

Bez názvu, kolem 1960

Bromostříbrná fotografie, 242 x 323 mm

Muzeum umění Olomouc, inv. č.: neevidováno

Revers: nezjištěno

Foto: Muzeum umění Olomouc

Publikováno: Lukáš Bártl, *Rupert Kytka*, Řevnice 2010.



208

Rupert Kytka (8. 2. 1910–3. 5. 1993)

Končíme (někdy též *Pavouk*), 1960

Bromostříbrná fotografie, 348 x 463 mm

Muzeum umění Olomouc, inv. č.: F 3 926

Revers: nezjištěno

Foto: Muzeum umění Olomouc

Publikováno: Lukáš Bártl, *Rupert Kytka*, Řevnice 2010.

Jaroslav Pacovský

Originální fotografie



209

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii I, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 183 x 131 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 291

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 291 / Dům na periférii I /
kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



210

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii II, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 180 x 133 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 292

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský /292 / Dům na periférii II /
kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



211

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii III, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 129 x 181 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 293

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský /293 / Dům na periférii III /
kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



212

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii IV, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 182 x 130 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 294

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 294 / Dům na periférii IV
/ kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



213

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii V, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 131 x 182 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 295

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 295 / Dům na periférii V
/ kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



214

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii VI, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 180 x 130 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 296

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 296 / *Dům na periférii VI*
/ kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Československá fotografie* 3/1959



215

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii VII, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 180 x 131 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 297

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 297 / Dům na periférii
VII / kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



216

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii VIII, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 182 x 130 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 298

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
razítko: Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 298 / Dům na
periférii VIII / kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



217

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii IX, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 133 x 179 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 299

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 299 / *Dům na periférii IX* /
kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



218

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii X, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 131 x 182 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 300

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 300 *Dům na periférii X* /
kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



219

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii XI, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 132 x 179 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 301

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 301 / Dům na periférii XI
/ kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



220

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii XII, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 181 x 130 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 302

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 302 / Dům na periférii
XII / kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



221

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii XIII, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 180 x 130 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 303

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 303 / Dům na periférii
XIII / kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Československá fotografie* 3/1959



222

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii XIV, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 130 x 182 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 304

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 304 / Dům na periférii
XIV / kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



223

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii XV, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 132 x 181 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 305

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 305 / Dům na periférii
XV / kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



224

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Dům na periférii XVI, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 131 x 181 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 306

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 306 / Dům na periférii
XVI / kol. 1955)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



225

Jaroslav Pacovský (2. 2. 1906–21. 9. 1964)

Svět v zrcadle, 60. léta

Bromostříbrná fotografie, 240 x 182 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 288

Revers: razítko: foto Jaroslav Pacovský, Praha 4, Budějovické nám. 873, Tel. 931 469 /
Sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Pacovský / 288 / Svět v zrcadle, 60.
léta); popisek tužkou: Svět v zrcadle / Primaflex / Primatar (?) / 8

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne

Miroslav Peterka

Reprodukce z publikací a negativů



226

Miroslav Peterka (*1. 12. 1924)

Lodičky u Čechova mostu, před 1964

Reprodukováno z: Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964.

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964.



227

Miroslav Peterka (*1. 12. 1924)

Na pódiu ve Svatovítské katedrále, před 1964

Reprodukováno z: Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964.



228

Miroslav Peterka (*1. 12. 1924)

Bez názvu, před 1964

Reprodukováno z: Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964.



229

Miroslav Peterka (*1. 12. 1924)

Na rampě u Pražského hradu, před 1964

Reprodukováno z: Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964.



230

Miroslav Peterka (*1. 12. 1924)

V pasáži Alfa před divadlem Semafor, před 1964

Reprodukováno z: Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964.



231

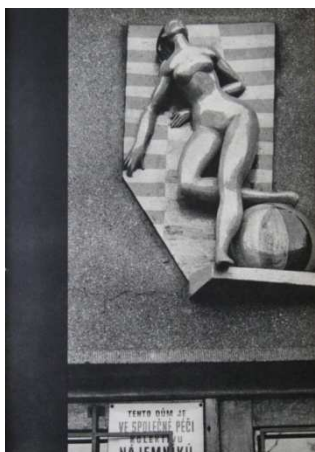
Miroslav Peterka (*1. 12. 1924)

Twist ve Slovanském domě, před 1964

Reprodukováno z: Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964.



232

Miroslav Peterka (*1. 12. 1924)

Bez názvu, před 1964

Reprodukováno z: Bohumil Hrabal, Miroslav Peterka, *Toto město je ve společné péči obyvatel*, Praha 1967.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Bohumil Hrabal, Miroslav Peterka, *Toto město je ve společné péči obyvatel*, Praha 1967.



233

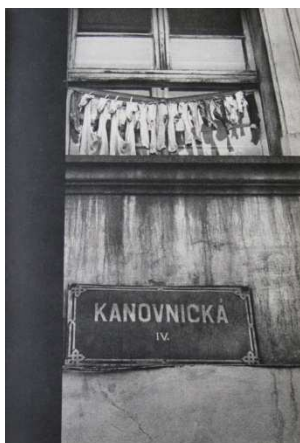
Miroslav Peterka (*1. 12. 1924)

Bez názvu, před 1964

Reprodukováno z: Bohumil Hrabal, Miroslav Peterka, *Toto město je ve společné péči obyvatel*, Praha 1967.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Bohumil Hrabal, Miroslav Peterka, *Toto město je ve společné péči obyvatel*, Praha 1967.



234

Miroslav Peterka (*1. 12. 1924)

Bez názvu, před 1964

Reprodukováno z: Bohumil Hrabal, Miroslav Peterka, *Toto město je ve společné péči obyvatel*, Praha 1967.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Bohumil Hrabal, Miroslav Peterka, *Toto město je ve společné péči obyvatel*, Praha 1967.



235

Miroslav Peterka (*1. 12. 1924)

Bez názvu, před 1964

Reprodukováno z: Bohumil Hrabal, Miroslav Peterka, *Toto město je ve společné péči obyvatel*, Praha 1967.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Bohumil Hrabal, Miroslav Peterka, *Toto město je ve společné péči obyvatel*, Praha 1967.

Ivo Přeček

Originální fotografie



236

Ivo Přeček (12. 9. 1935–21. 2. 2006)

Návrat, 1959

Bromostříbrná fotografie, 302 x 236 mm

Archiv rodiny Přečků

Revers: popisek tužkou: *Návrat*, 1959 / 61

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



237

Ivo Přeček (12. 9. 1935–21. 2. 2006)

Bez názvu, kolem 1960

Bromostříbrná fotografie, 399 x 298 mm

Archiv rodiny Přečků

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



238

Ivo Přeček (12. 9. 1935–21. 2. 2006)

Bez názvu, kolem 1960

Bromostříbrná fotografie, 238 x 303 mm

Archiv rodiny Přečků

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



239

Ivo Přeček (12. 9. 1935–21. 2. 2006)

***Máj na asfaltovně* (z cyklu *Pracovní prostředí*), 1961**

Bromostříbrná fotografie, 395 x 298 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 8 277

Revers: signováno: Ivo Přeček; razítko: DOFO; popisek tužkou: Máj na asfaltovně, 1961 / adresa autora

Foto: Lukáš Bártl – reprodukováno z: Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.

Publikováno: Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995.; Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.



240

Ivo Přeček (12. 9. 1935–21. 2. 2006)

Chlazení piva (z cyklu *Pracovní prostředí*), 1962

Bromostříbrná fotografie, 392 x 295 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 1 985

Revers: signováno: Ivo Přeček; popisek tužkou: Chlazení piva, 1962 / adresa autora

Foto: Lukáš Bártl – reprodukováno z: Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.

Publikováno: Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.; Antonín Dufek, Jiří Pátek, Petra Trnková, *V plném spektru*, Brno 2011.



241

Ivo Přeček (12. 9. 1935–21. 2. 2006)

***Rukavička* (z cyklu *Pracovní prostředí*), 1962**

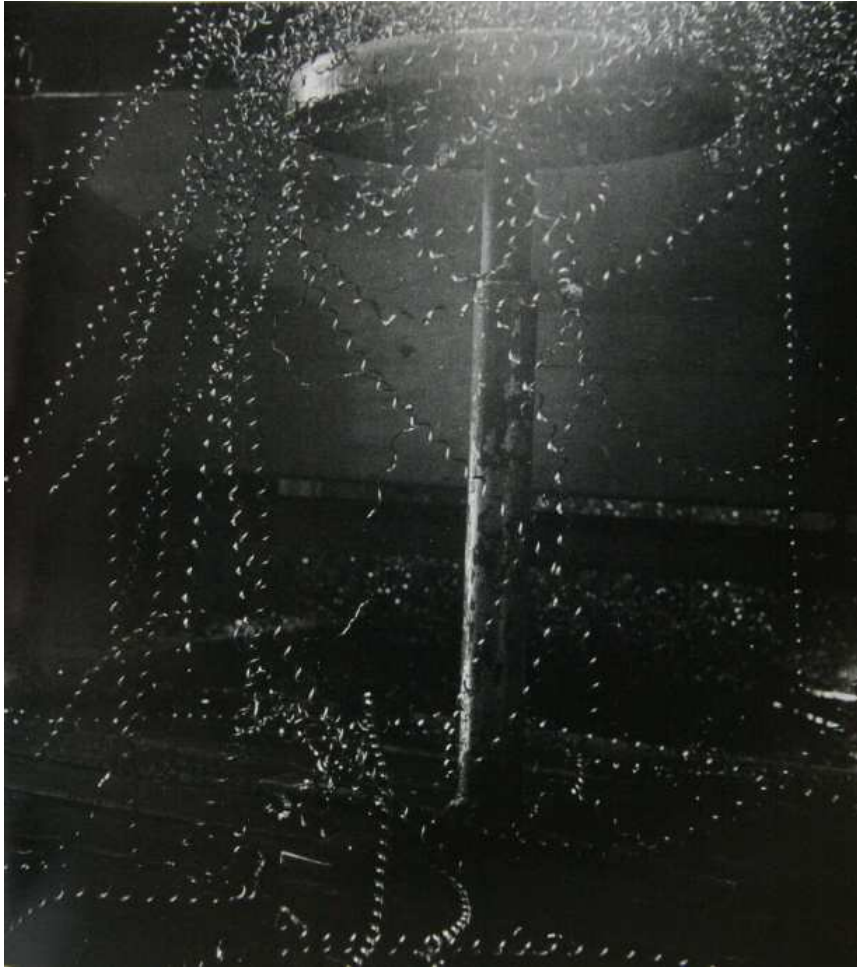
Bromostříbrná fotografie, 388 x 297 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 1 984

Revers: signováno: Ivo Přeček; popisek tužkou: Rukavička, 1962 / adresa autora

Foto: Lukáš Bártl – reprodukováno z: Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.

Publikováno: Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotokupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995.; Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.



242

Ivo Přeček (12. 9. 1935–21. 2. 2006)

Pracovní židle, 1962

Bromostříbrná fotografie, 280 x 255 mm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č.: GF 26 891

Revers: signováno: Ivo Přeček; popisek tužkou: Pracovní židle, 1962

Foto: Lukáš Bártl – reprodukováno z: Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.

Publikováno: Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995.; Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.



243

Ivo Přeček (12. 9. 1935–21. 2. 2006)

Skříňka, 1962

Bromostříbrná fotografie, 396 x 296 mm

Archiv rodiny Přečků

Revers: razítko Fotografoval Ivo Přeček, Olomouc, Koželužská 23

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.; Štěpánka Bielešová, Pavla Vrbová, Pavel Zatloukal, *Civilizované iluze*, Muzeum umění Olomouc 2012.



244

Ivo Přeček (12. 9. 1935–21. 2. 2006)

Bez názvů, kolem 1962

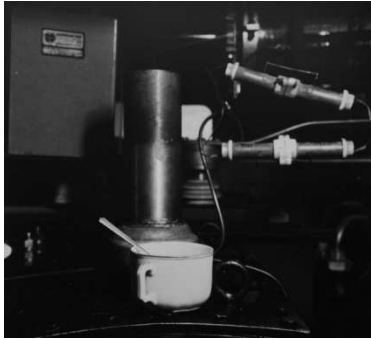
Bromostříbrná fotografie, 295 x 236 mm

Archiv rodiny Přečků

Revers: signováno: Ivo Přeček; razítko: Fotografoval, Ivo Přeček, Olomouc, Koželužská 23

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



245

Ivo Přeček (12. 9. 1935–21. 2. 2006)

Tovární zátiší, 1963

Bromostříbrná fotografie, 284 x 296 mm

Archiv rodiny Přečků

Revers: signováno: Přeček; razítko: Fotografoval Ivo Přeček, Olomouc, Koželužská 23; popisek tužkou: Tovární zátiší, 1963 / 107

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



246

Ivo Přeček (12. 9. 1935–21. 2. 2006)

Zátiší II, 1963

Bromostříbrná fotografie, 390 x 281 mm

Archiv rodiny Přečků

Revers: signováno: Ivo Přeček, 1963; popisek tužkou: Zátiší II / 390 x 281

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



247

Ivo Přeček (12. 9. 1935–21. 2. 2006)

Okno, 1965

Bromostříbrná fotografie, 302 x 236 mm

Archiv rodiny Přečků

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.

Ivo Přeček

Reprodukce z publikací a negativů



248

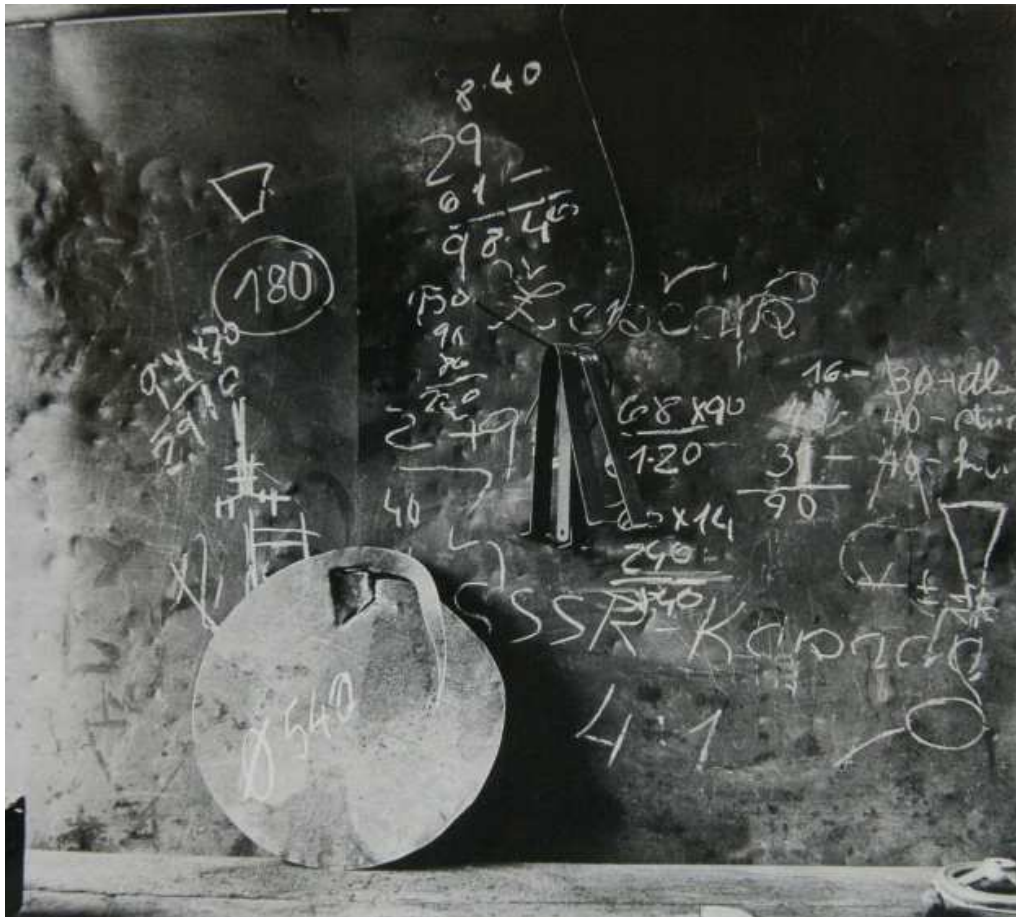
Ivo Přeček (12. 9. 1935–21. 2. 2006)

Kovářské zátiší (z cyklu *Pracovní prostředí*), 1963

Reprodukováno z: Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.



249

Ivo Přeček (12. 9. 1935–21. 2. 2006)

Pracovní tabule II, 1965

Reprodukováno z: Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Ladislav Daněk, Antonín Dufek, Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Praha 2004.

Jan Reich

Originální fotografie



250

Jan Reich (21. 5. 1942–14. 11. 2009)

***Podbaba – Konečná tramvaje*, 1958**

Bromostříbrná fotografie, 198 x 298 mm

Archiv Jany Reichové

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Petr Třešňák, *Jan Reich*, Praha 2009.



251

Jan Reich (21. 5. 1942–14. 11. 2009)

Na Františku, 1958

Bromostříbrná fotografie, 202 x 298 mm

Archiv Jany Reichové

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: Petr Třešňák, *Jan Reich*, Praha 2009.



252

Jan Reich (21. 5. 1942 – 14. 11. 2009)

Platýz, 1959

Bromostříbrná fotografie, 235 x 290 mm

Archiv Jany Reichové

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Petr Třešňák, *Jan Reich*, Praha 2009.

Jan Reich

Reprodukce z publikací a negativů



253

Jan Reich (21. 5. 1942–14. 11. 2009)

Podbaba – Převoz, 1958

Reprodukováno z: Petr Třešňák, *Jan Reich*, Praha 2009.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Petr Třešňák, *Jan Reich*, Praha 2009.



254

Jan Reich (21. 5. 1942–14. 11. 2009)

Malostranské nábřeží, 1958

Reprodukováno z: Petr Třešňák, *Jan Reich*, Praha 2009.

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: Petr Třešňák, *Jan Reich*, Praha 2009.



255

Jan Reich (21. 5. 1942–14. 11. 2009)

***Bruselský pavilon*, 1959**

Reprodukováno z: Petr Třešňák, *Jan Reich*, Praha 2009.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Petr Třešňák, *Jan Reich*, Praha 2009.



256

Jan Reich (21. 5. 1942–14. 11. 2009)

***Melantrichova ulice*, 1959**

Reprodukováno z: Petr Třešňák, *Jan Reich*, Praha 2009.

Foto: Lukáš Bárta

Publikováno: Petr Třešňák, *Jan Reich*, Praha 2009.

Vilém Reichmann

Originální fotografie



257

Vilém Reichmann (25. 4. 1908–15. 6. 1991)

***Konfrontace*, 1962**

Bromostříbrná fotografie, 399 x 297 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 12 643

Revers: signováno; popisek tužkou: inv. č.: MG 12 643 / 1962

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



258

Vilém Reichmann (25. 4. 1908–15. 6. 1991)

Lucerny, 1962

Bromostříbrná fotografie, 287 x 385 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 12 644

Revers: signováno: Reichmann; popisek tužkou: inv. č. MG 12 644 / 1962

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne

Vilém Reichmann

Reprodukce z publikací a negativů



259

Vilém Reichmann

Bez názvu, před 1964

Reprodukováno z: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.



260

Vilém Reichmann

Bez názvu, před 1964

Reprodukováno z: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.



261

Vilém Reichmann

Bez názvu, před 1964

Reprodukováno z: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.



262

Vilém Reichmann

Náměstí Svobody, před 1964

Reprodukováno z: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.



263

Vilém Reichmann

Bez názvu, před 1964

Reprodukováno z: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Ludvík Kundera et al., *Brno*, Brno 1964.

Vladimír Skoupil

Originální fotografie



264

Vladimír Skoupil (12. 5. 1920–6. 9. 1989)

Rychlost, kolem 1964

Bromostříbrná fotografie, 243 x 370 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 6 706

Revers: razítko: Sbíрка SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Vladimír Skoupil / 6706 / Rychlost / kol. 1964) / Celnice Brno 19, ČSSR / Vladimír Skoupil, Jircháře 3 – Brno / Internationale Fotoausstellung Frechen der Photofreunde 58 Köln; nálepka: XIX Salon Fotografico Palneario de Panticosa 1965; popisek tužkou: Vladimír Skoupil, Brno, Jircháře 3, Czechoslovakia / 6) / Rychlost / The Speed

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



265

Vladimír Skoupil (12. 5. 1920–6. 9. 1989)

Docela sami, kolem 1964

Bromostříbrná fotografie, 367 x 282 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 6707

Revers: razítko: Sbíрка SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Vladimír Skoupil / 6707 / Docela Sami / kol. 1964) / Vladimír Skoupil, Jircháře 3 – Brno / Fotokroužek ZK ZJŠ Brno, Lazaretní 7, Brno, Czechoslovakia / Celnice Brno 10 ČSSR / 1^a mostra internationale fotografica Michelangelo d'Oro 1966, Marina di Pietrasanta (Lucca) / Rio foto grupo, Salao internacional de arte fotografica IV centenário da cidade, Rio de Janeiro / 697 / G. D. Radio Marconi, IV Salao internacional de arte fotografica das Telecomunicacoes, Lisboa, Portugal / The Bridge of Friendship, International Exhibition of Photography, 1967, Kaposvár, Hungary / Salo Internacional de arte fotografica de São Paulo; nečitelné razítko: Clube foto 1964 (?); popisek tužkou: Vladimír Skoupil, Brno / „all alone“ / 4–184

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



266

Vladimír Skoupil (12. 5. 1920–6. 9. 1989)

Otec a syn, kolem 1964

Bromostříbrná fotografie, 254 x 340 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 6708

Revers: nezjištěno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



267

Vladimír Skoupil (12. 5. 1920–6. 9. 1989)

Děšť, kolem 1965

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 15 188

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne

Soňa Skoupilová

Originální fotografie



268

Soňa Skoupilová (*15. 12. 1922)

Bouračka, 1963

Bromostříbrná fotografie, 392 x 294 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 6 711

Revers: razítko: sbírka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Soňa Skoupilová / 6711 / Bouračka / 1963) / Soňa Skoupilová, nám. Svobody 3, Brno / Celnice Brno, ČSSR / 14th Singapore Salon 1963; popisek tužkou: Bouračka / Obnova / „Demolition“ / CZ 12a / 81-724/3-CSR-A

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



269

Soňa Skoupilová (*15. 12. 1922)

***Stopy*, 1964**

Bromostříbrná fotografie, 378 x 295 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 6 712

Revers: razítko: Sběrka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Soňa Skoupilová / 6712 / Stopy / 1964) / Soňa Skoupilová, Jircháře 3 – Brno / Michelangelo d'Oro, Lucca, 1966 / 2 X
razítko: Celnice Brno, ČSSR / 721; přeškrtnuté razítko: Soňa Skoupilová, nám. Svobody 3, Brno; popisek tužkou: „Foot Steps“, Stopy, AFIAP / 4-175 / h5a / 362 / 3 / 35 / PAD 59 II

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



270

Soňa Skoupilová (*15. 12. 1922)

Diváci, 1965

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 15 235

Revers: nezjištěno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne

Marie Šechtlová

Originální fotografie



271

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Bez názvu (z cyklu Děti), 1960 – 1963

Bromostříbrná fotografie, nezjištěno

Archiv rodiny Šechtlových

Revers: nezjištěno

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: Antonín Dufek, Jan Kříž, Josef Musil, *Marie Šechtlová – fotografie 1960–1970*, Tábor 2007.



272

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Podloubí v Českých Budějovicích, před 1962

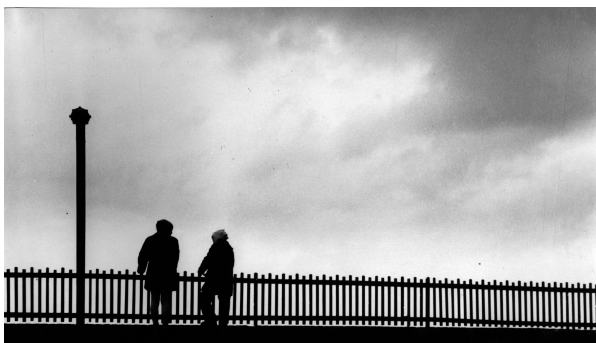
Bromostříbrná fotografie, 107 x 236 mm

Archiv rodiny Šechtlových

Revers: nezjištěno

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: *Kultura* 26/1962; Antonín Dufek, Jan Kříž, Josef Musil, *Marie Šechtlová – fotografie 1960–1970*, Tábor 2007.



273

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Bez názvu, před 1964

Bromostříbrná fotografie, 130 x 236 mm

Archiv rodiny Šechtlových

Revers: nezjištěno

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: ne



274

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Bez názvu, 1959 – 1962

Bromostříbrná fotografie, 157 x 236 mm

Archiv rodiny Šechtlových

Revers: nezjištěno

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: ne



275

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

***Bez názvu (z cyklu Děti)*, 1960–1963**

Bromostříbrná fotografie, 236 x 190 mm

Archiv rodiny Šechtlových

Revers: nezjištěno

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: ne



276

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Bez názvu, 1960 – 1965

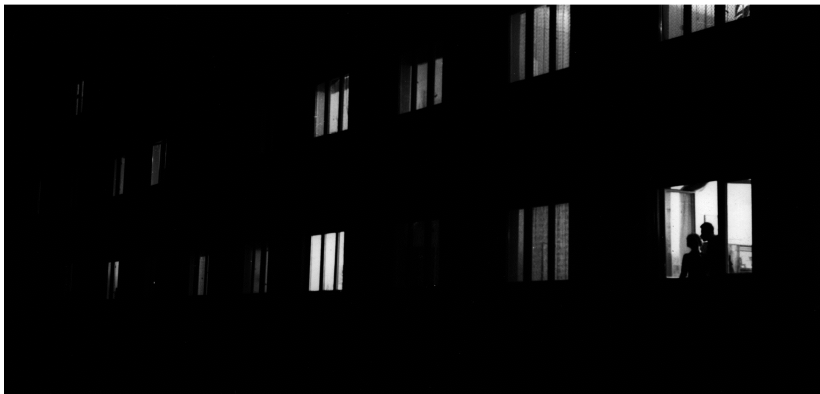
Bromostříbrná fotografie, 320 x 236 mm

Archiv rodiny Šechtlových

Revers: nezjištěno

foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: ne



277

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Bez názvu, před 1961

Bromostříbrná fotografie, 112 x 236 mm

Archiv rodiny Šechtlových

Revers: nezjištěno

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: *Fotografie 2/1961*



278

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Bez názvu, kolem 1965 (?)

Bromostříbrná fotografie, 205 x 236 mm

Archiv rodiny Šechtlových

Revers: nezjištěno

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: ne



279

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Bez názvu, 1960 – 1970

Bromostříbrná fotografie, 268 x 236 mm

Archiv rodina Šechtlových

Revers: nezjištěno

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: ne



280

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Bez názvu, před 1964

Bromostříbrná fotografie, 236 x 150 mm

Archiv rodiny Šechtlových

Revers: nezjištěno

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: Jan Noha, Marie Šechtlová, *Všechny oči*, Praha 1964.



281

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Pražský hrad, kolem 1965

Bromostříbrná fotografie, 197 x 236 mm

Archiv rodiny Šechtlových

Revers: nezjištěno

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: Antonín Dufek, Jan Kříž, Josef Musil, *Marie Šechtlová – fotografie 1960–1970*, Tábor 2007., Klára Hamalová, *Pražský hrad ve fotografii 1939–1989*, Praha 2007.

Marie Šechtlová

Reprodukce z publikací a negativů



282

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Na Příkopech, před 1966

Negativ, 60 X 60 mm

Archiv rodiny Šechtlových

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: Jan Noha, Marie Šechtlová, *Praha na listu růže*, Praha 1966.

Reprodukováno z: <http://sechtl-vosecek.ucw.cz> (2. 11. 2011)



283

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Bez názvu, 1960 – 1964

Negativ, 60 X 60 mm

Archiv rodiny Šechtlových

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: ne

Reprodukováno z: <http://sechtl-vosecek.ucw.cz> (2. 11. 2011)



284

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Bez názvu, kolem 1960 (?)

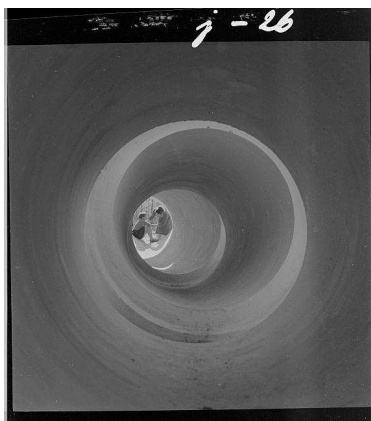
Negativ, 60 X 60 mm

Archiv rodiny Šechtlových

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: ne

Reprodukováno z: <http://sechtl-vosecek.ucw.cz> (2. 11. 2011)



285

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Bez názvu (z cyklu Děti), 1960 – 1963

Negativ, 60 X 60 mm

Archiv rodiny Šechtlových

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: Antonín Dufek, Jan Kříž, Josef Musil, *Marie Šechtlová – fotografie 1960–1970*, Tábor 2007.

Reprodukováno z: <http://sechtl-vosecek.ucw.cz> (2. 11. 2011)



286

Marie Šechtlová (25. 3. 1928–5. 7. 2008)

Bez názvu (z cyklu Zrcadlení), kolem 1965

Negativ, 60 X 60 mm

Archiv rodiny Šechtlových

Foto: Archiv rodiny Šechtlových

Publikováno: ne

Reprodukováno z: <http://sechtl-vosecek.ucw.cz> (2. 11. 2011)

Rudolf Štursa

Originální fotografie



287

Rudolf Štursa (* 24. 7. 1927)

Bez názvu (Kuličky), kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, cca 240 x 180 mm

Archiv Rudolfa Štursy

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



288

Rudolf Štursa (* 24. 7. 1927)

Leť balónku!, kolem 1955 (?)

Bromostříbrná fotografie, cca 240 x 180 mm

Archiv Rudolfa Štursy

Revers: nálepka: 24727; popisek tužkou: Leť balónku!

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



289

Rudolf Štursa (* 24. 7. 1927)

Bez názvu, kolem 1955 (?)

Bromostříbrná fotografie, cca 240 x 180 mm

Archiv Rudolfa Štursy

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



290

Rudolf Štursa (* 24. 7. 1927)

„Saying Good-bye“, kolem 1960

Bromostříbrná fotografie, cca 180 x 240 mm

Archiv Rudolfa Štursy

Revers: razítko: Rudolf Štursa, fotograf – výtvarník, Ant. Nováka 9, Brno, ČSSR; nálepka: „Saying Good-bye“, Rudolf Štursa, Ant. Nováka 9, Brno, Czechoslovakia, No. 191; popisek tužkou: 73 / 316

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne

Josef Tichý

Originální fotografie



291

Josef Tichý (9. 3. 1914–18. 9. 1993)

Muži na střeše, 1963 (?)

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv rodiny Tichých

Revers: razítko: Josef Tichý C.I.P., 40, Cihlářská, Brno, Czechoslovakia; popisek tužkou:
Muži na střeše

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Československá fotografie 2/1960*



292

Josef Tichý (9. 3. 1914–18. 9. 1993)

The Steel Spider, 1959

Bromostříbrná fotografie, 288 x 285 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 15 479

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne



293

Josef Tichý (9. 3. 1914–18. 9. 1993)

Exhibited Glass, 1959 – 1963

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv rodiny Tichých

Revers: razítko: Josef Tichý C.I.P., 40, Cihlářská, Brno, Czechoslovakia / Clo; popisek tužkou: Exhibited Glass / 4 / 358–4

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: *Kulturní tvorba* 5/IV



294

Josef Tichý (9. 3. 1914–18. 9. 1993)

Lahve, 1959 – 1963

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv rodiny Tichých

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Igor Zhoř, *Josef Tichý* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1963.



295

Josef Tichý (9. 3. 1914–18. 9. 1993)

Composition of Steel, 1959 – 1963

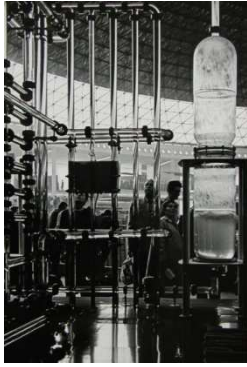
Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv rodiny Tichých

Revers: razítko: Josef Tichý C.I.P., 40, Cihlářská, Brno, Czechoslovakia / 14th Singapore Salon 1963 / Clo; popisek tužkou: Composition of Steel, Keeskemet 1963 / 3 / CZ – 10a

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



296

Josef Tichý (9. 3. 1914–18. 9. 1993)

Technické sklo, 1959 – 1963

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv rodiny Tichých

Revers: razítko: Josef Tichý C.I.P., 40, Cihlářská, Brno, Czechoslovakia; popisek tužkou: Technické sklo / neg 6x6cm, film Ilford FP3, exp. 1/30vt., cl. 4 / 94

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



297

Josef Tichý (9. 3. 1914–18. 9. 1993)

Bez názvu, 1965 (?)

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv rodiny Tichých

Revers: razítko: Josef Tichý C.I.P., 40, Cihlářská, Brno, Czechoslovakia

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



298

Josef Tichý (9. 3. 1914–18. 9. 1993)

***Le mauvais temps*, 1965 (?)**

Bromostříbrná fotografie, cca 300 x 400 mm

Archiv rodiny Tichých

Revers: razítko: Josef Tichý C.I.P., 40, Cihlářská, Brno, Czechoslovakia / Clo Brno;

popisek tužkou: Le mauvais temps / Bx 180 / 13 / 1

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



299

Josef Tichý (9. 3. 1914–18. 9. 1993)

***Instalace*, 1965 (?)**

Bromostříbrná fotografie, 298 x 243 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: MG 15 420

Revers: nezjištěno

Foto: Moravská galerie v Brně

Publikováno: ne

Jaroslav Vávra

Originální fotografie



300

Jaroslav Vávra (4. 9. 1920–25. 8. 1981)

Do práce (někdy též Město v dešti/Všední shon), před 1958 (1947?)

Bromostříbrná fotografie, 350 x 293 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 1 132

Revers: nezjištěno

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: Štěpánka Bielešová, Ladislav Daněk, Miloslav Stibor, *Lovec obrazů/Fotograf Jaroslav Vávra (1920 – 1981)* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2011.



301

Jaroslav Vávra (4. 9. 1920–25. 8. 1981)

Čtenář u telefonní budky, 50. léta

Bromostříbrná fotografie, 403 x 298 mm

Svaz českých fotografů. inv. č.: 1 139

Revers: razítko: Photostudio DOFO, Czechoslovakia / Sbíрка SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Vávra / 1139 / Čtenář u telefonní budky / 50. léta)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



302

Jaroslav Vávra (4. 9. 1920–25. 8. 1981)

Náměstí v Olomouci/Dlažba, kolem 1955

Bromostříbrná fotografie, 301 x 396 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 1 142

Revers: razítko: Photostudio DOFO, Czechoslovakia / Illinois State Fair, International Exhibition of Photography / Sběrka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Vávra / 1142 / Fotografie 1073 / kolem 1955); popisek tužkou: Jaroslav Vávra, Olomouc – Czechoslovakia, Wellnerova 23 / Fotografie 1073

Foto: Lukáš Bártil

Publikováno: *Československá fotografie 7/1962*; Antonín Dufek, *Fotografie jako umění v Československu let 1959 – 68* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.; Štěpánka Bielešová, Ladislav Daněk, Miloslav Stibor, *Lovec obrazů/Fotograf Jaroslav Vávra (1920 – 1981)* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2011.



303

Jaroslav Vávra (4. 9. 1920–25. 8. 1981)

Nečas, před 1959

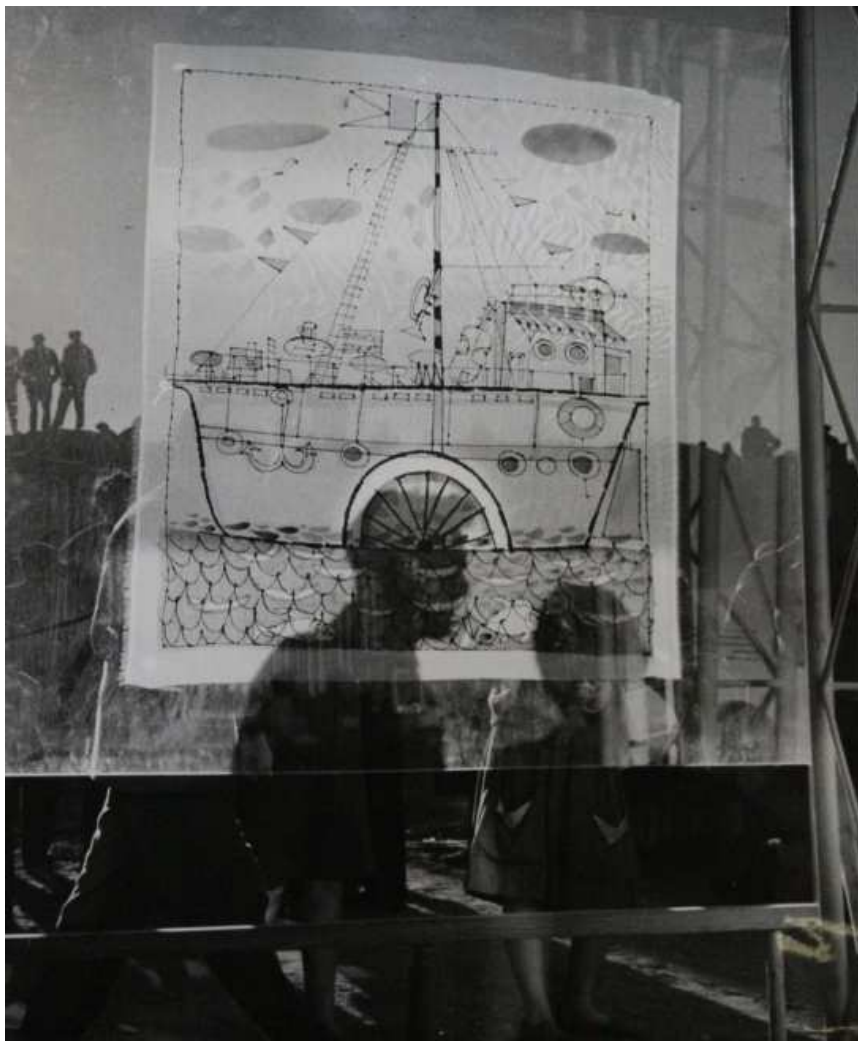
Bromostříbrná fotografie, 340 x 295 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 1 141

Revers: nezjištěno

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



304

Jaroslav Vávra (4. 9. 1920–25. 8. 1981)

Zavěšená loď, 1959

Bromostříbrná fotografie, 405 x 299 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 1 147

Revers: razítko: Photostudio DOFO, Czechoslovakia / Sbíрка SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Vávra / 1147 / Zavěšená loď / po 1950); popisek tužkou: Jaroslav Vávra, Wellnerova 23, Olomouc – Czechoslovakia

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: Adolf Hoffmeister, Josef Prošek, *Fotorok 59*, Praha 1960.; Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995.



305

Jaroslav Vávra (4. 9. 1920–25. 8. 1981)

Podzim, kolem 1960

Bromostříbrná fotografie, 386 x 295 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 1 134

Revers: nezjištěno

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



306

Jaroslav Vávra (4. 9. 1920–25. 8. 1981)

Motocyklista, 1960

Bromostříbrná fotografie, 343 x 297 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 1 135

Revers: nezjištěno

Foto: Svaz českých fotografů

Publikováno: ne



307

Jaroslav Vávra (4. 9. 1920–25. 8. 1981)

Krasobruslařky, 1960

Bromostříbrná fotografie, 293 x 250 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č.: 5269 / 28

Revers: neznačeno

Foto: Lukáš Bártl – reprodukováno z: Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995.

Publikováno: Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995.



308

Jaroslav Vávra (4. 9. 1920–25. 8. 1981)

***Pod deštníky*, 1960**

Bromostříbrná fotografie, 302 x 408 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 1 143

Revers: razítko: Sběrka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Vávra / 1143 / Pod deštníky / kolem 1960)

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne



309

Jaroslav Vávra (4. 9. 1920–25. 8. 1981)

***Mimo provoz*, 1960**

Bromostříbrná fotografie, 342 x 293 mm

Svaz českých fotografů, inv. č.: 321

Revers: razítko: Sběrka SČF – autorská kopie (vyplněno tužkou: Jaroslav Vávra / 321 / Mimo provoz / 1960); popis tužkou: Jaroslav Vávra, Wellnerova 23, Olomouc, ČSSR / mimo provoz, 1960

Foto: Lukáš Bártl

Publikováno: ne

Abstract

The topic of the present dissertation – *the poetry of everyday life in photography* – derives from my long-standing interest in the Czech photography of the 1950's and 1960's. The fruits of this interest are not only my Bachelor's and Master's theses (on Rupert Kytka and the group VOX respectively) but several scholarly texts and one book as well.

Yet there is another reason for my focus on this subject matter. The Poetry of everyday life is one of the few currents in Czech photography that lacks complex treatment in the form of a monograph. It has practically only been mentioned in compendia that present an overview of a longer period in the history of Czech photography or in publications which deal with the development of the medium as a whole. These descriptions are necessarily quite sketchy.

There are several reasons for this state of affairs. One of them is the higher attention photography historians justly pay to such artists as Josef Sudek, Vilém Reichmann and Emila Medková who were creating some of their crucial works just in the period I am interested in. Other reasons, which cannot be got round by a simple statement, are, for one thing, the difficulties in defining the term itself – *poetry of everyday life in photography* – and, for another, it is the necessity of delimiting this artistic current from Group 42, whose work is often described by the terms “everydayness” and “poeticity”. Only after taking these theoretical steps is it possible to determine a group of artists who belong to the topic of this dissertation.

This was the essential problem of the whole text and this is why the dissertation begins with an attempt to define what “poetry of everyday life” means. There was no contemporary essay that would define the programme of the movement; contemporary literature and professional journals are of little use, too; and even secondary art-historical literature has not reached an agreement as to the content of the term and the photographers who can be considered part of the movement, even though some of the names and characteristics are agreed upon by almost everybody.

My first step, therefore, was to delimit the aesthetics of Group 42 – which is often associated with categories such as “everydayness”, “poeticity” and with the interest in the urban environment – from the poetry of everyday life. I based this comparison on the analysis of the programme essay of Group 42 by Jindřich Chalupecký, and in my opinion I showed that the correspondences between the two artistic currents are only superficial. The similarities are often derived just from the depicted subject matter itself, however, the content is quite distinct and very different. The aesthetics of Group 42 was imbued with an existential angst of the Second World War and the city was just the background against which this deep anxiety was projected. For a visual confirmation of these theoretical considerations I used the work of the only photographer among the Group 42 – Miroslav Hák. I compared the pictures he made while in the Group and those he took in the late 1950s in the spirit of the poetry of everyday life.

The next section of the dissertation goes on to the period I am primarily interested in, i.e. 1956–1968. It deals with the literary group around the magazine *Květen* (May), whose work is customarily described as *poetry of everyday life*. It is from this literary context that the term has been borrowed and applied in the field of visual arts.

The following chapters, *The everyday “Life against the tradition”* and *The everyday present against the extraordinary future*, are dedicated to the contemporary as well as to the secondary attempts to define – in the context of visual arts and of photography in particular – the terms “poeticity”, “everydayness” or explicitly “poetry of everyday life in photography”. I concentrate on the critical evaluation of all the commonly cited inspirations for the poetry of everyday life in photography and I argue that most of them (the work of Henri Cartier-Bresson and of the members of Magnum Photos in general, the Italian neo-realist cinema, the exhibition *The Family of Man*) are only of minor importance. Their role consisted primarily in establishing the snapshot as a fully fledged current in art photography. A closer look, however, reveals that these photographic and cinematic phenomena have

little in common with the poetry of everyday life in photography, except maybe for the very general concentration on the human and the city. The difference consists mainly in that the Czech photography in the spirit of the poetry of everyday life lacks communicative content – it is neither a reportage nor a documentary. Its storyline is maximally suppressed. The reason is quite obvious – any potential information would have to carry some ideological content and it was just the ideological content the photographers wanted to avoid.

At the end of these chapters I offer my own definition and characterisation of the term poetry of everyday life and only then do I work with visual material. In my opinion – based on the sum of collected information – *the poetry of everyday life* can be defined as a snapshot without strong epic accentuation and without significant information value. Its central motif is the human and his environment (i.e. predominantly urban environment). It is a kind of “direct” photography, without secondary manipulation and without the use of other image forming techniques. However, the picture can be staged! The important aspects are, on the one hand, the rejection of formal experiments, that is to say the legacy of the avant-garde, which were unacceptable for the communist regime, and, on the other hand, the rejection of socialist realism and of ideological content.

Only after establishing these criteria did I chose the circle of artists who made such pictures. Since there was no single group and because it is almost impossible to track the mutual influences between individual photographers, I applied basically geographic criteria for the categorisation of individual artists. The opening pages of the chapter *Poetry of everyday life artists* are dedicated to the main centres – Prague, Brno and Olomouc – and then the artists who were active outside these centres are dealt with. For individual photographers I tried to find specific aspects of their expression and to show their strongest or weakest points.

This is the longest chapter of the dissertation and many artists who are classified here as belonging to the poetry of everyday life have seldom or never been mentioned before (e.g. Marie Šechtlová, Boris Baromykin, Pavel Dias, Jovan Dezort, Jaroslav Pacovský, Miroslav Peterka and František Dvořák). On the other hand, some of the photographers who are usually thought of as belonging to the movement are left out because, in my opinion, this association is incorrect.

This section is preceded by a short chapter "*The poetry of everyday life before the poetry of everyday life*" which attempts to present artists, who worked in a similar spirit before the period in question. From this point of view Jiří Jeníček, Václav Jírů and Jan Beran were the ones most ahead of their time.

The poetry of everyday life also strongly influenced the culture of books and magazines in Czechoslovakia. The mutual influence of cinema and photography is a specific question of its own. These interrelations are analysed in the three following chapters, while none of these topics has been thoroughly studied before, and my observations are based on a quite extensive research in the relevant and accessible contemporary press, book production and cinema. Personally, I would like to highlight the chapter *From architecture to the human* which deals with the urban publication its development in the 20th century, up to the period in question.

The last but one purely textual section of the dissertation is dedicated to the amateur photography movement which is an important representative of the aesthetics of the poetry of everyday life. To deal with this topic it was necessary to comment on the very complicated problem of the so-called international salons of photography and to evaluate their influence on the Czech artistic production. This was achieved, among other things, by analysing several dozens of catalogues, the complete list of which can be found in the appendix (including the names of Czech photographers who took part in these events).

Finally, it was necessary to address the problem – very complicated, in my view – of whether the poetry of everyday life was an exclusively Czech phenomenon or it had parallels abroad. I admit that I do not have a definite answer to this question. If I do not take Slovakia into account, I find the closest parallels in French, Italian and partially in Dutch photography. In all these countries, however, the photographic culture was incomparably richer than the official photography in Czechoslovakia. That the poetry of everyday life was official photography is clear from the fact that it became part of the officially allowed periodicals, books and exhibitions.

The catalogue of the dissertation contains reproductions of more than three hundred photographs, which were acquired from four state collections and from nine private collections. Despite the relatively high number of pictures, the catalogue is not meant to be exhaustive, which is only natural considering the specific characteristics of the medium. All important pictures of individual artists, however, are always included, with complete annotation whenever it was possible.

Among the appendices I would like to highlight the interviews I made with Miloš Budík, Pavel Dias, Jovan Dezort and Boris Baromykin and which, I think, are a nice and valuable part of the dissertation. I would like to express my gratitude to the gentlemen for their time and their willingness to share their opinions and memories.

The present dissertation *The poetry of everyday life in photography* is the first relevant attempt to deal with this most interesting phenomenon. However, my goal was not to present a dogmatic definition of the term and a closed circle of artists. Such approaches are, in my opinion, incompatible with a modern concept of the humanities. Nevertheless, I have attempted to support my claims with evidence and – after more than six years of interest in the topic – to present a complex theoretical work. I hope this attempt is successful.