KATEŘINA JOCHOVÁ

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

JOSEF EHM

ŽIVOT A VÝBĚR Z TVORBY 30.– 60. LET

SLEZSKÁ UNIVERZITA OPAVA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

OPAVA, září 2003

KATEŘINA JOCHOVÁ

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

JOSEF EHM

ŽIVOT A VÝBĚR Z TVORBY 30.– 60. LET

Obor: tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: Mgr. Blanka Chocholová

SLEZSKÁ UNIVERZITA OPAVA

FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA

INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

OPAVA, září 2003

Děkuji za pomoc a odbornou konzultaci : PhDr. Ludvíku Baranovi DrSc., Mgr. Antonínu Branému, Mgr. Stanislavu Boloňskému, Vladimíru Fymanovi, Vladimíru Havelkovi, Pavlu Scheuflerovi, Čestmíru Šílovi a Jaromíru Šubrtovi.

Velké poděkování za čas věnovaný odborné konzultaci mé diplomové práce patří Mgr. Blance Chocholové (oponentce této práce) a vedoucímu práce Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi.

Dále bych chtěla poděkovat Ing. Petru Jandovi. za poskytnutí informací, kontaktů a zejména za zapůjčení materiálů z pozůstalosti Josefa Ehma, poděkování patří i jeho manželce PhDr. prof. Haně Jandové za pomoc při jazykové stylizaci a v neposlední řadě Ing. Jiřímu Hrůzovi za závěrečnou počítačovou úpravu.

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou práci vypracovala samostatně, za použití pouze uvedené literatury a pramenů. Souhlasím s uveřejněním práce formou zařazení do knihovny Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, UMPRUM v Praze a na internetové stránky ITF.

V Opavě dne 26. září 2003

© Kateřina Jochová, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity

I. ÚVOD

Téma svojí magisterské diplomové práce jsem zaměřila na rozšíření bakalářské práce Josef Ehm. Jeho dílo je dodnes málo známé, přestože vyšla Ehmova monografie od Jiřího Mašína, dva soubory bromografií s úvodními texty, rozsáhlý katalog z Jacques Baruch Gallery v Chicagu, pár katalogů a článků k různým výstavám a medailony v encyklopediích. Dále o Josefu Ehmovi zpracoval diplomovou práci Jiří Skupien z FAMU.

Svojí práci jsem původně chtěla zaměřit na jeho tvorbu po padesátém roce, ale dostala jsem se k novým materiálům a nepublikovaným fotografiím ze 30. let, proto jsem práci opět zaměřila na jeho stěžejní tvůrčí období 30. – 60. let. Po napsání bakalářské práce jsem neměla úplný přehled o jeho díle a pozůstalosti. Nové skutečnosti a materiály mi umožnily lépe pochopit jeho tvorbu a opravit některé omyly v datování fotografií v katalogách a publikacích. Také bych ho ráda představila v jiném světle než jako fotografa uměleckohistorických památek. Tvorba a dílo Josefa Ehma mě zaujala natolik, že bych o jeho osobnosti chtěla zpracovat monografii, kterou by si myslím zasloužil.

20. léta

V první polovině dvacátých let se stává hlavním ideovým ohniskem české avantgardy umělecký svaz Devětsil (1920 – 1931). Soustřeďuje se v něm většina progresivních umělců mladé generace. Mezi jeho členy patří Josef Šíma, František Muzika, Adolf Hoffmeister, Vítězslav Nezval, František Halas, Jaroslav Seifert. Hlavním teoretickým mluvčím se stal Karel Teige.

Založení Devětsilu přineslo zásadní změnu názorové orientace mladé generace, která tíhla k sociálnímu a proletářskému umění a chtěla svou dosavadní uměleckou progresivnost zaměřit na politickou. Devětsil spojuje českou moderní tvorbu s evropskou avantgardou. V Praze nebo v Brně vystavovali nebo přednášeli svá díla například F. T. Marinetti, Raoul Hausmann, Hannah Höchová, Lászlo Moholy-Nagy, Man Ray nebo Le Corbusier a další.

Členové Devětsilu oceňovali film a fotografii – záběry ve stylu nové věcnosti, konstruktivismu, fotogramy, imaginární a abstrahující díla, reportážní a dokumentární snímky. Řada členů Devětsilu jako Jindřich Štyrský, Toyen, Karel Teige, Vítězslav Nezval a Jiří Voskovec se věnovala tvorbě tzv. obrazových básní. Jednalo se o koláže vytvořené z fragmentů fotografií, pohledů, map, písmen, nápisů, doplněných kresbou, tématicky zaměřenou na exotické cestování a moderní techniku.

V prvních poválečných letech hrál v Německu důležitou roli dadaismus, v Československu se samostatně neuplatnil, ale přece jen ovlivnil český poetismus.

Přehlídka aktivit Devětsilu Bazar moderního umění byla nepochybně inspirována o tři roky starší berlínskou výstavou DADA - MESSE. Bazar moderního umění (Dům umělců Praha 1923, Brno 1924) představil obrazy, kresby, fotografie, obrazové básně, scénické návrhy, architektonické projekty, plakáty cestovních kanceláří, snímky z cirkusů a filmů. Prolínal se zde vliv kubismu, purismu, neoplasticismu, konstruktivismu s pozdními ohlasy dada a obdivem pro současnou technickou civilizaci.

K prohloubení kontaktů s německou avantgardou přispěl zejména Bauhaus, na kterém studovalo několik Čechů a Slováků. Vliv Bauhausu se v českém a slovenském umění vedle architektury a designu výrazně uplatnil i v typografii.

Také amatérská fotografie upevňovala své pozice. Do Českého klubu fotografů amatérů v Praze bylo přijato mnoho mladých členů. V lednu 1920 byli zvoleni do klubového výboru mladí fotografové Jaroslav Krupka, Adolf Schneeberger, Vladislav Scholz. Na 12. členské výstavě převládala díla mladých autorů Jaroslava Fabingera, Jana Lauschmanna, Josefa Sudka, Adolfa Schneebergera.

Velkým zlomem v české tvorbě byla výstava prací českého lékaře a fotoamatéra z New Yorku Drahomíra Josefa Růžičky v prostorách Českého klubu fotografů amatérů v Praze roku 1921. Růžička odmítal ušlechtilé tisky, připouštěl změkčení kresby fotografie pomocí měkce kreslících objektivů. Řada jím ovlivněných fotografů dala přednost přímé fotografii a ušlechtilé tisky začaly být méně zastoupeny na výstavách.

Zcela mimořádné postavení v nové fotografii má tvorba Jaromíra Funkeho, nejvýznamnější osobnosti české avantgardní fotografie. Kolem roku 1923 začal Funke vytvářet jednoduchá zátiší, která už patřila k nejranějším projevům nové české fotografie a o řadu let předběhla obdobné moderní práce z díla Drahomíra J. Ružičky. Ve svých fotografiích z 20. let uplatňoval principy nové věcnosti a konstruktivismu. Funke byl také známý teoretik, píše články do Fotografického obzoru a Českého slova.

V roce 1924 rozpracovává K. Teige mimo teoretického návrhu interpretačního systému konstruktivismu druhý pól, kterým je poetismus. Článek Poetismus v brněnském časopise Host bývá považován za první stádium a první manifest tohoto hnutí. Poetismus měl být životní atmosférou, hédonistickou filozofií, oslavou moderního života, zastírající všechny rozpory lidské existence křehkou iluzí štěstí.

Avantgardu druhé poloviny 20. let reprezentují Jaroslav Rössler, Jaromír Funke a Eugen Wiškovský. Jejich tvorba obsahuje abstrahující kompozice, hry světel a stínů, prvky nové věcnosti, konstruktivismu, poetismu, imaginárního umění a objevování estetických hodnot technické civilizace. V této době, kdy v české fotografii docházelo k výrazným změnám, nastupuje svoji tvůrčí dráhu Josef Ehm.

Protiváhu konstruktivistických a funkcionalistických tendencí představoval poetismus, který silně ovlivnil českou meziválečnou avantgardu nejen v literatuře, ale především ve výtvarné tvorbě Karla Teigeho, Jindřicha Štyrského a Toyen. Byl to právě poetismus, který dokázal osvobodit fotografii od abstrahujících kompozičních principů, kde tvorba spočívala v imaginárním vnímání reality. Ve své době se poetismus projevoval také v divadle (Osvobozené divadlo – Voskovec, Werich, Ježek, Honzl, hry ve stylu poetismu West pocket revue 1927, Smoking revue 1928).

V rozmezí let 1926 - 1927 vydal Štyrský spolu s Toyen manifest o ztotožnění malířství s poezií. Spolu tak objevují další specifický český směr – artificialismus.

V roce 1927 vyšlo první číslo avantgardního časopisu ReD (Revue Devětsil), který věnoval mnoho pozornosti moderní fotografii.

Složité poměry v oblasti české kultury se projevily i koncem 20. let, kdy byl v Praze uspořádán I. mezinárodní fotografický salón, který oživil utichlé diskuse o umělecké hodnotě fotografie a její další budoucnosti.

První kolektivní vystoupení avantgardně zaměřených fotografů v Československu bylo na dvou výstavách Klubu fotografů amatérů v roce 1928 a 1929 v Mladé Boleslavi. V roce 1929 sestavil Karel Teige českou expozici na výstavě Film und Foto ve Stuttgartu, která byla nejvýznamnější a největší přehlídkou moderní avantgardy, ale fotografie našich největších autorů Rösslera, Funkeho a Wiškovského se tam neobjevily. Přesto stuttgartská výstava značně ovlivnila další vývoj české fotografie a to díky mladému fotografovi a filmaři Alexandru Hackenschmiedovi, který ji navštívil a uspořádal první společnou výstavu české avantgardy v Aventinské mansardě v Praze 13. května 1930. Zde byly představeny práce Jaroslava Rösslera, Jaromíra Funkeho, Eugena Wiškovského, Alexandra Hackenschmieda, Jiřího Lehovce, Ladislava Emila Berky, Josefa Sudka a dalších.

Základní životní etapy Josefa Ehma

Josef Ehm se narodil 1. srpna 1909 v Habartově u Sokolova v chudé rodině. Své dětství prožil v západních Čechách. Po vypuknutí 1. světové války se paní Kateřina Ehmová přestěhovala s malým Josefem do Poděbrad, jeho tatínek Václav Ehm musel narukovat do armády.

Po vzoru svých kamarádů v období, kdy přemýšlel o svém budoucím životě, chtěl mladý Ehm studovat na gymnáziu nebo na obchodní škole. Jeho rodina měla však na výběr studia jiný názor. Ehm nastoupil 1. září 1923 na volné místo učedníka do ateliéru u Karla Podlipného v Poděbradech jako portrétní fotograf. Během jeho učení rozšířil Karel Podlipný fotografickou činnost o filiálku v Sadské o Bromografii, a tak mladý Ehm strávil více času v laboratořích než za aparátem. Jako učeň se začíná věnovat snímkům nad rámec ateliéru, převážně záběrům přírody a krajiny.

V počátcích své fotografické dráhy (od roku 1925) se Ehm zabývá vedle aktu, krajinářské a žánrové fotografie, také portrétem.

Výuční list získává 20. září 1927 (v doposud vydaných publikacích je mylně uváděn r. 1928). Přestože materiální podmínky v ateliéru pana Podlipného nebyly špatné, touží mladý Ehm po uplatnění svých schopností. Jako pomocník - retušér končí u pana Podlipného 10. září 1927. Na počátku své samostatné profesionální tvorby prošel J. Ehm podobně jako řada začínajících fotografů několika portrétními ateliéry, které vedli renomovaní odborníci.

Začínal u fotografa Strömingera na Vinohradech, kde nastoupil 10. října 1927 a setrval zde do 18. srpna 1928. Následoval ateliér Foto Deyl v Pardubicích na Wilsonově třídě, kde byl zaměstnán jako fotograf od 3. dubna 1929 do 30. října 1929. V ateliéru Foto Stehlík pracoval od 3. listopadu 1929 do 14. listopadu 1930 a zároveň pracoval jako fotograf v reklamním oddělení Fotochemy od 12. ledna 1930 do 15. listopadu 1930. Na 1.chirurgickou kliniku UK v Praze (Prof. Dr. Jirásek – přednosta kliniky) nastupuje Ehm jako rentgenový technik a to od 15. listopadu 1930 až do 30. září 1931. Po té nastupuje k výkonu vojenské služby. Podruhé se vrací do ateliéru Foto Stehlík 15. ledna 1933 a zůstává zde do 31. ledna 1934. (Jiří Skupien v diplomové práci uvádí, že Josef Ehm pracoval v ateliérech fotografů Balzara, Langhanse a Vilda. Domnívám se, že tento údaj je nepřesný, protože nezapadá do časového sledu a není dochován dokument o působení Ehma v těchto ateliérech.)

V ateliérech získal všechny potřebné znalosti a zkušenosti, které jsou zapotřebí pro precizní provedení snímků. Úcta k poctivě k vykonané práci ho od té doby provází po celý další život. Nikdy neopovrhoval ani prací v temné komoře. S láskou a pečlivostí zpracovával negativy a pozitivy, které musely být naprosto dokonalé. Jeho osobitě a nekonvenčně řešené snímky zaujaly ředitele Sutnara a na jeho žádost odchází tehdy 25 letý Josef Ehm na Státní grafickou školu, kde působil od roku 1934 do roku 1944 jako

pedagog. Ve vývoji jeho osobnosti hrála tato činnost velmi důležitou roli. Jako poctivý učitel cítil přímo povinnost vytvořit snímky, které by mohl ve všech bodech výuky předvést svým žákům jako vzory. Ehmova vlastnost respektovat názory druhých, mu umožnila udržovat přátelskou atmosféru i s ostatními odlišně založenými pedagogy.

Na počátku třicátých let se začaly v pražském prostředí silně uplatňovat vlivy nové věcnosti, které ovlivnily také pojetí Josefa Ehma. Ten uplatnil tyto principy moderní fotografie i na Státní grafické škole.

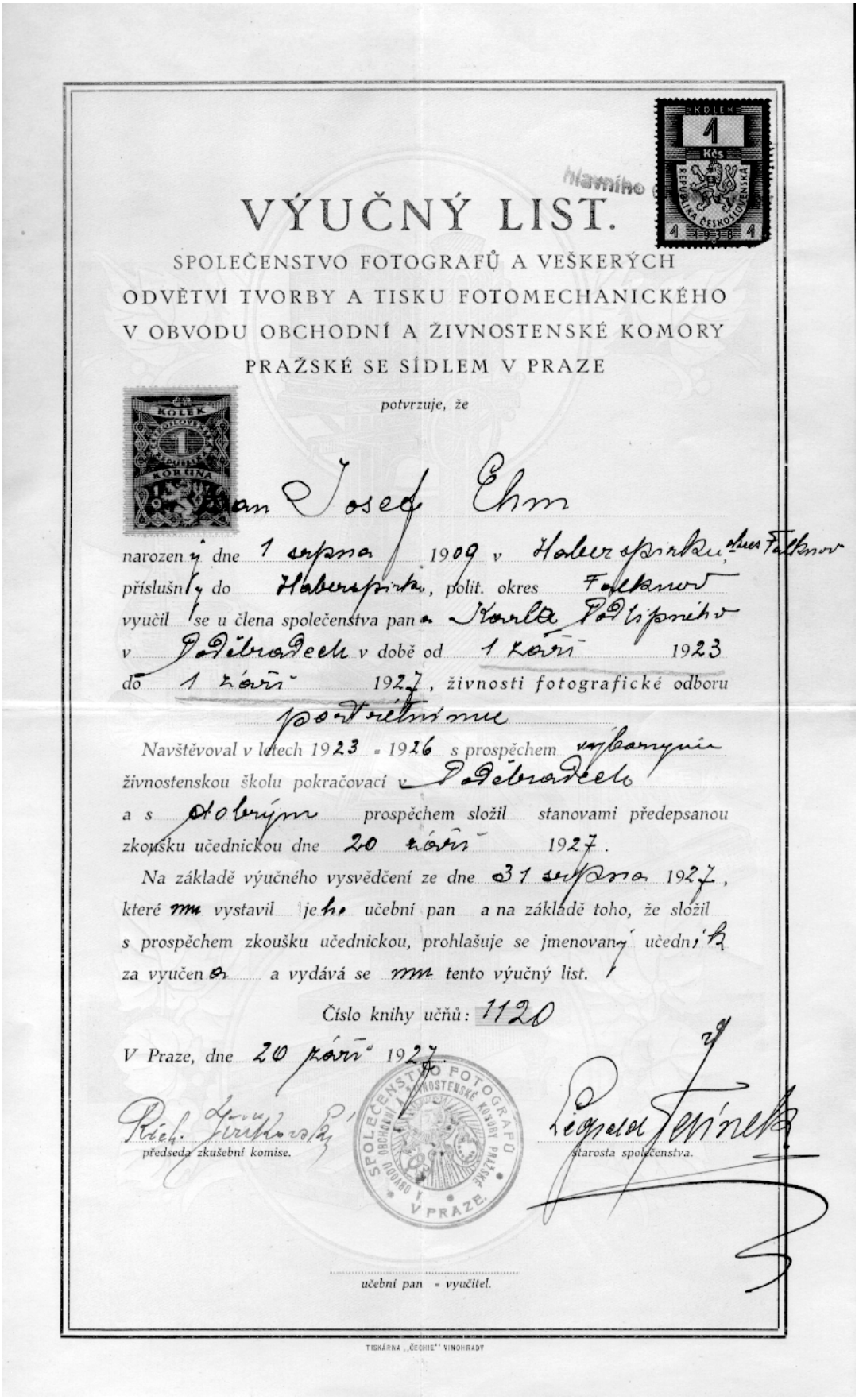
Zároveň v letech 1939 až 1941 rediguje spolu s Jaromírem Funkem časopis Fotografický obzor. Úroveň, kterou časopis pod jeho vedením dosahoval, patřila k nejlepší za celou dobu vycházení tohoto měsíčníku. Velkou výhodou tu bylo jeho osobní přátelství s Jaromírem Funkem a blízký vztah k Eugenu Wiškovskému, který se projevil občasnou spoluprácí. Po jejich boku se Ehm zařadil svojí tvorbou mezi přední tvůrce meziválečné avantgardy.

Na přelomu 40. a 50. let pracuje ve Státním fotoměřickém ústavu. V roce 1949 se stává členem SVÚ Mánes a zakládajícím členem sekce svazu ČSVU. Vrchol tvorby a význam Josefa Ehma pro vývoj české fotografie byl především ve 30. a 40. letech. Z tohoto důvodu se ve své práci zaměřuji hlavně na toto období.

Pro zajímavost ještě uvádím některé doplňující údaje z jeho života .

V letech 1960 – 67 učí J. Ehm na grafické škole a v letech 1965 – 67 učí na FAMU. Začátkem 50. let se ovdovělý Ehm znovu oženil. Jeho druhá žena Marie, za svobodna Nesměráková, byla mimo jiné známá i tím, že důsledně likvidovala památku své předchůdkyně, dokonce o ní nesnášela ani sebemenší zmínku. Josef Ehm umírá bezdětný 8. listopadu 1989, jeho žena ho přežila o 5 let.

V roce 1990 organizuje Dr. Anne Baruch v Chicagu retrospektivu Ehmových fotografií. Při výběru a úpravě materiálů s ní spolupracovala paní Ehmová a Ing. Petr Janda, který také rodině Ehmových pomáhal v posledních letech jejich života. Ehmovu pozůstalost a autorská práva zdědila Eva Tunklová, neteř paní Ehmové.



VÝUČNÝ LIST.

SPOLEČENSTVO FOTOGRAFŮ A VEŠKERÝCH ODVĚTVÍ TVORBY A TISKU FOTOMECHANICKÉHO V OBVODU OBCHODNÍ A ŽIVNOSTENSKÉ KOMORY PRAŽSKÉ SE SÍDLEM V PRAZE

potvrzuje, že

Pan Josef Ehm

narozený dne 1 srpna 1909 v Haberspirku, okres Falknov

příslušný do Haberspirku, polit. okres Falknov

vyučil se u člena společenstva pana Karla Podlipného

v Poděbradech v době od 1 září 1923

do 1 září 1927, živnosti fotografické odboru

portrétnímu

Navštěvoval v letech 1923 – 1926 s prospěchem výborným

živnostenskou školu pokračovací v Poděbradech

a s dobrým prospěchem složil stanovami předepsanou

zkoušku učednickou dne 20 září 1927.

Na základě výučného vysvědčení ze dne 31 srpna 1927,

které mu vystavil jeho učební pan a na základě toho, že složil

s prospěchem zkoušku učednickou, prohlašuje se jmenovaný učedník

za vyučena a vydává se mu tento výučný list.

Číslo knihy učňů: 1120

V Praze, dne 20 září 1927.

Rich. Jirikovský
předseda zkušební komise.

Ligoda Jelínek
starosta společenstva.

učební pan – vyučitel.

TISKÁRNA „ČECHIE" VINOHRADY

Výuční list Josefa Ehma

II. 30. LÉTA

Nástup na Státní grafickou školu před druhou světovou válkou

Tvorba Josefa Ehma ze začátku 30. let i z období vojenské služby z roku 1931 zaujala Ladislava Sutnara, ředitele Státní grafické školy v Praze. Prostřednictvím grafika Činkla došlo k jejich osobnímu seznámení. Dne 5. února 1934 ve druhém školním pololetí nastoupil 25-letý Ehm k externí pedagogické spolupráci ve fotografickém oddělení grafické školy. V tomto období zájem o fotografické oddělení neobyčejně stoupá. Grafická škola nabízela dvouleté odborné studium zakončené výučním listem, dvouleté speciální studium a jednoletou mistrovskou školu. V roce 1935 přestoupil na Státní grafickou školu Jaromír Funke, již dříve se však pracovalo podle jeho osnov.

Jeho kolega Josef Ehm k tomu říká : *„Při mém nástupu na Státní grafickou školu v únoru 1934 jsem již dostal osnovu, kterou pro naši školu sestavil Funke, jistě podle ní vyučoval i v Bratislavě a beze změny jsme podle ní vyučovali i po jeho přechodu na pražskou školu“,* (Interveiw Antonína Dufka s J. Ehmem, 6. 2. 1978, otištěném v květnovém čísle časopisu Československá fotografie, ročník 1978 - další citáty jsou z téhož pramene). Funkův předchůdce profesor Karel Novák odešel do důchodu na konci školního roku 1934 – 35.

Propagační publikace ve skvostné úpravě Zd. Rossmanna – Škola umeleckých remesiel v Bratislave (1933) nás stručně informuje slovy J. Funkeho o programu tamního fotografického oddělení: *„Fotografujeme štruktúry, objavujeme fotogeniu predmetov. Kombinujeme objekty v priestoru. Fotografie dokumentárne, reklamné a portrétne. Hlavnou zásadou je čistota fotografického prejavu!“* Stejný program propagoval Funke i na pražské škole.

Pražská i bratislavská škola byla ovlivněna Bauhausem, ke kterému s obdivem vzhlížel i Funke (podle zachovalého svědectví J. Sudka). V úvahu připadá i vliv sovětských avantgard.

Rozdílnost Funkova a Novákova názoru je vidět např. při srovnání studentských prací nadané Jaroslavy Hatlákové s žákovskými pracemi reprodukovanými ve Fotografickém obzoru z roku 1930. Přestože některé z reprodukovaných fotografií jsou cítěny velmi moderně, mají daleko k brilantní ostrosti a funkcionalistickým principům kompozice, tedy k rysům příznačných pro Funkův přístup k užité fotografii. Konktrétněji a praktičtěji se k této otázce vyjadřuje Josef Ehm: *„Funke i já jsme zastávali názor fotografovat hodně a ve velké tématické šíři, zatímco Novák uplatňoval praxi fotografovat málo a věnovat spoustu času úpravám negativů a prezentaci pozitivů. V praxi to znamenalo na tehdy výhradně používaných skleněných negativech často opatřených vrstvou matového laku dokreslovat grafitem, pak nežádoucí místa vymazat gumováním a vyškrabovat. U skleněných negativů určených ke kontaktům přicházelo v úvahu i vykrývání neaktinicky zabarvenou akvarelovou barvou s odmýváním nebo vyškrabováním. To vše pak především u portrétů nebo někdy při nějakém tom kolektivně sestaveném a několika posluchači současně ofotografovaném zátiší. Mimoateliérové snímky byly vzácné a tuto praxi narušoval ve větší míře v minulosti jistě Sudek.“*

Představě o konstruktivismu třicátých let snad nejlépe odpovídají výsledky cvičení: těleso (předmět) v prostoru. J. Ehm k tomu říká: *„Tělesa z leštěného tvrdého dřeva se pořídila až v roce 1934 nebo 1935: cílem bylo vyfotografovat jedno geometrické těleso v prostoru, který si posluchač sám vytvoří nebo vyhledá. K vytvoření prostoru mohl použít libovolné materiály, tj. dřevo, papír, sklo, které byly ve škole k dispozici, nebo které si opatřil. Prostě měl volnost pro svoji fantazii a cílem měla být fotografie v ušlechtilé kompozici a přirozeně v dokonalém technickém provedení."*

Dne 1. července 1935 byl Ehm ustanoven smluvním dílovedoucím. Téhož roku vznikla slavná publikace státní grafické školy *Fotografie vidí povrch* (redakce L. Sutnar a J. Funke, úvod V. V. Štech) a v roce 1936 škola vydává publikaci *Kostel sv. Jiří na Pražském hradě* (text Josef Cibulka). Slavná éra fotografické speciálky Státní grafické školy ovšem netrvala příliš dlouho.

V březnu 1939 odchází ředitel L. Sutnar do Spojených států, kde organizuje výstavu fotografie. Po vyhlášení protektorátu Čechy a Morava se zpět do vlasti již nevrátil. V té době pracuje Ehm již 5 let jako dílovedoucí. Na změnu poměrů, nejen politických reaguje tak, že 19. dubna 1940 žádá o zvýšení platu. Pro zajímavost: svou žádost zdůvodňuje Ehm tím, že je od roku 1934 ženat, vyzvedává svou odbornou kvalifikaci a „drahotní" poměry. Bylo mu vyhověno a k jeho platu 1000,- Kč, což byl v té době slušný plat, mu bylo přidáno sto korun. S vyhlášením protektorátu ministerstvo školství (Ministrerium für Schulwesen) po dohodě s ministerstvy vnitra a financí propůjčilo J. Ehmovi služební místo s titulem „protektorátní učitel" s platností od 1. srpna 1941 se služebním působením na grafické škole v Praze.

Končí slibně započatá publikační činnost školy, válečná léta 1944 – 1945 přinesla její uzavření. J. Funke s J. Ehmem přecházejí do výrobního družstva DORKA a do Barradovských filmových laboratoří. Nedlouho potom 22. 3. 1945 Funke za dramatických okolností náhle umírá.

Věčná škoda, že se nikdo z nich nedočkal realizace plánovaného vydávání fotografické edice. Josef Ehm si naštěstí její obsah zapamatoval: *„ Z větší části již dokonce ve štočcích byla připravena kniha Předmět v prostoru, následovat měla krajina, architektura, reportáž a další obory vyučované na škole. Fotografie by dodali učitelé a žáci."*

Po skončení války působil profesor Ehm na grafické škole jen do 30. června roku 1946, kdy ze školy odešel. Přesto, že hlavním důvodem odchodu jsou názorové rozdíly s tehdejším ředitelem Solarem, odvolává se ve své výpovědi na zdravotní důvody. Na grafickou školu se vrátil až v roce 1960 a setrval tam do konce roku 1967. Po celou dobu se Ehm potýkal se starým školním vybavením, které musel neustále opravovat, ztrácel tím mnoho času, ani finanční situace ho neuspokojovala, a tak ze školy znovu odešel.

Publikace Fotografie vidí povrch 30. léta

Již za působení prof. Karla Nováka na Státní grafické škole vytvářeli žáci kolektivní fotografie určené k propagačním účelům, návrhy knižních obálek a fotomontáže kombinované s typografií.

Funke s Ehmem vytvořili téměř ideální pedagogickou dvojici a společně vypracovali studijní plány ovlivněné Bauhausem. V druhé polovině 20. let již byla v Československu dostatečně známá díla studentů z Bauhausu, L. Moholyho – Nagye, A. Rodčenka a dalších avantgardně smýšlejících autorů. Dostupné byly i zahraniční publikace o „moderní" fotografii.

V roce 1935 vydává Funke s Ladislavem Sutnarem publikaci *Fotografie vidí povrch*. Publikace obsahuje fotografie žáků a učitelů Státní grafické školy v Praze, které vznikly díky zkušenostem získaných při školním vyučování a laboratorní praxi (profesoři Jaromír Funke, Rudolf Gilbert, Otakar Hejzlar, Karel Novák a učitel Josef Ehm).

Grafickou přípravu pro tisk (štočky) zhotovili žáci z oddělení reprodukčních technik. Ladislav Sutnar publikaci graficky upravil a grafická škola jí vydala jako I. svazek sbírky *Fotografovaný svět*.

Již v roce 1928 vyslovil německý fotograf Albert Renger – Patzsch svůj program v knize *Die Welt ist schön* – (Svět je krásný). Odmítá piktorialismus, formalistické hry světel a stínů a snaží se o objektivní zachycení skutečnosti, je zastáncem „Věcnosti" a ovlivnil mnoho fotografů. K dalším autorům nové věcnosti patří Karl Blossfeldt, Edward Weston, Paul Strand a další.

Ve 30. letech je v souvislosti s novou věcností velmi důležité vyjádření povrchu věcí a struktury. Sutnar z nové věcnosti odvozoval makrodetail a moderní fotografii. Publikace pod charakteristickým názvem *Fotografie vidí povrch*, je sestavena z 14 fotografických ukázek různých struktur, které jsou doplněné technickými údaji a alespoň stručným pracovním postupem.

Publikované snímky nám mají přiblížit techniku fotografování nejrůznějších druhů materiálů a převod z barevné škály odstínů do černobílého tonálního řešení.

Při správném využití předvedených technik přímé fotografie, fotogramu i barevného filtru, zvětšení i zmenšení, přesvětlení i prosvícení by měl fotograf (rozumějící účinkům světla) dospět k pravdivé, technicky dokonalé a zajímavé fotografii. Tato publikace mohla v době, v níž vyšla, sloužit i jako učebnice.

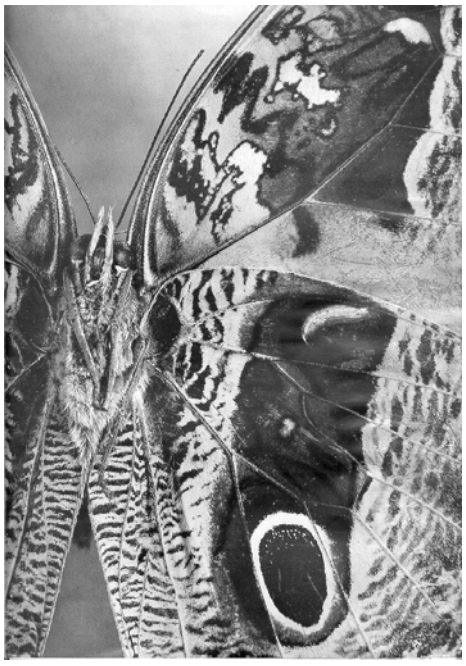
Také v současnosti našla publikace *Fotografie vidí povrch* své obdivovatele u nás i v zahraničí. Pražské nakladatelství Torst jí začalo vydávat jako reedici a poprvé vyšla také v USA.

Publikace obsahuje tyto záběry:

- povrch kostkované zvlněné látky (Antonín Gilbert)
- fotogram poškozeného brokátu (Rudolf Gilbelt)
- řezy dřevem (Josef Ehm a jeho žáci)
- spodní strana jihobrazilského motýla Calligo beltrao Hubner (Josef Ehm a jeho žáci)
- využití povrchu skla jako průhledné a osvětlené plochy (Jaromír Funke)
- chemická vada skla a její struktura (Jaromír Funke a žáci)
- bohatě členěný kov zpracováním a osvětlením, které respektuje výtvarné dílo (Josef Ehm a žáci)
- kalendář v breviáři, původně patřící klášteru sv. Jiří na pražském Hradě (Otakar Hejzlar)
- detail obrazu Albrechta Durera – Růžencová slavnost (Otakar Hejzlar)
- vápencový lom v Hlubočepech (Zdeňka Picková)
- struktura rostliny (Jaromír Funke)
- vodní plocha Vltavy (Jaromír Funke)

Záběry jsou doplněné pracovním postupem a technickými údaji (fotografický materiál, objektiv, clona, čas, případný filtr, způsob vyvolání). Grafická škola vychovala řadu vynikajících fotografů v oblasti reklamy. Známá byla školní cvičení Jaroslavy Hatlákové, Věry Gabrielové, Olgy Jílovské a dalších.

Ladislav Sutnar uplatňoval funkcionalismus ve výstavnictví, designu plakátů a katalogů, ale dokázal také prosadit v české kultuře a školství reklamu. Ta ve 30. letech reaguje na životní tempo, ale také na krizovou ekonomickou situaci, která se projevila malou poptávkou a malou kupní silou. V reklamě to znamenalo velký boj o zákazníka. Třicátá léta v ní objevila nevyčerpatelnou vynalézavost a nekonečné kompoziční a obrazové možnosti. Reklamou se zabývalo mnoho fotografů: Ladislav Sutnar, Josef Sudek, Alexander Hackenschmied, Jaromír Funke, Karel Hájek, Bohumil Štastný, Jaroslav Rössler, Jindřich Koch, Bohumil Němec, Jaroslav Nohel, Hugo Táborský a další.



Spodní strana jihobrazilského motýla Calligo beltrao Hubner (Josef Ehm a jeho žáci)

Vliv nové věcnosti – 30. léta

Pro vývoj české meziválečné fotografie měl nesporný a zásadní význam Bauhaus a jeho funkcionalismus, který zdůrazňoval neobvyklou kompozici, obrazovou skladbu do úhlopříčky, podhledy, nadhledy a časté byly i negativní zvětšeniny. Na Bauhausu studovalo také několik Čechů a Slováků. Vedle jeho vlivu a tvorby L. Moholy - Nagye u nás působil vliv tvorby A. Rodčenka a dalších sovětských konstruktivistů. Vliv německé fotografie v meziválečném Československu se uplatnil především u prací ve stylu nové věcnosti. V tomto duchu pracovala řada našich předních avantgardních tvůrců, jako byli Rössler, Funke a Wiškovský, ale i studentů fotografických škol v Praze, Brně, Bratislavě a moderněji orientovaní fotoamatéři. Školní práce Funkeho a Ehmových žáků byly poměrně často publikovány ve Fotografickém obzoru i v ročenkách Československá fotografie.

Nová věcnost objevila ve fotografii „mechanickou krásu", zdánlivě nevzhledných detailů různých průmyslových objektů. Již v první polovině 20. let však fotografoval Funke analytické detaily ozubených kol, kovových spirál atd.. Funke a Wiškovský měli analytický přístup a uplatňovali ho v objevování estetických hodnot technické civilizace. Ukazovali krásu účelnosti a jednoduchosti strojů, součástek nebo staveb. Zaměřili se na vystižení podstatných rysů zobrazených objektů v maximálně ostrých a tonálně bohatých záběrech.

Funke ovlivnil svými fotografiemi ve stylu nové věcnosti Wiškovského a oba měli velký vliv na svého přítele Ehma. Funkeho a Wiškovského fotografie betonových rour, elektrických izolátorů či železných prutů ukazují věci v novém měřítku pohledu. Odhalují geometrické tvary, zobrazují velký detail a vyjímají objekt z obvyklých prostorových souvislostí. Funke na rozdíl od Wiškovského nerad vytvářel nové varianty starších snímků, a tak se Wiškovskému podařilo některé podobné motivy vyjádřit lépe. Funke přešel od nové věcnosti k abstraktním fotografiím, které reagovaly na rayogramy Man Raye, k nové věcnosti se postupně vracel ve fotografiích Kolína, Loun, pražských kostelů a jiných.

Wiškovského neuspokojovala pouhá formální dokonalost, ale šlo mu o fotografické vyjádření subjektivního dojmu nebo o nalezení metafory a symbolických významů. Podařilo se mu uplatnit svůj názor a princip metafory využil v několika fotografiích. Mezi nejznámější patří jedna z jeho nejstarších fotografií pod názvem *Měsíční krajina* z roku 1929. Začátkem 30. let Wiškovský často fotografoval společně s Funkem novostavbu elektrárny v Kolíně, kde oba využili principy konstruktivistických kompozic připomínajících tvorbu A. Rodčenka nebo L. Moholy – Nagye.

Vliv nové věcnosti a funkcionalismu, vybraná fotografie Barrandovské terasy z roku 1936

Plenérová fotografie u Josefa Ehma dosáhla zajímavého výrazu v pražském exteriéru na Barrandovských terasách, které byly v té době krátce v provozu. Tento přírodní útvar s mimořádnou zahradní architekturou obloukových teras byl raritou. Není divu, že přitahoval pozornost i dalších fotografů jako byl Drahomír Josef Růžička, Jan Lauschmann, Arnošt Pikart, Jaroslav Bruner-Dvořák nebo Eugen Wiškovský. Ehm zde vytvořil více variant, zcela mimořádné jsou tři nepublikované fotografie. Máme zde možnost porovnat přístup více autorů při ztvárnění tohoto skoro amfiteatrálního uspořádání rekreační oblasti.

Ehma stejně jako ostatní fotografy zaujaly obloukové linie, kterými byl určen hlavní pohled elegantního kompozičního uspořádání. Na jednom z nepublikovaných záběrů je ústředním motivem obdélníkový bazén, z jiného úhlu pohledu ho fotografoval i Wiškovský, který řešil pravoúhlé prostorové pojetí. Ehmův snímek bazénu je oživený výrazným reflexem na vodní hladině.

Druhá nepublikovaná varianta je absolutně odlišná od ostatních autorů, protože se zaměřil na funkcionalistický tvar budovy a oblouku terasy se slunečníky. Ehm měl smysl pro konstruktivní cítění a čistou linii, kompozicí na diagonálu vnesl do prostoru moment pohybu dění. Moderní dynamismus a nové měřítko vidění je obsažené i v posledním nepublikovaném snímku, kterým zobrazil krajinný terén Barrandovských teras.

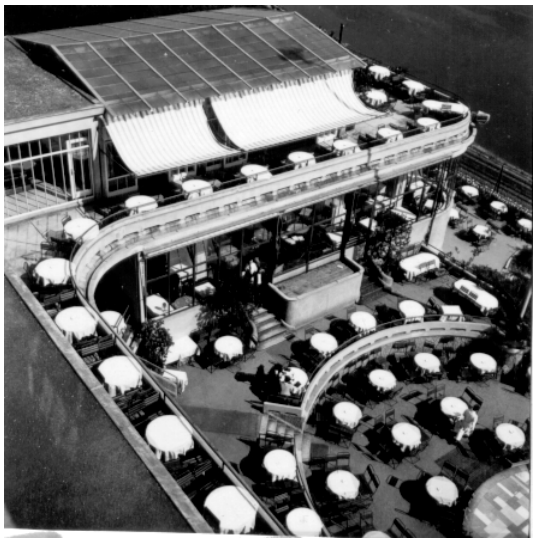
Ehm většinu svých výtvarných záběrů z třicátých let řešil čtvercovou kompozicí, snímanou na negativy 6 x 6, mezi takové záběry patří *Barrandovské terasy (1936),* snímky *Kanály (1934),* architektura *Hotelu Plicka (1936)*, snímky *Pohled a reflex (1936)*, některé záběry *Léta (1937)*…..

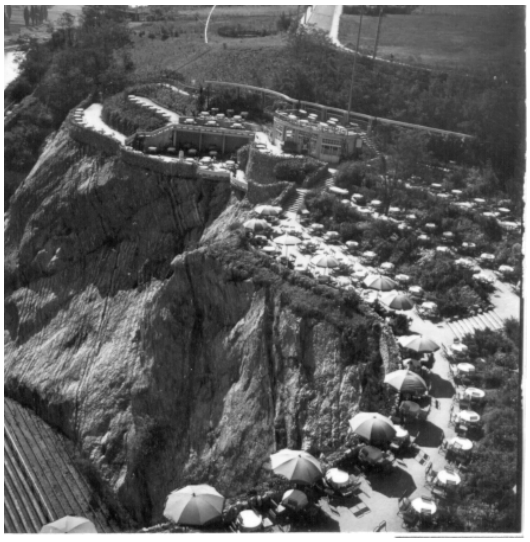
Josef Ehm
Terasy Barrandova, 1936 publikováno v knize „Krásy plná slávou i kletbou bohatá Praho!“

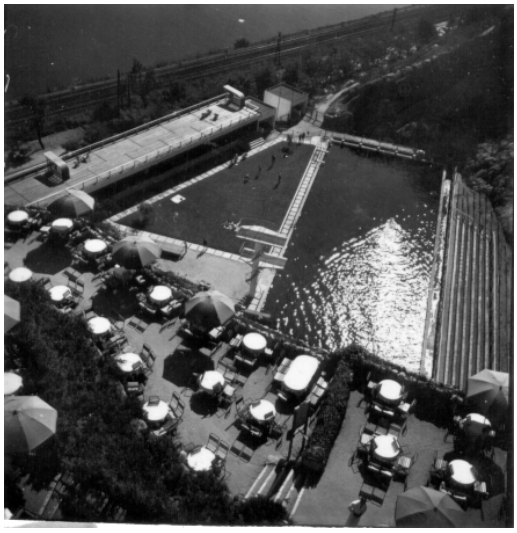




Josef Ehm
Barrandovské terasy, 1936
(Super-Icon, negativ 6x6 soukromá sbírka, Praha)



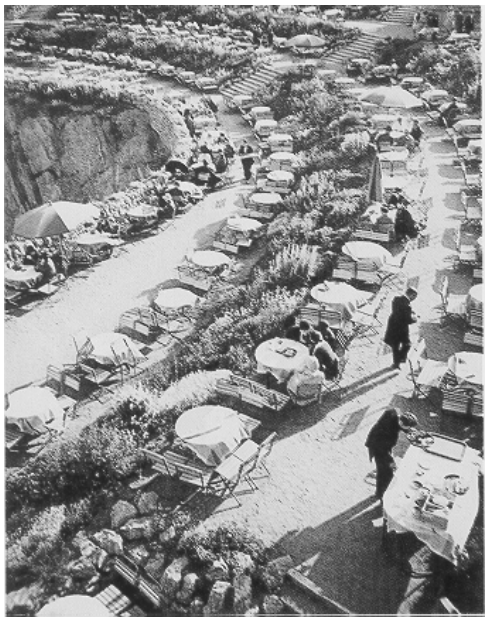




Josef Ehm
Barrandovské terasy, 1936 nepublikované snímky (Super-Icon, negativ 6x6 soukromá sbírka, Praha)



Eugen Wiškovský
Barrandovské terasy v Praze 30. léta (soukromá sbírka, Praha)

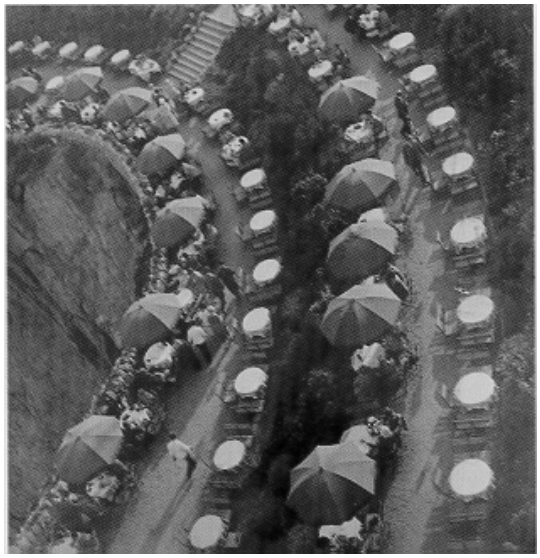


Drahomír Josef Růžička
Kavárna na Barrandovské terase, před 1934
(soukromá sbírka, Praha)



Jan Lauschmann
Na Barrandově, 1932
(Moravská galerie, Brno)

Arnošt Pikart
Barrandovská terasa, začátek 30. let
(soukromá sbírka, Praha)



Vybraná fotografie Kanály z roku 1934

Josef Ehm, podobně jako Wiškovský hledal novou tvář světa v nalezených objektech moderní civilizace. Fotografie *Kanály* z roku 1934 nám jeden takový objekt představuje. Ehm zasvětil téměř celý svůj život historickým památkám, výtvarnému umění a portrétům, proto se objevuje v jeho tvorbě málo civilizačních motivů. Snímek *Kanály* (až na jeho varianty), je prakticky ojedinělý v jeho díle. Tento záběr vyjádřený v duchu nové věcnosti je srovnatelný s meziválečnou tvorbou Funkeho a Wiškovského. Ehmovi se podařilo najít záběr čisté a dokonale vyvážené kompozice. Při využití světla, plošných stínů a opakovaného motivu docílil optického klamu připomínajícího spirálu.

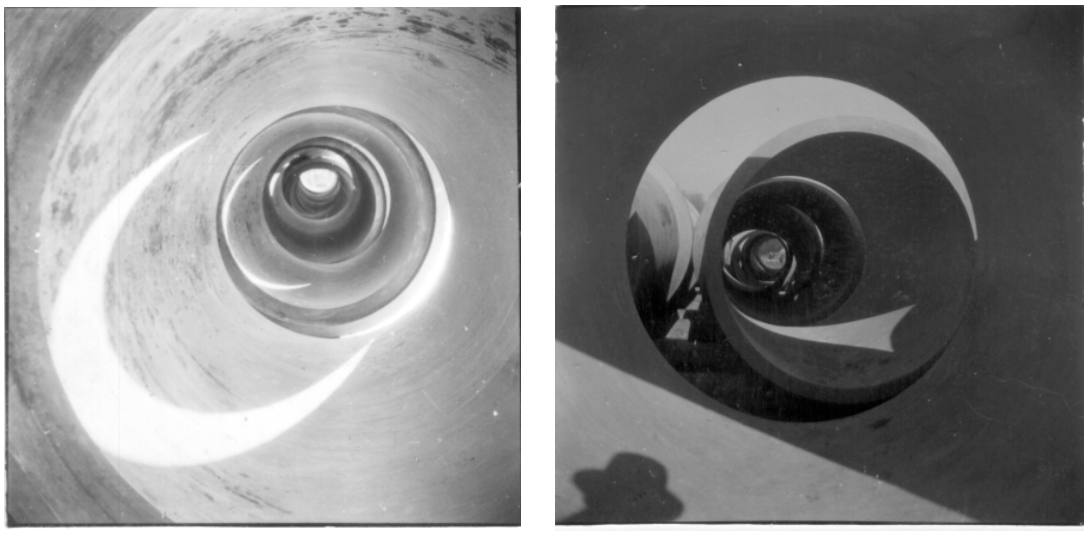
Fotografie *Kanály* je rozdělena stínem do dvou tonálně odlišných ploch. V horní tmavé části je umístěný hlavní motiv kruhového výřezu a spirály, která se postupně zmenšuje do dálky. Vymezený kruhový prostor, prostoupený světly a stíny, navozuje pocit proměny tvarů kanálových rour a evokuje fantazii a představivost. Ve všedním objektu našel Ehm zásadní tvar spirály, který nechal vyniknout a opakováním motivu navodil pocit světelné hry. V levé části kruhového výseku je vidět náznak prostředí, ve kterém leží kanálové roury, a tak dochází k určitému podobenství s přírodou. Zvláštní tvar spirály pak vypadá jako květenství růže.

Do civilizačního prostředí nás vrací zpět přítomnost autora, vyjádřená stínem jeho klobouku v levé spodní části záběru. Tmavý stín klobouku umístěný v světlém spodním pruhu vyvažuje kompozičně celý záběr. Tonalita stínu Ehmova klobouku je stejná jako vržený stín vnitřku betonové roury. Ehm se snažil vidět nový svět a zobrazil betonové roury tak, že sugerují představu jiného objektu. Metaforický princip fotografování charakterizoval také značnou část tvorby Wiškovského. Např. jedna z jeho nejznámějších fotografií límců změnila svůj původní význam na obraz *Měsíční krajiny*. Obrazové asociace jsou charakteristické i pro jeho další fotografie. Objevují se také v tvorbě autorů nové věcnosti Edwarda Westona v USA a Karla Blossfeldta v Německu, který se soustředil na překvapivé analogie přírodnin a věcí.



Josef Ehm
Kanály 1934
(Super-Icon, negativ 6x6 soukromá sbírka,Praha)

V době, kdy Ehm redigoval F. O., uveřejnil v něm jeho přítel E. Wiškovský zásadní článek *Tvar a motiv*, kde uvádí: „*Oprávněnost individuálního projevu ve fotografii dokazuje mnoho starších i nových fotografií, jejichž autoři, ať záměrně nebo podvědomě, vložili do své práce snahu po vyjádření svého odlišného citového prožívání zrakové skutečnosti. Viděné náměty totiž nejsou voleny náhodně nebo povrchně, ale tak, aby vyjadřovaly vlastní citové zaměření fotografie*“. Tento výstižný článek platí dodnes. Autor se rozhoduje podle svého myšlení a poznání pro motiv, který osloví jeho život.



Josef Ehm
Kanály, 1934 nepublikované snímky
(Super-Icon, negativ 6x6 soukromá sbírka, Praha)



Eugen Wiškovský
Izolátor I, 1935

Vliv funkcionalismu a konstruktivismu, vybraný snímek Hotel Plicka z roku 1936

Funkcionalismus byl pro třicátá léta typickým řešením příkladů moderního bydlení ve vilových čtvrtích, ale vznikají i studie menších bytů, budoucích sídlišť. Od roku 1928 už stojí Veletržní palác, budoucí funkcionalistická architektura, staví se Baťův Zlín. Funkcionalismus je ve znamení betonu, ocele a skla.

Principy nové věcnosti a konstruktivismu uplatnil Ehm v záběrech *Hotelu Plicka* (1936). Obdobným způsobem přistoupil k fotografii architektury ve třicátých letech Josef Voříšek. Stejné principy se objevily v záběrech Jaromíra Funka, Eugena Wiškovského, Vladimíra Hipmana, Jiřího Jeníčka, Jana Lauschmanna, Arnošta Pikarta, v českobudějovické Linii, v brněnské Fotoskupině pěti a dalších.





Josef Ehm
Hotel Plicka, 1936
(Super-Icon, negativy 6x6 soukromá sbírka, Praha)





Josef Voříšek
Bez názvu,
30. léta

Vliv konstruktivismu

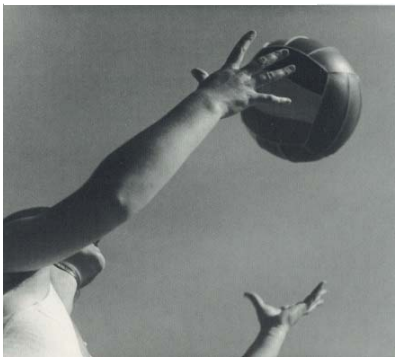
Netradiční obrazová skladba, velký detail, nadhled i podhled byly aplikovány i v portrétech a sociálních fotografiích Karla Kašpaříka, Jiřího Lehovce, Vladimíra Hnízda a dalších, také ve fotožurnalismu Karla Hájka, Václava Jírů a Jana Lukase. Jako ukázku jsem vybrala tři Ehmovy záběry vlajkonoše z 30. let.



Josef Ehm
Bez názvu, 30. léta
(Kodak, 9x12 skleněné neg. soukromá sbírka, Praha)



Josef Voříšek
Bez názvu, kolem 1935





Josef Ehm
Bez názvu, 30. léta
(Kodak, 9x12 negativ
soukromá sbírka, Praha)

Vliv konstruktivismu – luminace, vybraná fotografie Lucerna bar z roku 1935

Roland Barthes řadí ve své publikaci *Světlá komora* černobílou fotografii mezi umění Luminace, které potvrzuje světlo a stín, nebo-li tmu jako základ fotografického výrazu, malířství ho v tomto smyslu nikdy nevyužilo. Ve třicátých letech vyjádřil Vítězslav Nezval básnickou sbírkou *Edison* oslavu technické civilizace a dovršil nový mýtus Prahy jako elektrického města. V této době také vzniká experimentální prvotina filmového režiséra Otakara Vávry, *Světlo proniká tmou*. Objevily se neonové nápisy reklam a figurální světelné kresby se symboly moderní doby, obchodního ruchu a zábavy, které vytvářely zajímavou atmosféru v tmavých ulicích města a staly se přímo nadčasovým motivem.

V roce 1923 začíná Lászlo Moholy-Nagy učit na Bauhausu, do nového pojetí vidění zahrnuje různé typy fotografické manipulace, fotogram, negativní obraz, několikanásobnou expozici, zkreslení, montáž a koláž, ale také postupy jako je rentgenografie nebo makrofotografie, které byly do té doby užívané jen vědecky. Snažil se tak o přiblížení k technickému myšlení moderní doby.

V roce 1931 vytvořil Man Ray snímek *Město (*cyklus *Electrocity*), který vzniknul několikanásobným osvitem jedné desky. Pod jeho vlivem zpracoval Jaromír Funke v experimentální fotografii světelných neonů grafický účin černé a bílé v konstruktivistickém pojetí. Využil úhlu pohledu zdola nahoru a zvýraznil diagonálu, tím umocnil iluzi pohybu světelných neonů. Čistým grafickým řešením typografie získal kompozičně vyváženou plochu.

Josef Ehm inspirován ruchem velkoměsta vytvořil sugestivní obrazy z několika exponovaných záběrů světelných reklam na jediné desce. Snímek nepostrádá ani účinné tonální řešení plochy. Pod názvem *Hra neonových světel* (1935) byl publikován v knize *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá…Praho!*, od V. V. Štecha jako jediný, výrazně emotivně řešený záběr.

Jaromír Funke
Bez názvu, 30. léta





Josef Ehm
Bez názvu, kolem 1935

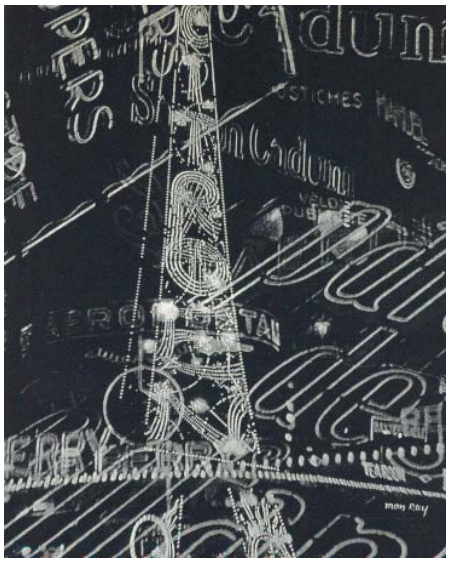
Jako další ukázku jsem vybrala méně známý záběr s motivem vinárny Pavouk, přibližně z třicátých let. Toto volnější řešení podané jen v bílých liniích, působí expresivněji a připomíná spíše nějakou grafiku.

V roce 1957 vzniknul snímek *Co se stalo v Berlíně*……. Ehm zaznamenal v prodloužených expozicích stopy světelných zdrojů v pohybu, tyto živé grafické záznamy luminace mohly také vzniknout hnutím fotografického přístroje. Na výstavě a v doprovodném katalogu (Jacgues Baruch Gallery, Chicago 1990) byl tento záběr zveřejněn v ořezu do obdélníku, bohužel právě původní autorův záměr vyvážené čtvercové kompozice, která umocní pocit pohybu v prostoru se zcela vytratil.

Poslední ukázka je pouhým popisným záběrem noční světelné atmosféry s reflexem lesku po dešti. Není ničím neobvyklým, zatím co ostatní vybrané záběry patří do soudobého fotografického výrazu.



Josef Ehm
Bez názvu, 30. léta



Man Ray
Město, 1931



Josef Ehm
Co se stalo v Berlíně…, v roce 1957
(negativ 6x6 soukromá sbírka, Praha)



Josef Ehm
Bez názvu, 30. léta

Pouliční reklama, vybraný záběr Pohled na děti z roku 1936

Český funkcionalismus vzniká z reálných potřeb technického pokroku, ale především jako východisko z hospodářské krize, která vrcholí v roce 1933. Funkcionalismus byl poslední předválečnou proměnou ulice, jeho strohá podoba měla rozhodující význam pro budoucí vývoj designu. Hlavní představitel grafického funkcionalismu byl Ladislav Sutnar, který se snažil dostat do plakátových stěn pevný řád. Na plakátech se uplatňovala fotografie jako samostatný výtvarný prvek, nebyla narušována kolážÍ. Surrealistický motiv se objevil na plakátech jen velmi zřídka. Funkcionalistický plakát třicátých let byl výrazně architektonickou záležitostí. V té době vznikla řada plakátů pro Osvobozené divadlo, v reklamě měla důležité postavení obuvnická a gumárenská firma Tomáše Bati.

Předválečný vliv doby změnil společenský život i obchod, místo plakátů na stěnách se začínají vylepovat vyhlášky a nařízení. V roce 1938 dochází k ohrožení republiky Německem, které vedlo k tvrdému omezení svobody fotografovat na mnoha místech. Někteří fotografové vyhledávají spíše melancholické kouty periférie než hlavní třídy. Ve stejném roce vytvořil Vilém Reichmann snímek *Perštýn*, který patří do jeho ranné tvorby. Zvýraznil diagonální kompozici reklamních ploch s průnikem reality činžovního domu, tím umocnil pocit trojrozměrného pozadí. Z tohoto snímku mám pocit, že autor bloudí v prostoru a hledá svůj cíl nebo dům, který vidí, ale nemůže se k němu dostat.

V roce 1936 věnuje Ehm zvýšenou pozornost nové skutečnosti ve skladbě obrazu městského exteriéru. Vytvořil sérii surrealistických záběrů odrazů ve výkladních skříních pod názvem *Pohled na reflex*, ale zaujaly ho také reklamní plakátové plochy. Ehm ve svém snímku *Pohled na děti* (1936) využil tmavého vrženého stínu, který uměle vytvářel diagonální kompozici a šikmého úhlu pohledu při snímání. Název snímku vznikl podle jedné z upoutávek na plakátové ploše. Ehm si hrál s vnitřním obsahem, vytvořil tak absurdní vztahy jednotlivých komponentů v obraze. Název a námět této fotografie má surrealistický náboj, ale je založený na principech konstruktivismu. Reichmannův snímek je jasným výkladem pocitů člověka žijícího ve městě, zatímco Ehmův záběr má silný grafický účin a více podněcuje fantazii.



Vilém Reichmann
Perštýn, 1938



Josef Ehm - Pohled na děti, 1936
(Kodak, 9x12 skleněný neg. soukromá sbírka, Praha)

Žánrová fotografie, vybraný snímek Léto z roku 1937

Po roce 1930 vycházelo mnoho časopisů tištěných hlubotiskem, ve kterých měla své místo ilustrační a žánrová fotografie. Jednalo se o živou dobovou fotografii, která měla určité časové omezení. Výsadní postavení měly zvláště magazíny, jejichž obsah reagoval na situaci po přestálé hospodářské krizi. Nejvýznamnější vydával Melantrich.

Léto je téma odpočinkové atmosféry či zábavy, které umožňuje díky světelným podmínkám a využití krátkých expozic zachytit určitý výsek z celého proudu děje. Fotografové zobrazovali pláže, lidi na slunci i ve stínu, promenády.... přitom dokonale zvažovali záběr, kompozici a světelnou atmosféru s hrou světel a stínů. Vyhledávali statické situace, ve kterých často opakovali určitý motiv a výsledná fotografie byla výběrem z několika variant.

Vybraná fotografie Léto z roku 1937

Ehmova fotografie *Léto* navozuje letní atmosféru pohody s klidně ležícími postavami. Záběr je promyšleně rozdělený světlem a stínem na plochy. Snímek je příkladem vyhledané situace se záměrem a uzavřenou kompozicí, která pevně ohraničuje vybraný motiv. Neobjevuje se zde nic rušivého, co by kazilo kompaktní dojem celku. Postavy mladých lidí v plavkách jsou decentně zobrazeny na ploše trávníku, která je dekoračně členěná kvítky a stíny listí. Výsledný snímek působí velmi elegantně. Ehmova fotografie *Léto* navozuje náladu světelného chvění s možným vlivem impresionismu



Josef Ehm
Léto, 1937
(Skleňený negativ 9x12, soukromá sbírka, Praha)

Podobnému tématu se věnoval také Karel Hájek, Václav Jírů, Jan Lukas, Sláva Štochl, Karel Ludwig, Zdeněk Tmej, Oldřich Machotka, Josef Sudek, Jaromír Funke, František Pekař a později Ladislav Sitenský.





Josef Ehm
Léto, 1937
(negativy 9x12, soukromá sbírka, Praha)





Josef Ehm
Léto, 1937
(negativ 6x6, soukromá sbírka, Praha)

Fotografie Prahy 30. léta, vybraná fotografie Chrlič a opěrný systém kostela sv. Víta z roku 1947

Praha byla vždy přirovnávána ke křižovatce, kde se protínají různé duchovní proudy a kříží umělecké názory. Její atmosféra podněcovala mnohé básníky, spisovatele, malíře, architekty a v neposlední řadě i fotografy. Ve třicátých letech vzniklo velké množství fotografií Prahy s rozdílným přístupem a stylem jednotlivých autorů.

Josef Ehm patří současně s K. Plickou, J. Sudkem a J. Jeníčkem mezi nejvýznamější fotografy klasického pojetí snímků architektury ve třicátých letech. V tomto stylu občas pracovali i J. Krupka, D. J. Růžička, J. Lauschmann, můžeme sem zařadit i některé práce Posselta. Jedná se o fotografie, které popisují určitý objekt, architekturu, pohled na městské zákoutí, ale na rozdíl od dokumentárního popisu jsou tyto záběry obohacené o autorskou výpověď a emotivní náboj.

Praha jako velkoměsto architektonicky různorodé a světelně proměnlivé poskytuje velké možnosti pro fotografické záběry. Fotografové se snaží zachytit pravé kouzlo tvarové krásy doplněné atmosférou příznačnou pro dané místo. V klasickém pojetí jsou to většinou snímky monumentálního charakteru, zdůrazňující nadčasovost pražské architektury. Snímky jsou většinou komponovány tak, aby nebyly ovlivněny dobovou atmosférou. Neobjevují se na nich lidé, pokud ano, tvoří pouhé měřítko pro zdůraznění rozměrů architektury. Autoři tohoto pojetí nevyužívají žádné zvláštní efekty jako netypické úhly záběru, deformaci obrazu nebo extrémní osvětlení.

Josef Ehm věnoval zvýšenou pozornost architektuře již na počátku svojí profesionální dráhy. Velice respektoval objekt, který fotografoval a jeho fotografie jsou věcným zobrazením skutečnosti. Díky tomuto přístupu postrádají jeho spíše popisné záběry subjektivnější přístup.

Ehm se nikdy nespokojil s povrchním řešením. Svoje záběry detailně promýšlel, aby vyfotografoval architekturu vždy z takového úhlu pohledu s příznačným osvětlením, aby co nejlépe zachytil tvar a styl daného objektu. Ve třicátých letech docházelo stále k většímu uplatnění fotografií v knihách. Ehmův styl se výborně hodil pro potřeby uměleckých historiků, kteří s ním rádi spolupracovali. Na rozdíl od časopisů musela být úroveň fotografií vysoká, protože se jednalo o umělecké publikace velkého formátu. Precizní Ehm tyto vysoké požadavky dokonale splňoval.

Ehm byl toho názoru, že se má každý ve svém oboru snažit, aby něco dokázal a fotograf má výsledky své tvorby dávat k dispozici veřejnosti, má publikovat a vystavovat. Ehm miloval staré architektonické památky a umění. Snažil se o zachycení monumentálního obrazu v plastickém osvětlení a jeho snímky doprovázejí mnoho knih zabývajících se výtvarným uměním. První z těchto knih byla publikace *Kostel sv. Jiří na Pražském hradě* s textem J. Cibulky, vydaná Státní grafickou školou v Praze v roce 1936. Na této publikaci pracoval Josef Ehm se svými žáky z fotografického oddělení Státní grafické školy. Kolekce 32 černobílých fotografií nám poskytuje ucelený pohled na stavbu kostela sv. Jiří na Pražském hradě. V publikaci můžeme vidět mnoho čistě dokumentačních záběrů, ale i takové, ve kterých je patrný výtvarnější autorský přístup např. náhrobek sv. Ludmily, který je vertikálně zkreslený a je vyfotografovaný neobvyklým, u Ehma ojedinělým

způsobem. Stejné téma zpodobnil také J. Funke. Úroveň Funkeho fotografií sv. Jiří byla však o něco vyšší.

Josef Ehm se velice rychle zařadil mezi nejvýznamnější fotografy - pragensisty a tomuto zaměření zůstal věrný až do konce života. Spolupracoval s předními historiky umění, uvádím jména jako V. V. Štech, V. Volavka, E. Poche, O. J. Blažíček, K. Novotný nebo J. Mašín.

V roce 1939 byla vydána velká monografie *J. V. Myslbek* na paměť 50. výročí ČAV s textem V. V. Štecha. Kniha obsahuje 81 reprodukcí Ehmových fotografií formátu 30 x 40, tištěných měditiskem. Ehm zachytil ve svých snímcích Myslbekovo monumentální pojetí tvarů, ovlivněné mánesovskou představou, kterou ztvárňoval v duchu nové generace. Srovnáme-li všechny publikace o J. V. Myslbekovi, které Ehm doplnil fotografiemi, zjistíme, že se jedná o kolekce stejných záběrů. Josef Ehm pravděpodobně nafotografoval dílo J. V. Myslbeka v kompletu a již se k němu nevracel.

V roce 1942 vychází další monografie *J. V. Myslbek*, tentokrát s textem V. Volavky. Tato kniha poměrně malého formátu (přibližně 13 x 18 cm), obsahuje i fotografie busty Vojtěcha rytíře Lanny (1909) a jeho detail, které jsou také otištěné v publikaci *Fotografie vidí povrch*. V té době Ehm pracoval intenzivně na fotografiích pro několik knih. V období, kdy Ehm svůj soubor fotografií o Praze teprve připravuje, vydává již Plicka knihu *Praha ve fotografii* (1940). Tato vyjímečná kniha se stala takřka národním symbolem. Plickova Praha ve fotografii je pro autorův rukopis typická. S technickou dokonalostí jemu vlastní zobrazuje architekturu při plastickém osvětlení v nejlepších pohledech.

Karel Plicka, stejně jako Ehm, dlouho a pečlivě vybíral místa, různá denní i roční období, aby našel neopakovatelný záběr. Nevyhledával situace, které by příliš zkreslovaly nebo deformovaly fotografované objekty. Hledal nejvhodnější osvětlení, které modelovalo danou architekturu a snažil se světelně odlišit různá slohová období. Záměrně a promyšleně dává vyniknout přirozené hmotnosti architektury. Plickova *Praha ve fotografii* se stala inspirací pro mnohé fotografy, má velký význam pro historiky umění, ale i pro ostatní čtenáře, kteří se mohou seznámit pomocí mistrovských fotografií s historickými památkami Prahy.

Josef Ehm se také snažil vyzvednout bohatou kulturní a historickou tradici a vydává v roce 1947 publikaci *Karlův most*, ke které napsali text K. Novotný a E. Poche. Obsahuje 51 fotografií Josefa Ehma (formát přibližně 13 x 18). Jde převážně o záběry jednotlivých soch, sousoší a jejich detailů. Josef Ehm velice dobře zvládl problémy se světlem, které při fotografování soch na Karlově mostě vznikají. Celá jižní strana mostu je pro chodce prakticky po celý rok v protisvětle. Pouze krátkou dobu na konci jara a začátku léta, kdy jsou dny nejdelší, se dají sochy vyfotografovat plasticky nasvícené. Samozřejmě za předpokladu příznivého počasí v časných ranních hodinách těsně po východu slunce nebo ve večerních hodinách těsně před západem slunce. O Josefu Ehmovi je známo, že dokázal přesně určit správný čas pro fotografování. Vzniklý soubor je toho dokladem.

Hned v dalším roce to byla ve své době velmi známá kniha *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá ... Praho!*. Vznikla ve spolupráci s V. V. Štechem. Ehmovy knihy o Praze nalezly vždy mnoho obdivovatelů a brzy se vyprodaly.

Vybraná fotografie Chrlič a opěrný systém kostela sv. Víta z roku 1947

Z velké Ehmovy produkce fotografií Prahy jsem vybrala snímek *Chrlič a opěrný systém kostela sv. Víta* z roku 1947. Je fotografovaný proti zásadám a požadavkům památkářů (statická fotografie). Díky kratšímu ohnisku došlo ke zkreslení a vzniklo tak naprosto moderní pojetí fotografie.

Praha se fotografovala většinou dlouhými ohnisky, aby nedošlo ke zkreslení objektu. Ehmovi se podařilo krátkým ohniskem mistrovsky zvládnout techniku a přitom zachytit klíčový motiv. Díky velké hloubce ostrosti se mu podařilo vyostřit cloněním markantní popředí nebo-li chrlič, ale také pozadí, kde je chórum. Získal tak hluboký, dokonale ostrý diferencovaný prostor dvou objektů. Ve vrchní části svého záběru Ehm umístil chrlič, který tvoří dominantní tonálně tmavší popředí. Tím zvýraznil objekt a umocnil větší prostorovou hloubku.

Přímé světlo v měkčí podobě nasvěcuje gotické opěrné oblouky a pilíře, které se na záběru dynamicky opakují. Světlo dokonale prokresluje jemné plastické detaily fiál. Přibližuje bohatství tvarů vnímaného prostoru, který se ve spodní části záběru ztrácí do tonálně tmavších míst a navozuje pocit nekonečné hloubky. Jedná se o umělecký snímek, který patří k vrcholům tehdejší fotografie Prahy.



Josef Ehm
Chrlič a opěrný systém kostela sv. Víta, 1947

III. 40. LÉTA

Fotografický obzor

Časopis Fotografický obzor začal vydávat od roku 1893 Klub fotografů amatérů v Praze (založení klubu se datuje 19. srpna 1889). Časopis vycházel nepřetržitě do roku 1944, kdy bylo jeho vydávání okupačními úřady zastaveno. Fotografický obzor byl měsíčníkem přátel fotografie a oficiálním orgánem Svazu českých klubů fotografů amatérů.

V letech 1939 až 1941 převzal Josef Ehm na popud Jaromíra Funkeho redigování Fotografického obzoru místo prof. Františka Oupického, a to od dvojčísla 10 - 11 roku 1939 do 3. čísla roku 1941. Se změnou redaktora byla očekávána i změna dosavadního konzervativního pojetí časopisu, kde měl být dán prostor pro nové moderní názory ve fotografii.

Rozsáhlé odborné znalosti, zkušenosti a sama osobnost Josefa Ehma byly zárukou, že časopis bude mít úroveň co nejvyšší. Bohužel kromě nového redaktora a podpory jeho kolegy Funkeho nenastaly ve vedení F. O. žádné změny. Výbor zůstal zachován v původní sestavě převážně starších „vyznavačů piktorialismu", kteří se nedokázali s názory Ehma a Funkeho ztotožnit. Označili je za příliš avantgardní, a tak schůzky redakční rady v Napoleonově salónku Hlavního nádraží probíhaly často velmi bouřlivě. Situaci nastiňuje článek Karla Jičínského otisknutý ve F. O. roku 1942 (první číslo strana 19) *Vývoj F. O. a jeho redaktoři* , v článku se uvádí: „*Redaktor i jeho spolupracovník prof. Jaromír Funke stanovili si pro svou práci vysoké cíle, na které brali přísná měřítka, a totéž činili i v časopise, nesledovali však, stačí-li jejich tempu všichni naši amatéři, tedy i ti, kteří pro rozvinutí své činnosti hledali teprve pevnou základnu. Ehmův F. O. byl určen pro lidi nevšedních zájmů. Ačkoli Ehm dal každému číslu určitý uzavřený program, po čemž bylo už dlouho voláno, byla právě tato uzavřená i uzavírající programovost velmi kritizována a odmítána... „* Dále pak píše: „*Jsme přesvědčení, že budoucnost kritičtěji zhodnotí jeho práci, než to umí přítomnost. Utvrzuje nás v tom osud jeho předchůdců: jejich práce a snahy byly oceněny teprve tehdy, když bylo možno o nich mluviti jen v čase minulém.*" Úroveň, kterou měl časopis pod vedením Ehma a Funkeho, byla nejlepší za celou dobu vydávání tohoto měsíčníku.

Jeho první dvojčíslo 10 - 11 je opatřené barevnou obálkou. Je celé věnované jubilejní výstavě *100 let české fotografie*, která byla zahájena v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze 26. října 1939 a trvala do 15. ledna 1940. Ehm se zúčastnil příprav této výstavy, neobyčejné rozsahem, protože zachycovala celý vývoj české fotografie od jejích začátků až po třicátá léta. Josef Ehm zde také vystavoval spolu s Jaromírem Funkem a třemi posluchači grafické školy v Praze (škola a vyučující měli vlastní výstavní kóji).

Podobně jako první dvojčíslo změnil Ehm charakter celého F. O., obsah jednotlivých čísel sjednotil a tématicky zaměřil. Např: Jaro, Léto, Portrét, Česká krajina, Český průmysl a výroba, Děti, České město, Podzim, Abstraktní fotografie, atd.

Ačkoli Josef Ehm vedl časopis v době nacistické okupace Československa, publikoval v každém čísle díla českých autorů, vyzdvihoval tvůrčí potencionál našeho národa a bohatou historickou tradici. Fotografický obzor měl svůj přesný program a redakce ho dodržovala. Uveřejněny byly pouze hodnotné záběry jako příklad a směr tvorby pro čtenáře.

Ve třetím čísle z roku 1940 byla uveřejněna celá galerie slavných, tehdy současných reprezentantů české kultury a vědy. Podle redakce šlo o výběr, který byl pořízený většinou z děl osobností, které se zasloužily o naši národní tradici. Jednalo se o Drtikolovy portréty Maxe Švabinského, Eduarda Vojana a Leoše Janáčka, Funkeho fotografie Františka Halase a Karla Legera, Sudkovy záběry Františka Tichého a Bohumila Kafky, Schnoblingův portrét Ing. Dr. h. c. Františka Křižíka, Stehlíkův snímek architekta Josefa Gočára. Staša Jílovská vyfotografovala Olgu Scheinpflugovou a Josef Ehm Benjamína Kličku atd.

O tom, že se redakce snažila posílit národní vědomí, svědčí i vydání ročenky *Česká fotografie* koncem listopadu 1940, (jde o X. ročník). Námět byl prostý a všem blízký - Země česká – domov můj! Ročenka byla vydána z ideových důvodů. Výsledkem je 64 fotografií, které dokumentují krásu české vlasti, charakteristické znaky dějin českého národa a jeho povahy. Sotva ročenka vyšla a byly rozeslány její první výtisky, začaly se hned objevovat velmi pochvalné recenze. Např. uvádím ukázku - České slovo píše dne 11. června mezi řádky dlouhého referátu: *„Je v tom veliký kus odvahy a jistoty nazvat tímto – nám tak drahým veršem (t.j. Země česká – domov můj!) – nějaké dílo. Ročenka však dokázala, že všech 64 obrazů, které obsahuje, je jedinou písní k oslavě domova."*

Kromě tématicky a vizuálně zajímavé obrazové přílohy tvořily součást F. O. vysoce hodnotné, teoretické články autorského tria: Funke, Ehm, Wiškovský, dále pak průmyslové zprávy, informace o novinkách, výstavách a soutěžích, kritiky, úvahy a samozřejmě články určené úplným začátečníkům. Snahu redakce o zvýšení úrovně a hodnoty moderní fotografie vystihuje dobře Funkeho myšlenka ve F. O. v prvním vydání roku 1940 „*Fotografie jest dokument o nás",* která se stala jakýmsi krédem časopisu té doby. *„Fotografie hledá a ve svém hledání experimentuje. Není zde již jen samotná fotografie, ale také citovost a chápání úkolů i možností emoční fotografie."* (uvedl v 11. čísle F. O. Jaromír Funke).

Pro jedenácté číslo měsíčníku F. O. na téma Abstraktní a emoční fotografie vytvořil Ehm několik surrealistických snímků a fotogramů a obohatil tak i svoji tvorbu. V časopisu byli publikovány fotografie Josefa Ehma, Jaromíra Funkeho, Jiřího Kořínka, Františka Vobeckého, Miroslava Háka, Josefa Bartušky a Václava Došlého, strukáže Miroslava Háka a Eugena Wiškovského. Toto číslo obsahuje také dva fotogramy. Jeden od Josefa Ehma, je uvedený pod jeho pseudonymem Otakar Linhart a druhý fotogram Jaromíra Funkeho pod pseudonymem Vojtěch Boleška (Skupien chybně uvádí Josef Boleška).

Vzhledem k tomu, že se začaly objevovat různé kritické útoky na F. O., vyhlásila redakce anketu: *Jak se líbí F. O.?* Výsledky ankety byly uveřejněny v druhém ročníku roku 1941: „*Jak se líbí F. O.? Čas od času čteme nebo slyšíme různé názory na činnost Svazu klubu fotografů amatérů. S tím jsou spojovány skryté nebo otevřené útoky proti F. O. Věnujeme vypravení Fotografického obzoru, jeho tisku i neomezenému rozsahu co největší péči. Byli jsme proto skutečně zvědavi, jaké jsou to vlastně příčiny, pro které by bylo možno mluviti o nějakých velkých závadách. Nechceme polemizovati, prostě konstatujeme zjištěná fakta z dopisů. Odpovědí došlo mnoho - více než jsme očekávali. Z nich 90 procent konstatuje shodně naprostou spokojenost s provedením a tiskem všech čísel minulého ročníku. Na naši přímou otázku, co se nelíbilo na F. O. v minulém roce, došla řada připomínek, které však opravdu nemůžeme považovati při nejlepší vůli za tak závažné."* Přesto, že většina čtenářů byla spokojena a časopis téměř zdvojnásobil náklady, objevily se nové útoky proti akademické formě článků.

Po vydání 11 čísla s tématem *Abstraktní a emoční fotografie* se Josef Ehm a Jaromír Funke obávali podrážděné reakce ze strany zástupců „Velké říše". Byl to však paradoxně tlak a neadresné útoky bohužel českých lidí na adresu redakce. A tak nařízení z roku 1941 otiskovat v časopise „V" (Viktoria) bylo tou poslední kapkou a Josef Ehm, pověstný svou nechutí k jakékoliv spolupráci s Němci, se vzdává redigování a stěhuje se do Poděbrad. Ehmovy snahy nebyly vždy dobře pochopeny, ale F. O. z roku 1940 zůstane dokumentem o jeho odborných znalostech, snahách, svědomitosti a moderních názorech na českou fotografii.

Vliv surrealismu, série vybraných záběrů Pohled a reflex z roku 1936

Surrealismus jako hnutí se stal evropskou kulturní událostí dvacátých a třicátých let. Objevování nových forem, obrazů a jevů, odlišný pohled na svět, hledání předmětů, které provokují fantazii, to vše můžeme nalézt v surrealismu. Jeho revolučnost snad nejlépe vyjadřuje věta, že každý objev měnící povahu nebo určení libovolného předmětu či jevu, je v podstatě surrealistického rázu. Salvador Dalí vycházel ze své představy, že věc se dá vnímat dvěma různými způsoby, zhmotňoval iracionální obrazy, které pocházely z jeho paranoie. Šlo o zcela zvláštní paranoicko-kritickou metodu.

Surrealismus v Čechách předznamenávají Teigův a Nezvalův poetismus a artificialismus Štýrského a Toyen. Český surrealismus se v podstatných rysech neliší od mezinárodního, často prolíná s dalšími avantgardními směry a promítá se do širšího okruhu tvorby. Od první poloviny 20. let se objevuje v tvorbě Jaroslava Rösslera abstrakce, nový umělecký směr, který původně vznikl ve Francii (skupina Abstraction-création). Abstraktní dílo je chápáno jako výraz vnitřních nevyslovitelných obsahů, jakými jsou stavy mysli, vnitřní pocity (Kandinský : Vnitřní nutnost) artikulované jen vizuálními prostředky organizace plochy, prostoru a hmoty.

Abstraktní a emoční fotografii věnovali Josef Ehm a Jaromír Funke celý obsah listopadového čísla F. O. z roku 1940. V té době u nás omezila skupina surrealistů svou činnost. Jindřich Štyrský, Toyen, Jaroslav Heisler publikovali svoji tvorbu ilegálně a řada předních tvůrců odchází do emigrace.

V jedenáctém čísle F. O.(*Abstraktní a emoční fotografie*) Funke uveřejňuje článek *Od fotogramu k emoci*, kde přibližuje čtenářům přechod od fotogramu k nové fotografické skutečnosti, kterou je abstraktní fotografie *„Oproti fotogramu jest to technika ryze fotografická, která neodstranila ani kameru ani objektiv.....jest to také samoúčelná fotografie, která hledá okouzlení v čistotě vyrovnané a vyvážené kompozice, ale nad to se ještě s rozkoší ponořují do proměn tvarů, světel, ploch a valérů. Z tohoto prolínání vznikají černobílé obrazce, které mají v sobě čisté okouzlení z tvarové promiskuity, evokující fantazii a představivost. Variace na úzce vymezený prostor, prostoupený světly a stíny, v nichž náznakově jsou zaznamenány fantomy světelné hry promítaných objektů jest téma těchto fotografií. Divákům zůstává jen báseň odproštěná od skutečnosti, v níž objekt je úplně popřen a zůstává jen čistá forma“.*

Na českou avantgardu měla vliv tvorba amerického malíře, filmaře, ale především fotografa Mana Raye, který uzavřel etapu dadaismu a vstoupil do řad surrealistů. Byl autorem známých fotogramů, využíval rozličné techniky např. Sabatieru a solarizace. Stal se jedním z průkopníků avantgardního filmu. A dokumentaristy Eugena Atgeta, který vytvořil monumentální záznam pařížského života řadou snímků různých zákoutí, pouličních scén, portrétů a nahodilých setkání. Sám svojí tvorbu považoval za dokument, snímky půjčoval nebo levně prodával jako předlohy, malířům, sochařům, novinářům. Mezi nimi byli i Braque, Picasso nebo Man Ray. Chudý Atget žil v ústraní, soudobé avantgardní dění mu bylo cizí. V roce 1926 otiskla revue La Révolution Surréaliste čtyři jeho fotografie s charakteristickým surrealistickým výrazem. Šlo o pohledy do pařížských výkladních skříní

s reflexy exteriérů ulic. Svým absurdním spojením dvou světů živého a neživého, spodobnil dvojí existenci a bytí člověka. Krátce na to Atget umírá.

Surrealistická fotografie podle vzoru Mana Raye vedla až k inscenované fotografii. Aranžované fotografii se věnovali Josef Ehm, Jaromír Funke, Miroslav Hák, Václav Chochola, Miloš Koreček, Emila Medková, Oldřich Nouza, Vilém Reichmann, Jiří Sever, Josef Sudek, Jindřich Štyrský, František Vobecký, Václav Zykmund a další.

Série snímků Pohled a reflex z roku 1936

Průniky různých realit, které se dříve vyskytovaly v němém filmu, zůstaly ve fotografii až dodnes otevřenou možností tvořivého výrazu. Tento způsob snímání a vidění světa, není vymezen jen vznikem surrealismu a dalších moderních směrů, které se projevovaly v celém 20. stol., ale zůstává dosud platnou metodou, připomínající optickou montáž. Fotografové často dosahovali nového výrazu pomocí techniky koláže, dvouexpozice či multiexpozice pod zvětšovacím přístrojem. Např. Josef Sudek ve své studii v zahradě architekta Otty Rothmayera, kde fotografoval jeho postavu mizející ze zahradní židle. Václav Chochola ve snímku *Noční chodec* (1949) zobrazil prolínání stojící postavy s temnou ulicí.

Josef Ehm se pokusil ve třicátých a později znovu v šedesátých letech o vyjádření pocitů člověka, žijícího ve městě. Série tří záběrů v surrealistickém duchu pod názvem *Pohled a reflex* (1936) představuje konfrontaci reality s magickými reflexy ve výkladních skříních.

Ehm hledal ve svých studiích obrácený svět a fantasmata moderní městské džungle. Jeden ze snímků využívá principu průniku dominující typografie na skle výkladní skříně s obrazem exteriéru ulice. Bílý nápis „V zajetí džungle“, charakterizuje autorovo sugestivní pojetí této malé série.







Josef Ehm
Pohled a reflex, 1936
(Super-Icon, negativy 6x6, soukromá sbírka, Praha)

Pozdní Ehmův snímek londýnské výlohy s figurínami vznikl během cesty v roce 1968. Tato ani další fotografie, které zde vytvořil, nepřesahuje obvyklou autorovu úroveň. Snímek výlohy s figurínami z roku 1968 není ničím výjimečným.

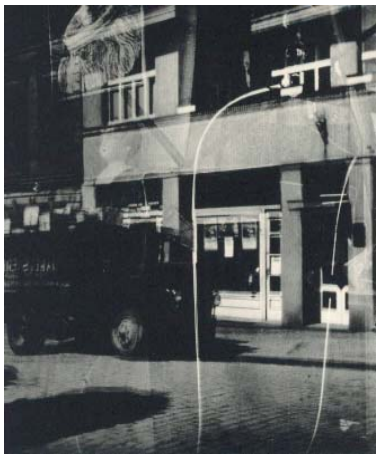
Ireální svět výkladních skříní zaujal již v roce 1910 Eugena Atgeta. Stejné téma s prvky surrealismu zpracoval Jaromír Funke v cyklu *Reflexy* (1929). Ladislav Emil Berka ve svém snímku *Praha v surimpresi - Architektura Pařížské třídy* (1929-33) chtěl spíše vyjádřit multiexpozicí nové grafické vidění. Podobně řešil Man Ray svůj experimentální pařížský snímek *Město* (1931). Nahodilost tajuplných vztahů, napětí vnější a vnitřní reality, výkladní skříně plné podivných předmětů, obchody s protézami, to vše fascinovalo a inspirovalo Jindřicha Štýrského v cyklu *Na jehlách těchto dní* (1935). Přeludný svět poutí a atrakcí, plný tajemné symboliky vyjádřil Štýrský v souboru *Z fotografických cyklů* (1934 -35). Na dílo Štýrského volně navazuje Jiří Sever- vl. jm. Vojtěch Čech.



Josef Ehm
Z cest roku 1968
(negativ 6x6, soukromá sbírka, Praha)



Eugen Atget
Výkladní skříně, 1910



Jaromír Funke
Z cyklu Reflexy, 1929



Jindřich Štyrský
Z cyklu Na jehlách těchto dní, 1935

Vliv surrealismu, vybraný snímek Rozhovor se sochou z roku 1939

Josefa Ehma zaujala empírová socha Josefa Malínského u vchodu do letohrádku Cibulka v Košířích, kterou fotografoval jako památku do knihy *Krásy plná slávou i kletbou bohatá …Praho!*. Figura sochařského díla *Vrátný* ho inspirovala k aranžované fotografii dialogu ženy se sochou. Tímto zvláštním spojením dvou světů, živého a mrtvého vystihnul určité napětí a položil tak hádanku pohledu do minulosti nebo budoucnosti. V obdobném duchu vytvořil Jaromír Funke svůj cyklus *Čas trvá*. Ehmův snímek *Rozhovor se sochou* má dvě varianty. V publikované variantě se soustředil na detail snímku a tím podpořil větší důvěrnost rozhovoru.

Josef Ehm
Fotka z knižní publikace





Josef Ehm
Rozhovor se sochou, 1939
(Negativ 6x9, soukromá sbírka, Praha)



Josef Ehm
Rozhovor se sochou, 1939
(Kodak 9x12, skl. negativ, soukromá sbírka, Praha)

Vliv surrealismu, vybraný snímek Strážce hřbitova z roku 1942

Lyrická dokumentární fotografie v duchu poezie všedního dne je zastoupena v díle Tybora Hontyho, který se přestěhoval do Prahy ze Slovenska v roce 1933. V jeho melancholických záběrech statických motivů je patrný vliv surrealismu. Nacházel interpretaci světa v absurdních kontrastech reality. V jeho cyklu *Maringotky*, 1940 vytvořil zvláštní obsahové napětí spojením tajemstvím opředeného života se symboly .

V roce 1942 vytvořil Josef Ehm vynikající portrét *Strážce hřbitova*. První záběr pouze dokumentuje z větší dálky prostředí, ve kterém se hlídač pohybuje. Druhý záběr podle mého názoru vysoko přesahuje svým obsahem a kompozicí např. Ehmovy portréty umělců.

V konfrontaci detailu ukřižování na velké hrobce a strnulého strážce se snažil postihnout marnost a pomíjivost lidského bytí. Strážce se stává podivnou součástí nadreality smutného sousoší. Fotografie je členěná tmavou plochou v pozadí a v popředí černou uniformou strážce. Tento snímek s příchutí tajemna vyjadřuje pocit odevzdání.





Tybor Honty
Z cyklu Maringotky, 1940



Josef Ehm
Strážce hřbitova, 1942
(soukromá sbírka, Praha)

Nalezené zátiší, vybraný snímek Poválečné zátiší z roku 1945

Ve výtvarné kultuře má nalezený objekt (objekt trouvé) dávnou tradici, kolem které surrealismus rozvíjel teorii věčného sváru pohlavního pudu s pudem smrti, vycházejícího z učení Sigmunda Freuda. Nalezené objekty, které něco připomínaly, byly také chápány jako fetiše a symboly. Mnohým surrealistům byl také blízký existencialismus a nefigurativní umění. Ztvárnění poválečných pocitů absurdity, napětí doby, kontrast městského prostředí a periférie, byly v českých zemích podnětem k zavedení termínu imaginativní umění. Vystihovalo neortodoxní proud tvorby inspirované poetismem a surrealismem.

Česká meziválečná avantgarda přijímala mezinárodní vlivy a kontakty i v letech 1945-1948, bohužel komunistický puč v únoru 1948 všechny tyto kontakty ukončil. V poválečném období nastal ve společnosti pocit strachu a nejistoty. Na takovéto poměry reagovali umělci mnoha způsoby.

Miroslav Hák, člen Skupiny 42, vyjádřil silné emoce v období okupace snímkem *Ve dvoře* (1942). Hák zachytil ve stínu dvora káru, na které visí zplihlé šaty, tímto výsekem reality nám vnucuje představu, že se jedná o šaty popravené.

Jaromír Funke vyjádřil cyklem *Země nenasycená* (1940-1944) existenciální úzkost vyvolanou válečnými událostmi. Fotografiemi ze hřbitovů ztvárnil surrealistické téma ohrožení života a pohlcení civilizace rostlinnými organismy.

Sérií aranžovaných hlav *Zahalená žena* (1942) a fotografií busty s rozbitou hlavou vycpanou papírem *Sádrová hlava* (1945) reaguje na válku Josef Sudek.

Ve čtyřicátých letech vytváří Vilém Reichmann nejpozoruhodnější protiválečný cyklus *Raněné město* (1945-1948). Má blízko k nefigurativnímu umění, oživuje neživý svět a spojuje absurditu s existencialismem.

Josef Ehm nevytvářel protiválečné cykly, přesto existuje v jeho tvorbě pozoruhodný snímek s názvem *Poválečné zátiší* (1945), který má naprosto zřetelný kritický smysl. Do odhozených kovových pelestí na skládce, zasunul sešit s titulem Freude und arbeit (radost a práce) s postavou germánského knížete Parcivala, povstávajícího z mapy německé říše. Na tomto titulu je kromě mapy zobrazen zřejmě notový zápis německé hymny. Ehmova interpretace reality vystihuje zmar konce války, úpadek falešných dogmat, které slibovaly hojnost, blahobyt a osvobození falešnými hesly. Heslo Radost a práce bylo blízké i heslu v koncentračních táborech, že Práce osvobozuje. Ehm využil náhodného prostředí a záměrně ho dotvořil tak, aby vznikl nový pohled na skutečnost.



Josef Ehm
Poválečné zátiší, 1945
(negativ 6x6, soukromá sbírka, Praha)

Tento záběr má ještě jednu variantu, na které je přidané pečetidlo a hlava lva jako národní symbol. První popisovaná varianta *Poválečného zátiší* je graficky čistější, zasunutí časopisu pod pelesti evokuje též mříže, úzkost a možné hledání vyjádření v určité etapě lidského života.



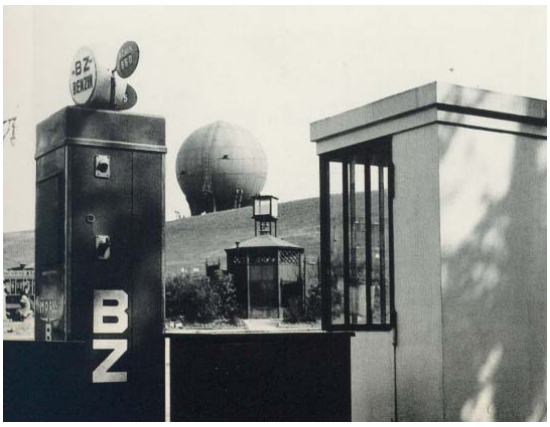
Josef Ehm
Poválečné zátiší, 1945
(negativ 6x6, soukromá sbírka, Praha)

Fotografie jako symbol

Odraz konce války vyjádřil Josef Ehm symbolickou fotografií hrobu dvou bojovníků Pražského povstání ve dnech 5. – 9. května 1945, padlých na Palmovce v Libni. Motiv libeňského plynojemu ve stejném roce fotografoval také Miroslav Hák, kterého zaujala obrazová skladba a zvláštní kompozice záběru periferie.



Josef Ehm
Hrob padlých bojovníků, 1945
(negativ 6x6, soukromá sbírka, Praha)



Miroslav Hák
Libeňský plynojem, 1945

Další ukázka nalezeného zátiší

Jako další ukázku nalezeného zátiší Josefa Ehma jsem vybrala pravděpodobně dosud nepublikovaný záběr velice poetického zátiší. Není mi znám přesný datum jeho vzniku, ale podle uschování jeho negativu, mohl snímek vzniknout koncem třicátých nebo během čtyřicátých let. Toto půvabné zátiší vzniklé multiexpozicí, působí iluzí trojrozměrného prostoru, naznačené opakování motivu ptáčka s klecí a důležitá úloha vržených stínů vytváří zvláštní tajemnou stínohru. Tento imaginativní snímek je bohužel v celé Ehmově tvorbě naprosto ojedinělý. Podobný charakter s minimalistickým motivem má *Exotické zátiší* (1928-29) od Jaromíra Funka.



Josef Ehm
Bez názvu, 30. – 40. léta
(negativ 6x6, soukromá sbírka, Praha)



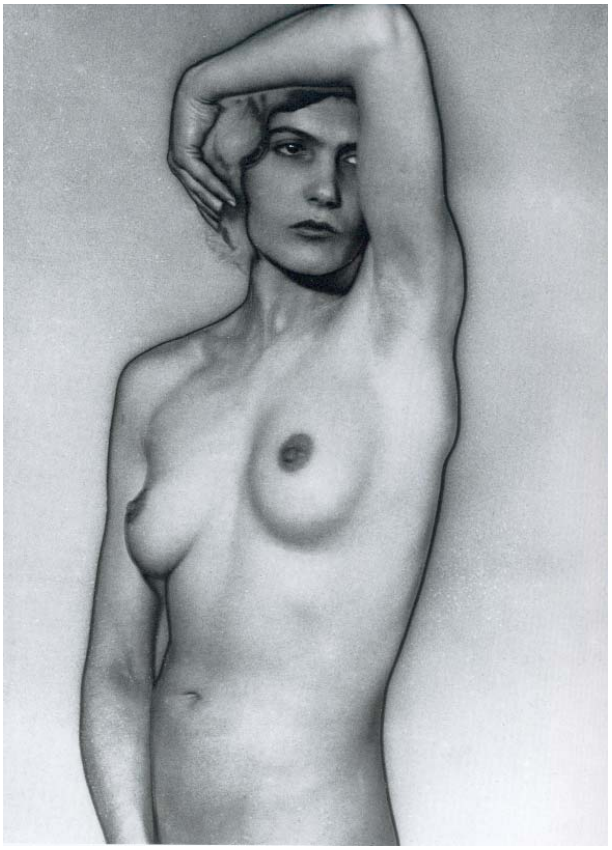
Jaromír Funke
Exotické zátiší, 1928 - 29

Akt - vliv Mana Raye

V letech mezi oběma světovými válkami se u nás často objevuje ve fotografických časopisech typ aktů ovlivněný malířstvím. V roce 1926 vychází první česká publikace aktů od Ing. Aloise Zycha. Jedná se o dvacet klasicky pojatých aktů, hledajících vzor v malbách starých mistrů. Ve 20. letech se sice aktem zabývá již více autorů, ale přesto má bezkonkurenční postavení v této oblasti František Drtikol, který je již mezinárodně uznávaný jako jeden z nejvýznamnějších fotografů aktů.

Vrcholným obdobím Drtikolových aktů, ale i celé jeho tvorby, jsou léta 1927 – 1929. Drtikol zmodernizoval svůj styl, zbavil své fotografie dekorací a bohatě členil pozadí stínem. Někdy zachycoval tělo v detailech přirozených tvarů, jindy se zaměřil na vystihnutí zásadních linií modelek. V řadě snímků tvořily pohyb a dynamické pózy důležité místo. Drtikol fotografoval typ žen, které nepodléhají dobovým proměnám vkusu. Mnohé jeho akty byly ve své době velmi odvážné.

Drtikol se zúčastňoval každoročně předních salónů a výstav v řadě evropských zemích, ale i v USA, Kanadě, Japonsku atd. V roce 1932 vystavoval vedle Man Raye a Moholy-Nagye v Paříži. V roce 1933 byly jeho akty vystaveny v Londýně vedle děl Edwarda Steichena, Andrého Kertésze, Man Raye, Jaromíra Funkeho, Josefa Sudka a dalších. František Drtikol byl známý svými akty v Paříži a naopak tvorba předních francouzských autorů Eugena Atgeta a Man Raye se setkala s velkým ohlasem v Československu. Především na Man Rayovy fotografie a fotogramy reagovala hlavně česká umělecká avantgarda. Nejstarší rayogramy byly u nás publikovány hned po jejich vzniku v roce 1922 ve sborníku Život II.. V následujícím roce byly vystaveny na pražském Bazaru moderního umění. Teige jimi byl nadšen, ale Funke je označil za nefotografické (v druhém čísle F. O. v roce 1927 publikoval článek *Man Ray*, kde chválil jeho čisté fotografie a odmítal jeho fotogramy). Josefa Ehma inspirovaly hlavně Man Rayovy experimentální fotografie portrétů a aktů kolem roku 1930, ve kterých poprvé použil Sabatierův efekt.



Man Ray
Bez názvu (Natascha), 1931

Vybraná fotografie Imaginární prostor z roku 1940

Ehm zobrazil čistou formou distanci mezi hmotou a prostorem. Popřel tvář a zobrazil ve zkratce část těla s nataženýma rukama do prázdnoty. Sabatierovým efektem zvýraznil konfrontaci nahého těla a rukavic. Fotografii zpracoval Ehm čistou fotografickou technikou bez zásahů na rozdíl od Ludwiga, který černou linii připomínající Sabatierův efekt ručně domaloval. Ehm použil objektiv s dlouhým ohniskem, aby nedošlo k deformaci ležící postavy.

Imaginární prostor, jak se také fotografie nazývá, vzniká podle mého názoru až ve výřezu. V americkém katalogu i na výstavě v roce 1990 v Chicagu byla tato fotografie uveřejněna celá bez nutného výřezu. V takto neupravené „syrové" zvětšenině zmizel účinek imaginárního prostoru. Zbylo jenom kompozičně nezasazené klátící se torzo ženské postavy v prázdnotě a jinak ladné nohy připomínají spíše ořezané pahýly.

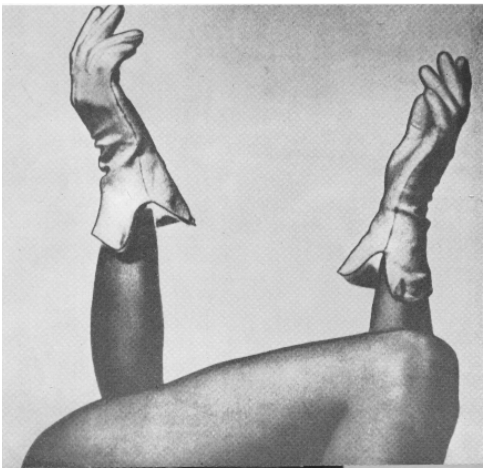
Těžko říct jaký měl Ehm motiv ke vzniku fotografie *Imaginární prostor*. Vzhledem k datu jejího vzniku 1940, mohl Ehm vztaženýma rukama symbolizovat např. volání o pomoc. Zároveň by tento snímek mohl působit jako reklamní fotografie. Ať už byl Ehmův záměr jakýkoliv, snímek *Imaginární prostor* představuje ojedinělý pokus, který Ehm už nikdy nezopakoval.



Josef Ehm
Imaginární prostor, 1940
(Kodak 9x12)



Neořízntutá varianta

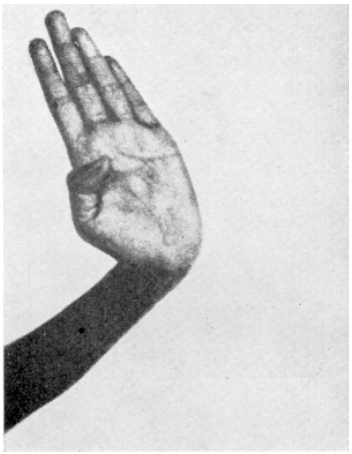


Další publikovaná varianta, vzniklá jiným natočením negativu.

V moderní fotografii zobrazují fotografové ruce jako samostatný vypovídající symbol. Staly se námětem experimentální fotografie Man Raye snímku *Ruce* v roce 1928, ale především motivem v sociálním dokumentu např. u Dorothy Langeové snímek *Ruka z Djakarty.*



Man Ray
Ruce, 1930



Dorotha Langeová
Ruka s Djakarty

Akt jako svébytný motiv v době mezi světovými válkami najdeme u Jaromíra Funkeho, Josefa Sudka, Miroslava Háka, Karla Ludwiga a Josefa Ehma.

Josef Ehm začíná hledat motiv aktu ve volných studiích v sochařském ateliéru na Akademii výtvarných umění v Praze. Sám je fascinovaný aktem Man Raye a pod jeho vlivem vytvořil několik avantgardních snímků aktů. Ehm překročil dobový typ zdravě vypadající, lehce korpulentní ženy a fotografoval mladé spíše nevyzrálé typy žen. Výběr modelu je velmi důležitý, protože náznakem určitého dobového typu fotograf svůj záběr časově vymezí. Ehm ztvárnil ženu cudnou, křehkou, až poeticky viděnou.

Vybraná fotografie Akt z roku 1946

Josef Ehm zobrazil ženský akt s citlivým využitím Sabatierova efektu. Zaměřil se na krásu ženského těla a snažil se ji vyjádřit tak, aby co nejlépe vynikala harmonie tvarů těla. Pro svůj akt si Ehm vybral mladou, štíhlou ženu s malými ňadry, velmi jemnou pletí a kudrnatými tmavými vlasy. Brunetu zvolil Ehm záměrně pro zdůraznění následné techniky Sabatieru. Během vyvíjení se vystaví osvětlená deska na krátký čas aktinickému světlu, tím se světelné hodnoty převrátí, nastane částečná inverze a kontury výrazných linií zůstanou nevyvolané, takže na pozitivu vznikne černá, výrazová kontura. Technika Sabatierova efektu je ryze fotografická a nedá se napodobit jinou nefotografickou cestou.

Ve svém aktu z roku 1946 se Josef Ehm zaměřil na větší detail a zobrazil část figury těla. Z jeho aktu mladé ženy vyzařuje chladný erotismus, který je ještě více podtrhnutý technikou Sabatieru, díky níž dochází také k určitému odhmotnění a modelka připomíná spíše vílu nebo anděla svými světlými vlasy. Ehm zachoval osobní intimitu sedící ženy a citlivě jí zobrazil s lehce odvráceným pohledem k pravé ruce. Její nahota je krytá dekorativní drapérií. Do pozadí použil černý samet, aby docílil zvláštní konturové černé linky kolem šedých nebo bílých ploch. Ehm uvažoval o tom, jak převrátit světelné hodnoty a jak model nasvítit.



Josef Ehm
Akt, 1946

Man Ray ve svých portrétech s využitím Sabatierova efektu zachoval jemný polotón a hodně zdůraznil tmavé linky. Josef Ehm ve svých aktech naopak docílil naprosto plastického zobrazení. Model osvítil dvěma světly, jedním rozptýleným z levé strany z podhledu a druhým dosvěcoval tělo zezadu. Ehmovi se podařilo jedinečně zobrazit technikou Sabatieru černé linie kolem těla a docílit neutrální šedivé pozadí. Na pažích a trupu se objevují jemné tonální přechody, které jsou dobře znatelné i v kresbě vlasů. Josef Ehm dokázal využít zvláštních laboratorních technik, byl přístupný novým myšlenkám a svými akty se zařadil mezi uměleckou avantgardu.





Josef Ehm
Akty, 1946

Koncem 40. let připravuje Karel Ludwig knihu aktů pod názvem *Očima*, kterou vydává v roce 1948 České filmové nakladatelství. Ludwig fotografoval ženu jako erotický objekt s nevídanou bezprostředností a silou. Bohužel s politickými změnami v roce 1948 nastaly s knihou Karla Ludwiga potíže a akt jako žánr se stáhl do pozadí.

Ráda bych přiblížila Ludwigův portrét modelky Matějkové, na kterém je zřejmý vliv Man Raye. Černá konturovací linka kolem profilu obličeje zjevně připomíná techniku Sabatieru, ovšem jenom mylně, protože autor modelce nakreslil středem obličeje čáru, která z profilu pocit Sabatierova efektu pouze navozuje.



Karel Ludwig
Portrét modelky Matějkové

Ostatní Ehmovy akty ze 40. let bez použití Sabatierova efektu jsou spíše vyjádřením sošného těla. Hodně využíval průhledné struktury záclony, za kterou akt vyzařoval určité tajemno, ale v té době vycházejí již z překonaného názoru.



J.Ehm, Akt ve zlatém závoji I.



J.Ehm, Akt ve zlatém závoji II.

V klasickém pojetí aktu pokračoval Ehm i v 60. letech. Také výběrem prostředí sochařského ateliéru, zaznamenal návrat do dob jeho prvotních fotografických studií aktů na AVU v Praze. Pro akt 60. let je typická stylizace živého modelu do sošné podoby objektu s důrazem na tvarovou dokonalost. Sochařský ateliér nabízel hned několik možností fotografické realizace, které Ehm dokázal plně využít.

V ateliéru Karla Lidického vznikl v roce 1956 soubor *V sochařském ateliéru* a zároveň portréty Lidického. Ve stejném roce vytvořil Ehm portréty sochaře Jana Laudy v exteriéru jeho ateliéru. Na snímku *Odpočívající model* z roku 1960 není patrné, kde snímek vznikl, ale na dalším záběru z téhož dne, zachycuje modelku v reálném prostředí Laudova ateliéru. Akt ve výřezu s neutrálním pozadím, působí samozřejmou cudností zaběhlých kolejí své doby. Ehm však vsadil na výběr modelky podle mezinárodního idolu a erotického symbolu padesátých let. Snímek *Odpočívající model* mě nezaujal svojí obrazovou skladbou, ale právě výběrem modelky.



Odpočívající model 1960



Odpočívající model 1960

Portrétní tvorba

Josef Ehm od dob svých začátků velice obdivoval Drtikolovy portréty, které se značně lišily od běžné často vyumělkované a zpravidla přeretušované praxe fotografických ateliérů. Pracovat v Drtikolově ateliéru se mu bohužel nepodařilo. Drtikol se vyškolil v Mnichově a roku 1910 otevřel se svým společníkem Augustinem Škardou ateliér nového typu s elektrickým osvětlením. Již před válkou zaujal volně pojatými portréty kulturních osobností. Jeho ateliér byl umístěn od roku 1912 na kraji Vodičkovy a Jungmannovy ulice a představoval jedno ze středisek kulturního dění hlavního města (snímky herců, spisovatelů, hudebníků). Konkuroval mu od roku 1911 ateliér v paláci Lucerna v Praze Vladimíra Jindřicha Bufky, který byl také střediskem umělců.

Josef Ehm s velkým zájmem sledoval a srovnával portréty malířské, historické i současné. V roce 1940 věnoval Josef Ehm a Jaromír Funke celé třetí číslo Fotografického obzoru portrétu. Funke v něm zároveň uveřejnil článek *Fotografovaný člověk*, ve kterém uvádí: *„Různé fotografické směry nic v zásadě nezměnily na požadavcích fotografické podobizny. Ani různé ušlechtilé a chromové procesy nic nezměnily na podobě. Jádrem vždy zůstává člověk a jeho podoba."*

Moderní portrét se stal realistickým a autentickým zobrazením lidské tváře, který u nás nejvíce rozvinul Josef Ehm. Portrétu se začal věnovat již v počátcích své tvorby. Ze začátku také používal Sabattierova efektu ke zjemnění. Od dob svých začátků Ehm velice sledoval Drtikola, který fotografoval tváře mnoha slavných umělců, sportovců, politiků a vědců. Jmenuji alespoň některé hudební skladatele: Leoše Janáčka, Josefa Suka, spisovatelé a básníky Aloise Jiráska, Antonína Sovu, Jakuba Demla, Ladislava Klímu, malíře Josefa Čapka, Vlastimila Radu, Jana Zrzavého, Maxe Švabinského, operní sólistku Emu Destinnovou a další. Některé z těchto portrétů (a později aktů) nechával Drtikol rozmnožovat v ateliéru Karla Podlipného v Poděbradech, kde se zrovna zaučoval mladý Ehm. Drtikolovy portréty z meziválečného období vystihují typické hlavní rysy, výmluvná gesta rukou a jsou soustředěné na psychologickou charakteristiku.

Josef Ehm v polovině 30. let, během druhé světové války a po ní také portrétoval řadu významných osobností českého vědeckého, kulturního a uměleckého života. Ne vždy se mu však podařilo dokonale vystihnout psychiku portrétované osoby, některé portréty jsou pouze komerční záležitostí. Mezi portrétované osobnosti patřili malíři Vojtěch Sedláček, Jan Zrzavý, Max Švabinský, Karel Svolinský, Otakar Nejedlý, sochař Jan Lauda, fotograf Josef Sudek a historik umění V. V. Štech a další. Ehm byl také oficiálním fotografem českých prezidentů T.G. Masaryka, Eduarda Beneše, Klementa Gottwalda a Antonína Zápotockého. Fotografoval i kardinála Berana.

V roce 1956 pořídil řadu portrétů pro kolektivní publikaci *Pražské ateliéry*. Moravská galerie získala od Ehma (z velké části darem) soubor 22 dobových autorských zvětšenin většinou podepsaných portrétovanými osobnostmi. Mezi nimi jsou výtvarní umělci, historici umění atd. Většinou jsou to tzv. oficiální portréty, některé z nich jsou veřejnosti téměř neznámé.

Ehm některé portréty pořizoval v bytě nebo v pracovně portrétované osoby nebo rodiny, proto se mu podařilo zobrazit daný model v jeho přirozenosti a typickém výrazu. Improvizované osvětlení a převážení fotografického vybavení sebou přinášelo určité komplikace, ale domácí prostředí zase dávalo možnost spontálnějšího výrazu, který je u

portrétu velmi důležitý. Ehmův portrétní styl představuje jednu z možností, jak se vyrovnat s problémem podoby člověka. Od počátku své tvorby věnoval velkou pozornost polocelkům, kde důležitou roli hrají ruce a jejich poloha.

Jako ateliér sloužil Ehmovi od roku 1945 – 1958 jeho pokoj. Ehm využíval jednoduché techniky svícení. Kombinoval přirozené osvětlení a jednou lampou model přisvěcoval. Občas používal dva světelné zdroje, z toho jednu pohyblivou lampu, tzn., že během osvitu opsal lampou třeba dva světelné kruhy. Toto velmi měkké osvětlení nezanechávalo ostré stíny. Dokázal však použít i přímé sluneční světlo. Většina jeho portrétů je zpracována při umělém nebo smíšeném světle.

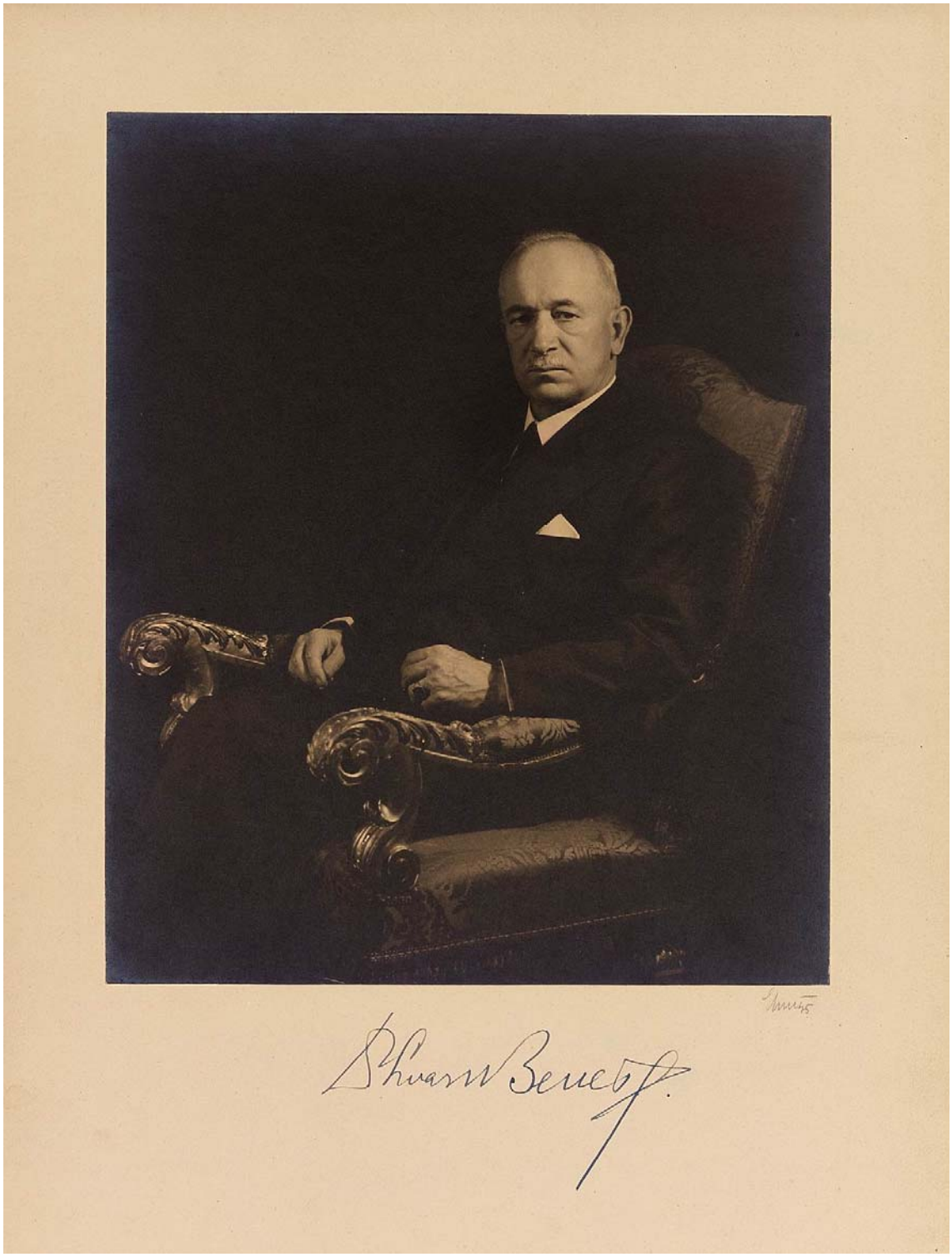
Ehm ve svých portrétech docílil jemných tonálních přechodů při použití výrazného světla. Byl typem fotografa, který se pokaždé snažil pochopit model a navázat s ním přátelství. Ideální bylo, jestliže vzniklo před focením. Snažil se vystihnout lidskou individualitu, profesi portrétovaných zdůraznil obrazem v pozadí, sochou nebo knihou. Jeho portréty fotografované velkým formátem jsou harmonické a klidné, zpracované s dokonalou technickou precizností.



Rodina Klementa Gottwalda (soukromý nepublikovaný záběr)



Soukromý neoficiální rodinný portrét s přáteli prezidenta Klementa Gottwalda, které Ehm pořídil na objednávku. Na Gottwaldovo výslovné přání nebyly nikdy publikovány. Ehm tento snímek nazýval „Galerie vrahů".



Portrét prezidenta Eduarda Beneše

Ehm byl také oficiálním fotografem českého prezidenta Eduarda Beneše. Soustředil se na jednoduché řešení záběru. Tento statický portrét je technicky precizně zpracovaný. Podařilo se mu zachytit přirozenou Benešovu osobnost a vyjádřit rovnováhu a klid portrétované osobnosti.



Portrét pražského arcibiskupa Josefa Berana

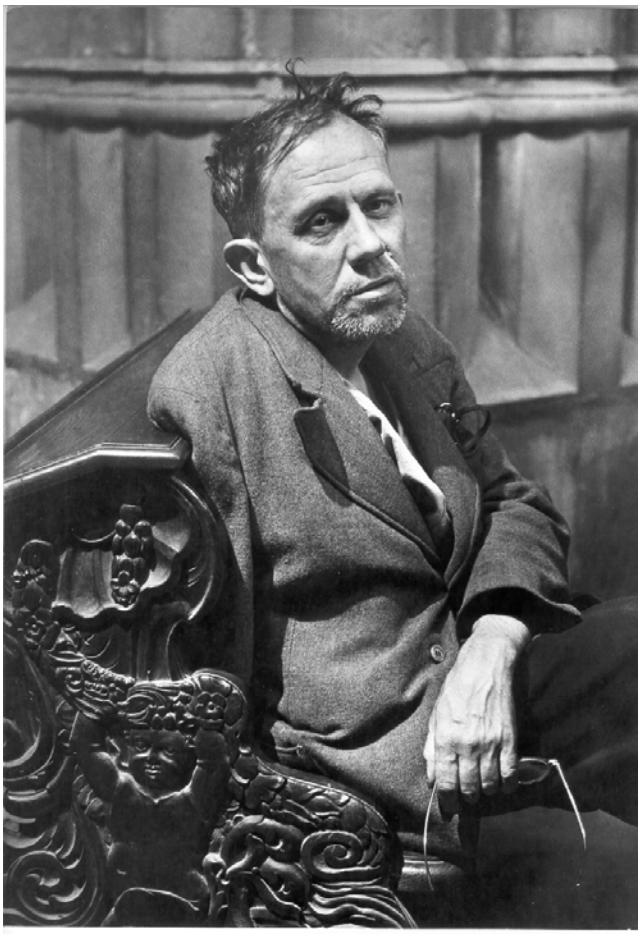
Vybraná fotografie Sudek z roku 1947

Ráda bych přiblížila zajímavé vyprávění Ludvíka Barana (*rozhovor 16. 8. 2000 Strakonice*).

Josef Ehm byl vyznavač umělého nebo smíšeného světla, přesto vytvořil několik portrétů v přirozeném osvětlení. Chtěl však zobrazit portrét, který by v přirozeném osvětlení zachoval charakteristickou tonalitu polosvětla a polostínu.

Jednou se při práci na fotografické studii o Praze sešli v chrámové kapli sv. Víta fotografové Jiří Jeníček, Alexandr Paul, Karel Plicka, Josef Sudek a Josef Ehm. Každý pracoval sám na svojí knížce o Praze, a protože ideální světelné poměry byly všem dobře známé, sešli se všichni tito fotografové v příhodný čas v kapli sv. Víta, kde vyhledávali svoje záběry. Ehm si najednou uvědomil zvláštní osvětlení, které prostupovalo vitráží do chrámové lodi a dávalo mihotavé tajemné světlo. Náhle se mu naskytnul také jedinečný model, protože Sudek se posadil na lavici ke krátkému odpočinku.

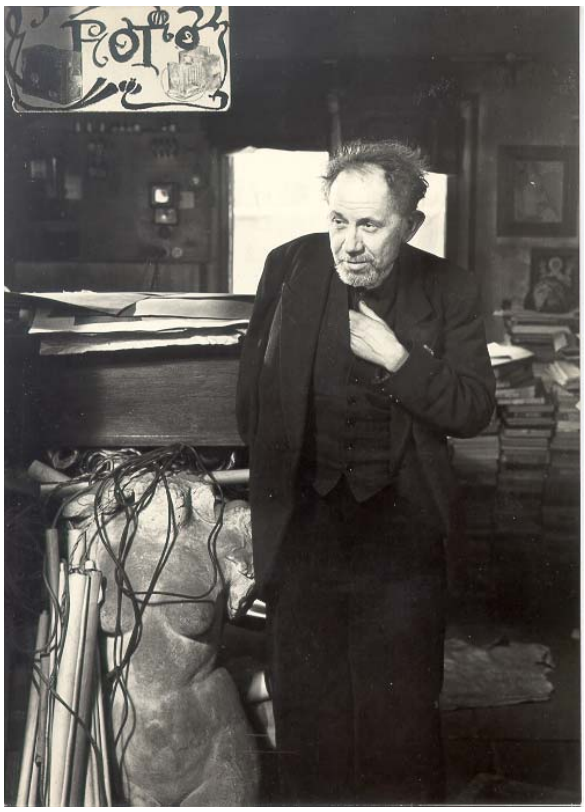
Ehm zachytil dlouhým ohniskem Sudkův melancholický výraz. Je opřený o lavici a boční reliéf mu opticky zakrývá amputovanou ruku, o kterou fotograf přišel v první světové válce. Divák si tak neuvědomuje tuto skutečnost, protože jeho pozornost je odvedena výrazným plastickým nasvícením druhé ruky a zdobné řezby. Volně položená Sudkova ruka, ve které drží brýle, dodává celému záběru hlubokou procítěnost. Celkovou atmosféru umocňuje rozptýlené, přitom výrazné světlo, díky kterému je kresba kůže či vrásek plastická a pleť velmi živá. Ehm dokázal ostře zobrazit kresbu detailů, perfektně vyjádřil pozvolné tóny v obličeji a charakteristiku materiálu saka nebo povrchu dřevěné lavice.



Ehmovi se podařilo u Sudka zachytit pocit určité odevzdanosti, tento duševní výraz tváře současně zvýraznit stejným gestem jeho volně položené ruky. Portrét je dobře umístěný ve formátu, jeho pozadí tvoří skoro jednotvárná členěná stěna s plastickou římsou, ta však kompozičně nepřekáží. Naopak výřez těsně nad hlavou by Sudka zarámoval a portrétu by zmizely prostor a prostředí, které jsou důležitým prvkem pro stavbu portrétu. Volný prostor kolem Sudkovy hlavy dává portrétu osobitý charakter.

Ehm se ke svým záběrům vracel i v dalších intervalech. Také Josefa Sudka fotografoval několikrát. Poprvé v roce 1947 snímek *Josef Sudek v chrámu sv. Víta*, v roce 1956 portrét k jeho šedesátinám *Josef Sudek*. V roce 1959 snímek *Josef Sudek u mne*. Hned na první pohled vidíme, že portrét Sudka v chrámu sv. Víta je jedinečný a neopakovatelný. Ehm ho vytvořil nepozorovaně, aby zachytil psychický stav modelu, přitom portrét Josefa Sudka vyjádřil s velkým porozuměním.

Josef Ehm
Portrét Josef Sudek, 1956





Josef Ehm
Portrét Sudek u mě, 1959

Hlavním obsahem portrétní fotografie je lidská podoba. Oblíbeným tématem byla také lidská činnost neboli žánrová fotografie. Magazínový portrét 30. – 40. let byl vyvolaný potřebou ilustrovaných časopisů a magazínů. Mezi zakladatele žánrového portrétu u nás patří Jan Lukas, autor mnohých reportážních portrétů např. *Portrét českého skláře,* (1956). V reportážním portrétu vynikal také Karel Hájek např. snímek *Zachráněný horník z dolu Nelson,* (1934) a Karel Plicka, který v polovině 30. let vytvořil na svých cestách Slovenskem vynikající portréty vesničanů.

Mezi další významné autory reportážního portrétu patří Václav Chochola, Václav Jírů, Miroslav Peterka, Erich Einhorn, Josef Prošek, František Vopat. Koncem 30. let vytvořil ojedinělé divadelní portréty Alexander Paul a před druhou světovou válkou také Miroslav Hák, člen Skupiny 42. Ženským portrétům se věnoval Karel Ludwig.

IV. 50. LÉTA

Státní ústav fotoměřický

Začátkem 50. let působil Josef Ehm asi rok a půl ve Státním ústavu fotoměřickém (později Státní ústav památkové péče) v Karmelitské ulici v Praze. Jako odborný poradce vystřídal dosavadního vedoucího pana Tuháčka, který odešel do důchodu. Již za války v roce 1939 dochází v Státním ústavu k prvnímu odbornému zásahu po výtvarné stránce. A to za působení Zdeňka Wirtha, který pozval fotografa Karla Plicku, aby vytvořil ucelený soubor záběrů Prahy. Plicka za krátkou dobu vytvořil velké množství výjimečných fotografií pražských památek. Už v roce 1940 vydává velkou obrazovou monografii, která vychází až do současnosti. Plickova *Praha ve fotografii* byla výběrem jeho díla ve fotoměřickém ústavu a stala se vzorem kvalitní fotografické publikace.

Ehm nastoupil na přání tehdejší ředitelky ústavu Dr. Emy Charvátové, učit zaměstnance jak se dívat na architekturu a čekat na světlo, aby byly zachovány památkářské nároky. Chtěl, aby architektonické směrnice a normy nebyly pouze dodržené, ale zároveň i výtvarně zobrazené. Shodou okolností dva zaměstnanci byli jeho bývalí studenti.

Rozhovor s Čestmírem Šílou (13. 4. 2000 Roztoky u Prahy): „*Josef Ehm působil jako externí poradce při focení. Kontroloval záběr a kompozici, ale také technickou stránku negativů, používal se isolární negativní materiál s emulzí měkčí gradace střední citlivosti. Přeexponovaná místa se odstraňovala správným vyvoláním vyrovnávací vývojkou. Josef Ehm dbal hodně na úpravu skleněného negativu. Příliš krytá světla na negativu jsme zeslabovali nejčastěji pastou, byla to klasická pasta na cídění kovů a ta odstraňovala želatinu i stříbro. Dal se použít i persíranový zeslabovač. Hodně se používal Farmerův zeslabovač. Na prokreslení stínů se používalo koksínové červené barvivo na zesvětlení.*

Ehm byl velice přátelský a hodně nás naučil, když jsme fotografovali Lednici doprovázena nás jeho první žena, dcera zlatníka z Poděbrad, která zanedlouho zemřela jako velmi mladá“.

V roce 1953 začíná pracovat ve Státním ústavu fotoměřickém Vladimír Fyman. Rozhovor s Vladimírem Fymanem (13. 4. 2000 Roztoky u Prahy): *„Teprve od roku 1953 se začaly dávat dohromady soupisy inventářů na hradech a zámcích. Dr. Charvátová chtěla, aby snímky byly dodatečně využity, a tak se otiskovaly v časopisu vydávaném „ústavem“. Vycházely také zahraniční publikace různých památek a rezervací. V archivu se Josef Ehm seznámil s Marií Nesměrákovou, která zde pracovala a stala se jeho druhou ženou“.*

Rozhovor s Ludvíkem Baranem (16. 8. 2000 Strakonice): „*V roce 1949 byla připravena k opravě památková rezervace Telč, která se fotografovala před rekonstrukcí a po ní. Ehm se vyjádřil, že zajímavější snímky vznikly samozřejmě před rekonstrukcí a památkové objekty po rekonstrukci jsou mrtvé a kromě světelné atmosféry se tam nic neděje“.*

Objekty se fotografují bez lidí, prázdné a vznikají tak čisté fotografie bez výtvarné hodnoty, kterým chybí patina města. V období působení Ehma v „ústavu“ vzniklo mnoho jeho cyklů: *Telč, Lednice, Valtice, Jindřichův Hradec, Rožumberk, Český Krumlov, České Budějovice* a další. Tyto série fotografií byly publikovány v knihách, např. *Československé hrady a zámky*, *Cheb*, *Praha* a další. Mnoho těchto záběrů také vzniklo na základě objednávky pohlednic. Ehm si pohlednice velice oblíbil a vážil si spolupráce s nakladatelstvím Orbis, Panorama a Odeon.





Fotografie Telče



Krajina, vybraná fotografie Teplice z roku 1956

Některé Ehmovy krajiny připomínají spíše popisné studie modelované světlem a strukturou bez přísného určení významu a místa. Ehm se neustále vracel do jeho rodné krajiny u Teplic. Zde také vytvořil v roce 1956 svůj mimořádný snímek *Teplice*, který je zcela pod vlivem strukturalismu a zdůrazňuje především formu. Ehm inklinoval ke krajině zbavené horizontu, obzoru i oblohy a soustředil se na vnitřní výraz krajiny. Vyloučením vysokých jasů oblohy musel Ehm posílit funkci světla v krajině. Plastická světelná modelace vznikla dlouhým stínem, sklonem v terénu a tonalitou objektu. Ehm objevil další možnost, jak rozjasnit terén, a to vysokým jasem vodní plochy. V daném modelu našel abstraktní formu.

Ehm byl hodně ovlivněný Funkem a Wiškovským, ale fotografie *Teplice* má jinou formu, silnou a bohatou, postavenou na vysokém kontrastu vodní hladiny, která neodráží žádné reflexy. Ve svém snímku *Teplice* představuje členitou, tonálně bohatou krajinu, ve které je v pravé horní části umístěné jezero ve tvaru elipsy. Jezero připomíná kráter naplněný zrcadlem a jeho klidná vodní plocha tvarově i světelně tvoří dominantu obrazu. Ehm docílil v této fotografii mimořádný prostor. Ukazuje nám konkrétní imaginární krajinu, která by se dala nazvat filozofická a zařadit mezi vrcholná díla tehdejší krajinářské fotografie.



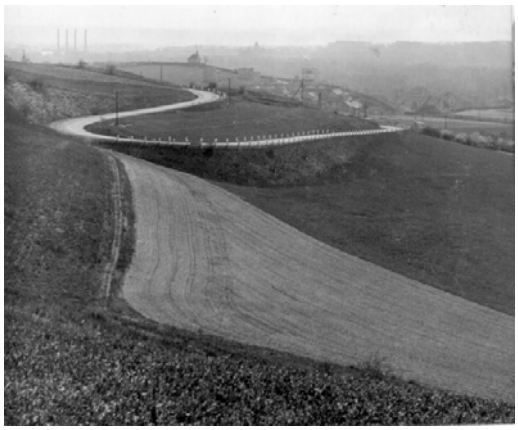
Josef Ehm
Teplice, 1956
(negativ 9x12, soukromá sbírka, Praha

Ehmův blízký přítel Wiškovský hledá ve svých krajinách zjednodušený pohled. Ve 30. a 40. letech fotografoval Hlubočepy, vytvořil romantické záběry skal a plastické fotografie zvlněných políček. K vrcholům jeho tvorby, ale i celé české krajinářské fotografie, patří snímky kolem usedlosti Šalamounka na okraji Smíchova. Zde fotografoval symetrické kupky sena, posečenou trávu nebo obilná pole v různé denní a roční době. Zde také vznikl jeho nejznámější metaforický snímek slehlého obilného pole s vyčnívající střechou, připomínající loď, která se potápí. Název fotografie *Katastrofa* ještě umocňuje fotografovu vizi. Wiškovský se po celá 40. léta zabýval vedle krajinářské fotografie i fotografií pražské architektury. V roce 1948 vychází publikace V. V. Štecha a Josefa Ehma *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá ... Praho!* Zde byly zařazeny i některé pražské záběry Wiškovského. Blízké přátelství s Ehmem se tak projevilo i občasnou spoluprací.



Josef Ehm
Teplice, 1956
nepublikované varianty
(negativy 9x12, soukromá sbírka, Praha)





Josef Ehm
Krajina u Prahy, 1937
(Kodak 9x12 negativ, soukromá sbírka, Praha)



Josef Ehm
Krajina u Prahy, 1937
nepublikovaný záběr
(Kodak 9x12 negativ, soukromá sbírka, Praha)

Abstrakce, vybraná fotografie Zima z roku 1960

Ehm představil pražský motiv, kterým abstrahuje vodní hladinu na černý nekonečný prostor a promítá v něm náhodně objevený motiv lodí a větve v jemném plastickém světle. Snímek pořídil z nadhledu, lodičky jako hlavní motiv umístil na diagonálu. Celou kompozici obrazu postavil na grafickém účinu kontrastu sněhobílé plochy a objektu na říční hladině. Obraz je oživený záznamem stop ve sněhu. Ehmova abstrakce motivu je dokonalá prostorově a světelně, podařil se mu návrat k myšlence, zobrazovat svět v jiné imaginaci než v pouhém reálném otisku.

Snímek *Zima* (1960) má ještě jednu variantu, tonálně tmavší, což se projevuje tmavým vrženým stínem v lodičkách, ale hlavně více vynikají stopy ve sněhu, které snímek rozmělňují a vrací ho zpět do reality. Prostorová dokonalost je dána světlostí větve, přes kterou je záběr snímaný, v tmavé variantě větev splývá s hladinou a záběr ztrácí na imaginaci. Přesto obě varianty byly publikovány.

Na dalších dvou fotografiích se stejným motivem lodí na říční hladině, můžeme porovnat. Ehmovo abstraktní a klasické pojetí , které je bez výrazných tvůrčích invencí. Podobný pražský motiv zaujal Zdenka Feifara v souboru *Vertikální Praha.*



Josef Ehm
Zima, 1960
(negativ 9x12,
soukromá sbírka, Praha)



Josef Ehm
Zima, 1960
tmavší varianta



Josef Ehm
Bez názvu
(negativy10x15, soukromá sbírka,Praha)





Zdenko Feyfar
Zima na Vltavě, 1957
ze souboru Vertikální Praha



Zdenko Feyfar
Kachničky u Mánesa, 1956
ze souboru Vertikální Praha

Imaginativní fotografie, vybraný snímek Já byl strom z roku 1968

V šedesátých letech opět probíhají diskuse o meziválečném surrealismu v Čechách. Díky neustálému přerušování plynulé kontinuity vývoje, nejprve nacistickou a pak komunistickou cenzurou, dochází k pomalejšímu návratu tendencí meziválečné avantgardy. Koncem padesátých let se situace mění, celosvětový zájem o humanistickou žurnalistiku přináší vznik nových časopisů, výstavních síní, začínají vycházet monografie a do popředí se opět dostává výtvarná fotografie. Šedesátá léta jsou ve velké šíři inspirována surrealismem např. v díle Miroslava Háka, Skupiny Dofo, Evy Fukové, Václava Chocholy, Karla Kuklíka, Čestmíra Krátkého, Viléma Kříže, Emily Medkové, Aloise Nožičky, Ladislava Postupy, Viléma Reichmanna, Jiřího Severa, Skupiny 42 a dalších. Fotografové se více soustřeďují na detail, strukturu a různé experimenty, objevují také nové problematiky např. destrukci krajiny.

Stromy jsou frekventovaným přírodním motivem v Ehmově díle, většinou se však jedná o součást krajinných záběrů. Strom symbolizuje lidský úděl, nejvíce se podobá člověku, stárne, bojuje o život a umírá. Vybraný záběr *Já byl strom* (1968) odráží téma samoty, může být asociací na její krutost. V době jeho vzniku má být vnímán jako protest. Ehm vyjádřil formu bytí na základě podobenství se vztyčenou osobou. Využil abstraktního tvaru, který je na pomezí figurativnosti. Ehm vytvořil pouze tento ojedinělý imaginární záběr stromu jako figurální asociace, celé souvislé dílo však najdeme v tvorbě V. Reichmanna.

Reichmann reagoval na poválečné pocity absurdity, existence a zvýšeného společenského tlaku za železnou oponou. Hledal metafory v městském prostředí a periferii. Jeho snímek *Setkání se sebou* (1968), zachycuje kontrasty tvarů a jejich zánik v beztvarosti. Stejně jako Ehm využil abstraktního tvaru a struktury ztrouchnivělého stromu k vyjádření pocitu vnitřní imaginace.



Josef Ehm
Já byl strom, 1968
(negativ 6x9, soukromá sbírka, Praha)



Josef Ehm
Já byl strom, 1968
nepublikované varianty
(negativy 6x9, soukromá sbírka, Praha)



Vilém Reichmann
Setkání se sebou, 1968

Sochy a interiéry

Josef Ehm zasvětil téměř celý život fotografii výtvarného díla. Uměl respektovat objekt, který fotografoval, ať už to byla architektura, interiér nebo plastika, vždy se snažil o vyjádření monumentálního obrazu. Měl smysl pro světlo a stín, plastický tvar a se svou špičkovou řemeslnou zručností dokázal zachytit díla slavných sochařů jako byl Ferdinand Maxmilián Brokoff, Josef Václav Myslbek a další. Ve svém pojetí tvaru rozlišil plnost a šíři barokních soch Brokoffa od Myslbekova novodobého sochařství ovlivněného romantismem. Ehma přitahovaly nejen plastiky začleněné do architektury či zámeckých parků, ale vyhledával také plastiky ve volné přírodě. Mezi nejoblíbenější patřily pískovcové skalní sochy Václava Levého (kolem r. 1840) u Liběchova. Kromě plastik slavných sochařů objevoval Ehm kouzlo a nostalgii také v opuštěných, anonymních sochách a náhrobcích.

Ve svých záběrech se často soustředil na začlenění sochy do jejího prostředí tak, aby byla zachována atmosféra přirozeného plastického osvětlení. Mezi jeho oblíbené náměty patřily např. Braunovo *Nábožženství* v Kuksu, židovské hřbitovy a různé náhrobky, sousoší F. M. Brokoffa na Karlově mostě, ateliér Karla Lidického, ateliér V. Žaluda, plastiky Myslbeka, *Tři grácie* (sousoší v lese u Lednice), plastiky V. Levého u Liběchova, *Vítězství* od Jana Štursy a další. Fotografiím plastik se věnovali také jeho přátelé Josef Sudek, Tibor Honty a Alexander Paul.

Josef Sudek zobrazoval sochy ve zvláštní světelné atmosférické situaci, vyhledával náladové jarní nebo podzimní počasí, které dokázalo probudit nitro člověka. Byl moderním romantikem. Správnou expozici měřil jen na dlaň, přesto měly jeho snímky kresbu ve vysokých jasech. Začátkem 40. let začal kopírovat celé desky a celé planfilmy bez výřezu.

Tibor Honty získal při prvotním studiu keramiky a modelování zkušenosti, které prohloubil dokonalým poznáním vrcholných děl soudobého sochařství. V druhé polovině 30. let začal fotografovat plastiky. Svůj cit v sochařském oboru využil ve fotografii a jeho snímky trojrozměrných plastik u nás nemají obdoby. Zatím co Ehma zaujalo přímé světlo, vstupující do ateliéru či konfrontace živého modelu se sochou, Honty se zaměřil na samotný výraz vnitřního napětí sochy. Dokázal s obrovským citem vystihnout hmotu a tvar plastik. Zobrazil dílo sochařů. M. B. Brauna, M. Durasové, O. Gutfreunda, H. Moora, A. Maillola, J. V. Myslbeka, M. Reinera, J. Štursy a dalších. Honty miloval rozptýlené světlo, kterým modeloval lidi i plastiky. Ovládal techniku lokálního dosvětlování přímým umělým zdrojem nebo odraznou deskou. Jeho špičková práce se světlem nejlépe vyniká na fotografii Maillolovy *Pomony*.

Alexander Paul se začal věnovat v druhé polovině 30. let fotografii s pražskou tématikou a začátkem 40. let dokumentaci památek a umění. Ve svých fotografiích dokázal lépe než jiní odlišit charakteristiku různých materiálů jako je kámen, mramor, omítka, dřevo, opuka, železo nebo litina. Paul obzvláště vynikal ve fotografii interiérů. Dokázal stejně jako Ehm rozehrát světlem vlny barokních stěn a průčelí kostela sv. Mikuláše v Praze a dalších známých památek.

Josef Ehm přistupoval k fotografii interiéru, která byla jeho doménou s citem a láskou. Fotografie interiéru byla pro Ehma také dokumentem určité světelné nálady. Své mistrovství dokázal v dokonale tonálně zvládnutých vysokých kontrastech i dramatických stínech církevních, hradních a palácových interiérů. Své motivy zobrazoval s velkým

rozsahem jasů. Mezi jeho oblíbené záběry patřily: vnitřek kostela sv. Jiří, kopule sv. Mikuláše v Praze, ochoz chrámu sv. Víta v Praze, Vladislavský sál, Strahovská knihovna, vnitřek kostela v Lounech, strop zámecké kaple v Jemništi a další.

Ehm také rád fotografoval staré židovské hřbitovy a různé náhrobky. Podobnému tématu se také věnoval Jindřich Brok, který absolvoval fotografické oddělení Státní grafické školy pod vedením Funka a Ehma. Jindřich Brok vytvořil ucelený cyklus *Starý židovský hřbitov*.



Josef Ehm
Interiér chrámu sv. Víta

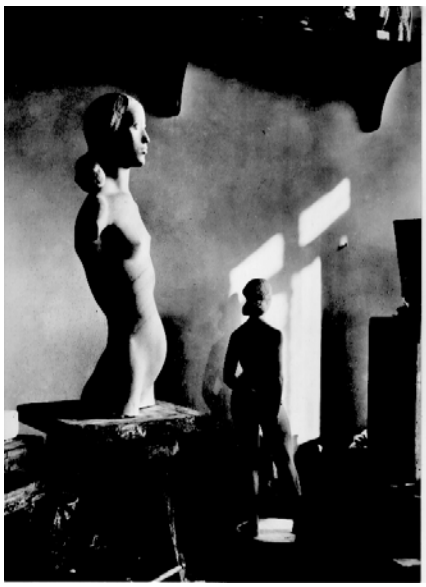


Josef Ehm
Interiér Strahovské knihovny

Vybraná fotografie V sochařském ateliéru z roku 1956

Ehm se soustředil na prostředí ateliéru, do kterého prostupuje přímé světlo od okna. V popředí po levé straně je umístěné ženské torzo na sochařském stojanu. Ehm se zaměřil na jemné zobrazení plastiky v lehkých tonálních přechodech. Plastiku v popředí dosvěcoval umělým zdrojem. Ehm nechtěl, aby došlo k vrženému tmavému stínu za ženským torzem. A tak, zatímco Ehm vykroužil plastiku světlem, jeho asistent během 6 vteřin třásl s šedivou deskou v pozadí. Ve finále prezentoval jemnou plastiku s čistým neutrálním pozadím bez vrženého stínu.





Snímek V sochařském ateliéru a jeho tmavší varianta s vrženým stínem z r. 1956

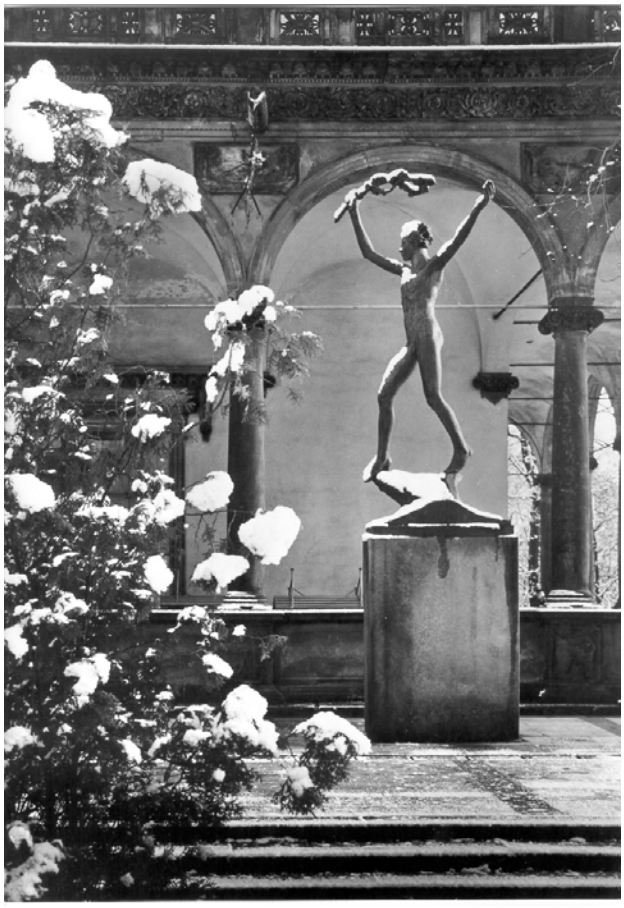


Další záběr vzniklý v sochařském ateliéru

Vybraná fotografie Vítězství z roku 1976

Tento snímek z pozdější doby jsem zařadila do této kapitoly, protože mi připomíná techniku Sabattieru ze 40. let a tím se odlišuje od dalších fotografií vzniklých v 70. letech.

Žádný z fotografů plastik nepřipouštěl druhotnou deformaci sochy např. deštěm nebo sněhem. Většinou se trvalo na jednoduchosti a čisté formě. Ehm ze svého purismu ustoupil v zobrazení plastiky Jana Štursy *Vítězství* před Belvederem ve chvíli, kdy na soše a keři zůstávají hromádky sněhu. Jako by se vracel ke studiím aktu, Ehm nachází na plastice přirozenou cestou kontrast tonálních hodnot černé a bílé, připomínající techniku Sabattieru. Ehm chtěl zdůraznit dočasný stav, vystihnout zvláštní atmosféru prostředí pražského exteriéru. Klidné pozadí představuje sloupoví letohrádku Belveder. Ehm včlenil sochu do středu jednoho z oblouků a nechal plastiku vystupovat z pozadí lunety.



Škoda, že Ehm neopakoval tento motiv v různé roční době, náladě a různém osvětlení. Ehmova fotografie *Vítězství* z roku 1976 zobrazuje plastiku ve zvláštní situaci, kterou Ehm povýšil na novou fotografickou poezii.



Tibor Honty
Maillolova Pomona



Ladislav Sitenský
Vítězství, 1979
(původně barevné)

Omyly v datování některých fotografií

Fotografové byli velmi často nedbalí co se týče datování svých fotografií a ani redaktoři si nedávali pozor. Umělečtí historikové také nežádali po fotografech žádnou dataci, protože považovali fotografii spíše za ilustrační materiál. Fotografie schválená k použití v časopisech byla jinak hodnocena (nebyla ceněná). V denním tisku měla spíše vyplňovat plochu. Mezi velmi nedbalé autory patřili: J. Jeníček, K. Plicka, J. Funke , K. Ludvig a M. Hák. Naopak Karel Hájek měl redakční pracovníky, kteří mu jeho fotografie datovali. A. Paul a Fr. Illek měli agenturu a realizovali pro památkové úřady a vládu správné datace.

Josef Ehm si vedl pouze sešit formou deníku z cest, kam si vlepoval kontakty jednotlivých negativů s jejich popisky. Malé formáty různých fotografií však popisoval tužkou na zadní stranu, negativy chronologicky neřadil. Počátkem 80. let pracoval J. Ehm na svém archivu a v roce 1982 věnoval velkou část snímků a negativů Uměleckoprůmyslovému muzeu, Muzeu města Prahy a dalším institucím.

V několika publikovaných fotografiích od J. Ehma jsem objevila neshody v datování s jeho popisky na zadních stranách fotografií. Pro zajímavost je uvádím.



Fotografie *Léto* je mylně datovaná v publikacích a monografiích rokem 1934. Podle Ehmových popisků na malých formátech vznikla celá tato série snímků lidí v plenéru v roce 1937.



Fotografie *Reflexy* byla zařazena v katalogu a na výstavě v Jacques Baruch Gallery v Chicagu mezi sérii *Reflexů* z roku 1936. Jedná se však o snímek, který Ehm pořídil na své zahraniční cestě 1968.



Toto *Poválečné zátiší* bylo zařazeno také v katalogu a na výstavě v Jacques Baruch Gallery v Chicagu mezi snímky z 30. let, pod názvem *Freude Arbeit* (1935). Tento kritický snímek však vzniknul jako reakce na válku v roce 1945 (podle Ehmových popisů).



Tato fotografie *Odpočívající model* bývala někdy mylně datována v doprovodných katalogách rokem 1970. Podle popisu fotografie vznikla v roce 1960.



Snímek *Já byl strom* byl datován v *Profilech* od P. Tauska a na výstavě v Jacques Baruch Gallery v Chicagu rokem 1969. Tento snímek včetně jeho variant vzniknul o rok dříve v krajině u Přelouče (podle poznámek u kontaktů negativů v deníku).

V. ZÁVĚR

Vzpomínky na Josefa Ehma

Podle Vladimíra Fymana: (Rozhovor 8. 4. 2000 Roztoky u Prahy).

Vladimír Fyman studoval u Ehma v letech 1939 - 41.

Ehm vyžadoval, aby se mu říkalo pane učiteli ne profesore. Byl velmi důsledný na techniku, schvaloval ještě mokrý deskový negativ, pokud nebyl spokojený, pustil ho na zem nebo přes něj udělal čáru nehtem. Nejdříve schvaloval záběr na matnici, potom deskový negativ a následovně zvětšeninu. Stejně jako prof. Funke neuznával kinofilm. Každý žák musel mít svůj aparát 9 x 12 nebo 13 x 18.

Pracovali jsme ve vybaveném školním ateliéru podle osnov, ale domácí úlohy jsme nedostávali. Do osnovy patřila například: architektura, interiér, portrét, dvojportrét, malá reklama, velká reklama, zátiší. Josef Ehm předváděl žákům osvětlení v ateliéru (geometrická tělesa, kompozice, nápaditost osvětlení, skleněné předměty....). V ateliéru jsme používali na změkčení světlo rozptýlené o strop, hadrové filtry před světlem a odrazné desky na prosvětlování.

Školní klauzury byly jednou za čtvrt roku, odevzdávali jsme patnáct fotografií na dané téma. Nejlepší snímek se ukládal do školního archívu. Když jsme měli nějaký technický problém, obraceli jsme se na Ehma, zatím co s výtvarným řešením nám pomáhal prof. Funke. Jako kantoři se výborně doplňovali. Profesor Funke příliš velký technik nebyl, později jsem na žádost jeho dcery paní Rupešové zvětšoval část jeho negativů – některé jen s velkými obtížemi.

Ehm byl velmi vstřícný člověk, skromný a stejně jako Funke velmi obětavý, ale nikdy se nenechali společně vyfotografovat. Na školním tablu z roku 1942 bylo vyfotografováno sedm žáků a osm profesorů (Solar, Gilbert, Rudolf...) všichni kromě Ehma a Funkeho.

To, že byl Ehm dobrým učitelem, který je ochoten poradit i mimo školu, se mi potvrdilo v Státním fotoměřickém ústavu, kde jsem pracoval od roku 1953. Ehm zde působil jako externí poradce a hodně nás toho naučil.

Díky Ehmovu vedení se fotograf Vladimír Fyman specializoval na architekturu a umělecké památky. Ehma i Fymana hodně ovlivnila práce v Státním fotoměřickém ústavu, kde neustále fotografovali v krásných lokalitách zámeckých parků a zahrad. Ehm byl přímo nadšený svou zahradou v Posázaví, kde měl pěstovaný nádherný trávník. Stejně tak Fyman je obdivovatelem kvalitní zahradní architektury s hustým travním kobercem a jeho zahrada je toho dokladem.

Podle Čestmíra Šíly: (Rozhovor 8. 4. 2000 Roztoky u Prahy).

Čestmír Šíla studoval u Ehma v letech 1939 – 41 spolu s V. Fymanem

Ehm nás naučil řemeslu a toho si dodnes vážím, protože technické fotografii jsem se věnoval celý život. Vzhledem k tomu, že nebyly k dispozici expozimetry, museli jsme všechno určovat odhadem. Stejně jako Funke neměl rád studený tón fotografií, ale teplý, který se dal docílit převoláním. Fotografie se vybělila

a znovu vyvolala ve staré vyčerpané vývojce. Vyvolávací látkou pirokatechynem se docílilo gradace na negativu i pozitivu. Pan Ehm byl důsledný, ale byl na nás také trpělivý a ještě více než ve škole mě toho naučil ve Státní památkové správě, kde jsme byli oba zaměstnáni.

Podle Vladimíra Havelky: (Rozhovor 21. 6. 2000 Praha – Petřiny).

Vladimír Havelka studoval u Ehma v letech 1960 – 62

Ehm byl milý pán, velmi společenský. Rád popil dobré vínko, hlavně Tramín, a také to byl gurmán, mezi jeho oblíbená jídla patřil rozhodně pstruh.

Rád jezdil na Mělnicko a také do Poděbrad, kde byla pochována jeho maminka. Občas jsem Ehma na jeho cestách doprovázel jako řidič, protože jsem měl lepší auto. Navštěvovali jsme jeho zvláště oblíbená místa, např. přírodní pískovcové plastiky Václava Levého, které Ehm rád fotil.

Ehm byl mistr světla a kompozice. Vychutnával si i ta místa, kde nebylo světlo. Pomocí zrcadel jsme odráželi sluneční paprsky a prosvětlovali tak místa, která chtěl Ehm vyfotit. Ehm byl dokonalý řemeslník, který věděl co chce. Byl vyhraněný na architekturu a staré umění. Dokázal vidět kompozici a hlavně odhadnout světlo. Nejdříve si prohlédl fotografovaný objekt, např. kostel a určil si nejlepší záběr. Řekl si: „ V tolik a tolik, sem přijde sluníčko, které mi nasvítí támhletu římsu, portálek , udělá světýlko v ornamentu atd., takže budu mít čas např. 5 minut fotografovat". A během té doby čekal ještě na správné mráčky na obloze, které by vhodně doplnily kompozici. Mezi jeho oblíbené památkové oblasti patřil rozhodně zámek Liběchov, Kuks, Kutná hora, Olomouc.

Za dob mého studia u Ehma se na škole nic nezměnilo, škola nebyla výtvarně zaměřena, ale polygraficky. Vybavení bylo zastaralé a Ehm musel neustále něco opravovat. Koncem roku 1967 odešel ze školy z finančních důvodů a nikdy se tam už nevracel.

Při mém nástupu na grafickou školu v roce 1968 se poměry už hodně zlepšily. Fotografové získali větší prostory a lepší technické vybavení. Učil jsem dvacet dva let a snažil jsem se navázat na Ehma, tzn. naučit studenty pracovat s velkým formátem. Dnes je grafická škola slušně technicky vybavená, ale s velkým formátem bohužel moc studentů pracovat neumí. Ehm zažil školu nevybavenou, věnoval jí spoustu času a jako učitel již nestíhal shánět doplňující „kšefty", které by ho k nízkému učitelskému platu lépe uživily, proto také odešel.

Občas nám říkával: „Klucí, vyserte se na umění, dyť to nikdo nechce", což mohlo pramenit také z jeho situace před odchodem ze školy. Podle mě je Ehm v dnešní době absolutně nedoceněný.

Podle Jaromíra Šubrta: (Rozhovor 26. 7. 2000 Praha – Klánovice).

Jaromír Šubrt studoval u Ehma v letech 1960 – 62

Ehma si pamatuji vždy upraveného, nosil šedivé kalhoty a takové tvídové sako, byl velice skromný, každému z nás vykal, občas říkával pane kolego nebo příteli. Mluvil polohlasem, byl spíše klidný a vyrovnaný, nikdy jsem ho neslyšel křičet. Vzpomínám si, jak jsme chodili kouřit na záchod a vešel tam Ehm, zatímco ostatní kantoři by řvali, on naprosto přátelsky řekl: „Klucí nekuřte, vy nemáte rozum". Já jsem byl vždycky živější povahy, ale u Ehma jsme lumpárny nedělali, měl totiž přirozenou autoritu a my jsme ho brali.

Když jsem začal studovat, obdivoval jsem avantgardní záběry, živou fotografii a takové klasiky, jako byl např. J. Sudek. Jméno Josef Ehm jsem neměl spjaté s fotografií, poznal jsem ho až ve škole. Nejdříve jako kantora a později jako fotografa. Jeho projev byl takový, jaká byla jeho tvorba, neměl

potřebu se předvádět. Neměli jsme pocit, že bychom museli být loajální k jeho práci, nebylo to nutné. Jeho fotografie nebyly efektní na první pohled, ale měly trochu skrytou myšlenku. Ehm byl takový nenápadný.

Měl jeden velký dar, „uměl mluvit". Při hodnocení prací nikoho neurážel, přitom dokázal každému říct, kde se stala chyba. Řekl vždy, co je dobré, pak teprve zápory. Ehm byl taktní. I ve fotokomoře se pohyboval opatrně a ohleduplně, aby někomu něco nepokazil. Měl v sobě určitou noblesu. Nějakou dobu po mém ukončení studia jsem byl pozván na návštěvu u malíře Cyrila Boudy (tehdy mu bylo kolem 60 let). Pohostil nás čajem a já jsem si tam udělal fotku zahrádky. Ehma to prostředí zaujalo, měl zahrady rád a chtěl tam jít fotografovat. Plánovali jsme si společnou návštěvu, kterou jsme bohužel neuskutečnili. A to je takový můj dluh vůči Ehmovi.

Podle Stanislava Boloňského: (Rozhovor 27. 7. 2000 Roztoky u Prahy).

Stanislav Boloňský studoval u Ehma v posledním období jeho kantorského působení na Grafické škole a to v letech 1963 – 67

Ehma si vybavuju vždy v baloňáku, takový, jako měl Colombo, na hlavě nosil chlupatý klobouk, kterému se říkalo Tatra a pořád chodil s doutníkem.

Na závěr své pedagogické kariéry si chtěl Ehm vychovat svůj ročník. Měl představu, že povede svoji skupinu od prváku k maturitě. Hodně chtěl, ale nepodařilo se mu to. Během čtyř roků vyletělo sedmnáct žáků, pokaždé někdo propadl a složení studentů v ročníku se tak neustále měnilo. Několik studentů vyhodil Ehm. Mezi moje spolužáky patřili např. Tom Drahoš, Gabriel Urbánek (sklo – UMPRUM), Alan Pajer, Václav Buriánek (budoucí klinický psycholog).

Josef Ehm byl nesmírně silná osobnost, nedalo se s ním moc diskutovat, myslím, že byl autoritativní až despotický, vyžadoval přesné plnění svých představ. Jako začínajícího studenta mě moc nezaujal, měl sice velkou produkci, ale pro mě byla tehdy hvězda např. Karel Hájek, protože jsem tíhnul k živé fotografii. Ehm uznával, co sám měl rád. Neslyšel jsem ho nikdy mluvit např. o reportáži. Nikdy nepronesl známé jméno Václav Chochola. Ze začátku to byl pro nás kantor, až později jsme ho brali jako fotografa, ale to bylo až tak ve čtvrtém ročníku. Myslel jsem si, že budu dělat živou fotografii, ale Ehm nám přiblížil jiné fotografické obory. Nakonec jsem rád, že nás naučil zacházet s velkým formátem.

Pokračoval jsem studiem na FAMU a po jeho ukončení jsem začal také učit na Grafické škole od roku 1976 – 94. Na Ehma jsem navázal, ale pod vlivem FAMU jsem změnil formu výuky a porušil tak jeho hlavní zásadu. Chtěl jsem, aby studenti nedělali to, co jim vysloveně nesedí a měli šanci v tom, co je jim blízké. Také si myslím na rozdíl od Ehma, že kinofilm je v určitých oblastech rovnocenný formát. Proto jsem zavedl na škole makety fotografických knih. Jednu jeho metodu jsem také uplatňoval, i když ne tak důsledně, Ehm nesnášel nevyretušované fotky – jako by nebyly.

V jednom si ho strašně vážím. Dokázal říct, proč se mu něco nelíbí, takových učitelů moc není. Při mém studiu na FAMU jsem zažil: „Tohle ne!" Ale proč ne, to dotyčný kantor říci neuměl..

Ehm jako učitel – odkazy

Ludvík Baran, narozen 1920,

1934 absolvoval reálné gymnázium
1939 navštěvuje učitelský ústav v Ostravě
1946 pokračuje ve studiu na akademickém gymnáziu v Praze. Absolvent etnografie a antropologie FF UK Praha (1949, PhDr).
1951 získal diplom kameramana FAMU Praha.
od roku 1951 je odborným asistentem na katedře kamery FAMU
r. 1946 – 51 pracuje ve Státním fotoměřičském ústavu v Praze
Fotografuje od roku 1931. Přední český teoretik v oboru fotografie, filmu a televize. Věnuje se dokumentární fotografii specializované tématicky na folklór a etnografii. Fotografuje také potréty osobností našeho kulturního života.

Vladimír Fyman, narozen 1923, povoláním fotograf, v současné době v důchodu (od roku 1986), žije v Roztokách u Prahy.

1939 – 41 studuje na grafické škole u Ehma
1941 – 43 navštěvuje speciální studium u profesora Funkeho, (kde studují pouze dva žáci – V. Fyman a Č. Šíla)
1953 - 59 pracuje v Státním fotoměřickém ústavu
1959 – 86 pracuje jako vedoucí Národní Galerie
od 1986 se věnuje barevné fotografii, fotografuje architekturu, památkové rezervace, kalendáře a zpracoval velké množství monografií (např. A. Mucha.....pro nakladatelství Odeon a Orbis fotografuje pohlednice)

Čestmír Šíla, - narozen 1924, povoláním fotograf , v současné době v důchodu

1939 – 41 studuje na grafické škole u Ehma
1941 – 43 navštěvuje speciální studium u profesora Funkeho
Začátkem 50. let začal pracovat ve Státním fotoměřickém ústavu, kde setrval do důchodu.

Vladimír Havelka – povoláním fotograf, vlastní nakladatelství Refot, žije v Praze.

1960 – 62 studuje na grafické škole u Ehma
1968 – 90 nastoupil po Ehmovi jako učitel na grafickou školu v Praze

Jaromír Šubrt – narozen 1944, povoláním fotograf, žije v Hradci Králové

1958 – 62 studuje polygrafii na grafické škole v Praze
1960 – 62 zároveň studuje u Ehma.
specializuje se na živou fotografii, sport (fotbal, judo), módu a zvířata

Stanislav Boloňský – narozen 1948, povoláním fotograf, žije v Roztokách u Prahy

1963 – 67 studuje na grafické škole u Ehma, pokračuje studiem na FAMU, které ukončil v roce 1987
1976 – 94 učí na grafické škole v Praze
orientuje se především na statickou fotografii krajiny a architektury (převážně městské)

Epilog

Uměleckým vrcholem Ehmovy tvorby byly bezesporu 30. až 40. léta. V 50. letech opouští Ehm volnou tvorbu, přestává experimentovat a věnuje se převážně komerční fotografii. To však neznamená, že nenajdeme v jeho pozdější tvorbě fotografie s vysokou uměleckou hodnotou, které Ehm dokázal přizpůsobit nové době. Mezi tyto záběry můžeme zařadit snímek *Teplice* z roku 1956 nebo *Vítězství* z roku 1976. Poválečná a padesátá léta jsou také obdobím, kdy Ehm zúročuje výsledky své práce a účastní se mnohých výstav nejen u nás, ale i v zahraničí, např. v roce 1947 na Mezinárodní výstavě fotografií v Paříži, 1956 v Kodani , v USA a dalších.

Důležitá je také Ehmova spolupráce na vydávání různých komerčně zaměřených publikací. Ráda bych vyzdvihla knihu *Prahou včerejška i dneška* z roku 1958, která byla na vysoké umělecké úrovni. Počátkem 60. let Ehm opět pokračuje ve své pedagogické dráze a znovu nastupuje na nynější Střední průmyslovou školu grafickou v Praze. Zároveň vyučuje krátkou dobu (od roku 1965 do roku 1967) na FAMU, kde však nebyl jako osobnost pochopen, a tak svou pedagogickou činnost ukončil na obou školách ve stejném roce.

V roce 1969 dosáhl Josef Ehm zatím největšího ocenění své tvorby, je pověřen jednak funkcí předsedy čs. komitétu FIAP a v roce 1970 dostává čestný titul Hon. EFIAP a účastní se mnoha dalších výstav v Evropě i v zámoří např. v roce 1970 na Universitě v Mexiku. Počátkem 80. let pracoval J. Ehm na svém archivu a v roce 1982 věnuje velkou část snímků a negativů Uměleckoprůmyslovému muzeu, Muzeu města Prahy a dalším institucím.

Poslední výstava za jeho života byla v roce 1984 ve výstavní síni Československého spisovatele v Praze k příležitosti umělcových 75. narozenin. Přípravě této výstavy věnoval Ehm hodně svého času, přikládal jí velkou důležitost a sám ji také z velké části financoval.

Josef Ehm umírá v předvečer sametové revoluce 11. listopadu 1989 na cévní příhodu. O rok později byla uspořádána v Galerii J. Baruch v Chicagu posmrtná výstava z tvorby Josefa Ehma. Na její přípravě se podílel dlouholetý přítel mých rodičů Ing. Petr Janda, který manželům Ehmovým pomáhal v posledních letech jejich života. Za pomoci pí. Ehmové vyhledal a technicky zpracoval podklady pro tuto velmi úspěšnou výstavu.

Jaký byl tedy Josef Ehm? Pokud si pozorně přečteme hodnocení jeho bývalých žáků pochopíme, že každý ho viděl po svém, ale všichni se shodují, že to byl vynikající pedagog, který dokázal hodně naučit. Byl také známý vysokou náročností vůči žákům. Podle slov lidí, kteří Ehma dobře znali, byl tento fotograf velice rozporuplnou bytostí typicky uměleckého naturelu. V rámci tvůrčího zaujetí dokázal velice tvrdě jít za svou představ. Ve svém oboru měl hodně přátel, kteří ho uznávali jako špičkového fotografa.

Osobně si myslím, že jeho dílo je absolutně nedoceněné, ale je možné, že je to způsobené neznalostí jeho tvorby. Ať už byly jeho pohnutky k vytvoření avantgardních fotografií jakékoliv, jejich existence dokazuje, že Ehm nebyl pouze komerční fotograf uměleckých památek.



EHMOVI.

Pro paní Ehmovou! Fotografováno: 1-8 12./10./89.

P.S. 1990!

© Václav CHOCHOLA.
Za mlýnem 33
PRAHA 4. – 14700
tel 46 38612

Životopisná data

1909 narozen 1. srpna v Habartově, okres Sokolov

1927 ukončil učební dobu a potom pracoval v různých fotografických ateliérech a v reklamním oddělení Fotochemy

1934 povolán jako učitel fotografie na Státní grafickou školu, na níž vyučuje do r. 1946

1936 účast na Mezinárodní výstavě fotografie v Praze v Mánesu

1937 účast na výstavě Fotografie odborníků v Praze (stříbrná medaile)

1939 účastní se příprav výstavy 100 let české fotografie, kde vystavuje spolu s Jaromírem Funkem a posluchači školy.

1939 - 41 rediguje měsíčník Fotografický obzor (od dvojčísla 10–11 až do čísla 3/1941)

1944 po uzavření Státní grafické školy byl nasazen do Dorky - družstva domácí výroby, které zajišťovalo výrobu úpletů, tam Ehm fotografuje portréty, spolupracuje s obnoveným nakladatelstvím Aventinum, fotografuje pro Uměleckoprůmyslové muzeum a Státní židovské muzeum.

1947 samostatná výstava v Praze a potom v menším rozsahu v Plzni

1947 účast na Mezinárodní výstavě fotografií v Paříži.

Účastní se dalších mezinárodních výstav: 1948 v Praze a Bologni, 1955 v Polsku (stříbrná medaile), 1956 v Kodani a USA, 1957 v Kodani, Budapešti (stříbrná medaile), 1958 v Nantes, Berlíně a Maďarsku, 1958 – 1959 v Bratislavě a v Praze, 1959 v Berlíně.

1948 vystavuje v souboru čs. fotografie ve Švýcarsku, obdobné výstavy v Egyptě 1948 v r. 1955 a putovní výstavy v SSSR v r. 1956

1949 stal se členem SVU Mánes a SČSVU

1950 účastní se členské výstavy SVU Mánes, ještě téhož roku III. krajského střediska Mánes, s nímž vystavuje v Praze ještě v r. 1952

1952 účast na I. výstavě fotografické sekce SČSVU v Praze

1957 samostatná výstava v Pardubicích

1958 účast na celostátní výstavě fotografií v Praze a Bratislavě

1959 samostatná výstava v Brně a účast na II. výstavě fotografické sekce SČSVU v Praze a v r. 1960 v Plzni

1960 nastoupil znovu jako pedagog na oddělení fotografie nynější SPŠG

1961 vychází monografie *Josef Ehm* s textem Jiřího Mašína v edici Umělecká fotografie /SNKLHU/

1963 vychází bromografický soubor velikosti 13x18 v edici Profily s textem J. Mašína

1965 – 67 vyučuje na FAMU

1967 ukončil pedagogickou činnost na SPŠG v Praze

1969 pověřen funkcí předsedy čs. komitétu FIAP: v r. 1970 obdržel čestný titul Hon. EFIAP

1970 účast na výstavě 10 grafiků a 10 fotografů uspořádané na Universitě v Mexiku

1973 účast na putovní výstavě Lyrické proudy v čs. fotografii v Miláně a v Brně, ve Freiburgu 1975 a Tunisu 1976

1975 účast na výstavě ČSSR 1975 a v tomto roce ještě na výstavě Praha třicetiletá

1977 účast na I. oborové výstavě ČSVU v Praze

1979 účast na výstavě Člověk a čas v Praze a na výstavě Čs. fotografie 1918 – 1978 v Kasselu, v Brně 1981 a v Praze 1983

1982 věnoval podstatnou část archívu, negativů a pozitivů snímků uměleckohistorických objektů Ústavu teorie a dějin umění ČSAV, pragensií Muzeu města Prahy a Uměleckoprůmyslovému muzeu část snímků z oblasti jejich zájmů

1984 účast na II. oborové výstavě SČVU a účast na výstavě pořádané Art centrem v USA, výstava výročí jeho 75. narozenin ve výstavní síni Československého spisovatele v Praze

1987 Josef Ehm a František Drtikol jsou zastoupeni na výstavě *Czech avant-garde Form a Figure* v Robert Koch Gallery v San Franciscu – USA (říjen – listopad 1987).

1989 (11.11.) Ehm umírá

1990 Galerie J. Baruch v Chicagu uspořádala posmrtnou výstavu děl J. Ehma

Výběrová bibliografie

1935 *Fotografie vidí povrch*. L. Sutnar – J. Funke, Státní grafická škola, Praha 1935

1936 *Kostel sv. Jiří na Pražském hradě*. Text Josef Cibulka, vydala Státní grafická škola v Praze.

1939 *J. V. Myslbek*. (Velká monografie na paměť 50. výročí ČAV s textem V.V. Štecha).

1942 *J. V. Myslbek*. Text V. Volavka, vydal V. Neubert a synové.

1947 *Karlův most*, menší publikace s textem K. Novotného a E. Pocheho, vydal V. Poláček.

1948 *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá... Praho!* Text V. V. Štech, vydala DP.

1949 *Skleněný sen Ludviky Smrčkové*. Text N. Melniková- Papoušková, vydalo Aventinum.

1954 *J. V. Myslbek*. (Velká monografie s textem V. V. Štecha). Vydalo SNKLHU.

1955 *Italienische Majolika*. Text J. Vydrová, vydala Artia.

1956 *Bohmisches Porzelan*. Text E. Poche, vydala Artia.

1958 *Prahou včerejška i dneška*. Text E. Poche, I. vydání, II. vydání v r. 1965, vydal Orbis.

1961 *Josef Ehm*. Monografie, text J. Mašín, vydalo SNKLHU.

1962 *České gotické sochařství 1350 – 1450*. Text A. Kutal, vydalo SNKLHU.

1964 *Václav Levý*. Text M. Černá, vydalo SNKLHU.

1972 *Československé hrady a zámky*. Text J. Wagner, I. vydání, II. vydání v r. 1979, vydal Orbis.

1974 *Cheb*. Text E. Šamánková, vydal Odeon. Praha, Text F. Kožík, vydal Orbis.

1976 *Ferdinand Brokof*. Text O. J. Blažíček, vydal Odeon.

1977 *České gotické umění*. Text J. Pešina a J. Homolka, vydalo Pressfoto.

1978 *Praha*. Text J. Janáček, vydal Orbis, (Ehm za ni dostal v r. 1979 nakladatelskou cenu)

1979 *Profily*. Text P. Tausk, vydala Panorama, Praha.

1980 *Das alte Prag*. Text J. Janáček, vydalo nakl. Kohler a Amelang, Lipsko, I. a II. vydání v r. 1983.

1983 *Čechy – Umělecké památky*. Text E. Poche, vydalo Pressfoto.

Přehled použité literatury

Baran, Ludvík: *Portrét ve fotografii.* Orbis, Praha 1965.

Baran, Ludvík: *Praha objektivem mistrů.* Panorama, Praha 1981.

Birgus, Vladimír a kol.: *Česká fotografická avantgarda 1918 – 1948*. Kant, Praha 1999.

Birgus, Vladimír – Braný, Antonín: *Fotograf František Drtikol.* Prostor, Praha 1994.

Birgus, Vladimír – Scheufler, Pavel: *Fotografie v českých zemích 1839 – 1999*. Grada Publishing, Praha 1999.

Cibulka, Josef: *Kostel sv. Jiří na Pražském hradě.* SGŠ, Praha 1936.

Dufek, Antonín: *Vilém Reichmann*. Foto Mida, České Budějovice 1994

Balajka, Petr a kol.: *Encyklopedie českých a slovenských fotografů.* Asco, Praha 1993.

Funke, Jaromír – Sutnar, Ladislav: *Fotografie vidí povrch.* V. Neubert, Praha 1935.

Horová, Anděla a kol:. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A - M, N – Z.* Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Academia – Praha 1995.

Kroutvor, Josef: *Poselství ulice.* Comet, Praha 1991

Mašín, Jiří: *Josef Ehm.* SNKLHU, Praha 1961.

Poche, Emanuel: *Prahou včerejška i dneška.* Orbis, Praha 1958.

Diplomové práce FAMU: Skupien, Jiří *Josef Ehm* 1983

Diplomové práce ITF SU: Špoutil, Karel *Fotografie Prahy 30. let* 1998

Časopisy *Fotografický obzor*, ročníky 1939 – 1941

Obsah

I. Úvod……..…3

20. léta……....4

Základní životní etapy Josefa Ehma……....6

II. 30. léta

Nástup na Státní grafickou školu před druhou světovou válkou……..…9

Publikace Fotografie vidí povrch 30. léta……...11

Vliv nové věcnosti – 30. léta……..13

Vliv nové věcnosti a funkcionalismu, vybraná fotografie Barrandovské terasy z roku 1936……..14

Vybraná fotografie Kanály z roku 1934…….17

Vliv funkcionalismu a konstruktivismu, vybraný snímek Hotel Plicka z roku 1936……...…….19

Vliv konstruktivismu…….20

Vliv konstruktivismu – luminace, vybraná fotografie Lucerna bar z roku 1935……...21

Pouliční reklama, vybraný záběr Pohled na děti z roku 1936……..…23

Žánrová fotografie, vybraný snímek Léto z roku 1937……...24

Fotografie Prahy 30. léta, vybraná fotografie Chrlič a opěrný systém kostela sv. Víta z roku 1947……...26

Vybraná fotografie Chrlič a opěrný systém kostela sv. Víta z roku 1947…28

III. 40. léta

Fotografický obzor……29

Vliv surrealismu, série vybraných záběrů Pohled a reflex z roku 1936……32

Vliv surrealismu, vybraný snímek Rozhovor se sochou z roku 1939……..35

Vliv surrealismu, vybraný snímek Strážce hřbitova z roku 1942…….36

Nalezené zátiší, vybraný snímek poválečné zátiší z roku 1945……37

Akt – vliv Mana Raye……40

Vybraná fotografie Imaginární prostor z roku 1940…….……..41

Vybraná fotografie Akt z roku 1946……..43

Portrétní tvorba……46

Vybraná fotografie Sudek z roku 1947……...……50

IV. 5O. léta

Státní ústav fotoměřický……52

Krajina, vybraná fotografie Teplice z roku 1956……54

Abstrakce, vybraná fotografie Zima z roku 1960……...…56

Imaginativní fotografie, vybraný snímek Já byl strom z roku 1968…….58

Sochy a interiéry……60

Vybraná fotografie V sochařském ateliéru z roku 1956……...…62

Vybraná fotografie Vítězství z roku 1976……...63

Omyly v datování některých fotografií……...…64

V. Závěr

Vzpomínky na Josefa Ehma……..……66

Epilog……...……70

Životopisná data……...……72

Výběrová bibliografie……74

Přehled použité literatury……...75