

Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Historický ústav

Proměna obrazu Krkonoš očima dvou generací fotografů

Diplomová práce

Autor: Bc. Veronika Pilařová
Studijní program: N7504 Učitelství pro střední školy
Studijní obor: Učitelství pro střední školy – dějepis,
Učitelství pro střední školy – český jazyk a literatura
Vedoucí práce: prof. PhDr. Dana Musilová, CSc.

Hradec Králové

2018



Zadání diplomové práce

Autor:	Veronika Pilařová
Studium:	P16P0546
Studijní program:	N7504 Učitelství pro střední školy
Studijní obor:	Učitelství pro střední školy - český jazyk a literatura
Název diplomové práce:	Proměna obrazu Krkonoš očima dvou generací fotografů
Název diplomové práce AJ:	The Change of Depiction of Krkonoše through the Eyes of two Generations of Photographers

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Tématem diplomové práce je proměna obrazu Krkonoš na fotografiích pořízených dvěma generacemi autorů: Jaroslavem a Zdenkem Feyfarovými. Zaměření na otce a syna tak umožní postihnout období od 2. poloviny 19. století až do počátku 21. století. Hlavní metodou práce bude komparace ikonografického materiálu uloženého v archivu KRMAP ve Vrchlabí, resp. v Jilemnici. Výzkum se zaměří na změny přírody i společnosti ve vymezeném období na fotografiích Krkonoš.

Archiv KRMAP fotografie Jaroslava Feyfara Archiv KRMAP fotografie Zdenka Feyfara FEYFAR, Zdenko, Krkonoše, Praha 1964. KLOS, Čestmír, Krkonoše - Zdenko Feyfar, Jaroslav Feyfar, Vrchlabí 1989. SEMOTANOVÁ, Eva, Historická geografie českých zemí, Praha 1998. SCHEUFLER, Pavel, Galerie c.k. fotografů. Praha 2001. SCHEUFLER, Pavel, Historické fotografické techniky, Praha 1993. SCHEUFLER, Pavel, Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994. SOUČEK, Ludvík, Zdenko Feyfar, Praha 1980. WITTLICH, Filip, Fotografie - přímý svědek?!: fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání. Praha 2011.

Garantující pracoviště:	Historický ústav, Filozofická fakulta
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Dana Musilová, CSc.
Oponent:	doc. PhDr. Veronika Středová, Ph.D.
Datum zadání závěrečné práce:	18.12.2015

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala (pod vedením vedoucí diplomové práce) samostatně a uvedla jsem použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne

Podpis autorky

Poděkování:

Ráda bych zde poděkovala vedoucí diplomové práce prof. PhDr. Daně Musilové, CSc. za její trpělivost a přínosné rady. Poděkování patří také pracovníkům Krkonošského muzea – paní Blance Zázvorkové, Janě Krausové a PaedDr. Janu Luštinci, kteří mi ochotně poskytli potřebné informace.

Anotace

PILAŘOVÁ, Veronika, *Proměna obrazu Krkonoš očima dvou generací fotografů*, Hradec Králové: Univerzita Hradec Králové, 2018, s. 74. Diplomová práce.

Diplomová práce představuje obraz proměny Krkonoš pohledem dvou generací fotografů – Jaroslava a Zdenka Feyfara. Tento obraz zohledňuje vývoj krkonošské krajiny, ale také společnosti v průběhu 20. století na fotografiích obou autorů. Analyzovaný ikonografický materiál se dotýká témat, jako je architektura, modernizace, každodennost a volný čas.

Klíčová slova: fotografie, Krkonoše, Jaroslav Feyfar, Zdenko Feyfar, příroda, společnost

Annotation

PILAŘOVÁ, Veronika, *The Change of Depiction of Krkonoše through the Eyes of two Generations of Photographers*, Hradec Králové: Univerzita Hradec Králové, 2018, s. 74. Diplomová práce.

This thesis deals with the transformation of Krkonoše through the view of two generations of photographers – Jaroslav and Zdenko Feyfar. The transformation concerns the development of both the landscape and the society during the 20th century and is described using the work of both photographers. The analysed iconographic material deals thematically with architecture, modernization, everyday life, and leisure.

Keywords: photography, Krkonoše, Jaroslav Feyfar, Zdenko Feyfar, nature, society

Obsah

Úvod.....	1
1. Jaroslav Feyfar.....	6
1.1 Fotoamatér.....	8
1.2 Témata.....	9
1.3 Typy fotografií	10
1.4 Technika.....	11
2. Zdenko Feyfar	13
2.1 Profesionální fotograf.....	13
2.2 Témata.....	15
2.3 Typy fotografií	16
2.4 Technika.....	17
3. Komparace fotografií obou autorů	19
3.1 Proměna krajiny	19
3.1.1 Mumlavský vodopád	20
3.1.2 Labská bouda.....	21
3.1.3 Skelné Hutě	24
3.1.4 Rokytnice nad Jizerou	26
3.1.5 Harrachov	28
3.1.6 Jilemnice.....	31
3.1.6.1 Celkový pohled na město.....	31
3.1.6.2 Zvědavá ulička.....	36
3.1.6.3 Náměstí	39
3.2 Proměna lidí	44
3.2.1 Každodenní život.....	44
3.2.2 Interiér a bydlení.....	49
3.2.3 Výdobytky nové doby	53
3.2.4 Slavnosti a volný čas	56
3.2.5 Móda.....	59
Závěr.....	65
Seznam pramenů a literatury	68
Seznam fotografií	71

Úvod

K napsání této práce vedl zprvu podnět od Krkonošského národního parku (KRNAP), který Univerzitě Hradec Králové nabízel možná témata kvalifikačních prací, pro jejichž zpracování by studenti využili materiály uložené v KRNAPu (mezi nimi i fond pojmenovaný *Fotografové Krkonoš*). Po jisté selekci materiálů vznikl nápad napsat práci s názvem *Proměna obrazu Krkonoš očima dvou generací fotografů*. Naskytla se tak možnost psát o historii způsobem, který se běžně nepoužívá, a to právě skrze fotografické snímky. Práce vyzdvihuje důležitost fotografie jako historického pramenu. Z toho vychází i Filip Wittlich, který klade důraz dokonce na naléhavost porozumění ikonografickému materiálu: „*A tak si nutně musíme klást otázku, jaké obrazy mají dějiny ilustrovat a doprovázet, ale i do jaké míry tyto obrazy výklad dějin ovlivňují. Z toho plyne stále stoupající potřeba obrazům porozumět [...]*“.¹ V kontrastu s tím však dodává, že navzdory této nutnosti se nejedná o často zpracovávané téma. Tato neobvyklost také utvrdila výběr tématu.

V neposlední řadě byly důvodem k napsání této práce také osobní zájmy autorky. Fotografování, historie a přírodní scenerie se v práci propojují, snoubí se tak záliba s povinností. O to více tomu přispěl fakt, že rozebírané materiály vychází zrovna z krkonošské krajiny, kterou autorka dobře zná z dětství.

Diplomová práce se zaměřuje na dva fotografy: Jaroslava a Zdenka Feyfara. Jelikož se jedná o otce a syna, lze zaznamenat období dvou generací – od 2. poloviny 19. století (Jaroslav se narodil roku 1871) až do počátku 21. století (Zdenko umírá v roce 2001). Cílem práce je postihnout proměnu krkonošské krajiny a vývoj společnosti obou fotografů.

Jak již bylo nastíněno, práce využívá fotografii jako pramen, je totiž pozůstatkem lidské činnosti a nese určitou vypovídající hodnotu. Fotografie se tedy řadí mezi adekvátní zdroje informací. Filip Wittlich ji ve své knize *Fotografie – přímý svědek?!* považuje za produkt vědy, navíc propojuje skrze fotografii vědu s uměním – nachází jejich průnik: „*O fotografii hovoříme jako o vynálezu, tedy výsledku pokroku vědy, jako o umění nebo společenském jevu. Fotografie se ve všech svých uměleckých projevech, ve svém působení na společnost i jako nástroj komunikace a popisu světa, opět stává*

¹ Filip WITTLICH, *Fotografie – přímý svědek?!*, Praha 2012, s. 8.

*předmětem vědy nebo je využívána jako její prostředek“.*² Z citace vyplývá, že je si také vědom vysoké informační hodnoty fotografie.

Naproti tomu Ernst Bernheim se pokouší, svým pohledem z první poloviny 20. století, začlenit fotografii mezi prameny. Rozděluje prameny na tradice a hmotné památky. Mezi tradice řadí veškerý obrazový materiál, za což však fotografii nepovažuje: „*Zcela zvláštní formu pozorovaného materiálu nám poskytují fotografie a fonografie, které se liší jak od pozorování, tak od obrazové ‚tradice‘ zevně mechanickou, na osobním pojetí nezávislou reprodukcí látky“.*³ Fotografie vnímá jako výsledek objektivního pozorování.

V 70. letech 20. století se Jaroslav Charvát vyjadřuje o pramenu jako o prostředku poznání a považuje za ně „*všechny doklady minulé lidské činnosti, všechna svědectví minulých událostí, která slouží k poznání a k rekonstrukci zákonitého vývoje lidské společnosti“.*⁴ Explicitně však – oproti Bernheimovi – fotografii nevyjmenovává, nicméně hovoří o tom, že „*[k]romě pramenů písemných věcného obsahu musí se historické bádání zaměřit na prameny dosud málo využívané, jako jsou literární, umělecké a naučné výtvary [...]“.*⁵ Zde si také Charvát uvědomuje málo frekventovaný způsob bádání skrze fotografie.

K rozřídění pramenů se vyjadřuje i Josef Petráň. Ten pracuje s pojmem „*hmotný pramen*“ – všímá si jistých odchylek, a proto je rozděluje do tří skupin: hmotné, obrazové (ikonografické) a dochované ústně (tradiční).⁶ Fotografie dle něho patří mezi ikonografický pramen. Totožný text lze také nalézt v publikaci, na které se Petráň podílel společně s Miroslavem Hrochem.⁷

Wittlich se rozhodl v návaznosti na Josefa Petráně rozlišit tři hlediska, jež zahrnuje fotografie: prostředky vyjádření, vyjádřený obsah a vyjádřený smysl.⁸ Tato práce rozebírá v následujících kapitolách vyjádřený obsah fotografií, okrajově také prostředky tohoto vyjádření. Do první zmíněné kategorie se řadí materiál, technika, styl, forma. Umělecká památka je v tomto směru „*neadresným pramenem, výsledkem určité techniky, vkusu a dobových konvencí“.*⁹ Obsah značí to, co lze na snímku spatřit,

² Filip WITTLICH, *Fotografie – přímý svědek?!*, Praha 2012, s. 55.

³ Ernst BERHEIM, *Úvod do studia dějepisu*, Praha 1931, s. 103.

⁴ Jaroslav CHARVÁT, *Úvod do studia dějepisu*, Praha 1974, s. 3–4.

⁵ *Tamtéž*, s. 8.

⁶ Josef PETRÁŇ, *Úvod do studia dějepisu III: nauka o historických pramenech*, Praha 1983, s. 37.

⁷ Miroslav HROCH a kol., *Úvod do studia dějepisu*, Praha 1982, s. 37.

⁸ Filip WITTLICH, *Fotografie – přímý svědek?!*, Praha 2012, s. 101.

⁹ *Tamtéž*.

konkrétní subjekty. Slouží tak „[...] jako zdroj informací o konkrétních předmětech, atmosféře, či o reáliích – dobovém oblečení, vojenské technice, životním stylu apod.“¹⁰ Poselství, východisko autora zahrnuje pojem vyjádřený smysl.

Zde by se práce měla přihlásit také k teoretické základně. Velkým přínosem jsou publikace od Pavla Scheuflera, na kterého je třeba klást důraz. Jedná se o autora, který vytvořil přehled fotografů od 50. let 19. století – tedy od vynálezu fotografie – do současnosti. Zároveň editoval knihu *Jaroslav Feyfar*, v níž seskupil fotografy snímky – úvodní text je v nestránkovaném formátu, na což diplomová práce upozorňuje v citacích jako „nestránkované“. Přispíval také do časopisu *Krkonoše*, ve kterém ztvárnil seriál o fotografech – nechyběl zde ani medailonek o Jaroslavu Feyfarovi. Obdobný stručný text naopak o Zdenku Feyfarovi sepsal Jiří Dvořák.

Diplomová práce zahrnuje pohled fotografů-teoretiků např. Viléma Flussera, který si všímá zásadních zlomů v lidské kultuře: za první považuje vynález písma a druhý vznik technických obrazů.¹¹ Vysvětluje také vztahy mezi těmito pojmy: text je podle něho prostředek, který vysvětluje obrazy – ty se snaží popsat představy: „*Texty jsou tudíž metakódem obrazů*“.¹² K vymezení fotografie se vyjadřuje také Petra Trnková – postihuje vývoj definice tohoto pojmu, zohledňuje při tom atmosféru ve společnosti. Lidé se totiž snažili vytvořit vlastní postoj v oblasti fotografování, nicméně stále zde figurovala konzervativnost přístupu.¹³ Stěžejním tématem její knihy je fotoamatérismus, k němuž se tato diplomová práce také vyjadřuje. Se základní terminologií oboru fotografování seznamuje čtenáře Miroslav Myška, v knize o digitální fotografii.¹⁴

Životopisné údaje a osudy autorů předkládají medailonky z publikací, které poskytla muzea ve Vrchlabí a Jilemnicích. Většinou se jedná o obrazové knihy s předmluvami. Nutno podotknout, že tyto publikace jsou nestránkované, a proto je na úvodní slova z těchto knih upozorněno v poznámkovaném aparátu celé práce označením v hranatých závorkách: „[úvodní slovo]“.

V jednom z užitých titulů projevil svůj zájem o fotografie český spisovatel Ludvík Souček – tato kniha s názvem *Krkonoše* obsahuje dokonce i předmluvu od Jarmily Glazarové, české spisovatelky, v jejíchž dílech se děj odehrává na pozadí horské

¹⁰ Filip WITTLICH, *Fotografie – přímý svědek?!*, Praha 2012, s. 101.

¹¹ Vilém FLUSSER, *Za filosofii fotografie*, Praha 2013, s. 11.

¹² *Tamtéž*, s. 14.

¹³ Petra TRNKOVÁ, *Technický obraz na malířských štáflích: česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie: 1890-1914*, Brno 2008, s. 45.

¹⁴ Miroslav MYŠKA, *333 tipů a triků pro digitální fotografii*, Brno 2009.

přírody. Souček nashromáždil materiály také v další knize, která nese název *Zdenko Feyfar*. Informace o obou fotografech lze vyčíst z průvodních slov Čestmíra Klose v katalogu k výstavě Zdenka Feyfara.

Výchozí prameny pro tuto práci jsou ikonografické. Většina originálních fotografií pochází z fondu Krkonošského muzea Správy KRNAP ve Vrchlabí nebo v Jilemnici, a bylo je možné zhlédnout po předchozí domluvě s vedoucí oddělení péče pro návštěvníky, Blankou Zázvorkovou. Podstatným pramenem je také již zmíněná publikace *Jaroslav Feyfar*, která obsahuje fotografie tohoto autora.¹⁵ Vzhledem k absenci číslování stránek, je proto odkaz na otištěné snímky označen numericky.

Veškerý získaný obrazový materiál byl kriticky zhodnocen a na základě toho byl pro práci využit konkrétní výběr snímků. Po roztřídění ikonografického materiálu byl vytvořen přehledný seznam, jenž zahrnoval informace o inventárním čísle (či čísle souboru), jméno autora, lokalitu zachycenou na snímku, rok zhotovení, kategorie a zdroj – odkud byla fotografie získána.

Při interpretaci, během níž se vytváří kontext, se využívá metody čtení z fotografií – popis objektů a prostředí na snímku, včetně zasazení do historických souvislostí. Výsledkem je pak komplexní pohled na tehdejší krkonošský život. Vilém Flusser o tomto procesu hovoří jako o „scanningu“, během něhož se odkrývá význam obrazu, což je však syntéza zobrazeného jevu a intence fotografa či interpretace pozorovatele.¹⁶

Další použitou metodou je komparace – k porovnání nedocházelo jen v souvislosti se jmenovanými fotografy, ale také ve spojitosti se současným stavem daného místa, čímž se vyzdvihuje aktuálnost tématu.

V kapitolách 1. *Jaroslav Feyfar* a 2. *Zdenko Feyfar* práce zasadí oba autory do časoprostorového kontextu, k ujasnění informací o obou autorech poslouží stručné medailonky o životě každého z nich.

Hlavní náplní je však rozbor fotografií v kapitole 3. *Komparace fotografií obou autorů*, jenž je základem k porovnání tvorby. Stěžejní podkapitoly se shodují s kategoriemi, které byly použity při studiu snímků, a nesou názvy: *Proměny krajiny* a *Proměny lidí*.

První kategorie je vystavěna na základě vybraných snímků, které se vztahují k totožné lokalitě. Porovnání fotografií postihuje zásahy do přírodního rázu v daném

¹⁵ Pavel SCHEUFLER (ed.), *Jaroslav Feyfar*, České Budějovice 1994.

¹⁶ Vilém FLUSSER, *Za filosofií fotografie*, Praha 2013, s. 11.

místě, avšak napříč časem. Práce zohledňuje proměny krajiny v místech: Mumlavského vodopádu, Labské boudy, Skelných Hutích, Rokytnice nad Jizerou a Harrachově a uvádí je také v tomto pořadí. Nejrozsáhlejší část této sekce je umístěna jako poslední a věnuje se Jilemnici, městu, které oba Feyfary nejvíce ovlivnilo.

Druhá zmíněná kategorie se týká interpretace snímků zachycujících lidskou činnost a společnost obecně. Do práce je zasazena jako další sekce komparace. Kromě každodenních záležitostí se práce zaměří také na slavnostní okamžiky a volný čas, s tím souvisí rovněž téma módy. Fotografie naskýtají možnost postřehnout i technologické novinky v konkrétních dobách – činí tak kapitola 3.2.3 *Výdobytky nové doby*.

1. Jaroslav Feyfar

Jaroslav Feyfar se narodil 3. března 1871 na Starém Městě v Praze do rodiny prokuristy a spolumajitele rukavičkářství.¹⁷ V roce 1878, když bylo Jaroslavovi 7 let, mu otec zemřel. Vyrůstal tedy se svými dvěma sestrami, vychováván pouze matkou. Své studium započal na gymnáziu v Praze a poté se dal na dráhu medicíny na Karlo-Ferdinandově univerzitě, kterou úspěšně dokončil v roce 1896. Své lékařské vzdělání uplatnil už během vojenské služby. Mezi jeho první praxi se řadila pozice asistenta v Pražské všeobecné nemocnici, později působil také v Jindřichově Hradci a od roku 1903 v Jilemnici.¹⁸

Právě v Jilemnici se u něho projevil zájem o fotografii. První snímky pocházejí z doby, kdy se zde seznámil se svou budoucí manželkou, Adou Tauchmanovou, dcerou obchodníka. Historik Jan Luštinec ji cituje z jejích memoárů: „*Můj muž byl velice dobrý lékař, specialista interny, výborný porodník i menší chirurgii rád prováděl. Měl hlavně mnoho venkovské praxe. A byl skutečně lékař lidumil, neb tenkrát nemělo mnoho lidu nemocenské pojištění, poskytl lékařské vyšetření zdarma, a ještě jim léky daroval*“.¹⁹ Maloměstská společnost ho nepřitahovala a od chudých peníze nepřijímal. Po čase rozšířil svou klientelu i ve Vrchlabí. Pavel Scheufler tvrdí, že si nikdy nevybral dovolenou, jak byl zapálen do svého zaměstnání.²⁰

K tomuto kraji, kde roku 1906 založil rodinu, nepochybně přilnul. Snadno si vybudoval vztah k místním obyvatelům. Oblíbil si nejen místní lid, ale také krkonošskou krajinu a obzvláště Jilemnici – to se projevovalo při tvorbě fotografií. Podle Pavla Scheuflera se stal dokonce tamější legendární postavou – cestoval totiž za svými pacienty s fotoaparátem v ruce.²¹

Mimo fotografování také rád četl – jeho knihovna čítala přibližně 15 000 svazků, u některých z nich sám zhotovil knižní vazbu. V oblasti umění se kromě tvorby snímků zajímal o malířství, divadlo, film, ale i hudbu. Byl samoukem hry na klavír. Svou všestrannost podtrhuje i sportovními aktivitami – v zimě lyžoval a sáňkoval. Nelze říci, že by byl Jaroslav humanitně orientován, velký zájem v něm totiž vzbuzovala také

¹⁷ Pavel SCHEUFLER, [úvodní text], Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, nestránkováno.

¹⁸ TÝŽ, *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*, Praha 2013, s. 88.

¹⁹ Jan LUŠTINEC, *Krkonoše v hledáčku otce i syna Feyfarových*, V: exkluzivní časopis Libereckého kraje pro každého, kdo chce být v obraze 16, 2017, s. 37.

²⁰ Pavel SCHEUFLER, [úvodní text], Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, nestránkováno.

²¹ *Tamtéž*.

technika. Scheufler o něm říká, že „[r]ád přicházel věcem na kloub“.²² Dokládá to také tvrzením, že svůj první motocykl, na kterém cestoval za pacienty, ihned po koupi rozebral a zase sestavil.

Škálou činností, o které se zajímal, k sobě přilákal mnoho zajímavých osobností. Jeho domácnost považuje Scheufler dokonce za „společenský salón“, v němž pohostil například Karla Hoffmanna, člena Českého Kvarteta.²³

Požizování snímků se stalo jeho koníčkem, možná protipólem lékařské profese. K Jaroslavovi samotnému, k jeho fotografiím a vlastnostem, které se spojovaly v zálibě i profesi, se vyjadřuje Ludvík Souček, jehož text doprovází foto-publikaci Jaroslavova syna Zdenka: „*K nejsympatičtějším rysům tohoto prošedivělého fousatého mladíka, zpřednostňujícího moped před vozidly reprezentativnějšími, patří radostné a hlasité zdůrazňování uvedeného faktu. Nezbytná pečlivost a vyhýbání se chybám a omylům se přelily z lékařské praxe pana doktora, jemuž za zády ještě nestály ani polikliniky, ani dokonalé nemocnice, do snímků ostrých, až oči přecházejí, trpělivě vyčekaných, vypozených a vypozerovaných na cestách s kufírkem léků a inštrumentů*“.²⁴

Během první světové války působil jako lékař v Josefově, kde ošetřoval pacienty s tyfem a cholerou. Věnoval se jim na úkor sebe: zhubl 24 kg a na konci války, kdy opět žil v Jilemnici, onemocněl španělskou chřipkou, kterou nedoléčil a přecházel.²⁵ Následky na zdraví mu zkomplikoval také zápal plic, kterému 19. března 1935 podlehl.²⁶

U fotoamatéra Jaroslava Feyfara se lze setkat se snímky nejpravděpodobněji z let 1903–1911, po vypuknutí první světové války se fotografování věnoval spíše ojedinele. Jeho záběry, jež vytváří sbírku o přibližně 500 kusech, jsou zachované díky jeho synu – Zdenkovi.

²² Pavel SCHEUFLER, *První fotografové Krkonoš: Jaroslav Feyfar*, Krkonoše – Jizerské hory: měsíčník o přírodě a lidech 37, 2004, s. 46–47.

²³ Jan LUŠTINEC, *Krkonoše v hledáčku otce i syna Feyfarových*, V: exkluzivní časopis Libereckého kraje pro každého, kdo chce být v obraze 16, 2017, s. 37.

²⁴ Ludvík SOUČEK, Zdenko Feyfar, 1977 (1980), s. 6–8.

²⁵ Pavel SCHEUFLER, [úvodní text], Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, nestránkováno.

²⁶ TÝŽ, *První fotografové Krkonoš: Jaroslav Feyfar*, Krkonoše – Jizerské hory: měsíčník o přírodě a lidech 37, 2004, s. 46–47.

1.1 Fotoamatér

Pavel Scheufler považuje Jaroslava Feyfara za jednoho z nejnámějších českých fotoamatérů z dob Rakouska-Uherska.²⁷ Právě éra „fotoamatérismu“ se rozmáhala v prvním desetiletí 20. století, což mělo několik příčin.

Prvním důvodem byl nárůst životní úrovně a celková proměna života lidí – vzkvétal např. turismus. Postupně vznikal fenomén pohlednice, která se tiskem levně rozmnožovala, takže náklady nebyly příliš vysoké. Pohlednice sice propojovala turismus s fotografováním a stávala se upomínkou z navštívených míst, nebyla však naprosto autentická a nesla nižší úroveň věrohodnosti než klasické fotografie – byla často retušovaná a přibarvovaná.²⁸

Na rozmach fotografie ve společnosti měl vliv také rozvoj vědy a techniky, která dominovala v oblasti fotografie nad uměním. Postupem času se fotograf stával váženým živnostníkem, nikoliv však umělcem. Techniku této doby Scheufler nepovažuje stále ještě za dostatečnou: *„Na rozdíl od malíře byl fotograf svázán zachycovanou realitou a možný čas jeho expozice skutečnosti byl determinován stupněm rozvoje fotografické techniky. Trvalo několik desetiletí, než byl fotograf schopen reprodukovat skutečné zlomky vteřin, a tím demonstrovat výsostnou možnost fotografie: zastavit pohyb“*.²⁹ Oceňovala se však schopnost dokumentace různých momentů. „Zlatý věk fotografie“ začal s érou tzv. vizitek, které se rychle a levně zhotovily.

Dalším příčinou, která vnukla leckterým jedincům myšlenku fotografovat, bylo i ekonomické hledisko. Od 80. let 19. století se totiž začaly běžně používat suché želatinové desky, které byly levnou fototechnikou.

Fotografování bylo pro širší veřejnost sice cenově dostupnější, nicméně pokud se někdo chtěl stát profesionálním fotografem, z právního ohledu to nebylo jednoduché. Záleželo na tom, co bylo objektem fotografa. V případě portrétního fotografování docházelo k různým sporům při provozování činnosti bez koncese. Scheufler ve své knize z roku 2013 vysvětluje, že až pozměněný živnostenský zákon z roku 1911 pojal fotografování (a všechny činnosti, které mechanicky či chemicky rozmnožovaly

²⁷ Pavel SCHEUFLER, *První fotografové Krkonoš: Jaroslav Feyfar*, Krkonoše – Jizerské hory: měsíčník o přírodě a lidech 37, 2004, s. 46–47.

²⁸ TÝŽ, *Krkonoše: Krkonoše na nejstarších fotografiích*, Praha 2002, s. 8.

²⁹ TÝŽ, *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*, Praha 2013, s. 10.

umělecká díla) mezi živnosti koncesované. Stále se jednalo ale o fotografování portrétní, např. krajinné bylo stále svobodným podnikáním.³⁰

Nárůst počtu lidí, kteří se o fotografování zajímali, obor rozvětvovalo a vnášelo do něj spontánnost. Většina z nich fotografovala, stejně jako Jaroslav Feyfar, pro potěšení a sdílela toto nadšení také mezi sebou – zakládaly se kluby fotoamatérů, např. J. Feyfar se stal členem Českého klubu fotografů amatérů, pod jehož záštitou pořádal také výstavy. Právě na jedné z nich v roce 1910 vyhrál první a třetí místo za gumotisk Mísečné boudy v Krkonoších a náměstí v Jilemnici. Přímou úměrou přibývalo také počtu fotografií, které dokumentovaly rodící se sporty, ale i proměnu krajiny, např. Krkonoš.

Jaroslav Feyfar byl sice fotoamatérem, ale podle Jana Luštince se profesionálům vyrovnal nejen vynikajícím smyslem pro kompozici a schopností zaznamenat správný okamžik, ale i zachycením pohledu, který nesl zevšeobecňující význam.³¹ A naopak oproti profesionálům, nehleděl na komerční zájmy, nebyl ničím limitován. Fotografoval tedy to, co uznal on sám za vhodné. Časem navíc přibyla snímkům další hodnota – hodnota historického dokumentu, jak komentuje Luštinec.³²

1.2 Témata

Feyfarův zájem o to, co mu bylo blízké, zahrnoval nejen místa, ale i osoby a činnosti s nimi spjaté. Jeho fotografie zachycují tehdejší způsob života, ať se jedná o postavy, horské chalupy, nebo třeba krajinu Krkonoš. Přezdívka „lékař s fotoaparát“ značí zápal pro jeho zálibu, kterou se snažil skloubit s povinnostmi. Z jeho obrázků, které zachycují mimo jiné i způsob života v Jilemnici, je cítit přílnutí k tamějšímu kraji. Jilemnice byla bezesporu jeho hlavním tématem. Nicméně sám sebe nepovažoval za dokumentaristu či „kronikáře“ tohoto města, což dokládá Scheufler tvrzením: *„Jaroslav Feyfar byl pozoruhodný člověk, výrazná osobnost, kterou zrcadlí i jeho kultivované snímky. Téměř všechny sloužily jeho vlastní paměti, byly upomínkou na osoby, děje a místa jemu blízká. Měly hovořit především k němu samému a jeho blízkým. Nebyly tvořeny – se vzácnou výjimkou cyklu z návštěvy hradeckého biskupa*

³⁰ Pavel SCHEUFLER, *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*, Praha 2013, s. 12.

³¹ Jan LUŠTINEC, *Krkonoše v hledáčku otce i syna Feyfarových*, V: exkluzivní časopis Libereckého kraje pro každého, kdo chce být v obraze 16, 2017, s. 37.

³² *Tamtéž*.

*Doubravy v Krkonoších – jako dokumentaristické svědectví s nějakým vyšším cílem. Půvab mnoha Feyfarových snímků je bezděčný a vzniká v nás díky sítu času jako odraz ‚krásné doby‘ (belle époque), která snímky ‚sama tvořila‘.*³³

Čestmír Klos se v katalogu k výstavě vyjadřuje ke způsobu výběru fotografovaného místa. Feyfarovy fotografie považuje za barvitě snímky, které Jaroslav vytvářel velmi svědomitě. Vnímá je jako velmi cenný umělecký, ale i historický dokument, protože zachycují upřímné svědectví o minulosti.³⁴ I přesto, že se o Feyfarovi explicitně nezmiňuje jako o dokumentaristovi, hovoří o důležitosti jeho snímků, obzvláště těch, které zobrazují město Jilemnici. Zachycují pravdivý obraz tehdejších míst bez příkras tak, jako by jej stvořil právě dokumentarista.

Přesnější atribut fotografiím přimyká L. Souček. Užívá pojmu „regionalistická fotografie“ a s humornou nadsázkou poukazuje na nadčasovost Feyfarovy tvorby: „V [jeho] díle [...] máme ne-li unikátní, tedy alespoň vzácný doklad regionalistické fotografie z přelomu století, kdy dědeček motocykl byl stejně senzačním artefaktem jako atomová elektrárna nebo kosmická raketa a kdy krása žen byla ještě v oválu“.³⁵ Pro Pavla Scheuflera jsou Jaroslavovy fotografie také projevem jeho samotného – jsou odrazem jeho myšlení, inteligence a vitality.³⁶

1.3 Typy fotografií

Snímky, které Feyfar vytvořil, je možné rozdělit do tří skupin. Z počátku fotografoval portréty, při kterých kladl důraz na bezprostřednost a nestrojenost – logicky tak upřednostňoval nijak nezkruslené přirozené světlo, to mu nejlépe poskytoval exteriér. Dle Scheuflera využívá motivů secese, které vytváří klidný až statický dojem.³⁷

Podstatnou část tvoří krajinářské motivy, které pořizoval během vykonávání své profese – při cestách za pacienty. Na nich Scheufler obdivuje „čistotu pohledů“, tvrdí také, že Jaroslav Feyfar záběry prožíval. Jeho kompozice se skládá nejenom z konkrétního prostoru Krkonoš, ale také nadstavby daného místa – tou je soubor úvah,

³³ Pavel SCHEUFLER, *První fotografové Krkonoš: Jaroslav Feyfar*, Krkonoše – Jizerské hory: měsíčník o přírodě a lidech 37, 2004, s. 46–47.

³⁴ Čestmír KLOS, [úvodní slovo], Krkonoše – Zdenko Feyfar, Jaroslav Feyfar, Vrchlabí 1989, nestránkováno.

³⁵ Ludvík SOUČEK, [úvodní slovo], Zdenko Feyfar, Praha 1977 (1980), s. 6.

³⁶ Pavel SCHEUFLER, [úvodní text], Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, nestránkováno.

³⁷ TÝŽ, *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*, Praha 2013, s. 88.

jež snímek napomohly zhotovit.³⁸ Jednalo se o lokality důvěrně známé, u nichž s rozvahou promýšlel, jaký výřez krajiny vytvoří. Podobně zaznamenává Feyfarovu tvorbu *Encyklopedie československých a slovenských fotografů*: „Realisticky pojaté krajiny působí dojem pocitových záznamů z míst stále procházených a znovu jinak viděných a objevovaných. Nejosobitější jsou záběry ze života města, které nejvýrazněji nesou pečeť doby svého vzniku.“³⁹

Realističnost míst dokládají také figury, pohybující se na horizontech jako součást krajiny. Právě lidé a jejich činnost je dalším tématem Jaroslava Feyfara. Díky tomu, že fotografoval, co chtěl, povedlo se mu zachytit styl doby a způsob života v Jilemnici. Činil tak i prostřednictvím momentek. Běžná a všední rutina tímto způsobem zaznamenaná je dnes dokladem obrazu tehdejší doby. Scheufler o tomto jevu hovoří jako o „plynutí času, nikoli jeho zastavení“ – postavy podle něj jsou v pohybu. S postupem doby se od portrétů ke krajinám mění tedy i styl zobrazení: od statického k dynamickému, a proto zavádí pojem „filmové vidění“. A to je důvod proč tuto kategorii, považuje za největší přínos.⁴⁰

1.4 Technika

Zmiňovaná Jaroslavova obliba techniky se pochopitelně prolínala i ve fotografování. Na svých cestách zhotovoval snímky, k nimž používal celou řadu fotoaparátů. Šlo o sklopnou komoru o rozměrech 13x18 cm v černé kůži, dále pak dřevěnou komoru o formátu 18x24 cm, ale i 9x18 cm, užívaná na momentky, a občas dokonce 30x40 cm. K tomuto základu měl k dispozici objektivu značky Reichert. Takto popisuje Feyfarovu výbavu Pavel Scheufler v magazínu *Antique*.⁴¹

Nejen samotné fotografování, ale i práce v temné komoře, která k této činnosti neodmyslitelně patřila, byla Feyfarovou zálibou, koneckonců byl také technický typ a tento způsob experimentování ho zajímal. Během úpravy fotografií využíval platinu, a to i pro práci s ušlechtilými tisky (čemuž se říká také platinotypie), z důvodu její vysoké trvanlivosti. Ovšem vzhledem k tomu, že tento kov po první světové válce velmi

³⁸ Pavel SCHEUFLER, *První fotografové Krkonoš: Jaroslav Feyfar*, Krkonoše – Jizerské hory: měsíčník o přírodě a lidech 37, 2004, s. 46–47.

³⁹ Petr BALAJKA a kol., *Encyklopedie československých a slovenských fotografů*, Praha 1993, s. 75–76.

⁴⁰ Pavel SCHEUFLER, [úvodní text], Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, nestránkováno.

⁴¹ TÝŽ, *Galerie c. k. fotografů: Jaroslav Feyfar*, *Antique* 6, 1997, s. 33.

podražil, začal se méně používat.⁴² Scheufler řadí mezi Feyfarovy techniky také barevné uhlotisky čili pigmenty, jednu z nejstarších technik.

Kromě výše zmíněných užíval Feyfar také gumotisků, jejichž název je odvozen od jejich hlavní přísady: arabské gummy. Lze také říci, že své experimentování zkoušel i v oblasti stereofotografií – jeho tendencí věrně zachytit skutečnost. Dnes se tato technika používá k zobrazování obrazů ve 3D.

Nadčasovost snímků dokázal Jaroslav Feyfar zachytit i přesto, že byl fotoamatérem. Před aparátem mu stanuli především obyčejní lidé, což je odrazem také jeho profese. Zachycené každodenní činnosti dokládají tehdejší život nejen ve Feyfarově oblíbené Jilemnici. Co se týká druhů fotografií, zaměřoval se na portréty, krajinářské motivy a „momentní“ snímky, které jsou jeho největším přínosem. K těmto účelům užíval na tehdejší dobu moderní fotografické techniky.

⁴² Pavel SCHEUFLER, *Historické fotografické techniky*, Praha 1993, s. 39–40.

2. Zdenko Feyfar

Zdenko Feyfar se narodil 2. března 1913⁴³ a jeho životní osudy se z počátku zdají být vcelku obdobné jako život jeho otce. Vystudoval také reálné gymnázium (i když v Jilemnici) a vydal se studovat v duchu rodinné tradice medicínu na Karlovu Univerzitu. Lékařem se ale nakonec nestal a nastoupil na dráhu fotografa.

2.1 Profesionální fotograf

Fotografování se řadilo mezi Zdenkovy zájmy už během studia na střední škole. V Praze se stal, jak poznamenává Ludvík Souček, jakýmsi „jilemnickým chargé d'affaires“⁴⁴ a vstoupil zde do Svazu československých fotografů amatérů.

Odbornost v tomto oboru získal až po zkušenostech se studiem medicíny a následné praxi bankovního úředníka. Profesionální dráha lékaře, která by korespondovala s životem jeho otce, byla utnuta uzavřením vysokých škol v roce 1939 během německé okupace Československa.

Jan Luštinec vzpomíná ve svém článku na Zdenkova slova k této situaci: *„Několikrát mi vyprávěl, jak přečkal tragickou noc. Seděl se studenty ve vinárně. Najednou se k nim nenápadně přitočil známý číšník a pošeptal: ‚Pánové, zůstaňte tady, venku je zle.‘ A tak ve vinárně přečkali kritické chvíle. Hned ráno musel urychleně shánět místo, aby jako student nebyl také zatčen. Díky přátelům našel práci v bance Slávie“*.⁴⁵

Věnovat se fotografování mu bylo umožněno v momentě, kdy přijal nabídku studovat fotografickou školu. Stalo se tak po setkání s Jaromírem Funkem – dle Čestmíra Klose – s naší snad nejvýznamnější fotografickou osobností.⁴⁶ Jan Luštinec se domnívá, že právě fotograf Funke ho velmi ovlivnil i během jeho studií.⁴⁷

⁴³ Čestmír KLOS, [úvodní slovo], Krkonoše – Zdenko Feyfar, Jaroslav Feyfar, Vrchlabí 1989, nestránkováno.

⁴⁴ Ludvík SOUČEK, [úvodní slovo], Zdenko Feyfar, Praha 1977 (1980), s. 8.

⁴⁵ Jan LUŠTINEC, *Krkonoše v hledáčku otce i syna Feyfarových*, V: exkluzivní časopis Libereckého kraje pro každého, kdo chce být v obraze 16, 2017, s. 39.

⁴⁶ Čestmír KLOS, [úvodní slovo], Krkonoše – Zdenko Feyfar, Jaroslav Feyfar, Vrchlabí 1989, nestránkováno.

⁴⁷ Jan LUŠTINEC, *Krkonoše v hledáčku otce i syna Feyfarových*, V: exkluzivní časopis Libereckého kraje pro každého, kdo chce být v obraze 16, 2017, s. 39.

Po dostudování pracoval na Barrandově jako fotograf filmových ateliérů. Po válce se vrátil na Státní grafickou školu, kde se v rámci svého oboru zabýval také pedagogickou činností. Po neshodách s ředitelem a odmítáním výuky v duchu socialistického realismu se rozhodl odejít. Fotografii se však věnoval dále – zřídil si vlastní ateliér na Starém Městě v Praze. Tím se navrátil do rodiště svého otce. Jeho ateliér se stal v podstatě salonem – sloužil k setkávání spisovatelů, herců a dalších kulturních činitelů.

V této době se stal členem mnohých uměleckých spolků: v roce 1949 vstupuje do Spolku výtvarných umělců Mánes, o rok později do Svazu československých výtvarných umělců, od roku 1958 figuruje také v Umělecké besedě. Za jeho největší světové uznání považuje Dvořák získání stříbrné medaile na bruselské výstavě Expo 58 právě v roce 1958.⁴⁸ Této ceně předcházela první výstava Feyfarových záběrů, která se konala v Jilemnici v létě 1957. Dále pak v Hradci Králové, ale i v československých zahraničních centrech v Německu, Polsku, Maďarsku, a dokonce i v Egyptě.⁴⁹ První knihu vydal roku 1961 a čítala 159 fotografií.

Ve stáří se vrátil do Jilemnice, přestěhoval se sem se svou druhou manželkou. Jiří Dvořák popisuje jeho náplň dne a podotýká, že během svých pravidelných vycházek byl častým návštěvníkem jilemnického muzea. Často také popíjel své oblíbené plzeňské pivo ve Vinárně Pod Věží.⁵⁰ Poslední okamžiky svého života však strávil v Lomnici nad Popelkou, kde také 3. února 2001 zemřel.⁵¹

Fotografická tradice se v rodě Feyfarů dále nepředávala, i přesto, že měl Zdenko tři děti. Jeho syn Petr (narozen 1940) v této sféře nepokračuje, působí ve Švýcarsku a je psychologem. Obě jeho dcery jsou restaurátorky.⁵²

Dnes jsou jeho snímky ke zhlédnutí ve stálých expozicích v Muzeu bratří Čapků v Malých Svatoňovicích a v Muzeu umění a designu v Benešově. Sbírký jeho fotografií jsou uloženy např. v Muzeu hlavního města Prahy nebo Krkonošském muzeu Jilemnice.

⁴⁸ Jiří DVOŘÁK, *Zdenko Feyfar sto let od narození*, Krkonoše – Jizerské hory: měsíčník o přírodě a lidech 46, 2013, s. 12–14.

⁴⁹ Karel DVOŘÁK, [úvodní slovo], *Zdenko Feyfar: fotografie 1932-82*, Praha 1983, nestránkováno.

⁵⁰ Jiří DVOŘÁK, *Zdenko Feyfar sto let od narození*, Krkonoše – Jizerské hory: měsíčník o přírodě a lidech 46, 2013, s. 12–14.

⁵¹ *Tamtéž*, s. 14.

⁵² *Tamtéž*, s. 12–14.

2.2 Témata

V době, kdy Zdenko Feyfar pořizoval své záběry, měnil se pohled na fotografii. Toto období zaznamenává i Ludvík Souček – Zdenko čelil době, během které fotografie není uměním, ale fotograf stejně jako umělec může vytvořit umělecké dílo s využitím obdobných stanovisek.⁵³ Podle něj se k této formě „nové progresivní fotografie“ přikláněl také Zdenko Feyfar – jeho snímky jsou totiž „[...] *neučesané, leckdy gaminské, ale za to jeden po druhém vyprávějí o mladém Jilemničanovi, ztraceném v Praze, jejíž velehory Petřín a Žižkov mu nemohly nahradit rodné Krkonoše [...]*“.⁵⁴ Vyjmenovává témata, kterým se Zdenko věnoval, a vytváří z nich metafory, paralely.

Obdobně tak činí Jan Luštinec – pojmenovává Prahu a Krkonoše jako dvě největší fotografy lásky a vnímá linie Krkonoš tímtež, co jsou v Praze Hradčany a Karlův most.⁵⁵

Stejně jako u Jaroslava, tak i u Zdenka lze vyčlenit několik tematických okruhů, kterým se věnoval. Korespondují s jeho životem: fotografie vzniklé ze studentských let, éra působení v Praze, život v Jilemnicích.

U fotografií z Prahy se Souček pozastavuje – všímá si v nich impresionistického ducha, jehož prostřednictvím Feyfar zachycuje realitu pomíjivého okamžiku, ba dokonce přesné svědectví tehdejší doby.⁵⁶ Vnímá v nich umělecké prvky, o nichž se vedly, jak již bylo řečeno, četné spory. Dokonce Feyfarův impresionismus, který spatřuje ve fotografiích, považuje za ten „správný“, takřka dokonalý. Oceňuje Feyfarovu schopnost všimnout si i těch nejmenších detailů a na základě toho se domnívá, že hlavním fotografickým tématem je hledání krásy v různých podobách – ve velkoměstě, na horách, ve formě krásy života.⁵⁷

Časopis Krkonoše otiskl v roce 1997 rozhovor se Zdenkem Feyfarem. Uvádí zde, že jemu nejmilejším fotografickým tématem jsou Krkonoše: „*Krkonoše pro mne znamenají celý život – dětství, kdy jsem věřil, že Krakonoš chodí do Hrabačova k Jarmaře, mladické okouzlení krásou hor a fotografickou dospělost. Hory mám rád v detailech, ve výhledech do kraje i na vrcholy zahrnující též Jizerské hory, které tvoří*

⁵³ Ludvík SOUČEK, [úvodní slovo], Zdenko Feyfar, Praha 1977 (1980), s. 8.

⁵⁴ *Tamtéž*, s. 9.

⁵⁵ Jan LUŠTINEC, *Krkonoše v hledáčku otce i syna Feyfarových*, V: exkluzivní časopis Libereckého kraje pro každého, kdo chce být v obraze 16, 2017, s. 40.

⁵⁶ Ludvík SOUČEK, [úvodní slovo], Zdenko Feyfar, Praha 1977 (1980), s. 23.

⁵⁷ *Tamtéž*, s. 24.

*malebný předěl ke Krušnohorsku.*⁵⁸ Specifický vztah pociťuje k jednomu z nejvyšších krkonošských vrcholů – Kotlí, který si oblíbil pro jeho dramatičnost.⁵⁹

Realističnost, prostotu a přímočarost vystihují i názvy snímků, nad kterými se pozastavuje Ludvík Souček a navrhuje jiné, poetičtější – např. „Nálada“ nebo „Slunce vychází“.⁶⁰ Velmi podobný postřeh je zaznamenán v Encyklopedii československých a slovenských fotografů z roku 1993. Popisky, které uvozují obsah soustředěný do fotografie, jsou totiž spíš jen místopisným označením.⁶¹ Titulky snímků naznačují, že Zdenko Feyfar byl více dokumentarista než umělec, snažil se zachytit místo takové, jaké ho viděl bez okrasných přívlastků a metafor. Pravdivost obrazu se nezastírá za abstraktní název fotografie, vystihuje Feyfarovu přesnost a upřímnost. Souček uvádí Zdenkovu zásadu: „*co na snímku jaksi nepřekáží, je zbytečné a musí pryč*“.⁶² Tím také odkazuje na fotografie bez zbytečností, s jednoduchou a čistou kompozicí, bez rušivých elementů.

2.3 Typy fotografií

Zdenko Feyfar měl široký fotografický záběr. Ludvík Souček poukazuje na univerzálnost Feyfarova rozsahu – jeho krajinářské fotografie nezobrazují výhradně jen krajinu, ale i běžný život lidí či detaily nejrůznější flóry. Konkrétní výřez je zohledněn dle toho, co se pro daný obraz hodí. Tento způsob fotografování pojmenovává „regionalistickou fotografií“.⁶³ Snímky vnímá jako vzorové, ukázkové, a proto knihy vytvořené ze Zdenkových fotografií, nazývá v textu z roku 1977 „učebnicemi“.⁶⁴ Později své motivy Zdenko nechal tisknout, pod vlivem obchodních zájmů, i v podobě pohlednic či fotografických kalendářů.

Zdenkova sbírka zahrnuje celou škálu typů fotografií: od krajinářských přes makro až po portréty. Jiří Dvořák uvádí výčet osobností, které fotografoval – byl to např. Josef Lada, Jaroslav Havlíček, Jan Zrzavý, hraběnka Valdštejnová ve 104 letech

⁵⁸ Jiří DVOŘÁK, *Galerie fotografů*, Krkonoše 30, 1997, s. 19

⁵⁹ *Tamtéž*.

⁶⁰ Ludvík SOUČEK, [úvodní slovo], Zdenko Feyfar, Praha 1977 (1980), s. 28.

⁶¹ Petr BALAJKA a kol., *Encyklopedie československých a slovenských fotografů*, Praha 1993, s. 76.

⁶² Ludvík SOUČEK, [úvodní slovo], Zdenko Feyfar, Praha 1977 (1980), s. 28.

⁶³ *Tamtéž*, s. 19.

⁶⁴ *Tamtéž*, s. 19.

a v Krkonoších botanik Josef Šourek, spisovatel Jan Buchar nebo malíř Vladimír Komárek.⁶⁵

Kromě krajiny, zaznamenával prvky lidské činnosti či postavy samotné. V případě makro fotografií se jeho zájem zaměřoval na floru. Souhrnně Feyfarovo počínání popisuje Luštinec v časopise *Historická fotografie*, kde Feyfara pojmenovává portrétistou Krkonoš, jejichž tvář zachytil z nejrůznějších úhlů v každém jejich momentu.⁶⁶

2.4 Technika

V oblasti využívané techniky Zdenko tíhl spíše k větším formátům. Kromě rozměrů 6,5x9 cm, 9x12 cm nebo 9x18 cm fotografoval také s 13x18, který byl v té době spíše výjimkou. Ve druhé polovině 20. století vystřídal aparát Zeiss Ikon Kolibri za Linhof Technika Press, k němuž volil filmový materiál od Agfy přes Kodak k Fuji – dokládají to jeho slova z rozhovoru s Jiřím Dvořákem pro časopis *Krkonoše*.⁶⁷ Snímky z takového příslušenství jsou oproti těm Jaroslavovým světlejší, což umožnilo dokonalejší clonění aparátů. Celkovou Zdenkovu výbavu komentuje Souček následujícími slovy s humornou nadsázkou: „*Souborná váha potřebné výzbroje zůstala přibližně táž; Feyfar jun. je na tom se sadou výměnných objektivů dokonce hůř, ale k horské fotografii už trochu (spíše hodně) kulturistiky a potu patří*“.⁶⁸

Stejně jako jeho otec si černobílé (později barevné) negativy vyvolával ve své komoře sám. Pokud fotografie vyžadovaly úpravy, dokázal zvětšeniny retušovat. I u tohoto autora se lze setkat s názory na jeho zručnost a pečlivost – příkladem jsou opět slova Ludvíka Součka o Zdenkově technice, která je nejenom přesná, přísná, ale i dokonalá.⁶⁹

Zdenkova cesta k profesionalizaci jeho snímků se vyznačovala množstvím spleťtých odboček, během kterých se věnoval jiným povoláním. Obdobně komplikovaná byla doba, ve které sama fotografie nebyla pevně ukotvena, a vedly se spory, zda uměním je, či nikoli. Rozpolcenost lze z počátku spatřit

⁶⁵ Jiří DVOŘÁK, *Zdenko Feyfar sto let od narození*, Krkonoše – Jizerské hory: měsíčník o přírodě a lidech 46, 2013, s. 12–14.

⁶⁶ Jan LUŠTINEC, *Za Zdenko Feyfarem*, *Historická fotografie* 1, 2001, s. 62.

⁶⁷ Jiří DVOŘÁK, *Galerie fotografií*, Krkonoše 30, 1997, s. 19.

⁶⁸ Ludvík SOUČEK, [úvodní slovo], *Zdenko Feyfar*, Praha 1977 (1980), s. 17.

⁶⁹ Ludvík SOUČEK, [úvodní slovo], *Zdenko Feyfar*, Praha 1977 (1980), s. 16.

ve Zdenkově tematickém zaměření – i přes okouzlení Prahou, se přece jen nakonec přichýlil spíše k prostředí Jilemnice. V oblasti typů fotografií byl Zdenko univerzálním fotografem: zhotovil snímky od makra po krajiny či portréty a z tohoto důvodu využíval rozmanité fotografické aparáty.

3. Komparace fotografií obou autorů

Počet snímků, vybraných pro tvorbu diplomové práce, se odvíjí od dochovaného ikonografického materiálu obou autorů. Tvorba Jaroslava Feyfara zastoupila zhruba třetinu fotografií z přibližného počtu 150 kusů.

Všechny fotografie byly roztríděny do sekcí „proměny krajiny“ a „proměny lidí“, případně „nezařazeno“. U otce převažují snímky, zaznamenávající proměnu lidí. Na to měl vliv i typ jeho povolání – jako lékař se o lidi zajímal a léčil je. Komunikace s prostými lidmi se stala nejen jeho profesí, ale i koníčkem. Oproti tomu jeho syn byl vystudovaným fotografem, zachycoval poetičtější stránku života, kterou recipientům předkládal v podobě obrázků krajiny – i to potvrzuje převaha fotografií zařazených do „proměny krajiny“.

O zaměření se na určitou lokalitu lze hovořit spíše jen u Jaroslava. Z vybraného vzorku snímků převažuje jednoznačně Jilemnicko, které Jaroslav zachytil na více jak polovině záběrů. Oproti Jaroslavovi má jeho syn větší rozptyl v oblasti míst, kde pobýval. Jilemnice je u Zdenka zastoupena ve třetině případech, avšak hojně zaznamenával také oblast Benecka. Své snímky zachytil mimo jiné kolem Jablonce nad Jizerou, Špindlerova mlýna, ale také Jičina – konkrétně z Horní Nové Vsi.

3.1 Proměna krajiny

Z vytvořeného seznamu fotografií bylo možné odvodit několik informací. Po vypsání lokalit, kde každý z autorů své záběry pořídil, lze zjistit shodu v několika místech – nejvíce samozřejmě v Jilemnici a jejím okolí (Hrabačov, Křižlice). Konkrétní objekty zachycují snímky, vytvořené taktéž oběma autory, od Mumlavského vodopádu, Labské boudy a Dvoraček. Oba fotografové se zaměřili také na celkový pohled města Rokytnice nad Jizerou. Dále se pak pouze v několika případech opakuje prostor kolem Pasek nad Jizerou, Vítkovic (zejména Skelné Hutě a Mísečky) a Harrachova. Následující část obsahuje zmíněné fotografie z těchto lokalit a je poukázáno na jejich odlišnosti, ale i případné shody. Vždy jsou zprvu rozebrány fotografie otce a poté komparovány s tvorbou syna. Analyzované fotografie se jako přílohy nachází pod textem, který se jim věnuje.

3.1.1 Mumlavský vodopád

Ačkoliv je Mumlavský vodopád (Fotografie č. 1) ryze přírodním motivem, je nutné se u něho pozastavit. Jeho název, odvozený od řeky Mumlavy, vysvětluje Vlastimil Pilous v časopisu *Krkonoše – Jizerské hory*⁷⁰ - značí zvukový doprovod přitékající vody, která „mumlá“. Pilous uvádí údaje o vodopádu z roku 2011: dosahuje výšky 9,5 m a šířky 3–6 m.⁷¹ Jaroslav Feyfar zvolil k přímému pohledu na vodopád úpravu zeleným pigmentem. Na uhlotisku je možné vidět, jak se voda slévá do několika ramen vodopádu: do dvou hlavních a několika drobných postranních.

Fotografie č. 1



V porovnání s Jaroslavem fotografoval Zdenko vodopád v zimním období (Fotografie č. 2) – kromě sněhu tomu nasvědčuje také množství vody padající z kamenů, které posiluje hlavní rameno vodopádu. Tok vody se mění během ročních období, napříč staletími je však tento přírodní úkaz beze změny. Dokazuje to, že i přesto, že se Mumlavský vodopád nachází v blízkosti osídlené lokality, nebyl nijak zdevastován. Tyto přírodní útvary nepodléhaly žádné státní ochraně, kterou dnes zabezpečuje Krkonošský národní park, který byl zřízen až v roce 1963, tedy až

⁷⁰ Vlastimil PILOUS, *Vodopády: Mumlavský vodopád*, *Krkonoše – Jizerské hory* 44, 2011, s. 20–21.

⁷¹ *Tamtéž*.

po zhotovení obou fotografií.⁷² Tato přírodní zajímavost poblíž Harrachova je se vzrůstajícím turistickým ruchem vyhledávaným cílem dodnes.

Fotografie č. 2



3.1.2 Labská bouda

Horská stavení s kulisou krajiny byla typickým objektem fotografií – právě kvůli turismu. Tyto budovy vystavěné nad hranicí lesa ve vysokých nadmořských výškách se nazývají boudy.⁷³ Sloužily především k pastevectví a původně byly obydleny pouze během pastevní sezony, Jiří Louda je nazývá také salašemi.⁷⁴ Turismus byl příčinou toho, že od poloviny 19. století bylo potřeba více obytných pokojů pro turisty, proto i krkonošské boudy navyšovaly postupně počet podlaží.

Nejinak tomu je i u Labské boudy, vyobrazené na pozadí snímku (Fotografie č. 3). Od roku 1877 patřila bouda hraběti Harrachovi a už v této době bylo provedeno několik změn: přistavělo se 23 pokojů pro sto hostů, pohoštění jim zajišťoval nový výčep a přilehlá hostinská místnost.⁷⁵ Od přelomu 19. a 20. století se architektura podmaňuje trendu snižování úhlu střech a jejich větší členitosti – příkladem je právě Labská bouda, kterou Jiří Louda nazývá dokonce „romantickým hradem“.⁷⁶ Vybudované vikýře narušují střešní plochu boudy, a to dokonce ve dvou případech. Změnou je také obklad

⁷² Jiří DVOŘÁK – Ladislav HÚSKA – Jan ŠTURSA, *Krkonoše: turistický průvodce*, Jilemnice 1996, s. 22.

⁷³ Jiří LOUDA, *Lidová architektura Krkonoš*, Vrchlabí 2008, s. 2.

⁷⁴ TÝŽ, *Novodobá architektura: horské boudy*, Krkonoše – Jizerské hory 46, 2013, s. 16–17.

⁷⁵ Pavel JAKUBEC – Luděk JIRÁSEK – Jan KAFKA a kol., *Horské boudy v Krkonoších a Jizerských horách: Schroniska turystyczne Karkonoszy i Gór Izerskich*, Litoměřice 2015, s. 17.

⁷⁶ Jiří LOUDA, *Novodobá architektura: horské boudy*, Krkonoše – Jizerské hory 46, 2013, s. 16–17.

stěn, který je vertikální. Na první pohled zaujme také zděná přístavba – ta právě umožnila navýšení počtu pokojů. Kromě výstavby se dostalo ve 30. letech 20. století Labské boudě i nových technologických vynálezů – např. turbíny, která dodávala budově elektrický proud.⁷⁷

V popředí snímku stojí autor Jaroslav Feyfar s manželkou Adou. To, že splňuje Labská bouda rysy boudy, dokládá nízký porost jehličnanů kolem ní, jež je viditelný na fotografii – nachází se tedy nad hranicí lesa.

Fotografie č. 3



Na Zdenkově fotografii (Fotografie č. 4) z roku kolem 1970 je zobrazen zcela odlišný objekt – rozestavěná budova, kolem níž stojí lešení a jeřáby. Původní Labská bouda totiž v roce 1965 shořela kvůli manipulaci s letovací lampou.⁷⁸ Výstavba nové Labské boudy trvala od roku 1969 do roku 1975, kdy byla slavnostně otevřena. Počet pokojů se navýšil téměř na 80.

⁷⁷ Pavel JAKUBEC – Luděk JIRÁSEK – Jan KAFKA a kol., *Horské boudy v Krkonoších a Jizerských horách: Schroniska turystyczne Karkonoszy i Gór Izerskich*, Litoměřice 2015, s. 17.

⁷⁸ *Tamtéž.*

Fotografie č. 4



O projektu nové Labské boudy se vedou dodnes bouřlivé diskuse. Budově se vyčítá hlavně nevkusné začlenění do rázu celé krajiny. Na Zdenkově snímku je zřejmý naddimenzovaný styl stavení: jednoduché a hranaté tvary, což je naprosto odlišný koncept od původního. Od snímku Jaroslava se liší např. členitostí střechy. Různí se i druh používaných – např. betonových – materiálů. V roce 2008 usilovala Správa KRNAP o demolici Labské boudy, a to z důvodu, že budova nezapadá do krajiny. Naproti tomu se objevují odlišné názory, které spatřují v Labské boudě dobře reprezentující horský hotel, jehož projekt je dodnes nedoceněný. Vladimíra Peterová zmiňuje v časopisu *Krkonoše – Jizerské hory* jméno architekta Zdeňka Řiháka, uvádí jeho realizované projekty a vyzdvihuje promyšlenost plánu.⁷⁹ Labská bouda se stala velmi kontroverzním tématem a dosud jsou odborníci nejednotného názoru.

⁷⁹ Vladimíra PATEROVÁ, *Labská bouda - monstrum nebo perla?*, *Krkonoše – Jizerské hory* 45, 2012, s. 45.

3.1.3 Skelné Hutě

S rozvojem turismu souvisí vznik nejen ubytovacích, ale i restauračních zařízení. Na snímku Jaroslava Feyfara (Fotografie č. 5), pravděpodobně z roku 1907, je zobrazen dům s nápisem „Gasthaus“, tedy hostinec. Na vybraném snímku lze spatřit vizuální členitost pater přední stěny a štítu. Přízemí je vodorovně roubené a stejně tak i kolmo přistavěné boční křídlo, avšak štít je již rozčleněn do tří částí. Bednění je pokládáno na koso se střídáním levé a pravé strany – zároveň je zpevněno přílozkami. Ve štítu, kde jsou umístěna okna, se design mění na svislý. Malá čtvercová okna odpovídají krkonošskému typu domů. Netypický je však počet oken, Klimeš uvádí: „*Ve štítové stěně světnice byla nejčastěji tři okna. U nejmenších domků ovšem dvě, naopak u horských bud zaměřených na velký chov dobytka nezřídka bývalo pět oken [...]*“.⁸⁰ Sudý počet je u více rozměrné budovy, jak vyplývá z tohoto popisu, tedy velmi netradiční.

Název snímku „Hostinec v Hutích“ napovídá, že se nachází v Hutích – po lokalizaci místa na současných mapách lze usoudit, že vodní tok, protékající kolem domu, je Kozelský potok, přítok Jizery. K určení místa také napomohl dřevěný mostek vedoucí přes řeku cestou dále. Na základě těchto informací bylo možné stanovit také konkrétní polohu – s největší pravděpodobností se jedná o Skelné Hutě. Tato obec v současnosti spadá pod katastrální území Vítkovice v Krkonoších.

Fotografie č. 5



⁸⁰ Pavel KLIMEŠ – Jiří LOUDA – Jana MEJZROVÁ, *Typická architektura Krkonoš a Jizerských hor: inspirační příručka pro stavebníky a projektanty*, Vrchlabí 2010, s. 15.

Výše uvedený detailní popis nastiňuje vzhled původního krkonošského stavení, neodpovídá však vůbec domu zobrazeného na Zdenkově fotografii (Fotografie č. 6). Nově vystavěný hotel se ani v nejmenším nesnaží připodobnit dřívější budově. Přesto se jedná o totožné místo. „Hotel Skála Hutě“ je nápis na budově ze snímku Zdenka Feyfara. Vzhled stavby je naprosto odlišný, dům i jinak situován – štít domu je natočen čelem k příjezdové cestě, k mostku. Hotel má oproti původní stavbě více pater a větší množství pokojů k ubytování hostů. Stavba je rozměrnější a změnil se také styl střechy, jejíž úhel je ostřejší.

Tato stavba, vyfotografovaná v roce 1954, nese již počestný název, vzniklý po vysídlení Němců z Československa po druhé světové válce. Český ekvivalent se již nejmenuje pouze „Hostinec“, příp. „Hotel“, přidává se přízvisko či jméno. To svědčí o rozmáhajícím se turistickém ruchu, jenž se pojí s nutností vymezit se a odlišit od sebe různá ubytovací či restaurační zařízení. V pozadí hotelu se nachází výdobytek moderní doby – automobil.

Fotografie č. 6



Podoba této budovy je shodná se současnou. Dnes na tomto místě stále stojí hotel, nesoucí jméno Skála, jehož součástí je také parkoviště. Nedaleko se nachází autobusová zastávka, která je současně stanicí ski busu a usnadňuje přepravu turistů, lyžařů.

3.1.4 Rokytnice nad Jizerou

Fotografie zobrazující Rokytnici nad Jizerou z prvního desetiletí 20. století, jejímž autorem je Jaroslav Feyfar, zobrazuje typické domky v údolí Huťského potoka (Fotografie č. 7). Vytvořenou linií prochází jedna hlavní cesta, která je v obci zachována dodnes. V pozadí si kromě polností lze povšimnout zalesněných kopců – četná zeleň roste také přímo v údolí, lemuje místní komunikaci. Zástavba není příliš hustá a převážně se jedná o roubenky – jedna se zápražím se nachází v popředí snímku.

Fotografie č. 7



Rozptýlenost chalup byla podmíněna několika hospodářskými důvody. První z nich je prostý: z přilehlých luk bylo nutné snadno dostat do domu seno. Dále se přilehlá půda hnojila, a to takzvaným kejčováním – na celou louku se dovážela kejda z chléva.⁸¹ Během 19. století se z těchto důvodů rozptýlená zástavba postupně zahušťovala, takže kvůli původnímu rozmístění vznikaly mezi domy nejednotné rozestupy. Půdorys obce Louda se nazývá „řetězová lesní lánová ves“, jejíž hlavním rysem je umístění usedlostí podél jedné či obou stran cesty nebo vodního toku. Uvádí, že postupné zahušťování obce probíhalo tak, že první stavení, zřejmě už z 16. století, se budovala podél dvou vrstevnic a lze je nalézt nikoli u hlavního toku, ale v jeho bezpečné vzdálenosti. Mezi tyto první domky si poté vystavěli svá obydlí také méně majetní.⁸²

⁸¹ Pavel KLIMEŠ – Jiří LOUDA – Jana MEJZROVÁ, *Typická architektura Krkonoš a Jizerských hor: inspirační příručka pro stavebníky a projektanty*, Vrchlabí 2010, s. 5.

⁸² Jiří LOUDA, *Lidová architektura Krkonoš*, Vrchlabí 2008, s. 1-2.

Rokytnice nad Jizerou má dnes více jak 3 tisíce obyvatel a je horským střediskem, sdružujícím několik územních enkláv: Dolní a Horní Rokytnici a Rokytno. Tyto části obce existují už od roku 1861.⁸³ Od konce 19. století se postupně vytvářel městský ráz obce. Dolní Rokytnice již několik let vlastnila právo konání čtyř výročních trhů za rok, titul městečka ji ale stále chyběl. Kolem kostela vybudovali místní radnici s věží ve stylu secese – touto stavbou se vymezil i prostor náměstí. Postupně vznikají továrny a textilní podniky, které mění ráz původně sklářské obce.

Změněný charakter obce lze spatřit na celkovém pohledu od Zdenka Feyfara (Fotografie č. 8). Zobrazena je konkrétně Dolní Rokytnice, a to ze stráně – z protějšího břehu Hutského potoka. I přesto, že se nejedná o totožný pohled na místo jako u jeho otce, lze v porovnání obou autorů rozpoznat rozdíly mezi typy domů – roubenky vystřídaly patrové budovy z cihel, umožňující život v Rokytnici většímu počtu obyvatel. Od 50. let 20. století obec zaznamenává nové české osídlení, v této době zde žije přes 3 tisíce obyvatel. Z toho je patrné, že hustota zalidnění od této doby zůstává stále stejná dodnes. Rokytnice konečně získává statut města, a to až v roce 1961.⁸⁴ Postupně se stala jedním z významných krkonošských středisek.

Rozvoj města je patrný nejen novou výstavbou, ale i rozšířením např. školského zázemí. Výrazným prvkem v krajině je dům s rovnou střechou ve středu snímku – jde právě o budovu školy. S rostoucím počtem obyvatel, a s tím přímo úměrně většímu počtu dětí, je škola dnes rozdělena do několika budov, a proto je tato stavba pouze mateřskou školou, která ale odráží význam celého města, jež si budovalo od dob po druhé světové válce – nese tradiční sportovně turistické zaměření.

Právě díky turismu město bohatlo, vrcholila výstavba, která měnila vzhled Horního náměstí – v roce 1996 zde vyrostlo jedenáct čtyřpatrových domů, které byly propojeny podloubím.⁸⁵ Tak se v 90. letech 20. století postupně finanční zdroje vyčerpaly. Dnes město získává finanční prostředky např. z evropských fondů. Díky nim proběhla rekonstrukce hřbitova v roce 2010, která zohlednila i původní rozvržení lipových alejí. Nachází se na protější stráni od katolického kostela sv. Michala, jenž je na fotografii od Zdenka Feyfara nejbližší budovou umístěnou vpravo. Hřbitov v podobě zalesněného háje obdélníkového tvaru pak vlevo na fotografii.

⁸³ Jiří FLOUSEK – Olga HARTMANOVÁ – Jan ŠTURSA – Jacek POTOCKI, *Krkonoše. Příroda, historie, život*, Praha 2007, s. 556.

⁸⁴ *Tamtéž*, s. 557.

⁸⁵ *Tamtéž*.

Fotografie č. 8



3.1.5 Harrachov

Několik obrázků od Jaroslava Feyfara pochází také z obce Harrachov, z její části tzv. „Nový svět“. Na jednom z nich (Fotografie č. 9) je celistvý pohled na obec. Je zcela evidentní, že je vystavěna do kruhu, který vytváří tamější kamenitá cesta. Nacházejí se zde různé druhy stavení: kromě roubenek již také několikapatrové nové domy.

Fotografie č. 9



Kolem 50. let 20. století zachycuje Harrachov rovněž Zdenko. Domky na rozkvetlé louce, u lesa nebo ve stráni se sušícím se senem vytvářejí takřka idylickou

krajinu, plnou atmosféry harmonického soužití. Obrázky jsou bez lidských figur a v pozadí zachycují linie kopců. V tomto duchu se nese i Fotografie č. 10. Tento pohled zobrazuje Harrachov, nikoli Nový svět, ale jedná se o totéž údolí, rozprostírající se uprostřed zalesněných kopců. Opět lze vidět vícepodlažní domy, ale ubývá roubenek, šindelovou střechu je na snímku možné nalézt jen zřídka. Mezi hojnou zelení, lemující hlavní cestu, vyčnívá zpoza stromů farní kostel sv. Václava. Tento zděný empírový kostel nahradil ve 30. letech 19. století dřívější dřevěný, stojící na témže místě.⁸⁶

Fotografie č. 10



Ve fotografiích z oblasti Harrachova lze spatřit nejen vývoj města, ale i to, na co se Zdenko zaměřoval, což s tím může souviset. V 60. letech 20. století jsou venkovská stavení vystřídána veřejnými objekty: restaurační a ubytovací zařízení, případně centrum obce se sklárnou, jenž si drží svou tradici dodnes.

Co na snímcích otce Jaroslava nelze spatřit, jsou rozsvícená okna. Zdenko v roce 1962 pořizuje záznam Restaurace Na Mýtě u Harrachova (Fotografie č. 11). V zatáčce se rozprostírá dům, který roubením připomíná dřívější krkonošské stavby, nicméně tvar ani počet oken tomu neodpovídá. Dokonce všechna okna září a venku je nade dveřmi umístěné venkovní světlo. Zavedenou elektrifikaci dokazují také dráty protínající oblohu nad restaurací.

⁸⁶ Jan LUŠTINEC – Jiří LOUDA, *Církevní památky Krkonoš*, Vrchlabí 2015, s. 4.

Fotografie č. 11



Zájem spíše o budovy, přírodu a krajinu se u Zdenka projevuje také na Fotografie č. 12, kde se před vstupem do hotelu občerstvuje skupinka lidí. Spíše však jen dotváří atmosféru doby, nejsou hlavním subjektem. Stěžejním je hotel Hubertus. Nalézá se v centru Harrachova a rovněž se, jako Labská bouda, dostává do diskusních témat.

Fotografie č. 12



V době zhotovení fotografie patřil mezi kvalitní a velmi populární. Od roku 1970 mu zůstala však týž podoba a po roce 1989 byl privatizován. Dnes je, se zatlučenými okny a zrezivělou střechou, opuštěný a nevyužívaný. Podobně zdevastované jsou i další domy v Harrachově.

3.1.6 Jilemnice

Jilemnice měla pro oba Feyfary velký význam. Právě v době, kdy tu Jaroslav začal žít, rozhodl se fotografovat. Pro Zdenka to bylo místo jeho narození, s nímž v obzoru jeho hledáčku sice soupeřila Praha, ale stejně u něj Jilemnice vítězila. Fotografie zobrazující Jilemnici, dokládají zaměření obou fotografů. Jaroslav se věnoval zachycení obyvatel města, jejich běžného života – bylo by možné říci, že jeho fotografie jsou „více v pohybu“ či dynamičtější. Oproti tomu statickou povahu mají snímky jeho syna a vytváří ji budovy či pohledy na celé město. Jsou to snímky takřka „odlidsťené“, jen výjimečně na nich kráčí postavy, a děje se tak spíše náhodou, nikoliv se zjevným záměrem je fotografovat.

3.1.6.1 Celkový pohled na město

Ve Zdenkově galerii upoutá série pohledů na celé město. Zakomponování Jilemnice do krajiny lze spatřit hned na několika fotografiích. Město obklopují pole, louky, ale i lesy. Mnohé z nich Jilemnice vlastnila, dokonce fungování lesní správy na sklonku 19. století zpracovalo i lesní mapy a zalesňovací plán.⁸⁷

Jedním z takových pohledů, kde se na horizontu rozprostírá toto město je Fotografie č. 13. Upoutá dominantní budovou umístěnou vpravo od středu snímku. Jde o jilemnickou nemocnici (dnes Masarykova městská nemocnice v Jilemnici). Dříve než byla postavena, tj. v roce 1934, plnilo její funkci péče o nemocné několik druhů zdravotních zařízení – šlo o nejrůznější chorobince, špitály z okolí, lékárny, ale také činnost lékaře Jaroslava Feyfara.⁸⁸

⁸⁷ Jan LUŠTINEC, *Jilemnice*, Praha 2007, s. 30.

⁸⁸ Petr, MARALÍK – Jan LUŠTINEC, *75 let Masarykovy městské nemocnice v Jilemnici*, Krkonoše – Jizerské hory 42, 2009, 44–46.

Fotografie č. 13



Jan Luštinec a Petr Maralík popisují strukturu nové nemocniční budovy a její další vývoj – po otevření ji tvořilo hned několik pavilonů: kromě chirurgicko-interního např. také infekční oddělení. Po rozvoji vědy a medicíny po druhé světové válce, kdy měla vynikající úroveň, se oddělení dále rozrůstala a specializovala. Dnes se pyšní první soukromou sonografickou ordinací v republice.⁸⁹

U Jaroslava se ve zkoumaném souboru taková fotografie, která by z dále snímala celou Jilemnici, sice nenachází, ale jeho fotografie zachycují dílčí jilemnická místa a vytváří tak úplný obraz města.

Jedním z více takových míst je městská část – Jilm. Takto se zde dnes označuje kulturní dům a jeho okolí a existuje poblíž rovněž ulice „V Jilmu“, dosud je tato lokalita zaplavována. Fotografie č. 14 zobrazuje nízký dům se šindelovou střechou zaplavený vodou. Jedná se o rozvodněnou Jilemku – největší přítok řeky Jizery.

Následující slova jsou svědectvím Jindřicha Ambrože o příčině častých záplav: *„Potok Jilemka s neupravenými a zarostlými břehy, na pohled mírný a neškodný, měnil se často za dešťů a jarního tání v divokou horskou bystřinu. Zaplavoval osadu Jilem tak, že z nadržného jezera kalných vod dřevěné domky jen vyčnívaly. Okny hrnuly se proudy a ohrožovaly i lidské životy.“*⁹⁰ Během počátku 20. století se město snaží o regulaci toku a s tím souvisí i snaha město nejen odvodnit, ale také zavést kanalizaci. Budování vodovodů popisuje detailně Jindřich Ambrož se všemi

⁸⁹ Petr, MARALÍK – Jan LUŠTINEC, *75 let Masarykovy městské nemocnice v Jilemnici*, Krkonoše – Jizerské hory 42, 2009, 44–46.

⁹⁰ Jindřich AMBROŽ, *Jilemnice: Výňatky z dějin, rozvoj a zvláštnosti města*, Jilemnice 1941, s. 13.

technickými parametry, uvádí také rok zavedení elektrického osvětlení, tj. na začátku roku 1913.⁹¹

Fotografie č. 14



Nejen, že Jilemnice čelila četným záplavám, ale také požárům. Na snímku je patrné, že ke stavbě bylo použito převážně dřevěných materiálů, které však umožňovaly rychleji se šířící požár. Přispěla tomu i blízkost domů. Tyto přírodní katastrofy ovlivnily vzhled města – některé budovy shořely, jiné byly strženy a na jejich místech se postavily nové. To je důvod, proč se původní stavení nedochovala. Změna zástavby neproběhla jen kvůli četným požárům, ale důvodem byl také narůstající počet obyvatel. Roku 1900 zde žilo 3 592 obyvatel⁹² a jejich životní úroveň se postupně navyšovala, na tom neslo svůj podíl podnikání středních vrstev.

Město se modernizovalo a díky tomu se zlepšovaly hygienické podmínky. Navíc se měnila i tvář města – budovaly se chodníky, přestavbou prošly také budovy škol. Rozvoj Jilemnice Ambrož vděčně přisuzuje tehdejšímu starostovi F. X. Jeriovi.

Nové domy nebyly již stavěny ve stylu „roubenky“, ale modernějšího typu. Výstavba v tomto duchu probíhala už za starostování Jerieho: novou městskou spořitelnou počínaje (v roce 1888⁹³), přes městskou radnici a sokolovnu (z 90. let 19. století), až po občanskou záložnu (z roku 1900). Budování proběhlo v pseudorenesančním stylu a nejinak tomu bylo i při rekonstrukci zámku.⁹⁴ Podobu zámku, i když až z doby kolem roku 1960, zobrazuje takřka pohlednicový snímek

⁹¹ Jindřich AMBROŽ, *Jilemnice: Výňatky z dějin, rozvoj a zvláštnosti města*, Jilemnice 1941, s. 14.

⁹² Jan LUŠTINEC, *Jilemnice*, Praha 2007, s. 35.

⁹³ Jindřich AMBROŽ, *Jilemnice: Výňatky z dějin, rozvoj a zvláštnosti města*, Jilemnice 1941, s. 18.

⁹⁴ Jan LUŠTINEC, *Jilemnice*, Praha 2007, s. 36.

od Zdenka Feyfara (Fotografie č. 15). Od roku 1953⁹⁵ tyto prostory slouží Krkonošskému muzeu, které se sem po četných stěhování přemístilo. V době fotografování zde již pravděpodobně sídlilo a zahrnovalo několik stěžejních expozic: lyžařskou, dějepisně-národopisnou a galerijní.

Fotografie č. 15



Zámek na snímku představuje tehdejší podobu a k porovnání je vložena současná fotografie autorky práce – datovaná k 10. únoru 2018 (Fotografie č. 16). Je patrné, že zámek včetně parku kolem se uchovává.

Fotografie č. 16



⁹⁵ Jiří BAŠTA, *Krkonošské muzeum v Jilemnici: Správa KRNAP pro veřejnost*, Krkonoše – Jizerské hory 38, 2005, s. 24.

Rozvoj celého města Jilemnice dotváří líčená procházka městem z roku 1941 od Jindřicha Ambrože, je ukázkou komplexního rozmachu také v době po 1. světové válce.⁹⁶ V Jilemnici se s narůstajícím počtem dopravních prostředků upravily místní komunikace. Ambrož popisuje opět novou hustější zástavbu, na níž se nepodílely pouze bytové domy, ale i hospodářské podniky a továrny, které se specializují nejen na textilní průmysl, nebo na výrobu a opravu hospodářských strojů, ale také zhotovování lyží a dalšího sportovního náčiní. V závěru Ambrož upozorňuje na další plánované změny – např. zřízení plovárny, což odráží způsob trávení volného času místních obyvatel.

V meziválečné době pokračovala výstavba města včetně centra. Některé domy byly strženy a nahrazeny novostavbami. Hospodářská krize ve třicátých letech však zastihla i Jilemnici. Vývoj města ustrnul a poklesl počet obyvatel.

Po válce se poměry zlepšovaly jen pozvolna. Živnosti, které před válkou byly úspěšné, zanikly. Některé oblasti průmyslu byly naopak centrálně nařízené a podporoval se jejich rozvoj. Jan Luštinec uvádí strojírenství a potravinářství – tradiční tkalcovství pominulo.⁹⁷

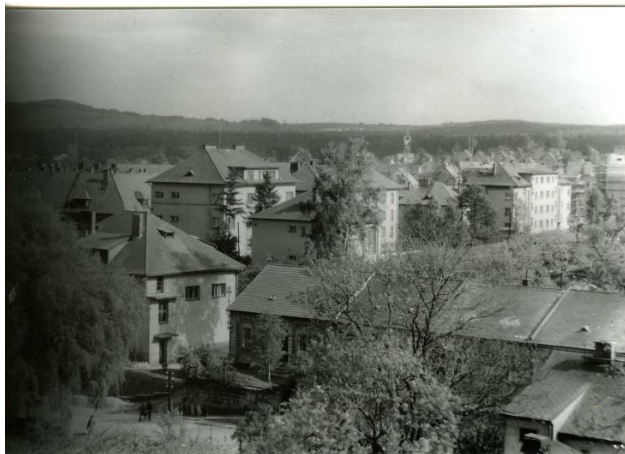
V 60. letech 20. století se opět zahušťuje výstavba, hlavně v místech mezi Jilemnici a Jilmem. Dřívější krkonošský ráz, který dotvářely roubenky, byl však narušen. Luštinec toto připodobňuje k nevýrazným sídlištním stavbám.⁹⁸ Ve městě vznikaly nové vily, probíhala „modernizace“ původních budov, centrum chátralo a z města se vytrácel původní historický punc. Dokládá to snímek z této doby od Zdenka Feyfara (Fotografie č. 17), který zobrazuje čtvrť zastavěnou vícepatrovými domy.

⁹⁶ Jindřich AMBROŽ, *Jilemnice: Výňatky z dějin, rozvoj a zvláštnosti města*, Jilemnice 1941, s. 15.

⁹⁷ Jan LUŠTINEC, *Jilemnice*, Praha 2007, s. 44.

⁹⁸ *Tamtéž*, s. 45.

Fotografie č. 17



Střed města, včetně zámku, radnice, kostelu sv. Vavřince, Zvědavé uličky se stal památkovou zónou ihned po sametové revoluci.⁹⁹ Vznikl tak současný stav města Jilemnice, který nepopírá, ba právě vyzdvihuje, historicky danou krkonošskou atmosféru.

3.1.6.2 Zvědavá ulička

U obou autorů se objevují společné stěžejní body. Jilemnické náměstí a Zvědavá ulička spojuje jejich záměr fotografování – jsou to veřejná prostranství, spjatá však s ruchem běžného denního režimu místních obyvatel.

Obrázek Zvědavé uličky zprostředkovávají celkem 3 fotografie: dvě od Zdenka a jedna od Jaroslava. Shodují se ve způsobu zachycení tohoto místa – využívají pohledu od náměstí. Oba snímky prezentují specifikum tohoto místa, jenž napovídá pojmenování Zvědavé uličky. Ona „zvědavost“ souvisí s rozestavením domů na západní straně a to tak, aby všichni obyvatelé viděli ze svého domova na hlavní ulici. Každé stavení je posunuto o rozměr jedné okenní římsy směrem do středu ulice. Tento způsob výstavby byl realizován po rozsáhlém požáru v roce 1788, jehož příčinou byl nekvalitní komín z nevhodných materiálů.¹⁰⁰

Jaroslavův pohled z roku 1907 (Fotografie č. 18) číší každodenností a živostí. Ulička reprezentuje krkonošskou lidovou architekturu – roubenky s malými dělenými okny, jejichž součástí je u každé zápraží. Některé je ohraničené obyčejným dřevěným

⁹⁹ Jan LUŠTINEC, *Jilemnice*, Praha 2007, s. 46.

¹⁰⁰ *Tamtéž*, s. 23.

plotem z kůlů. Roubení je horizontální z mohutných trámů, mezi nimiž je bílá spára. Jak domky lemují blátivou cestu, lze si povšimnout totožného tvaru šindelových střech – každá je zakončena lomenicí. Kromě domů nelze přehlédnout různé figury: děti, dospělí, ženy, muži, zvířata – i povoz, který je tažen dobytkem. Nejbližším na tomto snímku je stavení s cedulí, prozrazující, že v tomto domě bydlel krejčí Alois Horáček.

Fotografie č. 18



Pohled od Zdenka Feyfara (Fotografie č. 19) zobrazuje dům, nacházející se ještě před domem krejčího. Typově je zcela jiný: roubení nepřiznává, vybočuje nejen tvarem střechy, ale i situovaností celé stavby. To, že je postaven později oproti sousedním domům, napovídá také druh okna – není čtvercový, ale obdélníkový, a dokonce s ventilační částí. Novinkou jsou také dráty elektrického vedení, připevněné na střeše domu bývalého krejčího Horáčka. Na první pohled je zřejmý upravenější povrch místní komunikace. Rozlišila se část pro pěší a vozidla – byly vybudovány chodníky a obrubníky, které na fotografii Jaroslava chybí.

Fotografie č. 19



V 60. letech 20. století byla ulička v rámci „modernizace“ dokonce pokryta asfaltovým povrchem, v 80. letech v ní však v důsledku zákazu doprava ustala. Po roce 1989 se tomuto místu dostalo revitalizace: asfalt byl stržen a nahradila ho kostková dlažba. Některé domy mají opět šindelovou střechu. Za velký počín považuje Jan Luštinec ve své knize přemístění tzv. Šaldova statku, budovy z konce 18. století, který dnes leží blízko Zvědavé uličky.¹⁰¹

Současný stav Zvědavé uličky se uchovává, oproti původním snímkům zde přibylo nové pouliční osvětlení, které se však snaží udržet historický ráz. Z praktických důvodů vytváří střešní krytinu plechové pláty s bodci, které rozráží padající vrstvu sněhu ze střechy. Informace o tomto místě podává turistický průvodce v podobě tabule, umístěné vlevo na snímku autorky této práce (Fotografie č. 20).

¹⁰¹ Jan LUŠTINEC, *Jilemnice*, Praha 2007, s. 46.

Fotografie č. 20



3.1.6.3 Náměstí

K bližší analýze budov na náměstí pomohou snímky Zdenka Feyfara, jenž zachytil toto veřejné prostranství z radniční věže. Jeho sérii snímků lze porovnat s těmi Jaroslavovými, a to i přesto, že se zaměřují na slavnosti a podobné akce konané právě na náměstí. Proměna domů na náměstí souvisí totiž s rozvojem trhu – do jisté míry tedy bude toto téma souviset s kapitolou *Proměna lidí* kde je nastíněn běžný život zdejších obyvatel.

Jaroslav zaznamenal náměstí v průběhu konání akcí, tyto snímky lze využít k popisu podoby náměstí z počátku 20. století (Fotografie č. 21). Domy využívaly svého umístění na veřejném prostoru a nabízely postupem doby různé služby či produkty. Na základě toho se funkčně měnil jejich vzhled. V ulici vedoucí kolem radnice je na snímku dům s nápisem „Alois Neubert. Knihtiskárna a knihkupectví“ – dokládá zájem o knihu a četbu ve společnosti. Knihkupectví se dařilo natolik, že mohlo být rozšířeno přímo o tiskárnu knih. Na východní straně náměstí stála celá řada nejrůznějších podniků. Rohový dům je „Hotel U Božího oka“ – jedno z ubytovacích zařízení.

Fotografie č. 21



Vlevo od tohoto hotelu pokračuje, na snímku výročního trhu (Fotografie č. 22), budova s označením J. S. Knobloch. Jan Luštinec ve své knize vysvětluje, že tento podnikatel, po němž je dům pojmenován, se zabýval výrobou limonád a časem i pálením slivovice.¹⁰² Právě tato budova s č. p. 172 na fotografii vyniká také svou zdobnou pseudorenesanční fasádou. Zvýrazněná podélná okna a podloubí zdobí i ostatní domy na náměstí. Další v řadě činžovních domů je lékárna, nese č. p. 173 a až ve 40. letech 20. století prošla rekonstrukcí.¹⁰³

Fotografie č. 22



¹⁰² Jan LUŠTINEC, *Jilemnice*, Praha 2007, s. 31.

¹⁰³ *Tamtéž*, s. 63.

Feyfar mladší zprostředkoval Jilemnické náměstí pod jiným úhlem (Fotografie č. 23). Původní objekt podnikatele Knoblocha se na Zdenkově obrázku již nevyskytuje. Budova zanikla roku 1961, kdy se část domu i s podloubím zřítily. Nahradila ho budova nová, na obrázku je obestavěná lešením.

Fotografie č. 23



V oblasti specializace obchodů je také patrné, že nabízené zboží bylo v 60. letech 20. století rozmanitější. Kromě podniků poskytujících základní potraviny se objevuje také tabák, distribuující cigaretové výrobky a tiskoviny, nebo květinářství. Změna v typu prodeje se týká kromě zboží i služeb a odráží mimo jiné i větší míru péče o zevnějšek – tomu slouží např. kadeřnictví nebo oděvy, zobrazené na snímku uprostřed (Fotografie č. 24).

Fotografie č. 24



Náměstí vždy dominovala radnice s podloubím. Obrázek pozdější radnice (Fotografie č. 25) prozrazuje zásahy do počtu oken – na radniční věži je původní trojokno zazděné, takže zbylo jen jedno okno středové. Změna nastala i ve střeše: starší snímek zobrazuje tři střešní okna, kdežto později vznikl velký střešní vikýř. Všechny tyto detaily značí několik proběhlých rekonstrukcí, které se dotkly celého města.

Fotografie č. 25



Dnes se toto náměstí nazývá Masarykovo a jeho podobu znázorňuje fotografie z února roku 2018 (Fotografie č. 26). Dokládá rozčlenění náměstí do několika úrovní. Místo pro parkování je vyhrazeno a odděleno od středu prostranství, kde stojí kašna, sousoší a v zimě také ledová socha Krakonoše.

Vypadá to, že jeden prvek je na tomto místě věčný a provází všechny fotografie – ať ty z počátku 20. století, nebo ty poválečné. I dnes se zde nachází dvě sousoší. Na prvním je umístěna socha Panny Marie, dále socha sv. Barbory, která byla ochránkyní při morových epidemiích, a pak sv. Máří Magdalena, patronka řemesel a živností, kterým se na náměstí tolik dařilo. Kromě barokního sousoší Panny Marie lze vedle kašny spatřit také sousoší sv. Kříže.¹⁰⁴

Fotografie č. 26



¹⁰⁴ Jindřich AMBROŽ, *Jilemnice: Výňatky z dějin, rozvoj a zvláštnosti města*, Jilemnice 1941, s. 17.

3.2 Proměna lidí

Kategorie „Proměna lidí“ je doménou Jaroslava Feyfara, jehož fotografie vytváří základnu této sekce. Neznamená to však, že nedojde ke komparaci v oblasti života lidí. Zdenkovy fotografie se ale zaměřují výhradně pouze na figury v menší míře případů. O to zajímavější je fakt, že právě u něho lze nalézt portréty, které jsou v této části práce také použity.

3.2.1 Každodenní život

Zaznamenáním obvyklých činností lidí Feyfarové dokládají život celé společnosti. Svět v Krkonoších byl nadále spjat s přírodou, a proto se harmonogram všedního dne často odvíjel od ročních období. Tradiční zemědělskou záležitostí, jenž znázorňují oba fotografové, je senoseč. V podhorských oblastech k ní docházelo od 8. do 15. června – v době, kdy louka kvetla.¹⁰⁵

Ze snímků je patrné, že se do procesu senoseče zapojovala celá rodina. Fotografie od Jaroslava zobrazuje několik dětí i dospělých, jak shrabávají usušené seno širokými dřevěnými hráběmi (Fotografie č. 27).

Fotografie č. 27



¹⁰⁵ Magdalena BERANOVÁ – Antonín KUBAČÁK, *Dějiny zemědělství v Čechách a na Moravě*, Praha 2010, s. 266.

Celý postup senoseče dotvářejí ale i dobově mladší snímky Zdenka Feyfara, které zachycují vázání a stavění „panáků“ ze sena (Fotografie č. 28).

Fotografie č. 28



Krkonoše jsou regionem pastevectví. Na mnoha snímcích od Jaroslava Feyfara se objevují kozy, ovce i koně volně se pasoucí u lidských obydlí. Pastva, hlídání dobytka se staly tradiční obživou místních obyvatel. Domácí zvířata pomáhala také při usnadnění práce. Brzy je však v oblasti tažné síly, užívané během orby i při přepravě těžkých břemen, vystřídalý technické vymoženosti.

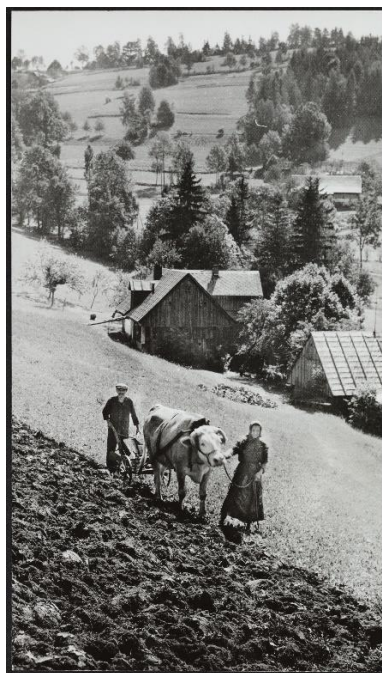
Ještě, než taková doba nastala, zobrazil Jaroslav Feyfar na snímku z Křižlic (Fotografie č. 29) rolníka z počátku 20. století, který během své práce využívá vola – při orbě tak vynaložil méně sil, a to i přesto, že dosáhl kýženého cíle: půdu narušit a provzdušnit. K tomuto účelu rolník využíval ruchadlo, vynález bratrů Veverkových.

Fotografie č. 29



Téma zemědělských prací dokládá hned několik fotografií od Zdenka Feyfara. I on zaznamenává užití dobytku jako tažných zvířat. Mimo jiné se na jeho obrázku (Fotografie č. 30) odráží i rozdělení prací v otázce genderu – těžší práci vykonává muž, který se věnuje samotnému orání. Žena celému procesu napomáhá – vola vede a usměřňuje ho.

Fotografie č. 30



Kromě tura se na fotografiích syna Feyfara objevují také koně, zejména při pracích v lese – např. během svážení pokácených klád. Další jejich využití (Fotografie č. 31) je při žních – síla dvou párů koňského spřežení je potřebná pro usnadnění práce. Všechny tyto fotografie byly pořízeny v 50. letech 20. století – znamená to, že i o půl století později se využívalo zvířecí síly k náročným zemědělským úkonům.

Fotografie č. 31



Krokem zpět se jeví užití dokonce síly lidské, zaznamenané také v 50. letech 20. století (Fotografie č. 32). Taková orba s pomocí háků a s lidským záprahem zaměstnala celkem čtyři muže.

Fotografie č. 32



Ukázkou nástupu moderní techniky je následující snímek (Fotografie č. 33), jehož autorem je pochopitelně Zdenko Feyfar. Obdělání celého pole zajistil přístup, během něhož se konečně uplatňuje užití motorů a nové techniky doby.

Fotografie č. 33



Denní rozvrh a určitý režim platil kromě zemědělských usedlostí a vesnic také ve městech. Brzy ráno sem vstupovali trhovci, aby své zboží měli pro nakupující hospodyně nachystáno. Nabízeli nejen potraviny, ale i výrobky pro domácnost a oblečení. Mezi trhovci své zboží nabízeli také ševci.¹⁰⁶ Takový trh ilustrují obrázky od Jaroslava Feyfara (Fotografie č. 34). Stánky se stavěly z jednoduché dřevěné konstrukce a přetáhly se plátnem, tak vznikla stříška chránící výrobky před slunečními paprsky, případně deštěm. Obdobný stánkový prodej, i když v menší míře se pořádal také během různých slavností – několik stánků se stavělo před radnicí např. při slavnosti Božího těla.

Fotografie č. 34



Snímky zobrazují, že se zde dalo sehnat prakticky cokoli: korále, boty, klobásy, lopaty, látky, dřevěné věšáky, vozíky, nebo třeba kolovrátek (Fotografie č. 35).

¹⁰⁶ Pavla VOŠAHLÍKOVÁ, *Jak se žilo za časů Františka Josefa I.*, Praha 1996, s. 179.

Přelidněné jilemnické náměstí dokládá zájem o takové zboží. Tuto tradici jarmarků a trhů si zachovává Jilemnice dodnes.

Fotografie č. 35



3.2.2 Interiér a bydlení

Po všech vykonaných povinnostech, ať už kolem domu, na poli, či v práci ve městě, se každý navracel do svých domovů. Uvnitř pořizoval záběry paradoxně Feyfar mladší, nikoli jeho otec, který je na fotografii lidí a jejich životů více zaměřen. Lze to vysvětlit Zdenkovou univerzálností – fotografoval totiž také portréty, jak bylo v medailonku o něm zmíněno. Spisovatelka Jarmila Glazarová spatřuje ve Zdenkově tvorbě právě snahu postihnout činnost lidí, kteří na snímku leckdy chybí. V úvodních slovech ke Zdenkově foto-publikaci popisuje, jak všemi smysly vnímá tuto lidskou entitu v jeho obrázcích: *„Na Feyfarových fotografiích jsou rozsety krkonošské chalupy, přisedlé k zemi, vchoulené do strání, přikrčené pod vysokými stromy. Jsou všechny tak přívětivé, z teplého dřeva, s bílými zárubněmi, s okénky plnými kyttek. Díváme se na jejich pastorální půvab, na bezpečnou jistotu lidového uměleckého citu, s jakým jsou posazeny do krajiny. [...] Slyšíme dřevěný lomoz tkalcovských stavů v nízkých světničkách. Vidíme pospěch nesčetných člunků v nesčetných osnovách od ranního rozbřesku až do setmění“*.¹⁰⁷

Právě práci na tkalcovském stavu ukazuje snímek z Mrklova (Fotografie č. 36). Zobrazuje tkalce Matěje Pochopa ve svém domě. Zařízení světnice upoutá hlavně výzdobou zkosených stěn – několik obrazů se zátiším či portréty je přitlučeno až

¹⁰⁷ Jarmila GLAZAROVÁ, úvodní slovo, Zdenko Feyfar, Krkonoše, 1964, nestránkováno.

ke stropu. Vedle nich nechybí ukřižovaný Ježíš Kristus v podobě krucifixu – z toho lze odvodit pobožnost těchto lidí. Samotná činnost ručního tkalcovství sloužila případně i jako přivýdělek.

Fotografie č. 36



Velmi prosté vybavení domu zobrazují snímky z návštěvy u Antošů v Poustce na Benecku (Fotografie č. 37). I v těchto světnicích jsou obrazy připevněny na bílých zdech takřka u stropu a stejně tak i zrcadla, která nesou sklon, aby mohla plnit svůj účel. Fotografie dokládají hojné využívání dřeva jako materiálu pro zhotovení veškerého nábytku, ale i podlahy, parapetů a oken. Život v takovém prostředí byl velmi účelný a skromný. Ke spánku se lidé odebírali pod péřové duchny, navíc jim na místo dnešních matrací sloužila k podestlání sláma. Na tomto obrázku si lze všimnout, že je žena bosa. Prostý oděv je výhradně praktický – stěžejní bylo, aby nepřekážel při práci. Celkový pohled vytváří dojem pracovitosti a chudoby.

Fotografie č. 37



Teplo zajišťovala obyčejná kamna, do nichž se přikládalo dřívím. Nutné bylo se během roku na zimu připravit – poctivou zásobu dřeva si vytvořil muž z Horní Nové Vsi. Polínky si obložil i stěny roubenky (Fotografie č. 38).

Fotografie č. 38



V takovýchto chalupách lze předpokládat absenci elektrického proudu či zavedeného vodovodního potrubí – k nošení vody mohl sloužit kovový džber, zobrazený na předchozím snímku vedle nohou ženy, a k praní valcha, umístěná před oknem z dalšího portréту starého muže se dřívím. Tyto fotografie poukazují, že v některých vesnicích modernizace vůbec neproběhla a vzniká tak dojem, že obdobné fotografie mohly být pořízeny klidně i o 50 let dříve.

Moderněji než zobrazené chalupy, byly vybaveny Dvoračky ve 40. letech 20. století. Původní bouda, sloužící pro chov dobytka, odrážela potřebu přizpůsobit se

rozmáhajícímu turistickému ruchu. Stojí totiž na křižovatce turistických cest. Tento směr Dvoračkám vnuknul už hrabě Harrach, který je, poté co roku 1893 tato budova vyhořela, koupil a zbudoval tak hojně navštěvovaný horský hostinec.¹⁰⁸

Soubor fotografií zachycuje interiér restaurace, ale i pokoje k ubytování hostů. Ubytovaný krácel do svého pokoje po schodišti a chodbou, přičemž v těchto prostorách byly položeny koberce. V samotné světnici byla umístěna postel, ale i další malovaný, vyřezávaný či jinak zdobený nábytek. Součástí bylo také „sociální zařízení“ – umyvadlo se zrcadlem. Z fotografií (př. Fotografie č. 39) je patrné, že Dvoračky byly v té době už vybaveny ústředním topným systémem, v jednom z pokojů se totiž nacházel litinový radiátor.

Fotografie č. 39



Několik těchto snímků restaurace je označeno razítkem „Feyfar“ a o bližším autorství se nehovoří. I přesto, že na webových stránkách Krkonošského muzea Správy KRNAP je uvedena datace 1919-1920, lze vzhledem k vylíčenému zařízení určit, že autorem snímků je Zdenko, nikoliv Jaroslav. Navíc by tento komerční způsob zaznamenaného místa ani Jaroslavovu stylu neodpovídal. Tento fakt prokazuje také porovnání s fotografií ze 40. let 20. století, která jako jediná explicitně uvádí Zdenkovo jméno, mnoho rozdílů ve vybavení restaurace spatřit nelze, ba naopak jsou na snímku zobrazeny tytéž vyřezávané židle a velká kachlová kamna.

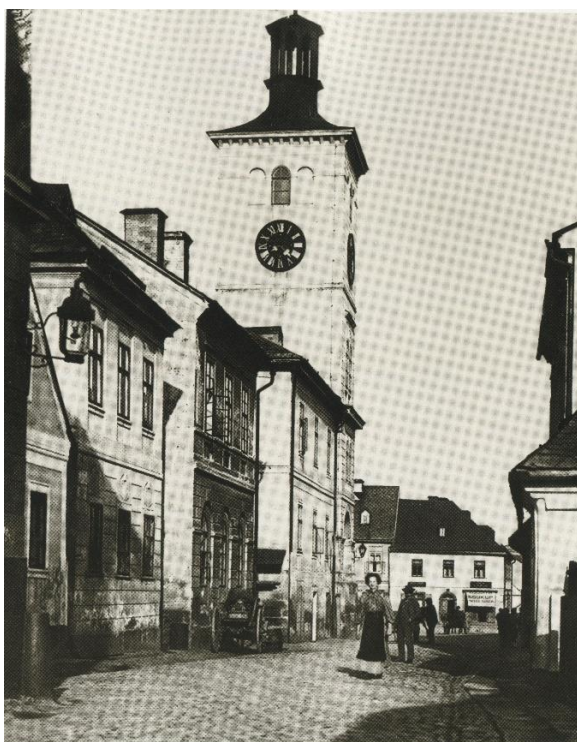
¹⁰⁸ Pavel JAKUBEC – Luděk JIRÁSEK – Jan KAFKA a kol., *Horské boudy v Krkonoších a Jizerských horách: Schroniska turystyczne Karkonoszy i Gór Izerskich*, Litoměřice 2015, s. 16.

3.2.3 Výdobytky nové doby

Sekce Proměna krajiny poukazovala na změněný pohled na krajinu a na města. Příčinou změn byl narůstající počet obyvatel, který však zároveň souvisel i s modernizací města. Stavěly se nové domy, budovala se kanalizace. Modernizace ve druhé polovině 19. století probíhala v oblasti hospodářské i kulturní, ale souvisí i s novým životním stylem společnosti.

Ve městech se objevily veškeré technické vymoženosti mnohem dříve než v odlehlých částech nebo na vesnicích. Během porovnávání Zdenkových a Jaroslavových záběrů byl již na mnoha fotografiích spatřen vývoj v elektrifikaci – řada obrázků Feyfara mladšího vyobrazila sloupy s elektrickým vedením, nebo dokonce rozsvícená okna. Oproti tomu Jaroslav zachytil na fotografii z Jilemnice jiný druh osvětlení. Lampa je připevněna na rohu domu vlevo na snímku (Fotografie č. 40). Zřejmě se jedná o lampu plynovou.

Fotografie č. 40



Ať se jednalo o jakýkoliv typ světla, usnadňovalo místním vykonávat práci nejen ve dne, ale i v noci. Tato převratná novinka ovlivnila společnost tím, že jim prakticky

prodloužila den. Elektrina postupně sloužila nejen k práci, ale i pro odpočinek a s ním související zábavu.¹⁰⁹ V Jilemnici proběhla elektrifikace v posledních letech před válkou.¹¹⁰

Fotografie Zdenka Feyfara zobrazují na mnoha místech další novinku ve společnosti, která je sdíleným znakem série jeho snímků. Většina z nich byla pořízena v Jilemnici, konkrétně z radniční věže. Jde o veškeré dopravní prostředky: zdokonalené bicykly i motocykly, hlavně však velké množství automobilů. Dopravu fiakrem nebo drožkou vystřídal právě toto dvoustopé osobní vozidlo, využívající novinku z druhé poloviny 19. století – spalovací motor. Ruch na ulici, který pramenil od provozování řemesel na ulici, byl vystřídán hlukem dopravy a stavby nových komunikací a chodníků.

Fotografie datovaná roku 1963 (Fotografie č. 41) pochází ze Zlatého návrší, které je takřka „obsypané“ různými dopravními prostředky. Vlevo stojí motocykly a uprostřed parkoviště lze vidět i autobus.

Fotografie č. 41



Přímo přehlcn automobily je snímek z téhož roku znázorňující parkoviště uprostřed jilemnického náměstí (Fotografie č. 42). Ze záběru je patrná různorodost

¹⁰⁹ Pavla VOŠAHLÍKOVÁ, *Jak se žilo za časů Františka Josefa I.*, Praha 1996, s. 57.

¹¹⁰ Jan LUŠTINEC, *Jilemnice*, Praha 2007, s. 36.

automobilů, i když většina byla značky Škoda. V té době se jezdilo např. Favoritem či Octavií, šlo ovšem o předchůdce stejnojmenných typů, které znají leckteří řidiči i dnes. Výrobně starší zmíněný, tj. Favorit, byl identifikován na snímku vpravo vzadu s tmavým lakem. Tento vůz se vyráběl před druhou světovou válkou, a to v celkově nízkém počtu.¹¹¹ Typickým rysem pro něj byly protáhlé blatníky u předních kol, do nichž byla zapuštěna kulatá světla.

Škoda Octavia, zachycená na fotografii vpravo vpředu, je již model z 50. let 20. století. Tyto automobily se daly rozpoznat podle tzv. „křídélek“, která ústila ve světla.¹¹² Uplatňovaly se také modely „combi“ nebo např. čtyřdveřová Škoda 1202, jejíž zadní část ve světlé barvě lze vidět na snímku v první zaparkované řadě vlevo.

Fotografie č. 42



¹¹¹ Mario René CEDRYCH – Lukáš NACHTMANN, *Škoda – auta známá i neznámá: prototypy i sériové automobily vyráběné od roku 1932: kompletní a dosud nepublikovaný přehled produkce od začátku výroby 1905, včetně nákladních automobilů: doplněno o prototypy 60. a 80. let*, Praha 2007, s. 83.

¹¹² *Tamtéž*, s. 127–131.

3.2.4 Slavnosti a volný čas

Feyfarové rovněž zachytili využívání volného času. Jedno takové setkání dokládá fotografie Jaroslava Feyfara (Fotografie č. 43). Zobrazuje výlet u Vejnarovy elektrárny v Hrabačově, jehož součástí byl evidentně i piknik. Občerstvení uložené v koši zahrnovalo hrnky, skleněné lahve a také bábovku.

Fotografie č. 43



Výlety byly plánovány také do vzdálenějších míst, rozmohly se během druhé poloviny 19. století. Na počátku 20. století se turistika stávala dokonce masovou záležitostí. Podle Jiřího Dvořáka to způsobil stále silnější střední stav, který mohl své prostředky i čas využívat k chození po horách či jiným aktivitám.¹¹³ Turistika se ve společnosti stala populární, a proto o tom i Feyfar mladší mohl ve 30. letech 20. století podat další důkaz. Fotografoval Jana Buchara, jak s cestovním plátěným batůžkem sbírá na svých toulkách borůvky. Jan Buchar se podílel právě na rozvoji turistické infrastruktury např. vytvářením značek na cestách.

¹¹³ Jiří DVOŘÁK, *Fotografové Krkonoš: od počátků fotografie po současnost*, Vrchlabí 2016, s. 11.

Návštěvu hor, spojenou opět se sběrem borůvek, zachycuje Zdenko na snímku (Fotografie č. 44) dvou starších žen s radostným úsměvem. Fotografie pochází z 80. let 20. století.

Fotografie č. 44



Zmíněný Jan Buchar byl popularizátorem nejen turistiky, ale sportu obecně. Podporoval také vytvářející spolky. Jedním z nejznámějších byl Sokol, jehož budovu postavily v Jilemnici v letech 1895-1896, přilehlé hřiště pak v roce 1921.¹¹⁴ Spolky se podílely na rozvoji nejen turistiky a cyklistiky, ale napomohly i vzniku sportů nových, jako je lyžování či běžkování. Zimní sporty se staly novinkou, kterou si společnost v průběhu 20. století velmi rychle oblíbila. Zdenkova fotografie z oblasti Benecka vyobrazuje ve sněhu jdoucí figury, které si nesou lyže (Fotografie č. 45). Dokládá, jak takové lyžařské náčiní vypadalo. Děti se na páru úzkých dřevěných desek pohybují po sněhu a za pomoci dvou hůlek, zakončených bodcem, v každé ruce se odrážejí od země.

¹¹⁴ Jindřich AMBROŽ, *Jilemnice: Výňatky z dějin, rozvoj a zvláštnosti města*, Jilemnice 1941, s. 15.

Fotografie č. 45



Rozvoj sportu s sebou přinesl i změnu v oblečení. Pro jeho vykonávání se stalo nutností vytvořit praktický oděv, který by ničemu nepřekážel. Záleželo také na tom, jakému sportu se dotyčný chystal věnovat. Na túru ženy nosily polodlouhou sukni, oblékanou na kalhoty z totožné látky a na halenku z flanelu oblékaly polodlouhou volnou pláštěnku.¹¹⁵ Naopak na lyže nosily teplé zimní kabáty a od roku 1910 dokonce pouze kalhoty bez sukně.¹¹⁶

Lidé se v této disciplíně natolik zdokonalili, že v ní začaly i závodit. Soupeření, spojené s oslavami vítání jara zobrazují Zdenkovy snímky z Harrachova z 60. let 20. století. Muži, ženy i děti obutí do lyží, ztvárňují nejrůznější masky: čerty, šašky, zvířata (Fotografie č. 46). K tvorbě převleků evidentně používali rozličné oděvy, dekorativní doplňky, ale i barvy na tvář pro vyjádření mimiky postav a jejich typických znaků.

Fotografie č. 46



¹¹⁵ Eva UCHALOVÁ, *Česká móda od valčíku po tango*, Praha 1997, s. 46.

¹¹⁶ *Tamtéž*, s. 46.

Povšimnout si lze rovněž ztvárnění postavy Krakonoše (Fotografie č. 47). Vypovídá leccos o tehdejší představě lidí o tom, jak takový ochránce hor vypadal. Během oslav byl dominantní postavou, jedoucí na povozu s dalšími maskami.

Fotografie č. 47



3.2.5 Móda

Způsob odívání dokládají převážně fotografie od Jaroslava Feyfara. Komparaci umožnilo jen několik Zdenkových snímků. Tato část práce však pohlíží na módu jako na dobové trendy estetických kvalit, nikoli jako na oděv té nejširší společnosti. Za takovýchto předpokladů lze využít jen dva Zdenkovy obrázky. Prostý oděv těch nejchudších lidí byl zaměřen spíše na praktičnost a pohodlnost, než aby se stal předmětem módy. Navíc až od poloviny 20. století se móda stává záležitostí širší veřejnosti, kdy se odlišuje oblečení pro různé sociální skupiny.¹¹⁷

Změny v oblasti kultury, zaměřené na odívání, tato kapitola popíše chronologicky – tedy od snímků Jaroslava. Ty znázorňují převážně obyvatele v Jilemnici během slavností a trhů. Na fotografiích lze postřehnout nejenom dámské oděvy, ale i pánské a dětské.

Tradiční oblečení z počátku 20. století vyobrazuje již jednou uvedená fotografie (nyní Fotografie č. 48). Ženy nosily vyšívané blůzy se stojacím límečkem a dlouhé sukně, které mohly být různého tvaru. Důraz byl kladen na stažený pas. Postupně se

¹¹⁷ Ludmila KYBALOVÁ, *Od "zlatých dvacátých" po Diora*, Praha 2009, s. 8.

mění tvar rukávu: „V roce 1893 sahá výduť rukávu od ramene k lokti a rukáv v dolní části paže je úzký, v roce 1895 kulminuje šířka výduti, i její délka po loket“.¹¹⁸

Fotografie č. 48



Popisované tvary rukávu podobně dokládá obrázek (Fotografie č. 49), na kterém jsou čtyři dospělé ženy – zvětšující se výduť rukávů dokazují oděvy obou žen, jdoucích blíže u objektivu. Změna nastává také v límečku – již není vyztužen, ale postupně vytváří výstřih do „V“ a později tzv. loďkový stříh.¹¹⁹

Fotografie č. 49



¹¹⁸ Eva UCHALOVÁ, *Česká móda od valčíku po tango*, Praha 1997, s. 70.

¹¹⁹ Jana MÁCHALOVÁ, *Móda 20. století*, Praha 2003, s. 36.

Takřka žádná z postav se ani na jedné fotografii neobjevuje bez pokrývky hlavy, která byla tehdy samozřejmostí. Z povinnosti se stávala přednost – dámské klobouky zdůrazňovaly svou mohutnost ještě často také nejrůznějšími ozdobami (např. květinami). K vidění byly též velké, vertikálně rovné klobouky, které obdobně dotvářely celou vizáž. Bez klobouků se neobešly ani děti. Starší a chudší ženy nosily šátky. Před sluncem se dámy chránily slunečníky, jak je patrné na přeplněném jilemnickém náměstí (Fotografie č. 50), kde je tento doplněk zcela běžným. Současně je zde vidět obliba používaných materiálů – krajka zdobí nejenom svrchní vrstvu šatů, ale i volány na rukávech, díky nimž se zvětší jejich objem. Šaty, s délkou po kotníky, jsou doplněné rukavičkami a samozřejmě také velkým kloboukem.

V prvním desetiletí nového století bylo trendem vytváření esovité linie pro zdůraznění ženských křivek. Dosáhlo se toho tak, že se kabátky na hrudi řasily, Eva Uchalová hovoří o „*podkasání do tvaru husí hrudi*“. Za další změnu uvádí rozšiřující se rukávy v oblasti ramen, celkovou zdobnost.¹²⁰ Tuto tendenci lze také spatřit na snímku se slunečníky.

Fotografie č. 50



Pánská móda se vyznačovala především obleky ve formě saka či žaketu a kalhot, které se postupně zužovaly. Barva kabátu odpovídala ročnímu období – tmavé látky se nosily v zimě, světlé naopak v létě.¹²¹ Z fotografií je patrné, že i muži podléhali

¹²⁰ Eva UHALOVÁ, *Česká móda od valčíku po tango*, Praha 1997, s. 76–82.

¹²¹ *Tamtéž*, s. 121.

kloboukové módě, i když v menší míře. Moderním (a užitečným) doplňkem se staly hodinky na řetízku (Fotografie č. 51).

Fotografie č. 51



Poválečnou pánskou módu zobrazuje ukázka od Zdenka Feyfara ze dne 16. srpna 1949 (Fotografie č. 52). Na snímku se on sám se svým synem fotografuje s ppkl. Matějem Semíkem a Jindřichem Ambrožem, jilemnickým tajemníkem a autorem publikací, které do této práce byly použity.

V porovnání s módou na Jaroslavových snímcích mizí již elegantní klobouky, které střídají bekovky či pánské barety. Košili bylo nutné mít dopnutou až ke krku a v oblasti vázanek je patrná různorodost: muži si mohli vybrat mezi motýlkem či kravatou. Fotografie Feyfarů dokazují, že v době před 1. světovou válkou, ale také po 2. světové válce byl módní knírek. Oděvy byly zaměřené na účelovost a vzhledem k poválečným poměrům, se v rámci šetřivosti omezovala spotřeba materiálů.¹²²

¹²² Jana MÁCHALOVÁ, *Móda 20. století*, Praha 2003, s. 83.

Fotografie č. 52



Výše popsaná předválečná dámská móda se během obou světových válek mnohokrát změnila. Trendy 60. let ukazují Zdenkovy snímky, příkladem je Fotografie č. 53 z Harrachova. Tato generace, již nezasažená válkou, vytvořila velmi odvážný druh módy. Trend zkracování sukní je na fotografiích patrný – v tomto období sahaly po kolena, nohy se totiž staly centrem pozornosti.¹²³ Móda 60. let byla oproti předcházejícímu popisovanému období mnohem pohodlnější. Šaty přepásané v pase, které kladly důraz na ženské křivky, zobrazené na fotografiích Feyfara staršího, vystřídaly naopak volné linie, které případně i ženské křivky zakrývaly. Vliv na odívání měl „objev“ plastové hmoty, z níž byly vyráběny náušnice a jiné doplňky. Materiál samotného oblečení byl také nový – oblíbeným se stal elastan nebo viskóza. Stejně jako muži, tak i ženy odložily klobouky. Místo nich dbaly na objem svých vlasů, jehož dosahovaly tupírováním.

¹²³ Jana MÁCHALOVÁ, *Móda 20. století*, Praha 2003, s. 104.

Fotografie č. 53



Výstřednost se projevovala i v oblasti vzorů a barev oblečení žen, ale dokonce i u mužů: „Představa, že muž by měl vyhlížet střízlivě a oblékat se do obleků s klasickými desény fádni barevnosti, byla nenávratně pryč“.¹²⁴

Navzdory odlišným přístupům k fotografování, vytvořili oba autoři soubor fotografií, které dokládají život tehdejších lidí. Je překvapivé, že každý z Feyfarů zastoupil takřka každou kategorii uvedenou v této komparaci. Tyto památky tedy lze porovnat bez ohledu na to, zda se jeden z nich zaměřoval spíše na krajinu či na postavy lidí. Výjimkou je pouze kategorie obsahující snímky interiérů – právě tato ojedinělost naskytla nezvyklý výsledek: součástí zmíněné sekce jsou fotografie pravděpodobně jen Zdenka Feyfara. Vzhledem k rozmanitosti všech podkapitol, které se dotýkaly obecných či více konkrétních témat, je možné říci, že fotografie Feyfarů byly základnou pro vytvoření komplexního obrazu společnosti, ale i vývoje rázu krajiny.

¹²⁴ Jana MÁCHALOVÁ, *Móda 20. století*, Praha 2003, s. 106.

Závěr

Diplomová práce zpracovávala ikonografický materiál dvou fotografů. Na snímcích, pořízených Jaroslavem Feyfarem a jeho synem Zdenkem, doložila proměnu doby, a to nejen konkrétních lokací, ale i celých měst a společnosti. Užití fotografií dvou generací umožnilo vhléd do měnící se každodenní historie. Celkem bylo zpracováno přibližně 150 kusů fotografií, které jsou uloženy v Krkonošském muzeu Správy KRNAP ve Vrchlabí a také v Krkonošském muzeu v Jilemnici.

Pro usnadnění práce s množstvím snímků si autorka vytvořila pracovní seznam, v němž si zaznamenávala kromě jména autora také rozdělení do kategorií: „Proměna krajiny“ a „Proměna lidí“. Tyto sekce dále korespondovaly s kapitolami 3.1 a 0.

Ukázalo se, že Feyfarové měli k fotografování odlišný přístup. Jaroslav Feyfar byl povoláním lékař – jeho práce ho ovlivnila i v přístupu k fotografování: na obrázcích se objevuje mnoho postav, zachytil tak každodenní všednost společnosti. Zdenko naopak fotografoval hlavně krkonošskou krajinu. V tom tkví hlavní rozdíl mezi oběma autory. Zdenko se zaměřoval na přírodu – „odlidštěnou“ přírodu, nahodilé figury jsou jen bodem v krajině. U Jaroslava převažovaly fotografie zařazené do „Proměny lidí“, u Zdenka tomu bylo naopak. Vcelku náročným se u Zdenka stal výběr použitého vzorku z důvodu velkého množství uměleckých fotografií. Objevovalo se na nich mnoho krajiny, která vytvářela emotivní scenerie plné impresionismu.

Styl obou fotografů se prolínal v Jilemnici, kterou měli oba velmi v oblibě. Pro Jaroslava se stala srdeční záležitostí a Zdenko se zde narodil. Z fotografií vytvořených v Jilemnici je cítit snoubení „krajinařského“ přístupu s tím, co zachycuje život místních. Vývoj města je tak zobrazen velmi komplexně: od měnící se výstavby až po vývoj obchodu a volného času lidí. Úplnost podtrhuje několik fotografií, které pořídila autorka této práce – vznikla tak triáda dob zahrnující počátek 20. století přes 60. léta po současnost. Při pořizování dnešních snímků daných míst je nutné se zmínit o vstřícnosti personálu na radnici, kteří byli ochotni povolit zhotovení snímků z radniční věže – místa, odkud fotografoval také Zdenko Feyfar.

Kromě Jilemnice, která byla v sekci „Proměna krajiny“ nejdelší kapitolou, byla analyzována místa, jejichž výběr spočíval v totožné lokaci obou autorů. Tak se dalo poukázat na konkrétní objekty, které odlišovaly jednotlivé doby. Tímto způsobem byly popsány fotografie Mumlavského vodopádu, v jehož případě nedošlo k patrné proměně.

Diametrální rozdíl byl evidentní v budově Labské boudy a hostince ve Skelných Hutích. Tyto příklady poukázaly na změnu v rázu krajiny a to tak, že původní stavení bylo z nejrůznějších důvodů zbouráno a na jejich místě se vybudovalo nové, ve zcela jiném pojetí architektonické stavby. Větší důraz na tuto odlišnost kladla Labská bouda, o jejímž vzhledu a začlenění do krajiny se diskutuje dodnes. Obrazy Rokytnice nad Jizerou se staly zástupcem celkových pohledů na město. Harrachov znázorňovaly kromě vyobrazení celé obce také jednotlivé budovy, a to převážně u Zdenka Feyfara.

Vývoj společnosti popisovala druhá zmíněná sekce – pozornost byla zaměřena nejen na obyčejný den venkovských lidí, ale i na život obyvatel měst. Do interiéru se skrze obrazy recipient dostal díky snímkům Zdenka Feyfara, což je poněkud překvapivé vzhledem k jeho „odlidštěným záběrům“. Z jeho portrétů je zřejmé také tehdejší vybavení domů, a to díky prostředí, ve kterém se osoby nacházejí.

Záběry obou fotografií dobře zaznamenávají vývoj životního stylu. S měnící se legislativou se postupně přetvářel i způsob, jakým lidé trávili volné chvíle, kterých měli stále více. S rozvojem volného času se začala odlišovat také zábava od předcházejících období – rozvíjel se sport a pořádaly se různé výlety a slavnosti. Čas dále také upravovala nejen pracovní doba, ale i modernizace města, která zahrnovala např. elektrifikaci. Den se prodloužil a o to více zbývalo volného času pro zábavu a rodinu. Právě patrný nárůst turismu zapříčinil i vzhled měst a horských stavení. Lidé vtiskli horské přírodě novou tvář. To vše zobrazují snímky obou Feyfarů.

Cíl diplomové práce postihnout proměnu krkonošské krajiny a vývoj společnosti napříč generacemi byl za pomoci komparativní metody, analýzy ikonografického materiálu a metody čtení z fotografií splněn. Práce předkládá průřezový pohled na danou dobu skrze ikonografické prameny k tomuto tématu.

Přínos diplomové práce není jen doložení dobových společenských či architektonických jevů právě na těchto pramenech, ale také vytvoření celkového pohledu na konkrétní období, kterého se dosáhlo studiem fotografií. Byla tak využita alespoň část dosud nezpracovaného materiálu.

Další možnou etapu výzkumu by umožňovala část nezpracovaných fotografií, například snímků na negativech z Krkonošského muzea Správy KRNP ve Vrchlabí, jejichž autorem je Zdenko Feyfar. Tyto záběry byly pravděpodobně pořízeny z důvodu podnikatelské činnosti – k výrobě propagačního materiálu, a tedy byl jednou z příčin také turismus. Následná práce by se mohla zaměřit na budovy, zobrazené na snímcích,

s nimiž by se pojila otázka důvodu vzniku a účelu, jak již bylo nastíněno. Bylo by možné položit si otázku, zda tato propagace dosáhla svého a zda tato zařízení fungují dodnes.

Seznam pramenů a literatury

Prameny:

Krkonošské muzeum Jilemnice, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara
Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, archiv fotografií KM Vrchlabí
SCHEUFLER, Pavel (ed.), *Jaroslav Feyfar*, České Budějovice 1994.

Literatura:

- AMBROŽ, Jindřich, *Jilemnice: Výňatky z dějin, rozvoj a zvláštnosti města*, Jilemnice 1941.
- BALAJKA, Petr a kol., *Encyklopedie československých a slovenských fotografů*, Praha 1993, s. 75–76.
- BAŠTA, Jiří, *Krkonošské muzeum v Jilemnici: Správa KRNAP pro veřejnost*, Krkonoše – Jizerské hory 38, 2005, s. 24.
- BERANOVÁ, Magdalena – KUBAČÁK, Antonín, *Dějiny zemědělství v Čechách a na Moravě*, Praha 2010, s. 257–305.
- BERHEIM, Ernst, *Úvod do studia dějepisu*, Praha 1931.
- CEDRYCH, Mario Rané – NACHTMANN, Lukáš, *Škoda – auta známá i neznámá: prototypy i sériové automobily vyráběné od roku 1932: kompletní a dosud nepublikovaný přehled produkce od začátku výroby 1905, včetně nákladních automobilů: doplněno o prototypy 60. a 80. let*, Praha 2007.
- DVOŘÁK, Jiří, *Galerie fotografů*, Krkonoše 30, 1997, s. 19.
- DVOŘÁK, Jiří, *Fotografové Krkonoš: od počátků fotografie po současnost*, Vrchlabí 2016.
- DVOŘÁK, Jiří, *Zdenko Feyfar sto let od narození*, Krkonoše – Jizerské hory: měsíčník o přírodě a lidech 46, 2013, s. 12–14.
- DVOŘÁK, Jiří – HÚSKA, Ladislav – ŠTURSA, Jan, *Krkonoše: turistický průvodce*, Jilemnice 1996.
- DVOŘÁK, Karel, [úvodní slovo], *Zdenko Feyfar: fotografie 1932-82*, Praha 1983.
- FLOUSEK, Jiří – HARTMANOVÁ, Olga – ŠTURSA, Jan – POTOCKI, Jacek, *Krkonoše. Příroda, historie, život*, Praha 2007.
- FLUSSER, Vilém, *Za filosofii fotografie*, Praha 2013.
- GLAZAROVÁ, Jarmila, [úvodní slovo], *Zdenko Feyfar: Krkonoše*, 1964.

- HROCH, Miroslav a kol., *Úvod do studia dějepisu*, Praha 1982.
- CHARVÁT, Jaroslav, *Úvod do studia dějepisu*, Praha 1974.
- JAKUBEC, Pavel – JIRÁSEK, Luděk – KAFKA, Jan a kol., *Horské boudy v Krkonoších a Jizerských horách: Schroniska turystyczne Karkonoszy i Gór Izerskich*, Litoměřice 2015.
- KLIMEŠ, Pavel – LOUDA, Jiří – MEJZROVÁ, Jana, *Typická architektura Krkonoš a Jizerských hor: inspirační příručka pro stavebníky a projektanty*, Vrchlabí 2010.
- KLOS, Čestmír, [úvodní slovo], *Krkonoše – Zdenko Feyfar, Jaroslav Feyfar*, Vrchlabí 1989.
- KYBALOVÁ, Ludmila, *Od "zlatých dvacátých" po Diora*, Praha 2009.
- LOUDA, Jiří, *Lidová architektura Krkonoš*, Vrchlabí 2008.
- LOUDA, Jiří, *Novodobá architektura: horské boudy*, *Krkonoše – Jizerské hory* 46, 2013, s. 16–17.
- LUŠTINEC, Jan, *Jilemnice*, Praha 2007.
- LUŠTINEC, Jan, *Krkonoše v hledáčku otce i syna Feyfarových*, V: exkluzivní časopis Libereckého kraje pro každého, kdo chce být v obraze 16, 2017, s. 34–41.
- LUŠTINEC, Jan, *Za Zdenko Feyfarem*, *Historická fotografie* 1, 2001, s. 62.
- LUŠTINEC, Jan – LOUDA, Jiří, *Církevní památky Krkonoš*, Vrchlabí 2015.
- MÁCHALOVÁ, Jana, *Móda 20. století*, Praha 2003.
- MARALÍK, Petr – LUŠTINEC, Jan, *75 let Masarykovy městské nemocnice v Jilemnici*, *Krkonoše – Jizerské hory* 42, 2009, 44-46.
- MYŠKA, Miroslav, *333 tipů a triků pro digitální fotografie*, Brno 2009.
- PATEROVÁ, Vladimíra, *Labská bouda - monstrum nebo perla?*, *Krkonoše – Jizerské hory* 45, 2012, s. 44–45.
- PETRÁŇ, Josef, *Úvod do studia dějepisu III: nauka o historických pramenech*, Praha 1983.
- PILOUS, Vlastimil, *Vodopády: Mumlavský vodopád*, *Krkonoše. Jizerské hory* 44, 2011, s. 20–21.
- SCHEUFLER, Pavel, *Galerie c. k. fotografů: Jaroslav Feyfar*, *Antique* 6, 1997, s. 32–33.
- SCHEUFLER, Pavel *Historické fotografické techniky*, Praha 1993.
- SCHEUFLER, Pavel, *Jaroslav Feyfar*, České Budějovice 1994.
- SCHEUFLER, Pavel, *Krkonoše: Krkonoše na nejstarších fotografiích*, Praha 2002.

- SCHEUFLER, Pavel, *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*, Praha 2013.
- SCHEUFLER, Pavel, *První fotografové Krkonoše: Jaroslav Feyfar*, Krkonoše – Jizerské hory: měsíčník o přírodě a lidech 37, 2004, s. 46–47.
- SOUČEK, Ludvík, Zdenko Feyfar, 1977 (1980).
- UCHALOVÁ, Eva, *Česká móda od valčíku po tango*, Praha 1997.
- VOŠAHLÍKOVÁ, Pavla, *Jak se žilo za časů Františka Josefa I.*, Praha 1996.
- WITTLICH, Filip, *Fotografie – přímý svědek?!*, Praha 2012.

Seznam fotografií

- Fotografie č. 1** – *Jizerka pod Křižlicemi*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 4.
- Fotografie č. 2** – *Mumlavský vodopád*, Krkonošské muzeum v Jilemnici, fond (dále jen f.) Zdenko a Jaroslav Feyfarové, inventární číslo (dále jen inv. č.) F 76.
- Fotografie č. 3** – *Manželé Feyfarovi u Labské boudy*, Krkonošské muzeum v Jilemnici, f. Zdenko a Jaroslav Feyfarové, inv. č. F 197.
- Fotografie č. 4** – *Labská bouda*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. F 2401.
- Fotografie č. 5** – *Hostinec v Hutích*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 27.
- Fotografie č. 6** – *Vítkovice*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 177.
- Fotografie č. 7** – *Rokytnice nad Jizerou – 1905-1910*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 25.
- Fotografie č. 8** – *Rokytnice nad Jizerou*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 197.
- Fotografie č. 9** – *Nový svět*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. F 5932-a.
- Fotografie č. 10** – *Harrachov*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 210.
- Fotografie č. 11** – *Harrachov*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 193.
- Fotografie č. 12** – *Harrachov*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 215.
- Fotografie č. 13** – *Jilemnice, pohled na nemocnici, část Metyšovy kolonie, v pozadí Žalý*, Krkonošské muzeum v Jilemnici, f. Zdenko a Jaroslav Feyfarové, inv. č. F 104.
- Fotografie č. 14** – *Velká voda v Jilemnici – Jilmu*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 30.
- Fotografie č. 15** – *Zámek v Jilemnici*, Krkonošské muzeum v Jilemnici, f. Zdenko a Jaroslav Feyfarové, inv. č. F 10.
- Fotografie č. 16** – Archiv autorky.

Fotografie č. 17 – *Jilemnice*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 226

Fotografie č. 18 – *Zvědavá ulička*, Krkonošské muzeum v Jilemnici, f. Zdenko a Jaroslav Feyfarové, inv. č. F 217.

Fotografie č. 19 – *Jilemnice – Zvědavá ulička*, Krkonošské muzeum v Jilemnici, f. Zdenko a Jaroslav Feyfarové, inv. č. F 150.

Fotografie č. 20 – Archiv autorky.

Fotografie č. 21 – *Slavnost Božího těla na náměstí v Jilemnici*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 38.

Fotografie č. 22 – *Výroční trh v Jilemnici*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 42.

Fotografie č. 23 – *Jilemnice*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 221.

Fotografie č. 24 – *[bez názvu]*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 227.

Fotografie č. 25 – *Jilemnice – radnice se sousoším P. Marie v zimě*, Krkonošské muzeum v Jilemnici, f. Zdenko a Jaroslav Feyfarové, inv. č. F 100.

Fotografie č. 26 – Archiv autorky.

Fotografie č. 27 – *Polní práce na Kozinci*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 23.

Fotografie č. 28 – *Křižlice – rodina Tuláčkova váže obilí do snopů*, Krkonošské muzeum v Jilemnici, f. Zdenko a Jaroslav Feyfarové, inv. č. F 89

Fotografie č. 29 – *Rolník z Křižlic*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 24.

Fotografie č. 30 – *Orání pod Beneckem*, Krkonošské muzeum v Jilemnici, f. Zdenko a Jaroslav Feyfarové, inv. č. F 148.

Fotografie č. 31 – *Mříčná*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 181.

Fotografie č. 32 – *Vysoké nad Jizerou*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 182.

Fotografie č. 33 – *Krkonoše*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng. 212.

- Fotografie č. 34** – *Trh na náměstí v Jilemnici*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 40.
- Fotografie č. 35** – *Výroční trh v Jilemnici*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 43.
- Fotografie č. 36** – *Mrklov*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. F 3983.
- Fotografie č. 37** – *Benecko*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. F 2570.
- Fotografie č. 38** – *Horní Nová Ves*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. F 3977.
- Fotografie č. 39** – *Dvoračky*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. F 5885-8.
- Fotografie č. 40** – *Ulice pod radnicí v Jilemnici*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 37.
- Fotografie č. 41** – *Zlaté návrší*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 174a.
- Fotografie č. 42** – *Jilemnice*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 227.
- Fotografie č. 43** – *Na výletě u Vejnarovy elektrárny v Hrabačově*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 20.
- Fotografie č. 44** – *Krkonoše*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. F 5874.
- Fotografie č. 45** – *V Jestřábí*, Krkonošské muzeum v Jilemnici, f. Zdenko a Jaroslav Feyfarové, inv. č. F 86.
- Fotografie č. 46** – *Harrachov*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 201.
- Fotografie č. 47** – *Harrachov*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 203.
- Fotografie č. 48** – *Na výletě u Vejnarovy elektrárny v Hrabačově*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 20.
- Fotografie č. 49** – *Neděle na náměstí v Jilemnici*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 45.

Fotografie č. 50 – *Slavnost Božího těla na náměstí v Jilemnici*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 41.

Fotografie č. 51 – *Nedělní odpoledne u radnice v Jilemnici*, SCHEUFLER Pavel (ed.), Jaroslav Feyfar, České Budějovice 1994, č. 44.

Fotografie č. 52 – *Jilemnice*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. F 5935.

Fotografie č. 53 – *Harrachov*, Krkonošské muzeum Správy KRNAP ve Vrchlabí, sbírka fotografií Zdenka a Jaroslava Feyfara, inv. č. Ng 215.