Slezská univerzita

Filozoficko-přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie

Magisterská teoretická diplomová práce

Fotografie Prahy čtyřicátých let dvacátého století

Karel Špoutil



Vedoucí práce: **Prof. Vladimír Birgus**

Oponent práce: **Mgr. Blanka Chocholová**

Opava 2001

Slezská univerzita

Filozoficko-přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie

Magisterská teoretická diplomová práce

Fotografie Prahy čtyřicátých let dvacátého století

Vedoucí práce: Prof. Vladimír Birgus

Oponent práce: Mgr. Blanka Chocholová

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedenou literaturu.

Karel Špoutil .....

Opava 2001

Předmluva

Téma fotografie Prahy čtyřicátých let 20. století je velmi zajímavé a rozsáhlé. Jeho přirozený vývoj byl zpřetrhán několika politickými a společenskými zvraty. V určitých etapách tohoto období byli fotografové omezováni mnoha příkazy a zákazy, nedostatkem fotografického materiálu i existenčními problémy. Přesto v těchto letech vzniklo mnoho kvalitních fotografií.

Pro zjednodušení orientace v tomto tématu používám členění autorů do skupin podle přístupu k fotografování Prahy. Podotýkám však, že toto dělení nelze považovat za obecně platnou normu, ale pouze za rozdělení, usnadňující orientaci v tomto rozsáhlém tématu. Mnoho autorů naplňuje svojí tvorbou charakteristiku více oddílů tohoto rozdělení, zařadil jsem je proto podle toho, jak převážně přistupovali k fotografování Prahy ve čtyřicátých letech 20. století.

Úvod do politické, sociální a kulturní problematiky čtyřicátých let 20. století

Složitou, rozporuplnou situaci a nejdůležitější události čtyřicátých let 20. století v tomto textu uvádím jenom zkratkovitě, neboť není hlavním námětem mojí práce. Má pouze sloužit k pochopení celkové atmosféry vymezeného období, ve kterém se vyvíjela fotografie Prahy 40. let. Vzhledem k historickému vývoji a sledu nejdůležitějších událostí rozděluji čtyřicátá léta 20. století na tři etapy:

1. **Období protektorátu Čechy a Morava od r. 1939 do osvobození v květnu r. 1945**
2. **Období po osvobození od května r. 1945 do února r. 1948**
3. **Období od února r. 1948 do počátku 50. let**

Období protektorátu Čechy a Morava od r. 1939 do osvobození v květnu r. 1945

Léta německé okupace pochopitelně značně poznamenala politický, sociální a kulturní vývoj v naší zemi a měla vliv i na poválečný vývoj. Obsazením Čech a Moravy nacisty skončilo období 20 let Masarykovy demokratické republiky a byla nastolena fašistická diktatura. Protektorát Čechy a Morava je jednou z nejsmutnějších kapitol dějin našeho státu. Předmnichovská vláda s prezidentem dr. Edvardem Benešem se uchýlila do exilu v Londýně. V zemi byla ustavena protektorátní vláda, prezidentem byl zvolen dr. Emil Hácha, který neměl téměř žádné pravomoci. Říšským protektorem se stal Konstantin von Neurath, ale skutečnou moc v protektorátu měl státní sekretář Karl Hermann Frank, jehož zrůdným plánem bylo většinu obyvatelstva protektorátu poněmčit, ostatní odsunout nebo zlikvidovat. Za protektorátu bylo likvidováno vše, co připomínalo československou nezávislost. Česká ekonomika byla decimována nuceným zapojením do výroby pro válečné potřeby Německa, mladí lidé byli nasazováni na nucené práce pro říši. Byly uzavřeny české vysoké školy a zrušeno mnoho zájmových spolků a kulturních institucí. Značná část inteligence byla nucena odejít do ciziny. Z těch, kteří neodešli, byli mnozí pronásledováni buď z

rasových důvodů nebo pro zapojení v domácím odboji, ve kterém působilo mnoho významných osob z řad inteligence i prostých občanů, legionářů, sokolů, studentů, komunistů i nekomunistů. Hodně jich bylo uvězněno, popraveno nebo umučeno v koncentračních táborech.

Život v protektorátu se ještě více zhoršil po nástupu Reinharda Heydricha do funkce zastupujícího říšského protektora, kterým byl jmenován 27.9.1941. Ihned vyhlásil stanné právo a zesílil pronásledování odpůrců okupace. V té době byli popraveni představitelé I. ilegálního ÚV KSČ, Obrany národa a sokolští funkcionáři. Zatčen byl také předseda protektorátní vlády generál Alois Eliáš (popraven 19.6.1942).

Nastaly deportace a systematické vyvražďování židovského obyvatelstva. První transport Židů z Prahy byl vypraven 16.10.1941 a další následovaly do Terezína, Osvětimi a jiných koncentračních táborů.

Němečtí okupanti se také snažili různými propagačními akcemi oslabovat povědomí českého národa. A tak např. uspořádali v Praze 15. 3. - 4. 5. 1942 propagační výstavu Německá velikost (Deutche Grösse) a 28. 9. 1942 byla na Pražském výstavišti otevřena výstava „Sovětský ráj", která měla negativně ovlivnit prosovětské smýšlení obyvatel protektorátu.

Na tvrdé represálie reagovala exilová vláda v Londýně vysláním výsadkové skupiny českých parašutistů z Anglie, která měla za úkol provést atentát na Reinharda Heydricha. Ten skutečně provedli 7. 5. 1942 členové skupiny Josef Gabčík a Jan Kubiš. Heydrich byl těžce zraněn a zemřel 4. 6. 1942. Atentát a smrt Heydricha vyvolala ještě brutálnější teror proti českému obyvatelstvu. Gestapo a jednotky SS prováděly obrovské razie, při nichž bylo zatčeno a ihned popraveno "pro schvalování atentátu" mnoho lidí. Byly také vyhlazeny vesnice Lidice a Ležáky.

V srpnu roku 1942 založili nacisté a jejich protektorátní přisluhovači, v čele s ministrem lidové osvěty Emanuelem Moravcem, tzv. Kuratorium pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě. Hlavním úkolem této pronacistické organizace byla výchova české mládeže k loajalitě k Německé říši.

Těžkými represáliemi v době „heydrichiády" byl domácí odboj téměř zlikvidován, ale s blížícím se koncem války a nadějí na porážku Německa se začal znovu pozvedat.

5. května 1945 vypuklo v Praze ozbrojené povstání. Byla obsazena budova rozhlasu, přes noc vyrostlo v ulicích asi 1600 barikád a byly vytvářeny revoluční Národní výbory. K potlačení povstání nastoupily 6. května 1945 jednotky SS. Na výzvu pražského rozhlasu přijelo na pomoc povstalcům mnoho dobrovolníků z venkova. Do Prahy vstoupila také skupina Vlasovovy armády,

která se na některých místech zapojila do boje proti Němcům. Velení americké armády nevyhovělo žádosti povstalců o pomoc, vzhledem k ujednané demarkační linii s Rudou armádou, která chtěla Prahu osvobodit sama a vyslala od Drážďan na pomoc Praze vojska 1. ukrajinského frontu. Němci zvýšili krvavé represálie proti obyvatelstvu. Mnoho lidí povraždili ještě 8. května na Masarykově nádraží a na jiných místech. Pod tlakem událostí a blížící se Rudé armády však německé velení 8. května odpoledne podepsalo s Českou národní radou kapitulaci. 9. května 1945 časně ráno vstoupila do Prahy Rudá armáda a její tankové jednotky během dne zlikvidovaly poslední ohniska německého odporu.

Kulturní dění za protektorátu bylo silně ochromeno vlivem zákazů, pronásledováním všeho, co nacisté považovali za škodlivé říši a co mohlo povzbuzovat český národ k sebevědomí. V porovnání s předválečným obdobím se vývoj kultury, až na některé výjimky, značně přibrzdil. Část umělců se stáhla do ústraní, ale u jiných naopak tlak a napětí podporovalo emotivní cítění, touhu tvořit, inspirovat se dobou. Stmelovala je potřeba vyjádřit se. V této atmosféře vznikla např. Skupina 42, skupina Ra a další spolky. Někteří umělci museli před pronásledováním z rasových a politických důvodů emigrovat jako František Langr, Adolf Hoffmeister, Jiří Mucha, Egon Erwin Kisch, František Gottlieb, Emil Synek, Jiří Voskovec, Jan Werich, Jaroslav Ježek a další. Jiní zůstali a zapojili se do odboje proti okupantům nebo alespoň svojí tvorbou dodávali národu sílu překonat porobu. Mnozí z nich byli pronásledováni, vězněni, popraveni a umučeni v koncentračních táborech. Spisovatel Vladislav Vančura a fotograf Jaroslav Fabinger byli popraveni v době „heydrichiády". Básník Jiří Orten zemřel za podivných okolností na ulici, poražen německou sanitkou, Josef Čapek, Karel Poláček, Bedřich Václavek, Alfred Fuchs, básník Hanuš Bonn, fotograf Rudolf Kohn, reportér František Kocourek a mnozí další představitelé české kultury zahynuli v koncentračních táborech. Pavel Eisner, Václav Vilém Štech, Ferdinand Peroutka, Emil František Burian, dirigent Karel Ančerl a fotografové Václav Jírů, Jindřich Marco byli vězněni.

Většina tisku a vydávaných knih byly v období protektorátu cenzurovány. Židovské autory bylo zcela zakázáno vydávat. Mnozí umělci psali svá díla pod pseudonymy. Z knihoven se vyřazovaly knihy, které nacisté shledali závadnými. Přesto se v této těžké době, v listopadu 1942, zformovalo naše nejvýznamnější výtvarné a literární seskupení 40. let, které bylo nazváno podle roku vzniku Skupina 42. Jejími členy byli např. výtvarníci František Gross, František Hudeček, Kamil Lhoták,

Jan Smetana, Karel Souček, sochař Ladislav Zívr, fotograf Miroslav Hák, výtvarní teoretici Jindřich Chalupecký a Jiří Kotalík, básníci Jiří Kolář a Josef Kainar. Mnozí další umělci byli touto skupinou ovlivněni, ač nebyli přímo jejími členy, jako např. fotograf Václav Chochola Zakladatelé skupiny si v čase ohrožení uvědomovali hodnoty života i prostředí a věcí. Zdánlivá bezvýznamnost nabývala na významu a zároveň zůstávala sama sebou, bez symbolizace a přetvářky. Tito umělci se začali zajímat o město a jeho civilizační atributy, nalézali zázračnost v prosté všednosti.. Postoj Skupiny 42 byl i ve světovém kontextu originální. Ono nalézání poetiky ve zcela banálních, civilizací vytvořených věcech, jako je ulice s telegrafními dráty, plynojemem, telefon, věšák apod., je charakteristické pro tento styl, nazývaný civilizmus. *„... vyznačoval ji jednoznačný a soustředěný zájem o prostředí velkoměsta a složitou vnitřní i vnější skladbu moderní doby, o svět, ve kterém žijeme"*. (cit. definice Jiřího Kotalíka k programové orientaci Skupiny 42 z katalogu k výstavě v pražském Mánesu v roce 1963).

Mnoho periodik, deníků a časopisů bylo v průběhu let okupace zrušeno, nebo násilně pospojováno. Celkem bylo v letech 1939 – 45 zastaveno vydávání asi 1887 deníků, časopisů a úředních věstníků. Nejvýznamnější periodika, která vycházela za protektorátu, byly např. české deníky České slovo, Lidový deník, Lidové noviny, Národní politika, Expres, Venkov. Z německých deníků stojí za zmínku Der Neue Tag – ústřední list říšského protektora, Brünner Tagblatt a Volksdeutche Zeitung. K zajímavým časopisům patřil zejména Pestrý týden (zastaven v r. 1944), Ahoj (zastaven v r. 1943), Světový zdroj zábavy a poučení (vydával Melantrich do r. 1945), Eva – ilustrovaný módní a zábavný časopis (zastaven v r. 1943), Protektorat Böhmen und Mähren in Wort und Bild (vydával Orbis, zastaven v r.1940), Böhmen und Mähren (1940-1944), časopisy Kuratoria pro výchovu mládeže Náš směr, Zteč, Správný kluk a Dívčí svět.

V kulturním životě za protektorátu zaujal mimořádné postavení film. Přes snahu okupační moci ovládnout tento významný kulturní a sdělovací prostředek, se čeští filmoví pracovníci slepě nepodřizovali jejím příkazům. V nelehkých podmínkách hledali možné úniky a snažili se udržet českou filmovou tvorbu a její národní identitu. Okupační úřady už na začátku protektorátu obsadily barrandovské ateliéry a zavedly cenzuru. Byla vytvořena firma Pragfilm, která se od r. 1942 starala o distribuci filmů. České snímky mohly vznikat jen v Lucernafilmu a Nationalfilmu. Přesto byli v Pragfilmu zaměstnáváni a natáčeli filmy mnozí významní pražští režiséři, tvůrci filmové hudby a filmové hvězdy, jako Martin Frič, Miroslav Cikán, Otakar Vávra, Jiří Smka, Adina Mandlová,

Lída Baarová, Otomar Korbelář, Hana Vítová a další. Někteří z nich si změnili svá jména na německá. České filmy byly natáčeny v ateliérech v Hostivaři a v Radlicích. Velký úspěch u diváků měly snímky, které tlumočily národní vlastenecké cítění, byť kvůli cenzuře zašifrovaně (např. ve filmové hudbě zakomponovaná Smetanova Má vlast). Na české diváky tak působily v okupaci filmy To byl český muzikant (r. 1940, Vladimír Slavínský), Babička (r.1940, František Čáp), Pohádka máje (r.1940, Otakar Vávra), Muzikantská Liduška (r. 1940, Martin Frič). Některé filmy českých tvůrců byly dokonce s velkým úspěchem promítány i v Německu a Itálii, např. Noční motýl (František Čáp), Maskovaná milenka (Otakar Vávra) a Ferda Mravenec (Hermína Týrlová). Bohužel řada známých filmových tvůrčích pracovníků byla nucena emigrovat z rasových a politických důvodů - Hugo Haas, Jan Werich, Jiří Voskovec, Jaroslav Ježek, Karel Lamač, Jiří Weis. Ti, kteří neodešli, většinou našli útočiště ve dvou českých výrobnách Lucernafilm a Nationalfilm, stejně jako mnozí spisovatelé, básníci, divadelní režiséři, novináři, kteří zde působili jako skuteční nebo i fingovaní scénáristé apod. Byli to např. František Kubka, Václav Řezáč, Jan Drda, Jan Wenig. Některé náměty se realizovaly pod krycím jménem, protože jejich autoři byli pro nacisty nepřijatelní, jako třeba Vítězslav Nezval, Ivan Olbracht, Olga Scheinpflugová, Karel Nový. Přestože filmoví tvůrci byli za protektorátu pod velkým tlakem okupační moci, zákazů a cenzury, dokázali se vyhnout pronacistické tvorbě.

Divadlo bylo za protektorátu v relativně volnějším postavení, neboť jeho cenzura byla ponechána protektorátním úřadům. Mimo stálých scén existovalo také 54 cestujících a mnoho ochotnických divadel. Počet stálých scén dokonce stoupl. V roce 1940 např. vzniklo Divadélko pro 99, které působilo v suterénu knihkupectví U Topičů na Národní třídě v Praze. Na stejném místě v roce 1941vzniklo a do roku 1944 hrálo divadlo Větrník, kde se poprvé představila skupina mladých herců jako jsou Stella Zázvorková, Vlastimil Brodský, Zdeněk Řehoř, Radovan Lukavský. V roce 1941 měla v divadle D 34 premiéru hra Vítězslava Nezvala Manon Lescaut. Fotografie z tohoto představení vytvořil Václav Chochola. S výjimkou uzavření Osvobozeného divadla a později Burianova D 41 byl divadelní život v Praze do určité doby celkem živý. Hojně bylo navštěvováno divadlo Vlasty Buriana a Oldřicha Nového. Malá divadla vytvářela oblíbené lidové pražské činohry a velké scény, zejména Národní divadlo, uváděly především klasický repertoár. Cenzura však zasahovala i zde. Od léta 1940 byli vyřazeni angličtí a francouzští autoři

kromě Williama. Shakespeara, G.B. Shawa a George Bizeta. Nesměly se uvádět polské, řecké a ruské hry. V roce 1941 byl zakázán i W. Shakespeare a G. B. Shaw.
Opera však byla od začátku okupace cenzurou velmi omezována. Nesměla se hrát Smetanova Libuše, Braniboři v Čechách a další díla, která by mohla podporovat národní a vlastenecké cítění. Z hudebního života byli vyřazeni všichni židovští skladatelé, výjimku tvořili jen některé opery a operety Richarda Strausse, Oskara Nedbala a Franze Lehára. Pro fašisty byl i jazz z rasových důvodů závadný, protože pocházel z americké černoské hudby.
Od 1. září 1944 byl však divadelní život ochromen úplně. Většina pražských divadel, včetně Národního divadla, byla uzavřena a všichni herci, zpěváci i ostatní personál byli „totálně nasazeni" do válečné výroby.

V české fotografické tvorbě za protektorátu nadále působili kvalitní fotografové let předválečných, kteří přes nastalé změny a případná rizika pokračovali v hodnotné práci. Noví fotografové, kteří za protektorátu po tvůrčí stránce dospívali, často přecházeli k fotografování z jiných oborů, kde byli více omezováni cenzurou a zákazy. Válečná doba svou bezútěšností velmi působila na fotografy inklinující k surrealismu. V roce 1941 vznikl ilegálně soubor fotografií Na jehlách těchto dní, který se vymyká běžné produkci té doby (knižně byl vydán až v roce 1945). Byl vytvořen jako společná práce dvou surrealisticky laděných tvůrců fotografa Jindřicha Štyrského a básníka Jindřicha Heislera. Fotografové, kteří byli v předválečné době ovlivněni novými směry a idejemi, měli pro svoji tvorbu zvláště ztížené podmínky. Surrealismus (Jindřich Štyrský, Skupina Ra, Vilém Reichmann), symbolismus Eugena Wiškovského, až po tvorbu silně levicových skupin jako byla např. Levá fronta, Sedm v říjnu - tyto všechny směry byly fašistickou ideologií zakazovány jako zvrhlé nebo pro říši nepřátelské umění. Někteří fotografové svá díla mohli vydat až po válce, jiní se přeorientovali na fotografování krajiny a českých památek, kde dosáhli vysoké umělecké a dokumentární úrovně. V době okupace měla tvorba tzv. vlastivědné fotografie obrovský význam pro povzbuzení sebevědomí národa. Na tomto programu se sjednotili skoro všichni představitelé různých skupin fotografů, avantgardisté, amatéři i profesionálové – Karel Plicka, Josef Sudek, Jaromír Funke, Jiří Jeníček, Přemysl Koblic, Oldřich Straka a mnozí další. V letech 1940 až 1941 byla vydána řada národně laděných publikací. Mimo jiné vyšla v roce 1940 známá kniha Karla Plicky Praha ve fotografii a publikace Česká fotografie byla v roce 1941 vydána s podtitulkem Země česká, domov můj.

Během okupace se nepodařilo zcela potlačit českou moderní fotografii. V roce 1940 bylo vydáno avantgardní číslo časopisu Fotografie (11/1940), v němž byly otištěny snímky většiny významných moderních českých fotografů. Karel Teige připravil v roce 1943 známé album Moderní česká fotografie, které vyšlo v nakladatelství Národní práce. Bylo sestavené ze snímků Jaromíra Funkeho, Zdeňka Tmeje, Miroslava Háka, Josefa Ehma, Karla Plicky, Josefa Sudka atd. Fotografický obzor za vedení Josefa Ehma publikoval do roku 1941 také některé experimentální snímky. V roce 1941 vytvořil Jindřich Heisler a Toyen originální soubor fotografovaných asambláží s texty nazvaný Z kasemat spánku a vydaný ilegální Edicí Surrealismus.

Pro českou fotografii se v době protektorátu vyskytla nová, dosud nepoznaná zkušenost s dokumentací války a pouličních bojů. Někteří fotografové (např. Ladislav Sitenský) vstoupili jako dobrovolníci do československé zahraniční armády, kde působili jako váleční fotografové na různých frontách. Téma války zabírají zejména snímky z jejího konce v roce 1945, které vytvořil Tibor Honty, Miroslav Hák, Vilém Reichmann, Eugen Wiškovský a mnoho dalších fotografů. Vynikající dokumenty z osvobození Prahy vytvořili Karel Hájek, Václav Chochola, Karel Ludwig, Svatopluk Sova, Sláva Štochl a jiní, i méně známí fotografové.

Jako před válkou, tak i během ní mnoho fotografů (Karel Hájek, Jan Lukas, Zdeněk Tmej, Emil Fafek, Jaromír Funke, Josef Sudek, Václav Chochola, Přemysl Koblic, Jiří Otto, Josef Hanka, Jiří Jeníček, Karel Ludwig) publikovalo v obrazové části časopisu Pestrý týden, kde před okupací vycházely kvalitní reportážní a umělecké snímky. Tento předválečný společenský časopis musel za protektorátu, pod diktátem Národního souručenství, postupně měnit náplň. Sice dál otiskoval články a fotografie ze společnosti, filmu a podobně, ale zvětšoval se v něm podíl oslavných článků a snímků o úspěších německých armád atd.

Odborných časopisů, týkajících se fotografie vycházelo za války asi osm, ale jejich vydávání bylo postupně zastaveno. Byly to měsíčníky Foto – orgán spolku fotoobchodníků (zastaven 1942), Fotografický obzor – orgán fotoamatérů (zastaven 1944), Fotografický zpravodaj (zastaven 1941), Foto-noviny (zastaven 1941), Spoušť (zastaven 1941), čtrnáctideník Fotografie (zastaven 1941), Věstník společnosti fotografů (vycházel do r. 1945).

Česká fotografie za okupace získala některé nové zkušenosti, dané dobou, ale obecně byla prosycena atmosférou protektorátního dusna, které jí nedovolilo plně pokračovat v předválečném novátorském tempu.

Období po osvobození od května r. 1945 do února r. 1948

Období po osvobození bylo krátkým obdobím nadějí na obnovu předválečné parlamentní demokracie. KSČ si však již za okupace získala obdiv části obyvatel organizováním domácího odboje a po válce se dokázala rychle zformovat a do značné míry zasahovat do vývoje země. K získání sympatií také napomohlo osvobození větší části naší republiky Rudou armádou a svůj podíl mělo také zklamání z mnichovské zrady Velké Británie a Francie. Sám prezident Beneš věřil v nutnou poválečnou spolupráci se Sovětským svazem a KSČ. Politická jednání na konci války mezi exilovou vládou z Londýna a vedením KSČ v Moskvě vyústila v dohodu o poválečném uspořádání politického života v Národní frontě. Byl vypracován společný vládní program, vyhlášený v Košicích.

Po válce začalo nadšené budování a obnova zničených podniků, pořádaly se oslavné akce na počest osvobození a přehlídky čs. zahraničních armád, které se podílely na boji proti fašistům. Prezident Beneš vydal dekrety o národní správě nad majetkem Němců, Maďarů, zrádců a kolaborantů, o potrestání nacistických zločinců a jejich pomahačů. Majetek odsouzených propadal státu a byli na něm ustaveni národní správci. V roce 1946 začal probíhat odsun Němců z republiky.

Komunisté dobře organizovanou agitací posilovali svůj vliv hlavně mezi dělníky, ale i v ozbrojených a policejních složkách. V prvních parlamentních volbách v roce 1946 se stala KSČ nejsilnější politickou stranou ve státě a Klement Gottwald byl jmenován předsedou vlády.

Již v říjnu roku 1945 podepsal prezident dekrety o znárodnění dolů, hutí, bank pojišťoven a všech závodů nad 150 zaměstnanců a v březnu 1946 byly vyhlášeny první národní podniky. Československá vláda pod nátlakem Moskvy nepřijala tzv. Marshallův plán pomoci a hospodářská situace ve státě se horšila. Docházelo ke stále větším politickým střetům mezi komunisty a zástupci ostatních politických stran. Tato krize vyvrcholila v únoru roku 1948. Komunisté zorganizovali generální stávku a v podnicích vytvořili Lidové milice. Prezident Beneš byl nucen pod tlakem událostí přijmout demisi některých nekomunistických ministrů a pověřit Klementa Gottwalda jmenováním nové vlády. Moc ve státě fakticky převzala KSČ a tím na dlouhou dobu skončily naděje na demokratický vývoj v Československu.

V kulturním životě po válce dominoval stav euforie a nadšení ze znovu nabyté svobody. Otevřela se divadla, pořádaly se koncerty, různé oslavné akce, výstavy, bylo zahájeno vyučování na vysokých školách. Z emigrace se vraceli někteří umělci, např. Voskovec a Werich, aby znovu pokračovali v okupací přerušené práci.

Zároveň nastalo spontánní odstraňování všeho německého, německých škol, divadel, přejmenovávání názvů ulic a náměstí. Někteří umělci si dokonce měnili svá německy znějící jména (např. z básníka Karla Hella se stal Ivan Skála).

Na jedné straně se prosazovalo úsilí obnovit prvorepublikový kulturní život, zbavený dobových problémů, ale na druhé straně se začaly objevovat snahy k zestátnění veškerých kulturních aktivit a k jejich ideologickému využití. To se především projevilo ve sférách, které mohly být snadným nástrojem politické propagandy - soukromá nakladatelství a žurnalistika.

Totéž platilo pro film. Už srpnu 1945 podepsal prezident Edvard Beneš dekret o znárodnění kinematografie a filmového průmyslu. V roce 1946 vznikla v Praze Filmová fakulta Akademie múzických umění (FAMU). Nakrátko byl šéfem filmové sekce na nově vzniklém ministerstvu informací někdejší surrealistický básník Vítězslav Nezval. Avšak ve znárodněné kinematografii začala kvantita a hlavně kvalita filmové produkce prudce klesat.

Stejně jako kinematografie, tak i divadla byla již v roce 1945 znárodněna.V září 1945 obnovilo svoji činnost divadlo D 46 vedené E.F. Burianem a také v tomto měsíci přesídlilo do Prahy loutkové divadlo Spejbla a Hurvínka.

11. května 1945 se uskutečnil v Praze 1. ročník hudebního festivalu Pražské jaro, u jehož zrodu stál Rafael Kubelík.

Mladí Pražané si pod pojmem moderní hudby představovali jazz, který byl za války zakázán. Vynikajícím interpretem této hudby byl např. orchestr Karla Vlacha, který vznikl již v r. 1936 a po válce navázal na svoji činnost. Ve spolupráci tohoto orchestru s Janem Werichem vznikl v r. 1947 první český muzikál Divotvorný hrnec.

V roce 1945 byla založena pražská Národní galerie.

České moderní umění bylo těsně po válce spjato s tvorbou výtvarníků skupiny 42, ale i se surrealistickou skupinou Ra. Podle vzoru předválečné Levé fronty byla vytvořena Kulturní obce k níž se přihlásilo 41 předních umělců levicového zaměření (mimo jiné E. F. Burian, Zdeněk Nejedlý, S. K. Neumann, Vincenc Kramář, Vítězslav Nezval). Proti prohlášení Kulturní obce vystoupili členové Kulturního svazu s požadavkem svobodné tvorby, který podepsali (např.

Ferdinand Peroutka, Josef Lada, Jaroslav Seifert a Jan Zrzavý). V dubnu 1947 byly nakonec tyto dvě organizace sloučeny v Kulturní jednotu.

Ve fotografické tvorbě bezprostředně po osvobození v roce 1945 se žádal větší důraz na obsah, větší smysl pro skutečnost, méně formalismu, více sociálního zaměření, větší zájem o člověka a národní uvědomění. Objevovaly se velice oblíbené portréty dělníka, které však byly ještě odlišné od budoucích portrétů dělníků dogmatického socialistického realismu. Prostředí bylo zatím natolik svobodné a různorodé, že mohly vycházet i avantgardní snímky Eugena Wiškovského, Františka Podolského a další tvorba fotografů, kteří nemohli své práce zveřejňovat za okupace.

Hlavní události ve fotografii v letech 1945 – 1948:

v r.1946 – vyšla kniha Vladimíra Hipmanna Práce je živá. František Hrubín a Alois Hodek vydali edici Památník pražského povstání. V Praze se uskutečnila výstava sovětského fotografa Borise Ignatoviče. Vyšla ročenka Československé fotografie, která byla pokusem navázat na předválečnou tradici. Ve výstavní síni Svazu českého díla se uskutečnila výstava „Pražské povstání", jež představila většinu vynikajících fotografií z průběhu povstání a osvobození. Sestavili ji Jiří Jeníček a Erich Einhorn.

v r. 1947 – vyšla kniha Václava Jírů Šesté jaro. Byla založena fotografická sekce SVU Mánes, zakládajícími členy byli Josef Sudek, Tibor Honty, Josef Prošek.

v r. 1948 – byl uskutečněn 4. mezinárodní fotografický salon v Praze, který měl reprízy v Bratislavě, Brně a Ostravě. 13. a 14. 11. 1948 se v Brně uskutečnil 3. celostátní sjezd fotografických pracovníků, jenž přejmenoval dosavadní Kluby fotografů amatérů na Kluby fotografických pracovníků. Přestaly vycházet časopisy Fotografie a Zpravodaj fotografů (zůstala jen Československá fotografie).

Období od února r. 1948 do počátku 50. let

Po únoru 1948 se situace v republice vyvíjela po vzoru stalinského Sovětského svazu. Činnost předúnorových politických stran byla omezena, hlavní úlohu ve státě převzala KSČ. Nastaly politické čistky, které měly dopad do všech oblastí jak politiky, tak kultury a ostatních činností. Byly inscenovány politické procesy a odstraňováni lidé, režimu nepohodlní. Malé průmyslové podniky byly znárodněny. Zároveň docházelo k likvidaci drobných živnostníků a také začalo

združstevňování samostatně hospodařících rolníků. Tvrdě byla postižena i církev. Zájmové spolky a sdružení se rušily, nebo slučovaly pod jednotným vedením, určeným státem.
IX. sjezd KSČ stanovil generální linii budování socialismu v ČSR Vyhlásil 1 pětiletý plán, který upřednostňoval rozvoj těžkého průmyslu. 2. června 1948 prezident Edvard Beneš podepsal abdikační listinu a odstoupil ze svojí funkce. 19. června 1948 byl zvolen prezidentem Klement Gottwald.
Nespokojenost s tímto vývojem, mimo mnoha jiných, projevili také účastníci XI. všesokolského sletu 19. - 27. června 1948. Jejich průvod se stal protikomunistickou manifestací.
3. září 1948 zemřel prezident Beneš. Při jeho pohřbu, který se konal za mimořádných bezpečnostních opatření, došlo také k projevům nespokojenosti a zatýkání.

Tak jako ve všem, i v kultuře se začal prosazovat centrální model řízení kultury uplatňovaný podle sovětského vzoru. Ještě ve dnech únorových událostí došlo k rozpuštění Syndikátu československých spisovatelů. V dubnu 1948 se uskutečnil v Lucerně Sjezd národní kultury, k delegátům promluvili Klement Gottwald a Zdeněk Nejedlý. Informovali je o ucelené koncepci socialistické kulturní revoluce. Nový svaz spisovatelů vznikl v roce 1949 a představoval kádrově výběrovou politickou instituci. Podobnou proměnou prošly i organizace výtvarníků, fotografů, divadelníků, hudebníků a ostatních umělců.
Po únoru 1948 odešlo do exilu mnoho představitelů inteligence a kultury. Emigroval novinář Ferdinand Peroutka, spisovatel Egon Hostovský, publicista Pavel Tigrid, klavírista Rudolf Firkušný a další. Jiří Voskovec, který se s Janem Werichem vrátil hned po válce, odjel zpět do USA již v roce 1946.
Skupina 42 měla velmi omezené možnosti v tomto seskupení vystavovat a později z ní byl vytvořen spolek Hollar. Z veřejné scény zmizeli ruralisté, existencionalisté, křesťanští spisovatelé a surrealisté. Bylo zastaveno vydávání dalších časopisů (např. Kritický věstník nebo Dnešek). Vycházely nové komunistické časopisy, které se staly tribunou tzv. revolučního umění. Byl to např. Nový život a Var, dirigovaný Zdeňkem Nejedlým. Mnozí známí umělci byli na základě smyšlených obvinění souzeni a uvězněni jako nepřátelé lidu.

Situace ve fotografii po únoru 1948 byla obdobná jako v jiných kulturních oblastech. Moderní umění, jakož i fotografie byly odmítány jako buržoazní přežitek, jako výraz odumírajícího starého

řádu. Modernímu umění byl vytýkán individualismus, nezájem o člověka, estétství, formalismus, nedostatek realismu a tudíž i pomyslné pravdy. Některé připravené fotografické publikace již nemohly být vydány, jako např. Ludwigovy Akty (byly považovány za pornografii). Stejný osud potkal mnoho dalších fotografů a jejich děl. Celková atmosféra té doby byla prodchnuta pathosem. Zatímco v meziválečných letech se vytvářely fotografie sociálně-kritické, ve společenském uspořádání, proklamujícím rovnost, byly žádány snímky budovatelské, protože bída a sociální nerovnost se v komunistickém státě „nevyskytovala".

Po únoru 1948 nastala také totální změna organizačních základů fotografie. Soukromé ateliéry fotografických živnostníků nahradily komunální fotografické služby. Tradiční organizace fotografů amatérů byla rozpuštěna a nahrazena sítí kroužků na závodech, školách a dětských zájmových zařízeních. Při vysokých školách a vědeckých institucích, výrobních, projektových a obchodních zařízeních se postupně budovala fotografická pracoviště. V novinách a časopisech se vytvářela fotografická oddělení. Sekce fotografie byly zakládány při svazech novinářů a výtvarníků.Vznikl trojí systém, organizující zájemce o fotografie všech oblastí:

Oficiální svaz sdružující profesionální fotografy

Družstevní fotografické podniky

Závodní kroužky ROH

Až do roku 1948 byla organizační struktura v české výtvarné oblasti velice bohatá. Vedle sebe existovala široká základna nejrůznějších zájmových spolků, profesních sdružení, družstevních podniků i zestátněná kinematografe a nakladatelství. Postavení výtvarného umělce bylo nezávislé z hlediska ekonomického i tvůrčího. Po únoru 1948 nastal v této struktuře velký zlom. Výstava „Moderní česká fotografie", která byla představena v letech 1947 – 1948 v Rakousku a Švýcarsku, se stala na dlouhou dobu poslední výstavou, seznamující s volnou tvorbou takových autorů jako byl Josef Sudek, Jaromír Funke, Josef Ehm, Jindřich Štyrský, Josef Prošek, Vilém Reichmann, Jiří Sever, Miloš Koreček a Václav Zykmund.

Časopis Fotografie byl v listopadu 1948 zrušen, stejně jako Zpravodaj fotografů. Nadále zůstala jen Československá fotografie. Z osmi fotografických časopisů vydávaných ještě na začátku 40. let, na jejich konci zbyl jediný. Státní grafická škola byla v roce 1949 zrušena a místo ní vytvořena Průmyslová škola grafická.

Živá fotografická tvorba narážela na řadu omezení. Po převratu 1948 byl podezřelý každý fotograf, který chtěl fotit na veřejných místech, v závodech a na různých akcích. Z důvodu hledání vnitřního

nepřítele byly zákazy odůvodňovány možností zneužití snímků cizími nepřátelskými mocnostmi. Fotografie se začala dělit na užitečnou a neužitečnou, některé náměty byly úplně zakazovány.

Týdeníkem, srovnatelným významem a strukturou s Pestrým týdnem, byl v té době Svět v obrazech – obrazový týdeník ministerstva informací. Byl vydáván od jara 1945. Na jeho stránkách zveřejňovali své fotografie Karel Hájek, Jindřich Marco, Jiří Štejn, Ota Novák, Václav Chochola, František Jezerský, Karel Drbohlav, Jaroslav Drbohlav, Karel Štoll, Sláva Štochl, Karel Ludwig, Zdeněk Tmej, Viktor Radnický, Svatopluk Sova a mnoho dalších fotografů. Ještě na začátku roku 1948 zde vycházela řada jejich vynikajících aktuálních a reportážních fotografií. Na většině snímků převažovala protifašistická a třídně-sociální orientace. Avšak již ke konci roku se zvyšoval podíl agentury ČTF, která zcela přebrala fotografické zpravodajství. V roce 1949 začalo ubývat informací a reportáží ze světa i jejich pestrost. Časopis se postupně sovětizoval, narůstal podíl témat práce a agitace ve fotografiích i textech.

Přes všechna omezení měla fotografická tvorba i v této době velký význam. Fotografie Prahy nám poskytují svědectví o událostech, dokumentují výstavbu města, rozvíjející se dopravu, vypovídají, o kultuře , módě , o lidech a jejich životě.

Fotografie Prahy v klasickém pojetí

Tento způsob fotografování Prahy byl patrně nejméně ovlivněn bouřlivým vývojem politických událostí 40. let, protože zobrazování neobyčejného, historického města Prahy s množstvím pamětihodností bylo a je věcí nadčasovou a nepodléhá politizaci. Tyto snímky však vyvolávaly u Čechů hrdost a národní uvědomění zvláště v období nesvobody a pomáhaly jim překonat těžké časy protektorátu.

Fotografie Prahy v klasickém pojetí zobrazovaly převážně historickou pražskou architekturu, chrámy, paláce, náměstí a malebná zákoutí. Snímky byly komponovány tak, aby úhel záběru architekturu nezkresloval. Tomu bylo přizpůsobeno i osvětlení, které modelovalo tvary a struktury povrchů, ale nedeformovalo je. Praha byla zobrazována nadčasově a monumentálně. Autoři se převážně vyhýbali zobrazování člověka nebo jiných dobových civilizačních prvků. Fotografie tohoto pojetí byly komponovány jako samostatný snímek, který byl ale převážně součástí nějakého uceleného souboru, určeného ke knižnímu vydání. V období čtyřicátých let vznikly první fotografické pragensie, tak jak je chápeme dnes. Tedy jako publikace, nejčastěji velkoformátové, obsahující fotografie Prahy s doplňujícím, pouze informativním textem k zobrazované architektuře.

Mnohdy je nesnadné odlišit od sebe snímky jednotlivých autorů, vidíme-li je samostatně. Snad každý z nich fotografoval Karlův most, Pražský hrad, kostel svatého Mikuláše a další pamětihodnosti. I úhel pohledu byl většinou podobný, protože z jiného pohledu byla stavba zakryta stromy, jinou zástavbou apod.. Rozdíly můžeme najít v typu osvětlení, které různí autoři upřednostňovali nebo jak dalece nechali do svých snímků proniknout civilizační jevy a dobovou atmosféru.

Do této kapitoly jsem zařadil autory, u nichž fotografie Prahy v klasickém pojetí měla podstatný podíl v jejich tvorbě. Nejzásadnějšími autory, kteří se věnovali tomuto tématu systematicky po celý život, byli **Karel Plicka, Josef Sudek a Josef Ehm.**

V jejich práci lze najít mnoho podobného, ale i zásadně odlišného. Všichni svým způsobem vytvářeli fotografie Prahy, oslavující její pamětihodnosti a nadčasovou krásu. Není však bez zajímavosti sledovat rozdíly mezi jejich zdánlivě velmi podobnými autorskými přístupy.

Snímky **Josefa Ehma** jsou z této trojice nejpopisnější, s nejmenším podílem tvořivého autorského vstupu, avšak naprosto věrně dokumentují fotografované místo. **Karel Plicka** také

snímané objekty nedeformuje zásadnějšími autorskými vstupy, ale vyhledává výraznější osvětlení s hlubšími stíny, výrazné mraky apod. Dbá více na zdůraznění monumentality. Práce **Josefa Sudka,** oproti dvěma předcházejícím autorům, nelze tak jednoduše hodnotit, jelikož jeho přístup k tématu byl mnohem širší. Fotografoval pražskou historickou architekturu podobně jako Plicka, ale pokoušel se více vystihnou náladu snímaného místa. Věnoval se také fotografování pražských zákoutí, uliček a parků, kde nálada místa a emocionální působení zcela převládalo nad popisem lokality.

Další skupina autorů fotografií Prahy v klasickém pojetí se tomuto tématu nevěnovala tak intenzivně nebo do období 40. let nezasáhla tolik jako Ehm, Plicka a Sudek. Jejich přínos v tomto směru je však nepřehlédnutelný. Byli to např. **Jaromír Funke, Jiří Jeníček, Zdenko Feyfar** a **Jindřich Marco**, jejichž přístup k tomuto tématu nelze vzájemně porovnávat, ale přesto měli mnoho společného. Většina z nich se věnovala převážně jiným tématům - **Funke fotografii výtvarné a teoretické práci, Marco reportáži, Jeníček teoretické práci v oblasti amatérského hnutí a filmu, Feyfar krajině a portrétu a zároveň každý z nich se po svém též věnovali fotografování Prahy.**

Nejvýznamnější z této skupiny je nepochybně **Jaromír Funke**. Jeho přístup k fotografii Prahy lze rozdělit do dvou poloh. Jednak fotografoval pražské památky v duchu čistého věcného pojetí, naproti tomu na jeho snímcích z pražské periferie se objevují prvky sociální fotografie a funkcionalistické kompozice.

Fotografie Prahy **Jiřího Jeníčka** lze též rozdělit do dvou kategorií. Na rozdíl od Funkeho však vznikaly časovým vývojem autora. Jeho snímky ze začátku 30. let jsou velmi moderní, využívají principy funkcionalistické kompozice, kdežto práce z období let 40. jsou v duchu věcného zobrazování pražských památek.

Zcela jiným stylem přistupoval k fotografování Prahy ve 40. letech **Jindřich Marco**, který ač reportér, se v publikaci **Praha romantická** projevil jako skvělý autor výstižných, romanticky laděných pragensií. Jeho snímky vystihovaly nejen půvab památek, ale i typickou náladu, provázející určité místo. Město na snímcích žije, jeho fotografie působí svátečně.

Hodně společného s přístupem Jindřicha Marca nalezneme v díle **Zdenko Feyfara**, který také zobrazoval Prahu s nádechem nostalgie a lyrismu, ale na rozdíl od Marka poněkud více zasaženou životem všedního dne.

Prahu v klasickém pojetí zobrazovali i fotografové, kteří na toto téma vydali třeba jen jednu publikaci nebo se jejich snímky objevily na stránkách periodik. Jejich přínos je přesto pro tuto tématiku nezanedbatelný. Jsou to např. **Josef Hanka** a jeho **publikace Vidět Prahu**, **František** Tvrz s knihami **Praha v slavnostním osvětlení** a **Praha stověžatá**, **Čeněk Chyský** a jeho kniha **Za památkami staré Prahy** (1948), **Dr. Jiří Čarek** s knihou **Románská Praha** (1947). Nelze opomenout manžele **Miroslava a Věru Chalupníčkovi**, kteří vydali publikace **Praha město chrámů** a **Pražská katedrála**. Poslední jmenovaná kniha vyšla v roce 1946 jako velmi luxusní publikace tištěná na ručních papírech a doplněná 6-ti originálními, hnědě tónovanými fotografiemi formátu cca 30 x 40 cm. Snímky jsou precizně technicky zpracované, s čistými kompozicemi bez rušivých jevů, dokonale popisné. Osvětlení je voleno v případě exteriérů boční, modelující a v případě interiérů je využito světla denního, které prosvítá okny.

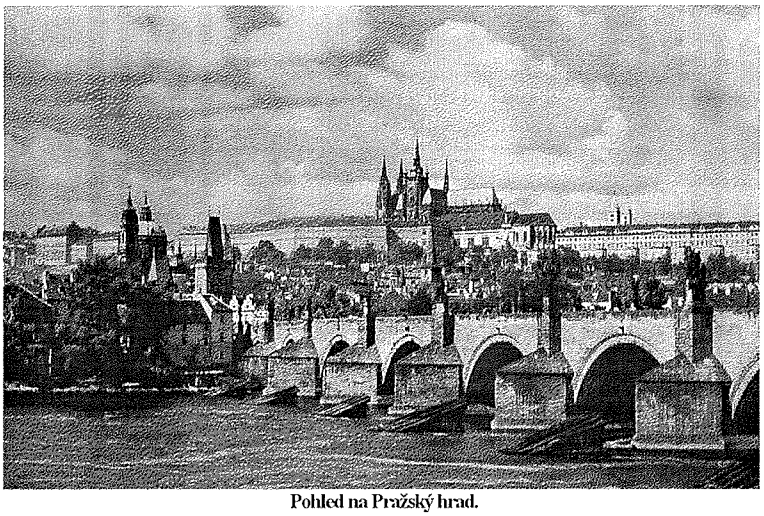
Na území Prahy byly nafotografovány i mnohé další snímky a cykly, o kterých se nezmiňuji, jelikož se nezabývají městem jako takovým, ale jen jeho mikroskopickými výseky, které nejsou pro Prahu typické a mohly by ležet v kterémkoliv podobném městě. Pro příklad uvádím soubor **Josefa Proška** **Záchody** (surrealisticky laděný sborník básní, doplněný fotografickými ilustracemi) nebo knihu **Práce je živá** od Vladimíra Hipmana

.

Karel Plicka

(* 14. 10. 1894 ve Vídni, + 6. 5. 1987 v Praze)

Byl to velice mnohostranně nadaný člověk. Od dětství zpíval v proslulém chlapeckém vídeňském sboru, později hrál na housle. Díky svému hudebnímu a pěveckému talentu strávil 1. světovou válku jako zpěvák vídeňské dvorní opery. Měl i malířské nadání - Max Švabinský jej dokonce doporučil ke studiu na výtvarné akademii ve Vídni. Jeho rodiče však byli proti umělecké kariéře, ale nakonec se umění stejně nevyhnul. Jako mladý učitel v Novém Městě nad Metují se od roku 1918 začal věnovat své velké vášni, sbírání a zaznamenávání tvořivých projevů prostých lidí, ať už to byla hudba, výtvarné, slovesné či dramatické umění. V roce 1923 vstoupil do služeb Matice slovenské v Martině jako sběratel lidových písní, povídek a moudrostí. Při této práci začal aktivně fotografovat a jelikož toužil zachytit celou šíři uměleckých aktivit, věnoval se také úspěšně několik let dokumentárnímu filmu, který více vyhovoval potřebě komplexního zachycení obrazu lidové kultury a života vůbec. Nejvýznamnějším filmem z tohoto jeho období je **Zem spieva**. V této oblasti tvorby získal mnoho ocenění. V Bratislavě, na Škole uměleckých řemesel, založil první filmové učiliště v Československu.



Pohled na Pražský hrad.

V roce 1939 byl nucen politickou situací jako Čech Slovensko opustit. Po návratu do Čech přestal filmovat a věnoval se pouze fotografii. Těžko posoudit, jakých dalších úspěchů by dosáhl jako aktivní filmař, ale ve fotografii dosáhl vynikajících výsledků. Jeho dílo se stalo vzorem mnoha generacím fotografů. Po příchodu do Prahy pracoval až do konce války jako fotograf Fotoměřičského ústavu. Jeho pracovní náplní bylo fotografovat Prahu, ač jeho snímky sloužily účelům dokumentačním, byly ve valné většině pečlivě komponované a velmi kvalitní. Při této

práci se mu otevřely nové možnosti - fotografovat architektonické památky a objevovat výrazové prostředky obrazové knihy.

Plickův přístup k fotografii Prahy by se do jisté míry dal srovnat s přístupem Josefa Ehma, avšak Plicka více zdůrazňoval nadčasovost architektury, kdežto Ehm více vystihoval monumentální náladu fotografovaného místa. Plicka se v období 40. let při fotografování vyhýbal pokud možno záběru člověka, Ehm naopak používal člověka jako měřítko pro pochopení rozměru staveb a i pro vyjádření dobového prvku.

Již roku 1940 vydal velkou obrazovou monografii Praha ve fotografii, která se v letech nacistické okupace stala symbolem národního života, projevem nepokořeného vlastenectví. Tato kniha dokonale reprezentuje Plickův přístup k fotografii Prahy, kterou považoval za symbol národní hrdosti a snažil se jí ukázat jako vznešený výtvor našich předků. Přistupoval k tomu však velice citlivě, až nenápadně. Nepoužíval totiž žádných zvláštních efektů nebo speciálních objektivů či ohromujících pohledů z netypických míst pod netypickými úhly. Jeho snahou bylo objektivně zdokumentovat město. Tento dokument však doplnil o náladu, zbavenou všech projevů současného života proto, aby zobrazované objekty působily dojmem věčnosti, nezávislým na konkrétním čase. Kniha později vyšla v mnoha dalších vydáních, Plicka je doplňoval o nové snímky, které byly sice dobré, ale významem ani kvalitou nepřesáhly původní soubor vydaný v roce 1940.

Karel Plicka se věnoval fotografii Prahy i po 2. světové válce. Vytvořil mnoho působivých publikací jako např. **Pražský hrad, Praha královská, Žijeme v Praze a Procházky Prahou**. Všechny tyto publikace jsou dodnes vydávány, ale přes jejich nespornou kvalitu, žádná z nich nedosáhla takového významu jako Praha ve fotografii. Je jisté, že na tom má značný podíl i rok jejího prvního vydání.

Karel Plicka: **Praha ve fotografii**

Vyšlo už velké množství knih, které zobrazují Prahu, její architekturu, parky, její obyvatele, historii atp. Karel Plicka však vytvořil výjimečnou knihu o Praze, ve které soustředil nejznámější a nejkrásnější pamětihodnosti a skvosty pražské architektury.

Kniha v zásadě patří k věcnému pojetí 30. let, ale styl odpovídá přesně roku jejího vydání. Vyšla v roce 1940, v době útlaku českého národa německými nacisty, kdy bylo zapotřebí národu připomenout jeho bohatou kulturní a historickou tradici. Plicka měl snahu Prahu ve své knize monumentalizovat a tím vycházel vstříc dobové potřebě zdůraznění heroičnosti, k pozdvižení

národního sebevědomí. Úspěch knihy byl obrovský, nesrovnatelný s žádnou jinou pragensií. I když jsou dnes náklady podobných knih mnohonásobně větší, nezůstávají v povědomí lidí tak, jako Plickova Praha. Ta se stala bezmála národním symbolem. Kniha vychází od svého prvního vydání v mnoha reedicích až do současnosti, což je už neuvěřitelných 60 let.

Plickova Praha ve fotografii je pro autorův rukopis typická. S technickou dokonalostí, jemu vlastní, zobrazuje architekturu při nejlepším osvětlení a v nejlepších pohledech. Úvodní slovo ke knize napsal Zdeněk Wirth. V něm seznamuje čtenáře s historii architektury Prahy. Přechází postupně od začátku přes románský sloh, gotiku, renesanci, baroko až po směry a památky devatenáctého a dvacátého století.

Karel Plicka dlouho a pečlivě vybíral místa, různá denní a roční období, než našel záběr, který se nezapomenutelně vryje do paměti. Světlo používal na dotváření a modelování fotografované architektury a pro každé slohové období používal jiné osvětlení. Nevyhledával situace, které by příliš zkreslovaly skutečnost nebo deformovaly fotografované objekty. Přesto je v jeho práci na první pohled patrný autorův rukopis. Záměrně a promyšleně dal vyniknout přirozené hmotnosti architektury. Pro své záběry vyhledával nejvhodnější osvětlení, což mu umožňovala jeho dokonalá znalost architektury z hlediska vzniku a jejího urbanistického zařazení do celku. Gotické stavby a věže fotografoval s čistou oblohou a stavby barokní naopak s těžkými oblaky. Pozorně sledoval jednotlivá slohová období a uvědomoval si, v čem spočívá význam gotiky, renesance a baroka. Gotice ponechal lineárnost a kresebnost, expresivitu a funkčnost. V renesanci využíval často čelní pohled a tím demonstroval prvek blokovitosti, hmotnosti a mohutnosti, což je pro renesanci příznačné. Barokním památkám nechal hutnost a dynamiku a využil sluneční paprsky, aby barokní výzdoby, štíty a plastiky vytvářely kulisu. Dal vyniknout monumentalitě chrámů a nutil člověka k zamyšlení nad sílou lidského umu a rukou, které dokázaly vytvořit tak náročné a nádherné stavby. Zobrazil neopakovatelnou atmosféru uliček Malé Strany a Starého Města, nad kterými se skvějí štíty starých domů a za nimi překrásně tvarované, světlem malebně osvětlené, různorodé typy střech a komínů. Při záběrech z nadhledu dodal typickým prejzovým střechám Malé Strany a Starého Města nenapodobitelnou dynamiku. Z nadhledu fotografoval pavlače domů a objevoval idylická zákoutí pražských dvorů. Úloze světla věnoval Plicka zvýšenou pozornost, nepodceňoval jeho kladné i negativní důsledky a vždy s klasickou virtuozitou dokázal tento přirozený dar využít ve prospěch záběru. Plickova Praha ve fotografii je cenná jak pro fotografy, kteří v ní mohou neustále objevovat velké mistrovské

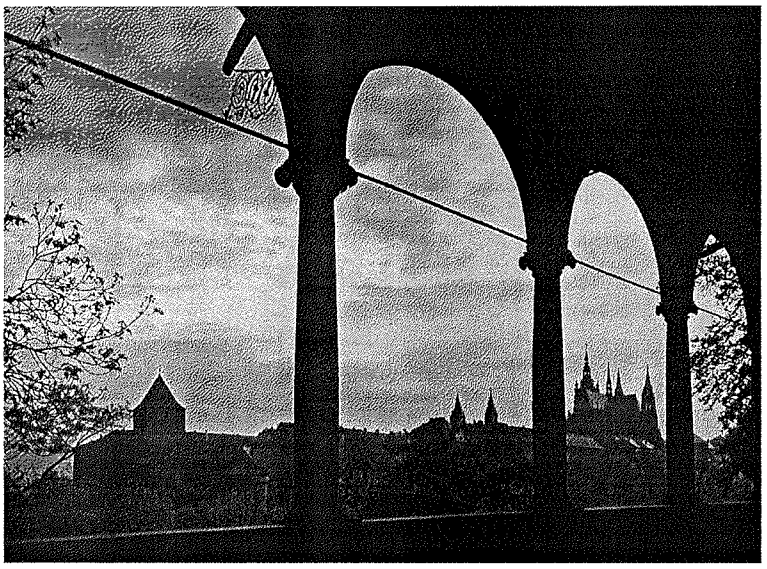
umění a dokonalou techniku autora, tak i pro historiky umění. Velký význam má i pro laické čtenáře. Ti z hodnotných a logicky navazujících záběrů mohou být plně informováni o všech krásách Prahy. Celková grafická úprava této publikace je řešena citlivě, k čemuž napomáhá řazení fotografií. Z Hradčan přes Malou Stranu, Staré a Nové Město nás zavede až do okrajových částí Prahy. Fotografie jsou laděny do hnědého tónu. Ten jim dává příjemný vzhled, zmenšuje kontrasty a dodává celé publikaci jednotnost a klid.

Josef Sudek

(* 17. 3. 1896 v Kolíně nad Labem, + 15. 9. 1976 v Praze)

V letech 1911 až 1913 se v Praze vyučil knihařem a pracoval jako knihařský dělník v Nymburce. V roce 1915 narukoval do 1. světové války. Po zranění na italské frontě (r. 1917) mu byla amputována pravá ruka. Po návratu do Prahy žil nějaký čas v Invalidovně. Fotografovat začal již před válkou, ale jeho první zveřejněné fotografie jsou z válečné doby. Od r. 1920 do r. 1922 byl členem Českého klubu fotografů amatérů.

Josef Sudek je nejosobitější a nejvýznamnější postavou české fotografe a fotografování Prahy, ať co do množství vytvořených fotografií, tak do jejich výtvarné kvality, znalosti a hloubky pochopení tématu i schopnosti jeho dokonalého vymezení. Prahu fotografoval a publikoval neuvěřitelných 60 let své tvůrčí dráhy. Vývojové tendence a proudy jako by se ho netýkaly, vždycky zůstával svůj. Sudkův obraz Prahy žije v povědomí veřejnosti a každý další autor je jím do jisté míry ovlivněn. Jeho fotografování Prahy bylo jedinečné i přístupem k fotografické práci. Musel si vyhlédnuté téma nejprve dokonale obeznat, vidět je v různých denních i ročních obdobích, a pak teprve udělal snímek. K tématům, která jej zaujala se vracel a opakoval je pokaždé trochu jinak, některá rozvíjel po celý život. Používal kameru na velký formát.



Pohled na hrad z ochozu letohrádku Belvedere.

Sudek zpočátku jako ostatní z jeho generace sledoval střídající se dobové styly. Výraznou osobností se stal ve třicátých letech pro své fotografování Prahy ve stylu čisté fotografie a věcného pojetí. Před válkou mu vyšly 2 alba originálních fotografií a první kniha nazvaná **Praha** (1929). Ke konci třicátých let mu měly vyjít další knihy: **Praha barokní, Pražský hrad** a **Praha tvář města**. Z nich skutečně vyšla pouze první (1938), druhá vyšla až po 2. světové válce (1945) a třetí byla pravděpodobně zničena Němci.

Josef Sudek se pochopitelně věnoval fotografování Prahy i po 2. světové válce. Jeho poválečné tvůrčí období je již ovlivněno velkoformátovým verismem. Pod jeho vlivem přestával snímky zvětšovat a věnoval se kontaktnímu kopírování. Jeho tvůrčí proměna se projevila větší magičností, lyričností a tajuplností jeho fotografií. Do konce 40. let vytvořil množství velmi působivých fotografií Prahy, které byly vydány ve třech monografiích – **Pražský hrad** (1947), **Náš hrad** (1948) a **Praha** (1948). Všechny tyto publikace jsou v témže fotografickém pojetí. Sudek v nich ztvárňoval pohledy na Prahu a její pamětihodnosti v co možná nejlepším a nejvýstižnějším osvětlení, z technicky nejlepších a nejvýstižnějších úhlů. Při celkových záběrech se nevyhýbal lehkému atmosférickému oparu. Oblohu většinou vyhledával čistou, bez mraků, které by zbytečně odpoutávaly pozornost od hlavního tématu snímku. Sochy a plastiky fotografoval zásadně v bočním osvětlení. Jsou perfektně světlem protvarovány a struktura materiálu je dokonale vykreslena. Interiéry na Sudkových fotografiích jsou snímány bez použití umělého dosvětlování a přesto jsou dokonale čitelné nejmenší detaily výzdoby. Přirozené osvětlení dodává místu jeho charakteristickou atmosféru. Lze-li říci, že Karel Plicka a někteří další fotografové se záběru člověka na svých snímcích Prahy vyhýbali, pak Josef Sudek člověka ze svých záběrů přímo eliminoval. Stejně potlačoval ve svých záběrech ostatní prvky civilizace. Jeho Praha je nadčasová, jako by se čas zastavil v době vzniku fotografované architektury.

V roce 1946 vydalo pražské nakladatelství V. Poláčka **Pražský kalendář** s fotografiemi Josefa Sudka a doprovodným slovem Zdeňka Wirtha s názvem **Kulturní ztráty Prahy 1939 – 1945**. Byl to drátem svázaný sešit formátu A5, obsahující asi 52 fotografií Prahy, vytištěných velmi nekvalitním tiskem na špatném, tenkém, nažloutlém papíře . Kalendář je členěn tak, že na pravé straně jednotlivých stránek je kalendárium na jeden týden a vlevo celostránková fotografie na výšku nebo je-li snímek na šířku, pak je na 1/5 stránky. Snímky ukazují válkou zdevastované pražské památky – Staroměstská radnice a domy na Staroměstském náměstí, klášter Emauzy, kostel sv. Václava, rozbité sochy, uskladněné zvony a plastiky atd.

Charakter snímků je většinou dokumentární, avšak některé mají ještě jakousi druhou rovinu. Torza chrámů s průsvity slunečních paprsků, sochy vytržené ze svého prostředí a umístěné do skladu vedle starého sporáku, židlí a umyvadla. Zvony, sundané ze zvonic, naskládané na sebe v zaprášeném skladišti, působí mnohdy velmi výtvarným dojmem a tvoří jakási bizarní zátiší, aniž by snímky ztrácely na dokumentární hodnotě.

V roce 1948 vydalo Pražské nakladatelství V. Poláčka publikaci **Zmizelá Praha** s textem Zdeňka Wirtha, která zobrazuje především již neexistující památky, zachycené na fotografiích před svým zánikem. Většina snímků a jejich autorů nespadá do tématu fotografie Prahy 40. let, avšak v kapitole **Ztráty na památkách Prahy 1939 – 1945** je použito několik fotografií Josefa Sudka z těsně poválečné Prahy, které slouží jako protiklad fotografií ze stejných míst z období let 1880 – 1930.

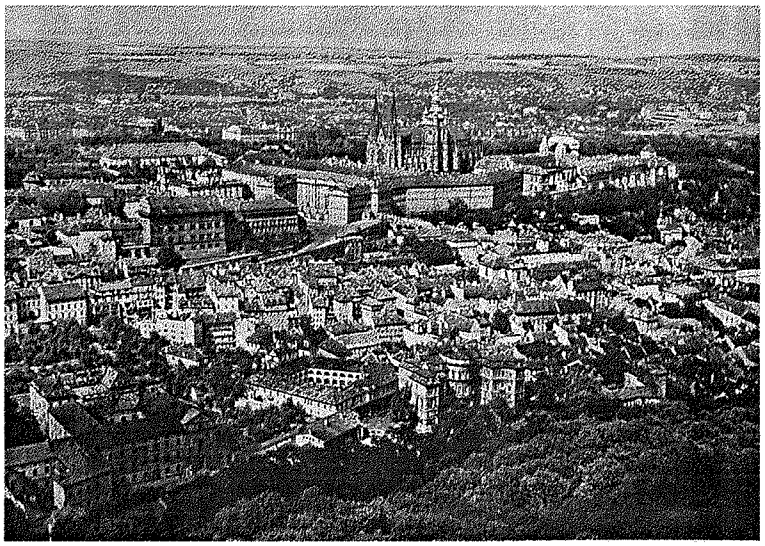
Publikace je také, bohužel, poznamenaná nekvalitním poválečným tiskem, ale Sudkovy fotografie přesto dokonale plní svůj účel. Jejich námětem jsou nejvýrazněji válkou poškozené pražské památky. Ač se jedná o pouhou dokumentaci sloužící pro potřeby uměleckého historika, Sudek neopomíná i estetickou stránku snímků. Využívá bočního osvětlení a vytváří čisté, vyvážené kompozice.

V roce 1947 získal Josef Sudek ze sbírek Národního technického muzea Kodakovu panoramatickou kameru a jeho tvorba v oblasti fotografie Prahy nabrala opět nový rozměr, který byl završen vydáním publikace **Praha panoramatická** v roce 1959.

Josef Ehm

(* 1. 8. 1909 v Habartově, + 8. 11. 1989 v Praze)

Roku 1928 se vyučil v Poděbradech u Karla Podlipného fotografem. Fotografoval v několika ateliérech, také pracoval v reklamním oddělení Fotochemy v Hradci Králové. V roce 1933 přesídlil natrvalo do Prahy a od roku 1934 vyučoval na Státní grafické škole do doby, než byla koncem války uzavřena. Tam začal o rok později učit také Jaromír Funke, s nímž si Josef Ehm okamžitě porozuměl a od té doby spolu aktivně spolupracovali. Od roku 1939 redigoval časopis Fotografický obzor a i zde spolupracoval hlavně s Funkem a také s Karlem Jičínským a Eugenem Wiškovským. V roce 1941 společně s Funkem odešli z redakce Fotografického obzoru, protože se nechtěli přizpůsobovat ideologickým potřebám nacistů. Od roku 1944 byl členem výtvarného spolku Mánes.



Pohled z Petřínské rozhledny na Pražský hrad.

Ehm začal fotografovat Prahu na začátku 30. let. Jeho snímky jsou věcným zobrazením skutečnosti. Fotografoval architekturu vždy z takového pohledu, pod takovým úhlem a s takovým osvětlením, aby co nejlépe zachytil tvar a styl fotografovaného objektu. Jeho věcný přístup k fotografování Prahy se výborně hodil dobové potřebě vysvětlovat a oslavovat národní minulost a potřebám uměleckých historiků, kteří proto rádi využívali Ehma jako ilustrátora svých knih.

První Ehmova pragensie, kniha **Kostel svatého Jiří na Hradě pražském**, byla vydána v roce 1936. V roce 1947 vyšla Ehmovi publikace **Karlův most**, ke které napsali text K. Novotný a E. Poche. Obsahuje 51 fotografií jednotlivých soch, sousoší a jejich detailů. Ehm fotografoval sochy v bočním modelujícím osvětlení, které precizně odhaluje i nejmenší detaily kamenných skvostů na Karlově mostě.

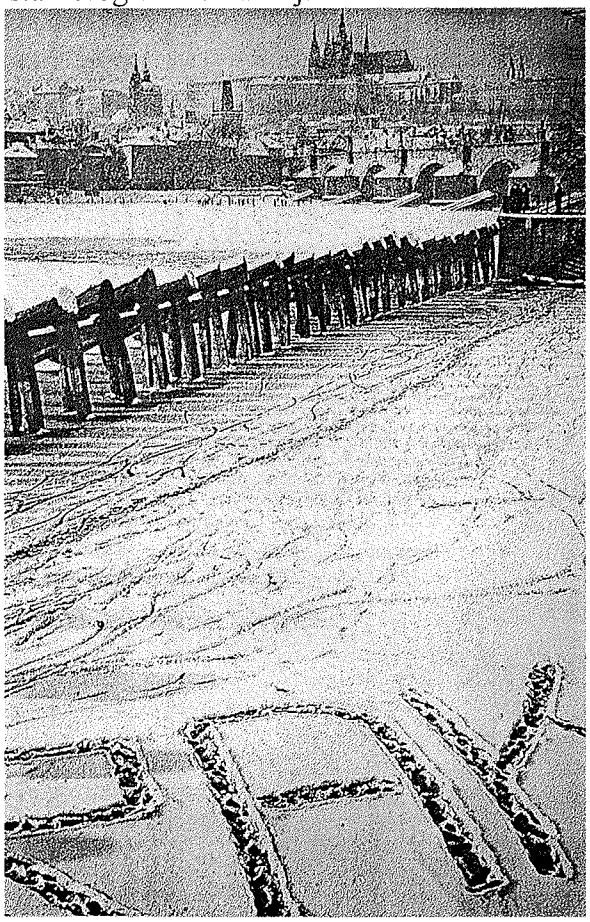
V roce 1948 byla vydána publikace „**Krásy plná, slavná i kletbou bohatá ... Praho**!" Vznikla ve spolupráci s V. V. Štechem, který ji opatřil textem a obsahuje 409 fotografií. Většinou je pořídil Ehm sám, některé jsou dílem Eugena Wiškovského (19 ks), Josefa Fialy (14 ks), agentury Illek a Paul (10 ks), Pavla Špandla (6 ks), Václava Chocholy (2 ks), Karla Drbohlava (1ks), Miroslava Háka (1 ks), Josefa Hanky (1 ks), Jiřího Rubliče (1 ks), Miroslava Krejčíka (1 ks), agentury UNIE a 25 reprodukcí obrazů Národní galerie je dílem fotografického oddělení Národní galerie.

Kniha je rozdělena do 35 kapitol (např. Staré Město, Loreta, Vývoj stavebnictví, Portály, Pražané včera i dnes, Buduje se ...). Každá kapitola, jak napovídá její název, zobrazuje určitou část nebo dění ve městě. I v této knize přistupuje Ehm k fotografii Prahy jako průvodce, který perfektně popisnými a technicky dokonalými snímky oslavuje krásu pražské architektury. Tomuto přístupu podřizuje i úhly záběru, které nejlépe a nezkresleně popisují zobrazovaný objekt. Platí to i o světle, které je převážně boční, ale není natolik ostré, že by hlubokými stíny nebo přezářenými místy narušovalo popisnost snímku. Interiéry jsou fotografovány za stávajícího osvětlení, ať už denním světlem, pronikajícím okny nebo umělým osvětlením, umístěným v daném objektu. I fotografie interiérů jsou charakteru popisného, zobrazují detaily výzdoby, soch a obrazů. Snímky, na kterých se vyskytuje člověk a aktuální civilizační prvky, jsou téměř reportážního charakteru. Jsou akční, zobrazující určitý výsek každodenního života obyvatel Prahy.

Jaromír Funke

(* 1. 8. 1896 ve Skutči, + 22. 3. 1945 v Praze)

Dětství strávil převážně v Kolíně nad Labem, od roku 1935 žil v Praze. Po maturitě na reálném gymnáziu v Kolíně pokračoval ve studiu na vysokých školách. Zkoušel studium medicíny, práv a filozofie, žádné však nedokončil. V roce 1922 se stal fotografem. Začal jako amatér v Kolíně a krátce na to již publikoval první fotografické kritiky, setkávající se s živým ohlasem. Zprvu byl ovlivněn purismem D. J. Růžičky. Brzy si ale vytvořil vlastní názor, že pravá jedinečnost fotografie a její smysl je v emotivním působení síly poznání. Jak slovem, tak i vlastní tvorbou reagoval na světové avantgardní proudy, užíval zásad nové věcnosti. Protože veřejně projevoval nespokojenost s myšlenkovými postoji amatérských klubů, byl i se svými příznivci vyloučen ze všech fotoklubů v Čechách i na Moravě. Ani Česká fotografická společnost, kterou založil roku 1924 spolu se Sudkem a Schneebergerem, nesplnila jeho představy. Proto se začal věnovat fotografickému školství. První na bratislavských odborných školách a od roku 1935 vyučoval na Státní grafické škole v Praze, kde úzce spolupracoval s Josefem Ehmem. Jaromír Funke ve svém díle dokázal spojit všechny hlavní tendence meziválečné evropské fotografie: konstruktivismus a funkcionalismus se surrealismem a tendencemi sociálně kritické revolty.



Praha. Fotografický obzor č.2 r. 1940

Fotografie Prahy Jaromíra Funka nepochybně patří do výčtu těch nejznámějších. Fotografoval interiéry i exteriéry kostelů, paláců i jiných pamětihodností Prahy. Jeho snímky jsou jasně srozumitelné, dokonale esteticky vyvážené a technicky perfektně provedené. Jsou snímány vždy z pohledu, který je pro daný objekt nejvýstižnější. Používal ostře kreslící objektivy, vyhýbal

se zamlženým, romanticky působícím záběrům. Nevyužíval netypických úhlů pohledu ani výjimečného osvětlení, fotografie jsou věcné a popisné. Vytvořil **cykly původních fotografií pražských kostelů sv. Jiří, sv. Mikuláše, sv. Jakuba, Panny Marie před Týnem, soubory fotografií Karolína, Křížové cesty Františka Bílka**. Je autorem knih **Svatováclavské triforum** a **Pražské kostely**. Knihy i cykly obsahují fotografie zcela klasického pojetí. Ve třicátých letech se věnoval také tématice sociální, což dokladují cykly **Periferie a Špatné bydlení**, obsahující záběry z pražské periferie. Zde uplatňoval principy funkcionalismu a tyto snímky posouvají jeho tvorbu v oblasti fotografie Prahy do zcela jiné roviny. Tato zásadní odlišnost je typickým důkazem Funkova neuvěřitelného tvůrčího rozpětí.

Ukázkou jeho názoru na fotografii Prahy je článek z časopisu Fotografický obzor z roku 1940, kde napsal: *„Úkolem každého, nejen moderního fotografa jest fixovat skutečnost a zachovat podobu okolního světa pro budoucí. – Ale právě naše moderní fotografie nespokojuje se nalézáním motivů, ale jejich fotogenickým zhodnocením. I velmi známý motiv – a snad právě ten – který byl již nesčetněkráte fotografován, může se státi novým objevem – jestliže se ukáží nějaké nové okolnosti, které náhle ozřejmí starý známý motiv – v novém světle – v novém okolí".*

Pražské kostely

Tuto velkoformátovou publikaci, tištěnou hlubotiskem, vydalo nakladatelství Miroslava Stejskala v roce 1946 v Praze. Text k ní napsal Vojtěch Volavka. Obsahuje 152 velmi kvalitně a čistě provedených Funkových fotografií, odpovídajících přesně vymezení klasického přístupu k fotografovanému tématu. Jeho záběry kostelů jsou pod takovými úhly, aby architekturu nezkreslovaly, nedeformovaly a co nejvýstižněji daly vyniknout jejím skutečným tvarům, strukturám povrchů i začlenění do okolí. Tomu odpovídá i boční modelující osvětlení. Snímky jsou zcela oproštěny od moderních civilizačních vlivů a v záběrech se neobjevuje ani člověk, což podporuje nadčasovou atmosféru publikace. Stejným pravidlům odpovídají i snímky interiérů, které dokonale vystihují úžasnou atmosféru těchto vznosných staveb. Velmi působivé jsou záběry chrámové lodi z podhledu, komponované odvážně na diagonálu, které dokonale plní dokumentační účel, avšak svým netypickým kompozičním řešením obsahují výrazný autorský vstup, kterým je Funke obohatil. Tento i další soubory kostelů vznikaly v období 2.sv. války.

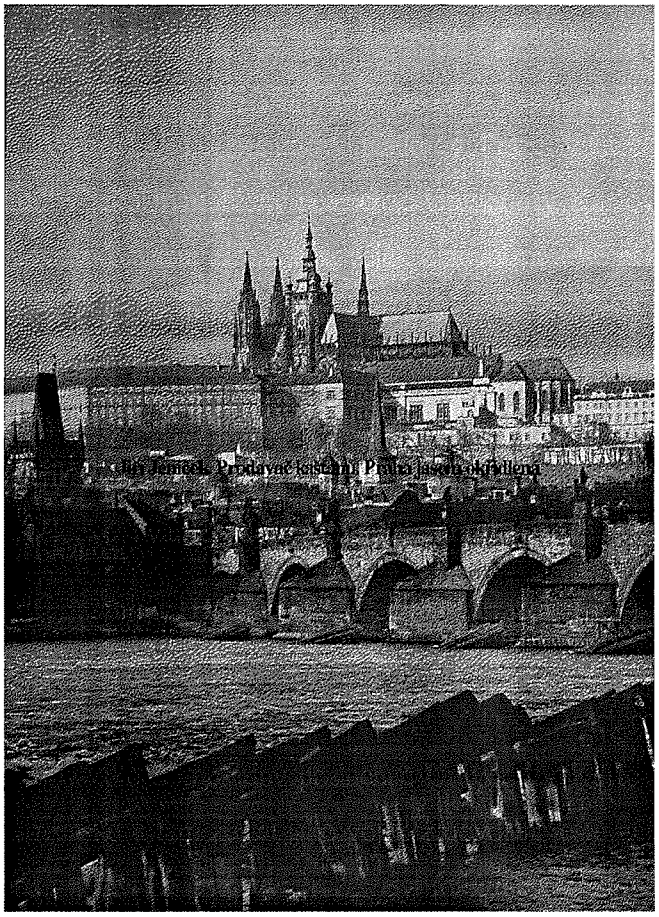
Země nenasycená

Tento soubor fotografií prezentuje zcela odlišný přístup Jaromíra Funkeho k pražské tématice. Projevuje zde úzkost, pocity zmaru a skepse z protektorátních let. Na těchto fotografiích se objevuje působivost civilizačních prvků, ovlivňující krajinu pražské periferie. Snímky nesou jasné znamení ovlivnění civilismem.

Jiří Jeníček

(* 8. 3. 1895 v Berouně, + 22. 2. 1963 v Praze)

V roce 1914 vystudoval reálku v Praze. V letech 1915 až 1916 studoval estetiku a dějiny hudby jako mimořádný posluchač Univerzity Karlovy. V roce 1916 byl povolán na vojnu na Slovensko a tam zůstal jako voják z povolání ještě několik let po skončení 1. světové války. Od roku 1929 žil trvale v Praze. Byl fotografický samouk, člen amatérského fotoklubu. Stýkal se s teoretiky, praktiky a redaktory Fotografického obzoru, psal kritické a programové články a soustavně fotograficky tvořil. Od roku 1934 byl členem redakční rady Fotografického obzoru. Patřil mezi naše nejvýznamnější fotografy a publicisty. Koncem dvacátých let se sblížil s názory umělecké avantgardy, zejména s hnutím nové věcnosti a funkcionalismu.Ve fotografických časopisech zaujatě popularizoval zásady progresivní tvorby a vystupoval proti přežitkům. Jeho reformní snahy však nenašly ve třicátých letech příliš pochopení a proto musel odstoupit z redakční rady Fotografického obzoru. Uplatnění našel ve Spolku výtvarných umělců Mánes. Nejlepší fotografie vytvořil v době, kdy ještě usiloval o dokonalou funkcionalistickou kompozici a obrazový účin. Druhá část jeho fotografií Prahy (konec 30. let a 40. léta) představuje typické věcné pojetí, kde je patrný cit pro vystižení nálady města při zachování popisu fotografovaného místa.



Královský hrad s velechrámem svatého Víta

V období 40. let byly Jiřímu Jeníčkovi vydány dvě publikace o Praze – **Chrám svatého Víta**, (vydalo nakladatelství Vyšehrad v roce 1947, obsahovala snímky z let 1942 – 1946)

a jeho nejznámější pragensie **Praha jasem okřídlená** (vydalo Čs. filmové nakladatelství v roce 1948 s textem Jaroslava Seyferta). Obě jsou ve stylu čisté věcné fotografie. Publikace **Chrám svatého Víta** je monotematická , zabývá se pouze jedním objektem.

Praha jasem okřídlená obsahuje snímky Prahy ve všech ročních obdobích. Byla vydána v roce 1948 Československým filmovým nakladatelstvím. Zahrnuje 64 fotografií Jiřího Jeníčka s kratším doprovodným textem od básníka Jaroslava Seiferta.. Jeníček zde představuje Prahu jako majestátné město s historickými památkami, chrámy a paláci, ale i jeho moderní architekturu s rušným životem ulic. Využíval nejrůznějších druhů osvětlení. Na detaily fasád, soch a štuků využíval především boční modelující osvětlení. Toto osvětlení využívá nejčastěji i pro celkové záběry, ale v jeho snímcích se objevuje i protisvětlo a mlžné opary. Většina záběrů je komponována tak, aby co nejvýstižněji popisovala zobrazované místo nebo objekt. Jiří Jeníček se nevyhýbal ani průhledům skrz brány, větve stromů či mostní pilíře.

V této publikaci mne nejvíce zaujal snímek rozhledny na Vítkově, který se ale, bohužel, vymyká z celkového konceptu. Je zajímavě diagonálně řešen a působí až grafickým dojmem. Jakoby se touto fotografií Jiří Jeníček vracel ke svému tvůrčímu období v duchu funkcionalismu ze začátku třicátých let.

Jindřich Marco

(*10. 5. 1921 v Praze, + prosinec 2000 v Praze)

Po absolvování gymnázia v Praze pracoval krátce v tiskovém podniku Rodina, poté byl zaměstnán v pražské agentuře Umění, kde psal reklamní články a později i fotografoval. V letech 1944 - 1945 byl vězněn v koncentračním táboře, odkud uprchl. Tento otřesný zážitek na něm zanechal hluboký dojem, který ovlivnil i jeho přístup k reportážní fotografii. Po útěku z koncentračního tábora se dostal do Košic, kde se stal fotografem ministerstva informací československé vlády. Okamžitě začal pořizovat reportáže z celé válkou postižené Evropy. Budapešť, Varšava, Drážďany, Berlín, Londýn, odevšad pořizoval svoje procítěné snímky plné lidskosti a soucitu. Dnes jeho snímky zařazujeme do takzvaného humanistického dokumentu. Marco několik let po válce pracoval jako válečný zpravodaj. Spolupracoval s nejlepšími světovými agenturami a časopisy (časopisy: Picture Post, Life, Lilliput, Paris Match,...).

Do téma fotografie Prahy 40. let zasáhl Marco několika reportážními snímky (Příjezd Edvarda Beneše,...), ale především publikací **Praha romantická**, kterou vydal nakladatel Antonín Dědourek v roce 1948 s textem Kamila Bednáře.



Proudící voda Vltavy

Kniha **Praha romantická** je ve v zcela jiném duchu než Marcovy reportáže. Je to soubor velmi poklidných fotografií, ukazujících vznosnou pražskou architekturu, malebné uličky Starého města s romanticky oprýskanými zdmi, pohledy do zahrad, sochy. Jindřich Marco využíval světelné atmosféry brzkých ranních hodin, kdy je světlo boční, vrhá dlouhé stíny a zároveň pracoval s mlžnými opary, kde se vynořovaly siluety kostela nebo mostu. Často se v této publikaci setkáme s různými průhledy skrz větve, brány nebo

podloubí, s kterými Marco velmi citlivě pracoval a pomocí nich rámoval určité výseky obrazu. Marco se nevyhýbal ani pohledům z ptačí perspektivy na střechy domů a do ulic. Člověk se v Marcových fotografiích objevuje a má zde zvláštní roli, na rozdíl od Plicky nebo Sudka, kteří člověka používali jen jako měřítko k architektuře nebo Ehma, který jej fotografoval jako obyvatele a uživatele města. Marco využíval přítomnosti člověka k zvýraznění romantické nálady pražských ulic. Lidé na jeho fotografiích sedí na lavičkách, stojí opřeni o strom nebo zeď a povídají si, metař tančí s koštětem, děti si hrají ve sluncem zalité ulici. Fotografie budí sváteční dojem, jeho město je poloprázdné a žije poklidným životem.

Za zmínku stojí také doprovodné texty k fotografiím, které napsal Kamil Bednář. Popisky jsou psány jako věty, které na sebe navazují a korespondují s romantickými fotografiemi lépe než suché názvy míst, např.: „Oprýskané zdi, hrbolatá dlažba, ale okna jak z cukru (137), Nový svět připomíná spíše ten starý (138), Krása vzniká často z chudoby a nedostatku (139), Dětský svět je radostný i v plísni starých obydlí (140)".

Marcova Praha romantická rozhodně patří mezi knihy, kde je jasně patrný autorův postoj k Praze i jeho nezaměnitelný rukopis.

František Tvrz

O autorovi se mi nepodařilo zjistit žádné životopisné údaje, proto se další text vztahuje pouze k níže uvedeným publikacím.

V roce 1946 byly vydány dvě publikace tohoto fotografa – **Praha v slavnostním osvětlení** a **Praha stověžatá**.



Křižovníci u Karlova mostu

Praha v slavnostním osvětlení je publikace na svoji dobu výjimečná. Tvoří ji 24 fotografií noční Prahy. *„Historie krásy, monumentalita věčnosti, zářící krystaly lidské dovednosti – to vše vykružují reflektory z moci tmy a staví před Tvé oči, člověče."... „Sváteční večery minou a ne každý měl příležitost býti jejich účastníkem. A právě pro ty, kteří nebyli tak šťastni, aby spatřili věčnost krásy Prahy, je určena tato kniha."* (cit. z předmluvy ke knize).

Všechny reprodukce v publikaci jsou tónované do zelena, což podtrhuje atmosféru nočního osvětlení. Většina fotografií má zcela netypickou, až divadelní náladu, kdy známé pražské památky v osvětlení reflektorů působí dojmem divadelních kulis. Další zvláštností těchto snímků je obrácené osvětlení objektů, než jsme zvyklí vídat. Noční reflektory nasvětlují objekty odspodu a ne jako denní světlo shora. To vytváří zcela netypickou atmosféru důvěrně známých míst. František Tvrz také velmi zajímavě využil černých siluet soch, které proti nasvíceným objektům působí jako tajemní duchové a ještě více podtrhují divadelní atmosféru snímků celé této publikace. Ač jsou v ní snímky z míst důvěrně známých, působí zcela odlišným dojmem, než jak je vnímáme v reálu nebo z jiných pragensií.

Praha stověžatá je typická knižní pragensie. Obsahuje 112 černobílých a 6 barevných celostránkových fotografií Františka Tvrze. Provádí nás Prahou ve všech ročních obdobích a měnícím se osvětlení. Fotografie jsou komponovány tak, aby co nejlépe zobrazovaly snímaný objekt, bez jakýchkoli výtvarných ambic. Mnohdy se v záběrech objevuje člověk a dobové civilizační prvky. Nikoli však kvůli oživení nebo reportážnímu působení, ale jen proto, že se ve snímaném místě náhodně vyskytl nebo pro dokreslení dobové atmosféry prostředí. I ze snímků, kde nejsou zřejmé dobové prvky zobrazeny lze vycítit dobu, kdy vznikly. V tomto jsou pragensie Františka Tvrze odlišné od fotografií Prahy Josefa Sudka nebo Karla Plicky, kteří docilovali zcela univerzální atmosféry.

František Tvrz využíval takového osvětlení, které bez přesvícených míst či hlubokých stínů umožnilo snímat daný objekt. Kompozice přizpůsoboval potřebám čistě dokumentárního přístupu, který uplatňoval. Jeho záběry nikterak architekturu nezkreslují, nabízejí pouze věrný otisk dobové reality, jak jej Tvrz ve své době spatřoval.

Zajímavostí publikace je 6 snímků kolorovaných, což ve 40. letech nebylo v oblasti pragensií běžné. Tyto snímky působí jistým dojmem kýčovitosti, díky svojí poněkud nepřirozené barevnosti, ale s ohledem na dobu vzniku je to možné tolerovat. Barevné fotografie jsou, oproti konceptu celé publikace, pojaty trochu odlišně. Působí spíše jako romantické kresby. Například kostel sv. Mikuláše, zobrazený skrz větve rozkvetlého stromu nebo Pražský hrad, skrze větve stromu s napůl opadaným, podzimně zažloutlým listím sice nejsou nikterak zvlášť výtvarně hodnotné snímky, ale tvoří oživující doplněk jinak poměrně suše pojaté publikace.

Ilek + Paul

Alexandr Paul.

(* 30. 10. 1907 v Rakovníku, + 1. 12. 1981 v Praze)

Vyučil se u Jindřicha Zelenky (Fotoideál) fotografem. S ním začal fotografovat i sport. Krátce pracoval v agentuře Centropress, kde se seznámil s Františkem Illkem a Pavlem Altschullem, s nimiž v roce 1931 založil agenturu Press Photo Service a sedmnáct let ji vedl. Smyslem PPS bylo, jak sám říkal: „nevydávat *nablýskané snímky jak z ministerstva zahraničí, ale skutečnou živou plnokrevnou fotografii*". Na tom se shodovali všichni tři majitelé PPS. Chtěli dělat zakázkovou fotografii jinak, než zavedení živnostníci nebo běžné agenturní zpravodajství a dodávat ji tam, kde pro ni byly nové, stále širší možnosti uplatnění - vznikajícím obrázkovým časopisům, reklamě průmyslu a obchodu. Sám Alexandr Paul se věnoval sportovní reportáži, reklamním snímkům, sociální fotografii a ve třicátých letech fotografoval představení Osvobozeného divadla. Jeho snímky s touto tématikou působí velice živým a nenuceným dojmem přes to, že musely být kvůli špatným světelným podmínkám mnohdy aranžované. Fotografii Prahy se Alexandr Paul věnoval intenzivně při práci na výjimečném souboru **Documenta Bohemiae Artis Phototypica**, systematicky mapujícím kulturní a umělecké poklady Čech, pražské památky nevyjímaje. Na tomto rozsáhlém souboru spolupracoval s Františkem Illkem. Fotografie nebyly otiskovány ani na stránkách časopisů ani v publikacích, ale byly rozšiřovány jako soubory originálních fotografií 18 x 24 cm. Dále se Alexandr Paul fotografii Prahy výrazně věnoval až po 2. světové válce.

František Illek

(* 14. 9. 1904 v Koutu u Domažlic, + 17. 6. 1969 v Praze)

Vyučil se fotografem v Plzni u Václava Horna. Byl zaměstnán v tiskové agentuře Centropress jako reportér, od roku 1927 jako vedoucí fotoateliéru. Zde se seznámil s Alexandrem Paulem a Pavlem Altschulem, s nimi založil v roce 1931 agenturu PPS. Od roku 1949 byl členem Svazu československých výtvarných umělců. Illek se věnoval především ateliérové

fotografii, účastnil se však I hnutí sociální fotografie. Do fotografie Prahy sám výrazně nezasáhl, až na společný projekt s Alexandrem Paulem Documenta Bohemiae Artis Phototypica.

Documenta Bohemiae Artis Phototypica

Soubor snímků českých uměleckých a historických památek, tvořící ojedinělý komplet nejen v práci Alexandra Paula a Františka Illka, ale i v celé československé fotografii. Soubor sestával z tématických celků, vytvořených z jednotlivých památek, např. Karlštejn, Olomouc, ale především Praha - Týnský kostel, Praha Kapitulní knihovna, Praha Emauzský klášter a další. Tyto celky byly řešeny jako soubory originálních fotografií formátu 24 x 36 cm, které Alexandr Paul fotografoval a František Illek obstarával zpracování a zvětšoval. Co souborem autoři sledovali a jaký s ním měli záměr nejlépe prozradí citát z předběžného konceptu, který připravili s historikem Karlem Šourkem: ...*"chceme dát vědeckým pracovníkům i umělcům a amatérům umění k dispozici snadno dosažitelné fotografické reprodukce uměleckých děl našeho umění, které by, se stále postupující úplností vyčerpávajícím způsobem zachytily nakonec památkový inventář našich zemí... Objektivní fotografie v novém smyslu, která je naším cílem, má být pomůckou i studiu odbornému tam, kde je odborník při vlastním studiu na místě odkázán na nevhodné stanovisko pozorování atd. Rozumí se samo sebou, že tato objektivní fotografie nejdříve bude respektovat uměleckovýtvarnou zákonitost díla, měnící se vzhledem k fotografickému zachycení nejen slohovou příslušností architektury, plastiky nebo malby, ale i materiálem, v němž je dílo provedeno a v důsledku toho světlo, které je pro naše oči jak ve skutečnosti, tak na fotografické desce ustaluje, různě reaguje. Konečně i záběr resp. výřez snímku musí odpovídat hlavně u architektury a plastiky monumentální, výtvarnému smyslu uměleckého díla, které zobrazuje a připínat se co nejúžeji k formální tendenci umělce"* (Citát,



Alexandr Paul. Klášter na Břevnově

použitý v Dipl. pr. FAMU Petra Šálka „Alexandr Paul - monografie). Tohoto dlouhého citátu jsem použil proto, jelikož se domnívám, že nejlépe charakterizuje pointu celého projektu.

Fotografie Prahy ve výtvarném pojetí

Na rozdíl od klasického pojetí fotografie Prahy, které si klade za cíl především jasně zobrazit a zdokumentovat snímané objekty a obohatit je o emocionální složku, cílem pojetí výtvarného je tuto emocionální složku upřednostnit před popisností a dokumentární hodnotou snímku.

Autoři tohoto pojetí Prahu vnímají čistě svým subjektivním pocitem, který přenesen na fotomateriál, tvoří obraz jejich vidění dané lokality. Pro dosažení potřebného výsledku používají všech dostupných prostředků, zdůrazňujících punc originálního autorského díla. Velký detail, netypické úhly záběru, extrémní osvětlení, různé druhy zkreslení a deformace obrazu, to jsou nejčastěji používané výtvarné prostředky. Fotografie tohoto typu se obvykle neobjevují na stránkách novin a časopisů. Jejich místo je ve výstavních síních, uměleckých publikacích a nejrůznějších autorských souborech.

Období 40. let nebylo pro tento druh fotografie snadné. Fašistická i komunistická ideologie jej označovala za umění závadné a zvrhlé. Avšak ani tato diskriminace nezabránila umělcům v jejich tvůrčím rozmachu. Naopak, pocit revolty mnohé autory podnítil k ještě většímu tvůrčímu zápalu.

Fotografové se nechávají inspirovat malbou, grafikou a sochařstvím. Jejich fotografie se prolínají s jinými výtvarnými projevy, vznikají řady koláží, asambláží i děl, zhotovených speciálními fotografickými technikami. Tyto projevy lze demonstrovat na práci **Karla Teige** a **Miroslava Háka.**

Karel Teige sestavoval výstřižky z časopisů a fotografií jiných autorů do koláží, (sám nefotografoval). Ve své tvorbě se často věnoval motivu ženského těla, které chápal velmi symbolicky zasazoval je do různých neskutečných prostředí. **Koláže** byly ovlivněny jeho převládající teoretickou činností a jeho kritikové tvrdili, že jim chybí prvek spontánnosti a že jsou jen umělou konstrukcí.

Miroslav Hák experimentoval se speciální fotografickou technikou. Pomocí působení vývojky a ustalovače současně dosahoval takzvaných **strukáží**. U těchto technik při vzniku obrazu hraje značnou roli náhoda. Hák také fotografoval **akty** skrze tlačené sklo, které skutečný obraz deformovalo a rozkládalo na body (výsledný tvar byl také do značné míry dílem náhody).

Ve výčtu autorů a jejich svébytných technik by bylo možno pokračovat velmi dlouho, překračovalo by to však vymezení tématu této práce, která se věnuje především autorům a fotografiím, zobrazujícím Prahu.

Je velmi těžké generalizovat přístup fotografů tohoto pojetí k fotografování Prahy. Každý má jiné vnímání reality, tedy i jejich autorské interpretace jsou odlišné. Lze však říci, že na rozdíl od autorů pojetí klasického, nevyhledávají notoricky známá místa a architektonické památky, ani jako autoři pojetí reportážního, významné události, společenské akce nebo politické mítingy. Autoři výtvarného pojetí se soustřeďovali často na místa, která jiným připadala nezajímavá a nevábná. Byla to např. **periferie Miroslava Háka**, kde objevovali mnohdy absurdní seskupení předmětů staveb a lidí. Tyto prvky lze např. vidět v pracech **Jiřího Severa**, **Josefa Proška** a **Viléma Reichmanna**, kteří každý po svém interpretovali nálady z předměstského prostředí.

Jiří Sever do svých prací přenášel pocity, ovlivněné stavem tehdejší civilizace a válkou. V jeho fotografiích se mísí melancholie a mystická snivost s pocity zmaru a dočasnosti bytí. Objevoval předměty, které již ztratily svoji původní funkci a nechával je ožít novým životem. Např. v cyklu **Maskovaná Lucie**, fotografuje lampy pouličního osvětlení ve dne, což zásadně popírá jejich pravý účel a smysl. Díky tomu se stávají tajemnými a dostávají se do jiné reality. V Severově tvorbě je nesporně patrná stejná inspirační linie a hledání východisek, shodné se členy skupiny 42.

Josef Prošek je příkladem dalšího možného přístupu autorů výtvarného pojetí fotografie Prahy. Shodně s Reichmannem byl schopen nalézt působivost opuštěných věcí v městských ulicích či nostalgii předměstské krajiny. Dokázal objevit kouzlo tam, kde ho nikdo nehledal viz. sborník **Záchody**. Snímky těchto tak samozřejmých zařízení jsou doplněny surrealistickými básněni. Fotografie Josefa Proška nezapřou ovlivnění avantgardou a civilisační tématikou Skupiny 42.

Vilém Reichman je typickým autorem, ovlivněným surrealismem a nezakrývá ani vliv civilismu Skupiny 42. V seskupení odložených nebo vyhozených předmětů dokázal nalézt vnitřní napětí a poetiku. Objevoval náhodná setkání spolu nesouvisejících předmětů, které v novém spojení dostávají zcela nový smysl. Dokázal spojit realitu s fikcí, objevit kouzlo banálních věcí a poezii v místech, kde by je jiný neviděl.

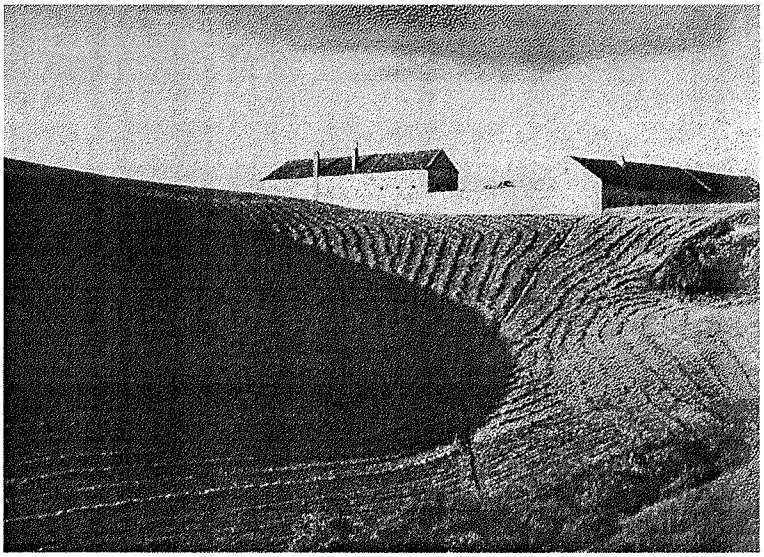
Program Skupiny 42 svými některými fotografiemi naplňovali i další autoři, jako např. Václav Chochola, který nebyl přímo členem skupiny, ale názorově se s nimi ztotožňoval. Jeho velice známé snímky, jako Noční chodec nebo Věšák, jsou jasnými příklady jeho inspirace Skupinou 42. Jediným fotografem, který byl skutečným členem Skupiny 42, byl Miroslav Hák.

Eugen Wiškovský

(* 20. 9. 1888 ve Dvoře Králové, + 18. 1. 1964 v Praze)

Po maturitě na gymnáziu studoval francouzštinu, němčinu a psychologii na Filosofické fakultě UK v Praze. Byl profesorem na pražských reálkách, později na gymnáziu v Kolíně. V 1. světové válce bojoval na italské a ruské frontě. Po válce opět vyučoval v Kolíně, později v Praze. Souběžně se svým povoláním pracoval v České psychologické společnosti a překládal některá díla Sigmunda Freuda,

Fotografovat začal už ve svých 15 letech, ale vážně se začal věnovat fotografii až ve druhé polovině dvacátých let, kdy se spřátelil s Jaromírem Funkem. Brzy se nechal inspirovat výstavami D. J. Růžičky a uznával jeho zásady. Zůstal po celý život amatérem, avšak tradičního fotoamatérského hnutí se téměř neúčastnil, spíše spolupracoval s představiteli pražské avantgardy. Věnoval se také teoretické publikační činnosti. Mimo jiné, např. ve Fotografickém obzoru vyšly jeho články **Tvar a motiv** (1940), **Dezorientace v názoru na fotografii** (1940), **Zobrazení, projevy a sdělení** (1941), v Československé fotografii - **Proč fotografujeme krajiny** (1947) nebo ve Fotografii článek **K psychologii fotografického účinu** (1948). Jeho fotografie byly publikovány na stránkách mnoha časopisů, ale samostatnou publikaci nikdy nevydal.



Okraj Prahy.

Fotografoval především moderní zátiší, složená z předmětů, které neměly žádnou estetickou hodnotu (např. dráty, keramické izolátory, betonové roury), ale Wiškovský z nich vytvářel pomocí světelné atmosféry, detailu a zvláštních úhlů záběru, velice působivé snímky. Sám o sobě říkal: *„Fotografoval jsem ne proto, abych ukázal určitý objekt, nýbrž abych vyjádřil a divákovi sdělil z něho svůj dojem."* I při fotografování Prahy se držel této zásady a vycházel ze

stejných principů. Jeho nejčastějším námětem byla krajina tehdejšího předměstí (Hlubočepy, Vidoule). Mnohé tyto snímky jsou plné prolínání reality s metaforickými představami autora. Fotografoval i ve městě samém, ale díky nepopisnosti jeho záběrů lze jen zřídka určit místo. Na většině jeho fotografií nejsou pražské památky ani rušné ulice, ale předměty z míst zdánlivě nezajímavých. Na různých stavbách nacházel skládky rour, vlnitého plechu nebo ocelových prutů a v nich objevoval novou estetiku a skryté významy. Na jeho snímcích nalezneme také záběry z historického centra Prahy, ale i zde vyhledával motivy a pohledy, odpovídající jeho stylu.

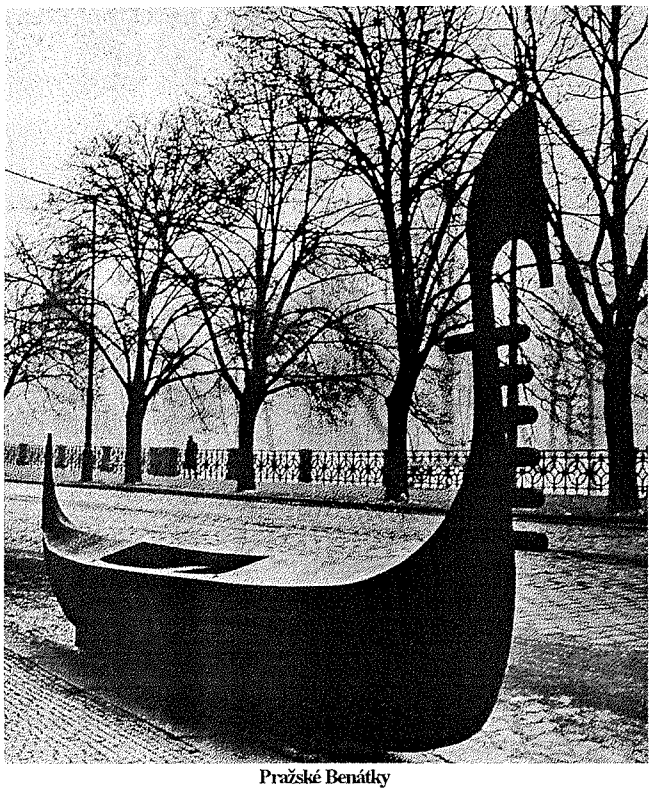
Z hlediska zařazení do celkového stylového kontextu fotografie Prahy 40. let, je Eugen Wiškovský samostatnou osobností. Některé jeho práce mají společné znaky s avantgardou, jiné zase lze srovnat s přístupem surrealistů, ale většina jeho díla je autorskou výpovědí, stojící mimo všechny dobové trendy. Ve svých kompozicích s oblibou využíval geometrických tvarů, pravidelného opakování určitého motivu, vržených stínů, odrazů ve vodě, odlesku nebo členění na diagonálu obrazu.

V 50. letech se Wiškovský intenzivně věnoval fotografování na židovském hřbitově, kde vznikl rozsáhlý soubor fotografií. Ani zde nezobrazuje realitu, ale pomocí detailů náhrobků, průhledů skrz větve stromu nebo náhrobních kamenů, obrůstajících mechem a zelení, vyjadřuje svoje vlastní vize o tomto místě.

Vilém Reichmann

(* 25. 4. 1908 v Brně, + 15. 6. 1991 v Brně)

Pocházel z německé rodiny. Po ukončení reálky vystudoval architekturu na německé VŠ technické v Brně. Jako architekt se v době krize neuplatnil. Složil učitelské zkoušky a učil na německých venkovských školách na Moravě. Od roku 1942 pracoval na stavebním úřadě v Brně, později musel nedobrovolně narukovat do německé armády. Při první příležitosti se nechal zajmout a zbytek války přežil v zajateckém táboře. Jeho umělecké nadání nebylo zaměřeno výhradně na fotografii. V mládí se věnoval také poezii a malování. V kulturních a humoristických časopisech publikoval své karikatury pod značkou „jappy" (jeho trampská přezdívka). První fotografie mu vytiskl Bedřich Václavek v Indexu v roce 1932. Už od studentských let se u něho projevovala výrazně levicová orientace. Byl členem Levé fronty, později se jako kreslíř a fotograf podílel na činnosti skupiny Ra. Zpočátku publikoval spíš své kresby, než fotografie. Více se začal věnovat fotografii až téměř před válkou a během ní. Jeho práce vycházely v Indexu, Trnu, Haló novinách a dalších časopisech.



Pražské Benátky

Ihned po válce vystavoval své obrazy a fotografie s neosurrealistickou skupinou Ra. V roce 1947 si Karel Teige vybral jeho snímky pro výstavu Das moderne Lichtbild in der Tschechoslowakei, uskutečněnou ve Vídni a Curychu.

Vilém Reichmann se soustředil především na schopnost fotografie básnicky vypovídat. Ve svých záběrech nic nearanžoval, přesto jeho snímky nejsou popisné ani dokumentární. Nechával pouze vyznít jakousi odvrácenou, imaginativní stránku reality. Nacházel inspiraci v surrealismu,

jeho zájem o civilizační produkty mnohdy korespondoval s civilismem Skupiny 42, s pop-artem a dalšími moderními směry výtvarného projevu. Dokázal přímo a aktuálně reagovat na soudobé trendy naší i světové kultury. Tvořil v otevřených cyklech jako např. **Metamorfózy**, **Kouzla**, **Dvojice** a další. Pro Reichmannovy fotografie je typické hledání tzv. náhodných setkání, kdy objevoval staré, odložené předměty v nových souvislostech, obvykle na pozadí městské aglomerace. Těmto předmětům jakoby vnuknul život a nový smysl, ač byly civilizací určeny k zániku nebo byly natolik všední, že běžného pozorovatele nezaujaly. Na jeho fotografiích těžko určíme, zda byly pořízeny v Praze nebo v Brně. Nevypovídají ani v nejmenším o městských památkách a ruchu, lze o nich říci, že jsou to nalezená zátiší na pozadí města. Mnohdy však městská krajina není v záběru ani zachycena, jen jí jaksi tušíme. Sochy na jeho snímcích jsou, na rozdíl od Plicky, Ehma nebo Sudka, vytrženy z kontextu jejich okolí a původního určení. Reichmann je vložil do nové reality a nechal je rozehrát nový, běžnému pozorovateli skrytý děj. Podobným způsobem oživil pouťové atrakce a kulisy, které nechal splynout s reálným pozadím města, čímž opět vytvořil novou realitu.

Jiří Sever (vlast. jm. Vojtěch Čech)

(*24. 11. 1904 v Brně, + 10. 5. 1968 v Praze)

Po absolvovaní reálky a vyšší průmyslové školy textilní v Brně studoval na Vysoké škole technické, kde v roce 1929 získal doktorát technických věd. V letech 1926 - 29 pracoval jako asistent v Ústavu analytické chemie, později byl zaměstnán ve Spolku pro chemii a hutní výrobu v Československých chemických závodech. Byl expertem v oboru syntetických barviv a aromatických látek.

Fotografovat začal v roce 1924 jako samouk, nikdy se fotografií nezabýval profesionálně, dokonce chránil svou osobu před publicitou pseudonymem. Jeho fotografická tvorba je inspirována realitou, ale ovlivňována hudbou, vůní a poezií. Převážně se vyhýbal zobrazování člověka. Naopak vyhledával záběry, kde nechal vyniknout postupnému zmaru předmětů člověkem vytvořených a nahrazoval tím jeho nepřítomnost v obrazu. Na jeho snímcích často vidíme předměty člověkem stvořené a opuštěné - omšelé stavby, torza figurín a další věci, upozorňující na trvalé plynutí času a relativnost člověkem uznávaných hodnot. Tento přístup bychom mohli charakterizovat jako jisté předznamenání pop-artu. Jiří Sever byl duchovně spřízněn se Skupinou 42, i když nebyl přímo jejím členem.



Maskovaná Lucie

Do tématu fotografie Prahy 40. let zasáhl Jiří Sever originálním způsobem. **Soubory Maskovaná Lucie a jiná setkání** (1940 – 42), **Pátrání zůstalo bezvýsledné** (1941 – 42), **Hádáno z karet – Fatima se nudí** (1941 – 42), **Hádáno z karet – S vyloučením veřejnosti** (1941 – 43), **Čteno přes rameno** (1943 – 47) vznikaly od začátku 40. let. Styl, který v nich Jiří

Sever uplatňoval, patří mezi ty netradiční. Jeho fotografie nejsou popisné, nedokumentují pražskou architekturu ani život Prahy, ale zabývají se emocionálním charakterem zobrazovaného místa. Cyklus **Pátrání zůstalo bezvýsledné** je situován do periferie, kde objevuje různá zákoutí, detaily městské krajiny a stopy lidské existence, aniž by lidi zobrazoval. Severovy fotografie vyjadřují pocity plné napětí, jinotajů a melancholických nálad. O Praze jako takové vypovídají pouze v náznacích, jakoby mimochodem, také fotografie z cyklu **Maskovaná Lucie a jiná setkání**, kde Sever dává ožít pražským lampám, novým dosud neviděným životem. Vytrhuje je z kontextu tím, že je fotografuje ve dne a popírá jejich původní určení.

Josef Prošek

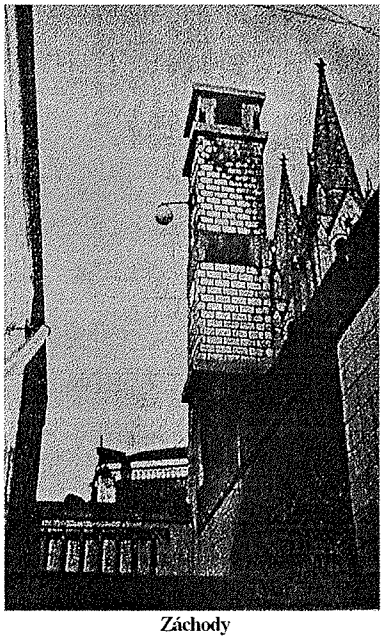
(* 19. 10. 1923 v Podolí, + 9. 12. 1992)

V letech 1938 – 41 se vyučil kovosoustružníkem v Ringhofferových závodech v Praze. Roku 1947 absolvoval Střední grafickou školu a téhož roku byl přijat do SVU Mánes. V roce 1948 se stal členem Svazu československých výtvarných umělců.

Dříve než fotografií, se Josef Prošek zabýval poezií. V letech 1941 – 44, spolu s Janem Řezáčem a dalšími kolegy, vydal strojopisné surrealistické sborníky **Chodci zeleně**, **Mezitím**, **Veselý hřbitov**, **Prolog**, **Krám, Vycpaný pták, Ochranné prostředky a Záchody**. Poslední jmenovaný sborník je doplněn Proškovými fotografickými ilustracemi. Jedná se o originální vlepené fotografie interiérů pražských záchodů, které jsou velmi progresivně komponovány. Prošek využíval geometrické působnosti tvarů architektury, světelné atmosféry, zvláštních úhlů záběru i působení atmosféry místa samotného. Netypický, zcela ojedinělý námět souboru je dokladem jeho postoje k fotografii Prahy ve 40. letech.

K r e m a t o r i u m

Prší cihlový prach. Snadnost idealistické konversace, idealistického příběhu. Nachladiti se a po každém kýchnutí: Pozdrav Pánbůh. Potíže materialistické koncepce. Kdyby Někdo stvořil najednou všechny druhy záchodů, potom by bylo možno vše lehce pochopiti. Avšak teď je třeba pokloniti se památce stavitelově. Často tvůrce, dívaje se k červenému koberci na schodech kostela sv. Ludmily, stanul v snění na tomto místě. Miloval dceru známého pražského stavitele. Snil o budování katedrál, pracoval celé noci, aby dosáhl cesty po červeném koberci. Trochu se zpozdil se stavěním katedrály. Byla mu nejdříve nabídnuta projekce záchodu. Poněvadž mu práce nevoněla, rozhodl se ji spáliti iracionálně v krematoriu s dvěma komíny. Byl donucen slavnostně otevříti tuto místnost a podati vysvětlení komisi v okamžiku, kdy dceři prvního pražského stavitele byla podána kytice, když vycházela po červeném koberci /o 100 korun dražší/ a po rukou skutečného umělce, s kterým její otec projektoval gotické katedrály pro severní Afriku.



Záchody

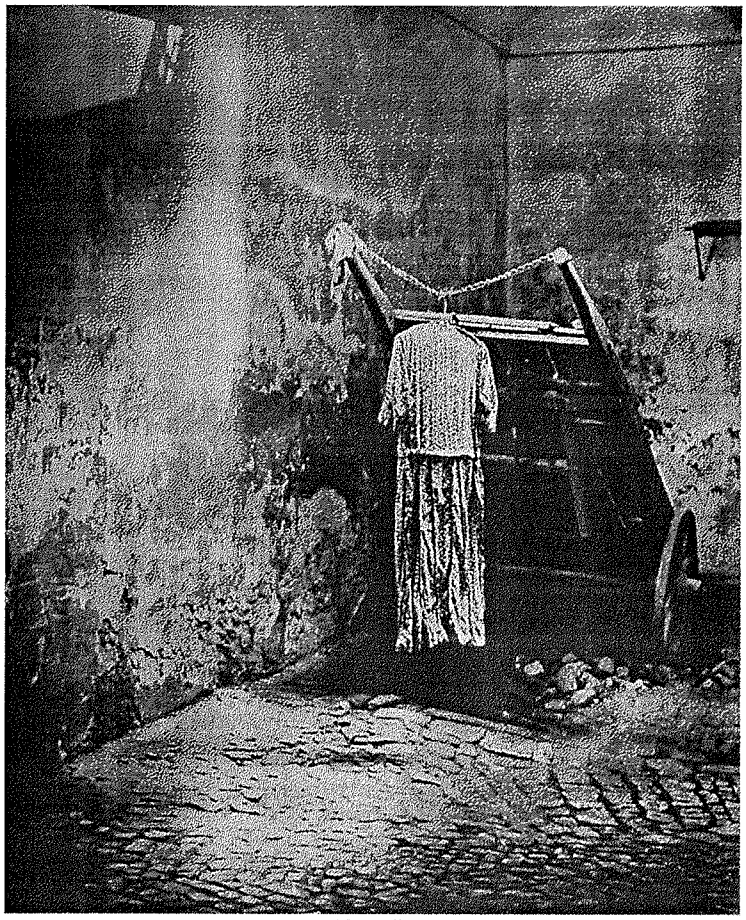
Nezajímalo ho množství kostelů, architektonických památek ani život v ulicích velkoměsta. Jeho oslovovala místa všední, různá zákoutí, periferie nebo odložené předměty v ulicích a na dvorech (telefonní budka, odložený automobil či motocykl). Na jeho snímcích je patrné ovlivnění

avantgardou, zejména surrealismem a tvorbou Skupiny 42. Chtěl zachytit atmosféru města tak, jak ji vnímal sám, dokázal své fotografie Prahy obohatit o prvek vlastního prožitku. Na rozdíl od řady dalších autorů výtvarného pojetí zachovával jistý popis místa. Mnohdy je však tento popis pouze zprostředkován atmosférou, typickou pro určité pražské čtvrti (Žižkov, Vršovice), kde Josef Prošek pořizoval své fotografie.

Miroslav Hák

(* 9. 5. 1911 v Nové Pace)

Již ve svých 21 letech vystavoval na Mezinárodním salonu v Miláně a v Dijonu v roce 1932. V následujícím roce obeslal výstavu v Antverpách, v roce 1936 v Dundee ve Skotsku a vystavoval také na mezinárodní výstavě fotografií v pražském Mánesu. Inspirován francouzským surrealistou Man Reyem experimentoval a na „Výstavě československé avantgardy" v Praze v roce 1937 vystavoval první strukáže vlastního chemického procesu. Od roku 1938 byl členem kolektivu E. F. Buriana a věnoval se divadelní a scénické fotografii. V salonu na chodbě divadla D 39 vystavoval průřez svojí tvorbou. V roce 1939 si zřídil v Praze vlastní ateliér a stal se členem Skupiny 42. V roce 1943 s členy této skupiny vystavil svoje práce v Topičově salonu v Praze. V roce 1942 – 44 byl obrazovým redaktorem časopisu Věstník fotografů.



Na dvoře

Fotografie Prahy Miroslava Háka jsou, jako u většiny autorů výtvarného pojetí, nepopisné a mnohdy lze jen těžko určit, kde jsou pořízeny. Jeho snímky nevypovídají tím, co je na nich, ale tím, co je v nich – a to je poezie, pocit z prožitku a momentální nálada. Zobrazoval Prahu skrze své pocity a svýma očima. Všímal si zdánlivě obyčejných míst a na svých snímcích je zobrazoval obohacené o svůj prožitek, čímž i pro diváka dostávaly nový rozměr. Miroslav Hák dosahoval působivosti svých fotografií ne

pomocí aranžování, ale pomocí netypických úhlů záběru, zvláštního osvětlení a většinou jen prostým izolováním motivu od jeho okolí.

Jindřich Brok

(*20. 1. 1912 v Humpolci + v devadesátých letech)

Po vyučení a krátké praxi v prodejně fotopotřeb byl přijat na Střední grafickou školu v Praze, kde studoval pod vedením profesora Jaromíra Funkeho do roku 1939. Za protektorátu byl vězněn v koncentračním táboře. Po válce, v roce 1949, vstoupil do Svazu československých výtvarných umělců a téhož roku nastoupil do zaměstnání v reklamním oddělení Skloexportu, kde se věnoval fotografování skla.

Sklo je hlavní náplní fotografické tvorby Jindřicha Broka. Projevil nebývalý cit pro tento materiál a dokázal svoje snímky povýšit nad pouhou dokumentaci výrobku. Obohatil je o vlastní tvůrčí vklad. Jeho práce byla oceněna na mnoha výstavách.



Starý židovský hřbitov

Jindřich Brok se po 2. světové válce ve své volné tvorbě věnoval i fotografování Prahy. Jeho pohled na Prahu byl velmi subjektivní, citlivý až intimní.

Za zmínku stojí především jeho cyklus **Starý židovský hřbitov**, který vznikal v letech 1946 – 1960. Brok toto místo systematicky navštěvoval a fotografoval ve všech ročních obdobích, v různém světle, za různých podmínek i počasí. Vytvořil tak velmi působivý ucelený soubor, skvěle vystihující všechny nálady, které obestírají toto památné místo. Jeho styl opakovaných návštěv a fotografování vybrané lokality za různých podmínek, má určité společné rysy s přístupem Sudkovým. Na rozdíl od Sudka, který tímto způsobem vyhledával nejlepší podmínky pro naplnění své autorské interpretace dané lokality, Brok fotografoval za všech podmínek a využíval proměn, kterými místo procházelo.

Vilém Kříž

(*1921 v Praze, + 1994 v Berkeley, USA)

Vyučil se typografem a v letech 1940 – 46 studoval na Střední grafické škole u Jaromíra Funkeho, Josefa Ehma a Františka Drtikola. Největší vliv na něj měl však Jaromír Funke, s kterým spolupracoval jako asistent. Po dokončení SGŠ studoval na École de cinema et de photographie. Později se přestěhoval do USA,kde působil jako profesor na univerzitě v Kalifornii.

Fotografii Prahy se samostatně věnoval především v albech **Krása nepomíjející** (1939), **V jiném čase** (1940), **Opuštění ožívají** (1942).

Fotografie Viléma Kříže jsou typickým příkladem surrealistického přístupu k fotografování Prahy. Do jeho snímků se promítá stav duše, zasažené atmosférou útlaku a nesvobody protektorátní doby. Svoje pocity však nesděluje prvoplánově jako reportér nebo karikaturista, nýbrž hledá pro svůj výraz básnický obrat. Praha mu poskytla dostatek vhodných zákoutí, nalezených zátiší a architektonických detailů, ve kterých dokázal vidět nové souvislosti. Pomocí osobité autorské interpretace z nich vytvořil svébytné dílo. Využíval často náhodných setkání spolu nesouvisejících věcí, ve kterých objevoval nové a nečekané vzájemné působení. Většina jeho snímků je plná snivé melancholie, jako např. v souboru **Opuštění ožívají**, ve kterém se věnuje tématice pražských, především židovských hřbitovů. Vytvořil jej nesporně pod vlivem Jaromíra Funkeho a jeho souboru Země nenasycená, při jehož vzniku Funkemu asistoval. Na rozdíl od Funkeho však Kříž nenaplňuje své fotografie tak výraznou



Opuštění ožívají

skepsí a poskytuje určitá pozitivní východiska. Hřbitovy v jeho podání jsou tajemné, s nádechem poetiky setkání světa živých a mrtvých. Vliv Jaromíra Funkeho je také zřetelný v albu **V jiném čase**. Kříž zde fotografoval, mimo jiné, katedrálu sv. Víta. Svého učitele však nekopíroval, jeho interpretace chrámu je zcela odlišná. Popis památky v jeho snímcích nehraje roli, objevuje spíše architektonické detaily a vnímá je jako samostatný útvar. Jeho fotografie jsou určeny pro diváka, který dokáže vnímat a chápat poezii v nich skrytou.

Fotografie Prahy v reportážním pojetí

Situace čtyřicátých let byla velmi komplikovaná a vývoj žurnalistické fotografie byl, ostatně jako všechen běžný život v protektorátu, narušen již zmíněnými zvraty. Do konce 30. let se česká žurnalistika vyvíjela zcela přirozeně, podle politických a sociálních podmínek v zemi. Stále větší potřeba šíření informací zapříčinila pronikavý rozmach tohoto odvětví. Televize ještě neexistovala, filmové týdeníky byly sice relativně aktuální a kvalitní, ale neumožňovaly dostatečně masovou konzumaci. Tuto potřebu uspokojovaly obrazové časopisy, plné fotografií z domova i ze zahraničí, ze sportu, kultury, volného času i politiky. Existovalo mnoho periodik zaměřených na různé zájmové i společenské skupiny. Světozor, Svět práce, Kwěty, Česká včela, Pestrý týden, Ahoj, Salon, Eva, List českých paní a dívek, Jas, Pražský ilustrovaný zpravodaj, Praha v týdnu, Světový zdroj zábavy a poučení, Volné směry, Světozor, Fotografický obzor, Spoušť a další.
Na stránkách těchto časopisů bylo otiskováno velké množství fotografií, což umožňovalo značný rozmach žurnalistické fotografie. Byly publikovány snímky jak fotografů přímo zaměstnaných v redakci, tak externích přispěvatelů nebo fotografů různých agentur (ČTK, PPS, MNO, Indusfoto, Centropres, Cepas, Fotolegie, Ideál atd.).

Vývoj žurnalistické fotografie byl těsně spjat s vývojem fotografické techniky. Fotoaparáty se zmenšovaly, byly rychlejší závěrky, používala se větší škála objektivů. Toto vše, spolu s možností hlubotiskové reprodukce a zlepšující se kvalitou tisku, umožňovalo dělat dynamičtější, detailnější a celkově kvalitnější snímky.

Fotografové se málokdy specializovali na jeden typ tématu jak to známe dnes (sportovní reportáže, politická fotografie, válečné zpravodajství). Někteří v určitých odvětvích výrazně vynikali, ale z existenčních důvodů se museli věnovat i tématům ostatním.

Praha byla místem, kde se odehrávaly zásadní politické události, významné kulturní i sportovní akce a proto se na ní soustředili reportéři všech zaměření a zájmů. Ve většině případů se tak Praha dostávala do fotografie jako rám pro konkrétní odehrávající se akci nebo událost, ale mnoho reportáží bylo zaměřeno přímo na ni. Byly to např. fotografie z výstavby nových budov a bourání starých nebo reportáže z oslav, s Prahou přímo spjatých. Reportéři se často uchylovali i k fotografování pražských památek.

Přirozený vývoj fotožurnalistiky byl přerušen 15. března 1939 obsazením českých zemí Německem a vytvořením protektorátu Čechy a Morava. V prvních letech protektorátu nebyly zásahy cenzury ještě tak zásadní, ale mnoho témat se zakazovalo.

Fotografové reportéři (např. Karel Hájek, Ladislav Sitenský, Oldřich Novák) na začátku okupace zachytili vstup německých vojsk do Prahy. Dále pracovali na klasických tématech jako sport, kultura, politické události, ale ze snímků nesměl být patrný ani náznak nesouhlasu nebo odporu, jinak nemohly být uveřejněny. Obrat k horším cenzurním zásahům nastal, když byl 23. 9. 1942 vyhlášen zákaz fotografování na řadě veřejných míst, nádraží apod. Bylo také zakázáno vydávání mnohých periodik, do kterých předtím fotografové přispívali, např. Praha v týdnu, Eva, Fotografický zpravodaj, Spoušť, Foto-Noviny, Fotografie, Živá tvorba, Světozor, Národní listy, Letem světem, Ahoj a mnoho dalších. Za celou dobu okupace bylo zastaveno asi 1887 českých novin, časopisů a dalších tiskovin.

Když se konečně přiblížilo osvobození a konec války v květnu 1945, každý chtěl být u toho a zdokumentovat tuto vytouženou historickou událost. Fotografové z tématu Pražského povstání a osvobození vytěžili co mohli nejvíce. V tomto období vzniklo velké množství fotografií, hodnotných hlavně pro svou dokumentární funkci. Vzniklo též nemálo snímků, které jsou nejen dokonalou výpovědí o těchto událostech, ale obsahují také hluboký emociální a lidský náboj. Dávají nám nahlédnout do niterních pocitů zúčastněných lidí, do neopakovatelných stavů odhodlání, nadšení ale i posledních tragedií na samém konci války.

Mezi nejlepší práce, které vznikly v tomto období, patří fotografie **Karla Hájka, Václava Chocholy, Karla Ludwiga, Zdeňka Tmeje, Slávy Štochla, Oldřicha Smoly, Svatopluka Sovy, Jiřího Jeníčka.** Snímky těchto a dalších autorů byly po osvobození s obrovským úspěchem vydávány v zachovaném nebo obnoveném tisku. K prvnímu zhodnocení fotografického svědectví o Pražském povstání došlo 26. května 1945 v časopisu Svět v obrazech, který se stal nástupcem periodika Pestrý týden. Celou titulní stranu zaujímal noční snímek Karla Hájka, zachycující hořící Staroměstskou radnici. Další stránky zaplňovaly fotografie, mapující nejpodstatnější události povstání. Závažným nedostatkem je neuvedení jmen autorů fotografií, vyjma Hájkovy na první straně. Mnoho snímků bylo vydáno knižně. Tak např. vyšla v nakladatelství Melantrich, hned po skončení války, publikace **Květnová revoluce – obrazový památník hrdinství a slávy**. Byl to v podstatě čtyřicetistránkový časopis s krátkými komentáři a fotografiemi, pořízenými v období od 4. do 9. května 1945. Jsou zde záběry z bojů o Prahu od Slávy Štochla, Karla Hájka, Svatopluka

Sovy, Oldřich Nováka, Jiřího Doležala, Jaroslava Kučery a dalších fotografů.V roce 1946 vyšla publikace **Památník Pražského povstání**, kde jsou otištěny fotografie Karla Hájka, Josefa Hanky, Emila Fafka, Oldřicha Nováka, Karla Fridricha a jiných fotografů. Kniha **Srdce Prahy v plamenech**, kterou sestavil Karel Doskočil, obsahuje 106 snímků Oldřicha Smoly.

Po skončení války nastalo krátké období svobody, kdy se obnovily redakce většiny periodik z konce třicátých let. Styl práce fotografů reportérů navázal na předválečnou dobu, veřejnost měla snad ještě větší „hlad" po obrazových reportážích, než před válkou. Hlavními tématy poválečné reportážní fotografie jsou procesy s nacistickými zločinci (např. snímky Karla Hájka z Norimberského procesu), rekonstrukce továren a především obnova měst, Prahu nevyjímaje. Reportérské práce se chápou jak předváleční zaběhnutí autoři, tak i noví, kteří se fotografií začali zabývat až během války.

Než stačil opadnout poválečný chaos a než se stačily vrátit do běžných kolejí všechny předválečné mechanismy a vztahy, přišel únor 1948 a s ním komunistický puč. Ten zpřetrhal všechno nově vznikající. Do redakcí časopisů a novin se vrátila cenzura, redakce ovládli „uvědomělí" šéfredaktoři, kteří respektovali příkazy KSČ. Ze stran tisku byla vytlačena sociálně - kritická a sociální fotografie, jaká byla známa z 30. let. Zobrazovat chudobu a sociální problémy bylo přípustné jen tehdy, pokud šlo o místa, nacházející se v kapitalistických zemích. Vyžadovalo se, aby strany tisku byly zaplněny usměvavými dělníky, nadšenými budovateli, veselými zemědělci a jásajícími davy na prvomájových oslavách. Byly vydávány agitační plakáty s budovatelskými slogany typu: Kdo nejde s námi, jde proti nám, Bez práce nejsou koláče, Republice více píce, Zasloužený odpočinek traktoristy apod.

Ale život se nezastavil, i v tomto období se odehrávala spousta událostí všedního charakteru, které mohli reportéři zpracovávat, aniž by se dostali do konfliktu s cenzurou nebo se podbízeli režimu.

Styly práce jednotlivých reportérů se lišily, stejně jako jejich přístup k fotografii a životnímu stylu. Nejvýznamnějším reportérem tohoto období byl Karel Hájek, který svým dravým, progresivním a někdy až agresivním způsobem práce položil základy moderní české fotožurnalistiky už v meziválečném období. Podobný styl uplatňoval také Emil Fafek, Sláva Štochl a další fotografové-reportéři. Jejich cílem bylo podat objektivní obrazové zpravodajství o události, bez podsouvání jakéhokoliv osobního názoru.

Přístup Václava Jírů, Ladislava Sitenského a Jindřicha Marca byl poněkud odlišný. Jejich cílem bylo objektivní informaci obohatit o jistý prvek vlastního pocitu a více se věnovat vystižení nálady, která zobrazovanou událost doprovází.

Karel Hájek

(*21. 1. 1900 v Lazenicích, + 31. 3. 1978 v Praze)

Po dokončení měšťanské školy se vyučil zámečníkem. Účastnil se 1. světové války jako voják, po válce přesídlil do Prahy. Pracoval v Ringhoferových závodech na Smíchově (1918-1926), byl řidičem tramvaje (1926-1932) a v roce 1932 se stal fotografem nakladatelství Melantrich. Fotografovat začal už v roce 1926 jako „tramvaják". Odtud právě pramení jeho celoživotní orientace na každodenní živou reportážní fotografii z pražských ulic. Začal publikovat v novinách a časopisech a v roce 1928 se stal členem ČKFA v Nekázance, kde získal cenné zkušenosti od předních osobností české fotografie. Karel Hájek se vypracoval ve špičkového reportéra a stal se jedním ze zakladatelů české reportážní fotografie. Byl reportér tělem i duší. Jeho hlavním cílem bylo dokumentovat událost nebo situaci takovým způsobem, aby co nejlépe vystihl její smysl, podstatu a náladu. Bez ohledu na politickou situaci a na to, kdo byl právě u moci, fotografoval jako pravý profesionál všechny události, které měl možnost zobrazit. Šlo čistě jen o fotografii, což mu umožnilo překlenout všechna úskalí a problémy prudkých politických proměn let čtyřicátých a nejen jich. Soustředil se výhradně na svoji práci a řešil jen problémy, které s ní souvisely. Pro týdeník Life např. fotografoval obsazení Prahy 15. března 1939. Podával divákovi obrazovou informaci, i když byla třeba drastická. Pro zesílení obrazového účinu někdy neváhal záběr „nahrát". Využíval neobvyklý úhel záběru a mnohdy i velký detail, pro vyvolání silnějšího dojmu.



Po výslechu gestapa

Do roku 1939 byl reportérem nakladatelství Melantrich, pak byl propuštěn a ještě téhož roku se stal stálým obrazovým redaktorem věstníku Národního souručenství. V květnu 1945 fotografoval Pražské povstání a jeho snímky událostí těchto dní patří nesporně k tomu nejlepšímu, co bylo tehdy vytvořeno. Karel Hájek měl pro reportáž přirozený talent a cit pro vyhledávání těch správných

událostí. Jeho fotografie tvoří nemalou část publikace **Květnová revoluce**, která vyšla v nakladatelství Melantrich v Praze r. 1945. Hned po válce se Karel Hájek stal stálým reportérem Světa v obrazech. Pořizoval kvanta reportáží (zvládl zdokumentovat několik událostí denně) nejen z poválečné Prahy, ale z celé republiky. Fotografoval také v poraženém Německu a pořizoval snímky z Norimberského procesu s válečnými zločinci.

Po únoru 1948 stále pracoval pro Svět v obrazech. Jeho reportáže byly stejně pohotové a kvalitní, jen témata byla omezena cenzurou. Bez jejího dozoru se nedostala do tisku žádná zpráva ani fotografie. Hájek také fotografoval Klementa Gottwalda na Staroměstském náměstí v únoru 1948, stranické sjezdy a masové schůze akčních výborů v továrnách. Jeho snímky z manifestací, továren, brigád byly přesvědčivé a bez patosu. Zdálo se, že Karla Hájka nemůže zlomit ani ovlivnit žádná politická moc, ale na začátku 50. let u něj doma uskutečnila STB domovní prohlídku a zabavila mu celý dosavadní archiv jeho fotografií a negativů od 30. let až do r. 1950. Archiv se mu podařilo získat zpět až v závěru života a tento trpký osud pochopitelně poznamenal i jeho další fotografickou tvorbu. Hájek se začal stále více věnovat fotografování přírody a zvěře (na toto téma mu např. vyšla kniha Krásy myslivosti). Reportážní fotografie se ale nikdy docela nevzdal, pokračoval v ní až do stáří, pokud mu zdraví dovolovalo. Zabýval se také fotografováním Prahy na pohlednice, kde Prahu předváděl vznosnou a romantickou, ale obohacoval snímky o nádech doby, ve které vznikaly. Ukazoval úchvatnou architekturu nejen jako umělecké dílo, ale i jako lidská obydlí.

Ladislav Sitenský

(*7. 7. 1919 v Praze)

Po maturitě na reálném gymnáziu studoval architekturu na ČVUT. Těsně před 2. světovou válkou získal studijní stipendium do Paříže k architektu Perretovi. Začátkem války vstoupil jako dobrovolník k pěchotě čs. zahraniční armády a po pádu Francie pokračoval v odboji u čs. stíhacího letectva ve Velké Británii, za což později získal, mimo jiná válečná vyznamenání, Čs. válečný kříž. Fotografii se Ladislav Sitenský začal věnovat již v roce 1933, kdy ve svých 14 letech dostal od otce první fotoaparát. Již od samého začátku své kariéry se snažil snímky komponovat tak, aby byly nejen dokumentací fotografovaných předmětů nebo akcí, ale i kompozičně a výtvarně působivými obrazy. Rád fotografuje přírodu, avšak hlavním životním tématem jeho práce byla a je Praha a její obyvatelé. V roce 1934 vyšla Sitenskému první fotografie v novinách a od roku 1937, kdy splnil výtečně zakázku pro časopis Ozvěny (dokument o pražských hasičích), se jeho snímky objevovaly v nejrůznějších časopisech a novinách pravidelně. Ač velmi mladý, publikoval přinejmenším stejně, jako starší a v tu dobu již známí fotografové Karel Hájek, Jan Lukas, Václav Jírů, Sláva Štochl, spolupracující s různými periodiky.



Václavské náměstí

Není mnoho autorů, kteří by se věnovali fotografii Prahy v takovém rozsahu jako právě Ladislav Sitenský. Z jeho snímků přímo vyzařuje láska k tomuto městu a hluboká znalost pražské problematiky. Fotografie zachycují nejen nadčasovou krásu pražské architektury, ale vystihují i náladu místa a vypovídají o lidech, kteří jej obývají. Zachycují také atmosféru doby, kdy vznikly. Sitenského můžeme směle nazvat jakýmsi pražským kronikářem, zachycujícím život našeho hlavního města. Mezi jeho oblíbené motivy patřily pražské střechy a vůbec záběry z nadhledu. Fotografoval i

známé motivy, jako panorama Pražského hradu, Karlův most nebo nábřeží. Jeho snímky neoslavovaly pouze nadčasovou krásu těchto staveb, jako např. snímky Karla Plicky, Josefa Sudka nebo Jiřího Jeníčka. Hledal krásu ve spojení nadčasovosti architektury s atmosférou doby, kdy snímky vznikaly. V Sitenského tvorbě nalezneme i fotografie z období mobilizace a obsazení Prahy nacisty, snímky plné emocí a touhy po znovunabytí svobody.

Na začátku války se Ladislav Sitenský intenzivně věnoval především fotografování zákoutí staré Prahy, kde s velkou oblibou využíval záběrů z ptačí perspektivy (Jánský vršek, Úvoz), které pořizoval ze střech a půdních vikýřů starých domů. Již tehdy prožíval nenávist k okupantům (cit.: *„Dával jsem si při fotografování pozor, aby se mi do záběru nedostala vlajka s hákovým křížem, která špinila oblohu nad Pražským hradem.“*), která jej přivedla do československé zahraniční armády ve Francii. Po kapitulaci Francie na jaře 1940 přešel k 312. stíhací peruti RAF do Anglie. Chtěl se být pilotem, ale stal se fotografem a kameramanem této stíhací perutě, čemuž se věnoval až do konce války.

Po válce se vrátil do Československa a opět fotografoval Prahu. Na jeho poválečných snímcích se častěji objevovali lidé, auta, tramvaje a život vůbec. Stále si ale zachovával svůj osobitý styl, navozující mírně romantickou až nostalgickou náladu. Sitenský nejčastěji využíval bočního osvětlení s dlouhými stíny, podporujícími plastičnost nebo náladu místa. Nevyhýbal se ani protisvětlu, využíval podvečerního osvětlení pouličních lamp. V jeho záběrech se často objevuje pohybová neostrost, mlžný opar nebo dým.

Jednou z jeho publikací, která obsahuje snímky Prahy ze 40. let, ale byla vydána později, je např. **Praha mého mládí.**

Václav Jírů

(* 31. 7. 1910 v Doubrovanech, + 26. 8. 1980 v Praze)

Od mládí projevoval výrazné výtvarné sklony, chtěl být malířem, ale naštěstí se rozhodl pro fotografii. Byl jejím nadšeným propagátorem a bojovníkem za uznání fotografie jako svébytného výtvarného projevu. Zpočátku se věnoval fotografii amatérsky. V roce 1926 (ve svých 16 letech) se stal členem prvního českého Klubu fotografů amatérů v Nekázance, kde získával zkušenosti po boku takových osobností, jako Sudek, Jeníček, Krupka a další. V tomto inspirativním prostředí se utvářel jeho názor na fotografii, který Václav Jírů zastával až do smrti: *„Fotografie je prostředek komunikační, je sdělením tvořícího individua mase konzumentů, sdělení, které i když má charakter uměleckého projevu, a tedy projevu symbolického s velkým množstvím významů, mělo by mít přece jenom svou významovost omezenou základním umělcovým záměrem, tj. relativně silnými prvky racionality, které by příjemcům umožnily přesnou interpretaci."* (Cit. V. Zykmund: Václav Jírů, Odeon 1971, str. 8). V roce 1927 začal Václav Jírů publikovat svoje fotografie v našich i zahraničních novinách a časopisech, čímž se postupně profesionalizoval. Spolupracoval především s periodiky Pestrý týden, Letem světem, Světozor, Ozvěny, Fotografický obzor. Zásadní vliv na formování jeho estetických názorů měly však dvě osobnosti, Josef Čapek (Světozor) a Jaromír John-Markalous (Pestrý týden), kteří redigovali zmíněné časopisy. V zahraničí publikoval v časopisech London News, London Life, Leader Picture Post, Sie und Er, Zeit im Bild, Liliput a jeho práce byly uveřejněny i v ročence Photography Year Book. Československá ročenka uvedla jeho snímky v letech 1931 a 1934. Ve



Václavské náměstí

30. letech vystavoval svoje práce na mezinárodních výstavách v Mánesu. V té době bylo rozpětí jeho motivů nemalé. Fotografoval přírodu, zvířata, trampské hnutí, balet, sport, venkovské motivy a města, Prahu nevyjímaje. V pražské tématice u něj ve 30. letech převládala sociální fotografie. Jeho snímky se sociální tématikou obsahovaly sice kritický náboj, ale byly kultivované, bez snahy šokovat a ukazovat odpudivost chudoby. Začal také spolupracovat s pražskými divadly, stal se externím zaměstnancem divadla Vlasty Buriana a fotografoval v Osvobozeném divadle. Zabýval se reklamou a propagací, zaměřenou především na automobily, motocykly a motoristický sport vůbec. Neopominutelnou součástí pražské tématiky jsou jeho fotografie z mobilizace, obsahující emotivní náboj, jímž se snažil burcovat lid k odvaze a národní hrdosti.

Pohled Václava Jírů na Prahu byl skutečně reportážní. Město vnímal nejen jako soubor památek, ale jako místo, kde žijí, pracují a baví se lidé. Nevyhledával atraktivní situace nebo neobvyklé záběry, nesnažil se Prahu obestírat tajemnými závoji a romantickou atmosférou. Jeho snímky obsahují jakýsi náboj každodenní všednosti. Volil takové podmínky, aby vystihl momentální náladu místa, ovlivněnou počasím, denní i roční dobou, současným stavem fotografovaného místa. Člověk má v jeho fotografiích zásadní roli. Hlavním záměrem Václava Jírů bylo dokumentovat vztah mezi člověkem, městem a dobou. Jeho fotografie nejsou ale typické reportážní momentky, kde autor zachycuje výsek akčního děje, jsou pojaty jako popis typických situací města.

V období 40. let nebyla sice Václavovi Jírů vydána žádná publikace s pražskou tématikou, ale jeho fotografie z tohoto období byly zúročeny např. v publikaci **Praha a Pražané**, kde se mísí snímky z let 40. se snímky z doby pozdější. Systematicky se fotografii Prahy Václav Jírů věnoval až po 2. světové válce, kdy byla vydána již zmíněná známá kniha **Praha a Pražané**, dále vytvořil publikaci **Praha - město fotogenické**, cykly **Za humny Staroměstského náměstí**, **Praha oknem tramvaje** a další.

Václav Chochola

(*30. 1. 1923 v Praze)

Po dokončení gymnázia v Praze se vyučil fotografem v ateliéru u Paříka, poté u Hlavačky a výuční list získal u Otto Erbana. Fotografovat začal již v roce 1939 a v témže roce se jeho snímky začaly objevovat na stránkách časopisů. V letech 1943-1948 byl externím fotografem Národního divadla. Spolupracoval také s progresivní scénou Větrník. Od roku 1949 byl členem Svazu československých výtvarných umělců. Jeho doménou byly reportáže, které fotografoval i na svých pozdějších cestách v zahraničí.

K fotografii jej přivedla záliba ve sportu, kterému se v mládí aktivně věnoval. Začal pořizovat fotografie z atletických klání, posléze i z fotbalu, dostihů, šermu, atd. První fotografie uveřejnil na stránkách Nového večerníku v roce 1939. Úspěch jeho fotografií v něm podnítil touhu věnovat se fotografii profesionálně, pořídil si tedy aparát s rychlejší závěrkou (1/500), která mu umožňovala zachycovat dynamičtější záběry a obcházel sportovní akce. Jeho snímky se brzy začaly objevovat v mnohých periodikách, jako například Národní politika, A-Zet, Hvězda českých paní a dívek, Národní práce, Lidové noviny, Pražský večer. Sportovní fotografie Václava Chocholy měly na tehdejší poměry překvapivě velkou kvalitu, která by i dnes obstála v konkurenci tohoto směru fotografie.



Praha 9. května

Takřka souběžně se sportem, se Chochola začal věnovat fotografii divadelní, kde také vynikl. Spolupracoval s Národním divadlem, Divadlem 99, Větrníkem, Osvobozeným divadlem, Burianovým divadlem D 34. Uplatňoval zde zkušenost ze sportovní

fotografie. V jeho snímcích je dynamika, život, akce. Vytvořil velké množství nezapomenutelných fotoportrétů předních herců tehdejší doby.

Jak tedy Chochola přistupoval k fotografii Prahy ve 40. letech? Zařadil jsem jej do okruhu fotografií reportážních, což není zcela vystihující, jelikož některé jeho snímky lze označit za sociální, výtvarné, emotivní a dokonce surrealistické. Ale domnívám se, že hlavní objem jeho práce tvoří reportáž. Jak jsem již zmínil, věnoval se reportážím ze sportovních akcí, mapoval tehdejší kulturní život. Jeho oblíbeným tématem byla periferie, kde vzniklo mnoho snímků sociálně orientovaných. V jeho záběrech z předměstí je patrná jakási angažovanost a osobní vztah k těmto místům, což je způsobeno tím, že i on vyrůstal v Libni. Dalším nesmazatelným Chocholovým přínosem jsou fotografie z Pražského povstání, které patří vedle prací Karla Hájka, Karla Ludwiga, Zdeňka Tmeje, Tibora Hontyho, Slávy Štochla k tomu nejlepšímu, co je z tohoto období nafotografováno. Po válce vznikaly jeho snímky, ovlivněné skupinou 42, objevující tajuplnou atmosféru periferie velkoměsta, její tvář, která zůstává náhodnému chodci skryta. Chochola ji však vnímal a všímal si náhodných setkání všedních věcí, které v jeho snímcích ožívaly. Krásným příkladem je jeho známá fotografie **„Noční chodec"** z roku 1949, kde nechal ožít pražské duchy v tajuplném nočním osvětlení pouličních luceren. K tomuto snímku byl inspirován stejnojmenným obrazem Františka Hudečka, člena skupiny 42.

Období po 2. světové válce bohužel tomuto druhu fotografie příliš nepřálo a tak Chocholovým chlebem zůstala především sportovní reportáž a divadelní fotografie, kde mohl relativně svobodně tvořit a přitom se nemusel podvolovat politickým potřebám.

Tibor Honty

(*19. 5. 1907 v Krompaších, + 1. 12. 1968 v Praze)

V mládí ho více zaujala keramika, než fotografování. Proto v letech 1930 – 33 studoval keramiku a modelování na bratislavské Škole uměleckých řemesel. Po přestěhování do Prahy pracoval v Neubertově tiskařském závodě v oddělení hlubotisku a začal také fotografovat. Ze vztahu ke keramice a plastice vychází i jeho nadání pro fotografii soch. Dokázal pochopit umělecké dílo, vcítit se do něj a fotografovat ho tak, že vystihl jeho samotnou podstatu. Nejznámější jsou jeho snímky sochy Pomony od A. Maillota. Většina jeho fotografií soch pochází z Prahy, ale o městě samém nijak zvlášť nevypovídají.



Padl v posledních vteřinách války

Tibora Hontyho lze zařadit spíše do kapitoly fotografie reportážní, které se výrazně věnoval od třicátých let. Při svých procházkách poznával pražskou periferii a život jejích obyvatel. Měl rád lidi, dokázal se vžít do jejich osudů, do nálady místa a uměl z toho vytěžit pro fotografickou tvorbu. Jeho reportážní a sociální fotografie dokonale vyjadřovaly atmosféru pražské periferie nebo různých jiných míst Prahy, kde se v danou dobu něco významného dělo. Nepatřil k dravým reportérům, kteří se hnali za atraktivními záběry, byl skromným pozorovatelem. Delší dobu si potají připravoval záběr, čekajíc na nejvhodnější chvíli zvěčnit probíhající děj tak, aby neztratil svůj vnitřní život. Pro dosažení většího emotivního účinku užíval často kontrastů mezi stářím a mládím, mezi rodícím se a pomíjejícím.

V roce 1942 vytvořil soubor fotografií **Ze starého židovského hřbitova**. Snímky jsou prosyceny zvláštní atmosférou nostalgie, mystična a smutkem z omezenosti lidského bytí, promítají se v nich i jeho sklíčené pocity z okupace.

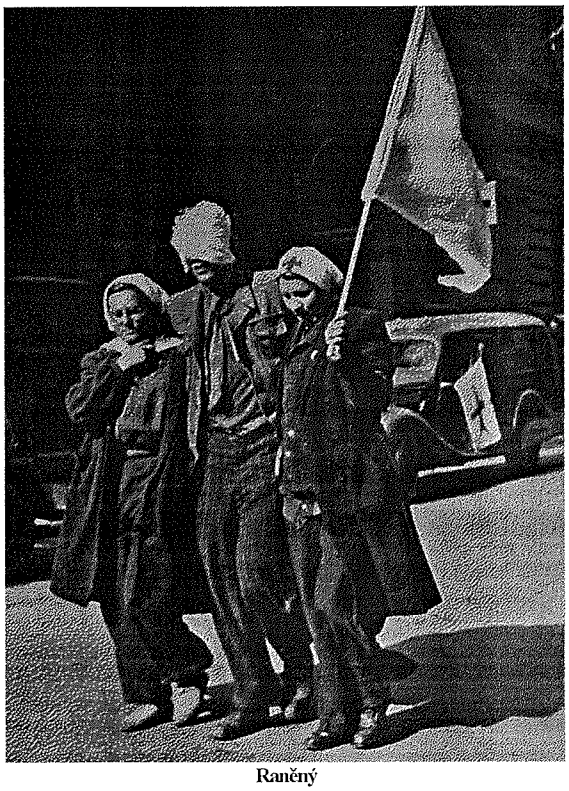
Jako většina autorů reportážního pojetí fotografie se i Tibor Honty podílel na fotografování Pražského povstání v květnu 1945. Jeho snímky jsou nejen dokumentem událostí samotných, jsou obohaceny i o hluboký emocionální podtext. Pohled na jeho asi nejznámější fotografii z té doby nazvanou **Padl v posledních vteřinách války**, ještě dnes v člověku probouzí emoce smutku a protiválečné nálady.

Emil Fafek

(* 3. 6. 1922 v Kuří u Říčan, + 4. 8. 1997)

Vyučil se v Neubertových závodech a v roce 1941 absolvoval Střední grafickou školu v Praze. Od roku 1945 do roku 1990 byl zaměstnán v deníku Mladá fronta.

Fotografovat začal ve 30. letech, ale jeho pravý čas nastal v průběhu Pražského povstání v květnu roku 1945. Při fotografování této výjimečné události se projevil jeho mimořádný cit pro zachycení rozhodujícího okamžiku a pro jednoduché, ale výstižné kompozice snímku. Díky pohotovému reportérskému přístupu se jeho snímky objevily již 9. května 1945 na stránkách deníku Mladá fronta. O několik měsíců později se Emil Fafek stal zaměstnancem tohoto deníku a pracoval zde až do odchodu do důchodu.



Raněný

Po válce se Fafek v Mladé frontě věnoval veškeré reportážní fotografii, od sportovních akcí, přes stavby mládeže, politická i společenská setkání, až po vytváření fotovtípků, kterými zpestřoval své reportáže.

Karel Ludwig

(*27. 9. 1919 v Praze, + 4. 7. 1977 v Praze)

Po absolvování měšťanky se vyučil ve Sportovním velkoobchodě a od roku 1937 navštěvoval podnikovou školu u Bati ve Zlíně a nějaký čas pracoval v Baťových závodech jako obchodní příručí. Tam začal fotografovat a v roce 1938 se stal redaktorem týdeníku Zlín.

V roce 1940 se vrátil do Prahy. Jeho fotografie se brzy začaly objevovat na stránkách časopisů Kinorevue, Ahoj, Salon, Zdroj. V letech 1941 – 1943 redigoval časopis Praha v týdnu. Od roku 1943 vedl fotooddělení Lucernafilmu a od roku 1949 byl členem Svazu československých výtvarných umělců. Fotografoval v Národním divadle, kde poznal Zdeňka Tmeje, Karla Hájka a Václava Chocholu.



9. května 1945

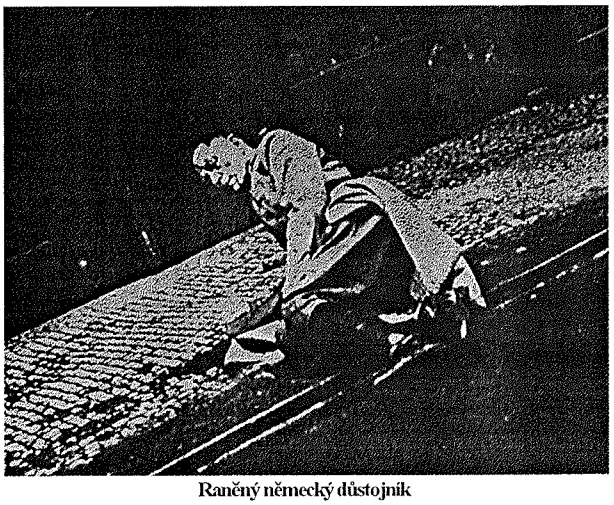
Karel Ludwig je autorem vynikajících portrétů hereckých a jiných významných osobností 40. let. Vytvořil také mnoho špičkových aktů a kvalitních sportovních reportáží. Jeho významným přínosem pro téma fotografie Prahy 40. let jsou především reportážní fotografie z Pražského povstání v roce 1945. Zde zachytil velmi sugestivním způsobem nejen události samé, ale i náladu tohoto vzrušeného období. Ludwigovy fotografie dokumentují na jedné straně přímo naturalisticky válku a pouliční boje, na druhé straně ukazují tzv. zákulisí války – vyčerpané, odpočívající vojáky, nadšení lidí z konce války, ale i jejich hlubokou nenávist k německým vojákům, zatčeným v posledních fázích bezhlavého odporu. 10. května 1945 odjel s repatriační komisí do Německa, kde fotografoval, ale na zpáteční cestě přišel o všechny filmy a fotografickou výbavu.

Karlu Ludwigovi vyšla v roce 1948 jediná a poslední monografická publikace **Fotografie Karla Ludwiga**, která obsahovala fotografie uveřejněné v časopisech v letech 1940 a 1946 – 47 včetně dalších snímků a reportáží.

Zdeněk Tmej

(* 5. 7. 1920 v Praze)

Rok studoval na Střední grafické škole v Praze, odkud odešel a stal se spolupracovníkem Karla Hájka v nakladatelství Melantrich. Asi od roku 1937 publikoval své reportáže v časopisech Ilustrovaný zpravodaj, Eva, Pestrý týden, Salón, Ahoj a dalších. V předválečných letech vynikl jako průkopník divadelní fotografie, využívající stávajícího osvětlení. Fotografoval bez přídavných světelných zdrojů baletní představení na scéně Národního divadla nebo dirigenty Rafaela Kubelíka, Václava Talicha při koncertním vystoupení. Této technické dovednosti využil v době svého „totálního nasazení" v letech 1943 – 44, kdy vytvořil řadu citlivých, sociálních dokumentárních záběrů, zpodobňující bezútěšný život v lágru v polské Vroclavi. Z těchto snímků byla v prosinci 1945 sestaven a vydán soubor s doprovodným textem Aleny Urbanové, nazvaný **Abeceda duševního prázdna**. Vydalo jej nakladatelství Zádruha v Praze. Tato kniha je považována za jedno z vrcholných děl českého fotožurnalismu. V roce 1944 se Zdeňku Tmejovi podařilo z lágru uprchnout . Karel Ludwig mu v Praze opatřil práci ve fotooddělení Lucernafilmu, kde byl zaměstnán do konce války.



Raněný německý důstojník

Do tématu fotografie Prahy 40. let jsem Zdeňka Tmeje zařadil především pro jeho snímky z Pražského povstání, kterých sice není mnoho, ale patří k těm nejlepším, které byly v době povstání v Praze pořízeny. Zejména snímek zraněného německého důstojníka, pořízený 5. května nebo momentka ze zatýkání Němců, jsou velmi působivé.

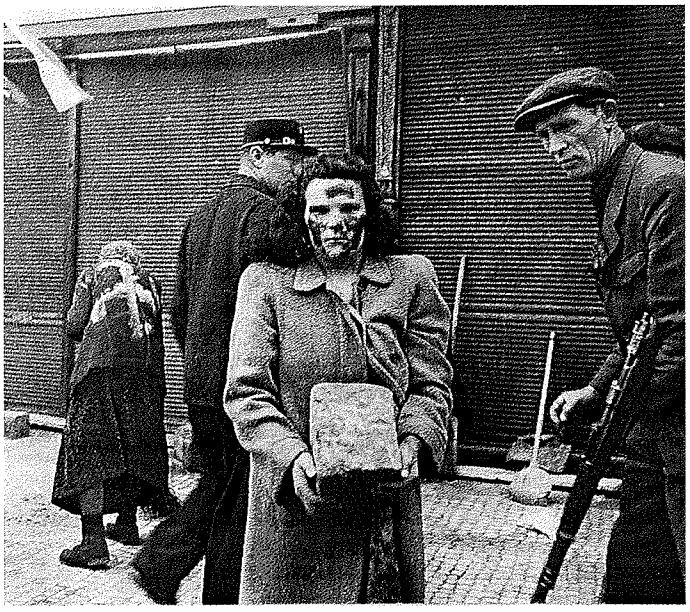
Po válce se Zdeněk Tmej věnoval především divadelní fotografii. Spolupracoval s divadlem E. F. Buriana, s Národním divadlem, věnoval se fotografování baletu a folklórního tance. Vytvořil mnoho kvalitních snímků z vystoupení a řadu působivých hereckých portrétů ze zákulisí. Později se věnoval reklamní fotografii a vytvořil také dokumentární snímky přestavby pražských Vysočan.

Svatopluk Sova

(*18. 1. 1913 v Opatii, + 18. 8. 1984 v Praze)

V roce 1919 se Svatopluk Sova přestěhoval s rodiči do Plzně, kde vychodil reálku a po maturitě studoval na ČVUT v Praze. Studia však po 5. semestru (1936) zanechal, aniž dosáhl diplomu.

Začátkem třicátých let začal fotografovat a již v roce 1933 se stal externím spolupracovníkem nakladatelství Melantrich, pro které nejen fotografoval, ale i psal. V letech 1940 – 41 působil jako redaktor v časopise A – zet a přispíval do dalších periodik. Od června roku 1942 byl zaměstnancem Kuratoria pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě a od roku 1943 fotografoval pro časopis Zteč, vydávaný Kuratoriem. Z toho měl po válce problémy.



Německá žena při odklízení barikády

Jeho nejlepší práce vznikly ve třicátých letech. Byly to fotografie se sociální tématikou, dokumentující život chudiny v nouzových obydlích, především v Záběhlicích. Tyto fotografie jsou naturalistické a jejich obsah intenzivně působí na sociální cítění diváka. Svatopluk Sova nepoužíval žádných zvláštních efektů, výrazných nadhledů, nezvyklých úhlů záběrů nebo výjimečné osvětlení. Hlavní důraz kladl na obsah snímku a na jeho dokumentární hodnotu. Jeho práce působí živě a nearanžovaně. Některé snímky jsou velice silné a jejich sociálně soucitné vyznění je ve stejné rovině s trendem světového humanistického dokumentu.

Dalším námětem Sovovy práce byla dokumentace oficiálních akcí a politického života. Fotografoval např. pohřeb T. G. Masaryka. Právě tento soubor charakterizuje nejlépe Sovův přístup k tomuto druhu fotografie. S velkým citem zde zobrazil z ptačí perspektivy Prahu,

zahalenou do smuteční nálady, davy truchlících, řady legionářů, oficiálních představitelů i prostého lidu.

Sovův přístup k fotografii Prahy neklade hlavní důraz na město jako takové (nefotografuje Karlův most, Pražský hrad, kostely ani jiné pamětihodnosti), ale na jeho obyvatele a prostředí, kde žijí.

Nejznámější a nejoceňovanější jsou Sovovy fotografie z Pražského povstání. Tyto snímky jsou sice „kvalitní", ale osobně se domnívám, že jsou dílem hlavně samotné atraktivnosti daných situací a jsou součástí nenahraditelného dokumentu maximálně významných událostí. Po kompoziční a světelné stránce pořídili působivější fotografie Hájek, Chochola, Tmej, nebo Ludwig . Myslím si ale, že teprve události následující a s Pražským povstáním související, daly vyniknout Sovově jedinečnosti – sociálnímu cítění. Jeho fotografie „**Odklízení trosek z rozbombardované Prahy kolaboranty**" zachycující ženy při těžké manuální práci nebo snímek, zachycující stříhání vlasů kolaborantky, jsou velice působivé dokumenty těchto událostí. Sova v nich zachycuje především výrazy lidí ve zcela bezvýchodných situacích a sugestivně vystihuje náladu v čerstvě poválečném městě. Jeho cit pro podobné situace vynikl již v období krize 30. let, ale snímky z poválečného období jsou silnější svým naturalismem a jakýmsi obnažením lidské důstojnosti a úcty. Fotografoval také lynčování Němců a kolaborantů v pražských ulicích i popravu bývalého protektorátního náměstka primátora dr. Pfitznera. Domnívám se, že některé jeho snímky jsou natolik kvalitní, že snesou srovnání i s Henri Cartierem-Bressonem, který zpracovával stejné téma v Paříži.

Josef Hanka

O autorovi se mi nepodařilo zjistit žádné životopisné údaje, proto se další text vztahuje pouze k níže uvedenému dílu.

Publikace **Vidět Prahu** byla připravována již v průběhu války, ale byla vydána až v roce 1948. Obsahuje 64 fotografií Josefa Hanky a básně Jaroslava Seiferta, Františka Dvořáka, Julia Zeyera, Svatopluka Čecha, Josefa Hory, Elišky Krásnohorské, Karla Tomana, Jaroslava Vrchlického, Vítězslava Nezvala, Antonína Sovy a Jana Nerudy. Průvodní text napsal František Dvořák. Publikace je pojata jako oslava Prahy, města, které je duší českého národa.

Hankův přístup k fotografování Prahy je v této publikaci velmi široký. Kniha obsahuje jak statické snímky pražských pamětihodností, tak i snímky charakteru reportážního ze života Pražanů. Objevují se zde všechna roční období, k jejichž zobrazení používal Josef Hanka různé druhy osvětlení včetně protisvětla, či nočního snímku. Často využíval mlžných oparů, skrze něž prosvítají známá pražská panoramata nebo průhledů skrz brány, okna a větve stromů.

V publikaci je mnoho nesporně kvalitních fotografií, ale některé snímky jsou zde spíš do počtu a díky tomu působí poněkud roztříštěným dojmem. Ten ještě podporuje i nepříliš šťastné řazení snímků, kdy na dvojstraně proti sobě leží snímky zcela odlišného charakteru a navzájem se ruší. Celkový dojem kazí i nepříliš kvalitní tisk. Nebudu-li však posuzovat celkový dojem z publikace, musím podotknout, že obsahuje několik velmi poutavých fotografií. Zejména záběry, zobrazující člověka, jsou velice sugestivní . Člověk je zde viděn ne jako konkrétní osobnost, ale jako prostředek k vystižení momentální atmosféry daného místa. Lidem převážně není vidět do obličeje, mnohdy jsou



Karlův most v zimě

fotografováni zezadu nebo v protisvětle s dlouhým vrženým stínem, či kráčející nějakým průchodem do osvětleného prostoru. Spojení těchto prvků vytváří melancholicko-mystickou náladu, která je tak typická pro zákoutí úzkých uliček staré Prahy.

Oldřich Smola

O autorovi se mi nepodařilo zjistit žádné životopisné údaje, proto se další text vztahuje pouze k níže uvedenému dílu.

Srdce Prahy v plamenech (vydaná v r. 1946) je publikace, dokládající napjaté okamžiky samého konce 2. světové války v průběhu Pražského povstání. Obsahuje 106 celostránkových fotografií Oldřicha Smoly, převážně reportážního charakteru a doprovodný text Dr. Karla Doskočila.

Kniha není zajímavá jen svoji dokumentární hodnotou, ale i poměrně netradiční skladbou. Úvodem je 16 fotografií v klasickém pojetí převážně ze Staroměstského náměstí, kde se autor pokouší vystihnout krásu historických staveb. Celková atmosféra je zde velmi poklidná – snímky pocházejí patrně z předválečného období. Jejich kvalita není sice kompozičně ani světelně, či technicky příliš vysoká, mnoho snímků je i poněkud rozostřeno, jsou však zamýšleny jako úvod k hlavnímu tématu publikace – bojům o Prahu. Díky nim si čtenář více uvědomí, jak zásadně se válka Prahy dotýkala. Samotné fotografie z Pražského povstání jsou také méně kvalitní (ve srovnání se snímky Hájka, Sovy, Chocholy a dalších fotografů ze stejného období), je však třeba tolerovat slabší kompoziční řešení, horší osvětlení i menší ostrost vzhledem k tomu, za jakých situací snímky vznikaly. Kniha je cenným dokumentem stavu Prahy v průběhu povstání a těsně po něm. Obsahuje však také několik velmi zdařilých portrétů obránců Prahy i ruských vojáků. Neopomenutelné jsou též dokumentace událostí, doprovázejících bouřlivé revoluční dny – pohřby bojovníků, odnášení



A proč ne s úsměvem pod šest let ukrývanou trikolorou

padlých nebo záchranné práce v rozbombardovaných domech, které dnes nepřipomíná žádné jiné svědectví.

Závěr

Je mnoho autorů, kteří fotografovali Prahu, někteří známí, jiní zapomenutí. Všechny ale spojuje svědectví, které podali v podobě svých snímků o památkách, událostech i obyvatelích Prahy. Jsou to svědectví mnohdy tak odlišná, až se divíme, že jsou o stejném městě.

Praha je město výjimečné. Na relativně nevelkém území se nachází množství architektonických hodnot. Paláce, kostely, architektura moderní, ale také řada tajuplných zákoutí úzkých uliček a dvorků. Svou inspiraci a předmět zájmu si zde našli fotografové všech zaměření a zanechali pro nás diváky osobitá svědectví o tom, jak toto město sami vnímali.

V této práci jsem se pokusil zaznamenat vývoj fotografie a stylů fotografování Prahy v průběhu jednoho desetiletí (1940 – 1949). Čerpal jsem informace z celé řady knih, diplomových prací a časopisů. Vyhledával jsem také originální fotografie v Muzeu hl. m. Prahy a v Uměleckoprůmyslovém muzeu. Konzultoval jsem svoji práci s odborníky v oboru fotografie:
Prof. Vladimírem Birgusem (vedoucím této práce), Mgr. Blankou Chocholovou (oponentkou této práce), Janem Mlčochem, a v oboru historie: Dr. Janou Pasákovou, Dr. Kateřinou Bečkovou, Dr. Janem Jungmannem.

Děkuji na tomto místě všem výše jmenovaným za významnou pomoc při realizaci této práce.

Použitá literatura

Anděl, Jaroslav: Alexandr Hackenschmid. TORST, Praha 2000.

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

Birgus, Vladimír: Česká fotografická avantgarda 1918 – 1948. KANT, Praha 1999.

Birgus, Vladimír – Chocholová, Blanka: Hořká léta – Evropa 1939 – 1947 očima českých fotografů. Katalog ITF Slezské univerzity, Opava 1995.

Birgus, Vladimír – Marco, Jindřich: Hořká léta Evropa 1945 – 1947. Orbis, Praha 1995.

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

Cibulka, J. – Ehm, Josef: Kostel sv. Jiří na Hradě Pražském. SGŠ, Praha 1936.

Československá novinářská fotografie. Československý svaz novinářů, Praha 1989.

Doležal, Jiří: Česká kultura za protektorátu. Národní filmový archiv, Praha 1996.

Dvořák, František – Hanka, Josef: Vidět Prahu. Nakladatelství Jaroslav Spousta, Praha 1948.

Dufek, Antonín: Vilém Reichmann. FOTO MIDA, České Budějovice 1994.

Encyklopedie českých a slovenských fotografů. ASCO, Praha 1993.

Fárová, Anna: Eugen Wiškovský. SNKLHU, Praha 1964.

Fárová, Anna: Jiří Jeníček. SNKLHU, Praha 1962.

Fotografie Karla Ludwiga. ČsFN, Praha 1948.

Funke, Jaromír: Svatovítské triforium. AVENTINUM, Praha 1946.

Funke, Jaromír: Věci skleněné a obyčejné. Pražský dům fotografie, Impressum, Praha 1995.

Hák, Miroslav: Fotografie z let 1940 – 1958. SNKLHU, Praha 1959.

Hák, Miroslav: Očima svět kolem nás. ČsFN, Praha 1947.

Hipman, Vladimír: Práce je živá. Česká grafická unie, Praha 1945.

Chochola, Václav: Fotografie z let 1940 – 1982. Katalog, Praha 1982.

Chochola, Václav – Chocholová, Blanka: Kabinety vzpomínek. Katalog, Arcadia Praha 1993.

Chochola, Ludwig, Straka, Tmej: Studie a žánrová fotografie 40.let. UPM, Praha 1980.

Chocholová, Blanka: Zdeněk Tmej 1920 – 1998. Katalog ITF Slezské univerzity, Ostrava 1998.

Chocholová, Blanka: Karel Ludwig Archiv 1939 – 1948. Katalog Pražského domu fotografie, Praha 1997.

Jaskmanický, Jiří: Jindřich Brok – Fotografie. Katalog Praha 1996

Jeníček, Jiří: Praha jasem okřídlená. ČsFN, Praha 1948.

Jírů, Václav: Fotografie 1928-1980. Galerie hlavního města Prahy 1980.

Jírů, Václav: Praha a Pražané. Orbis, Praha 1962.

Kirschner, Zdeněk – Kroutvor, Josef: Česká fotografická moderna. Katalog UPM, Praha 1989.

Kirschner, Zdeněk: Josef Sudek. Panorama, Praha 1990.

Kol. autorů: Dějiny Prahy II. Paseka, Praha 1998.

Kol. autorů: Růže pro Josefa Sudka. Katalog, Praha 1996.

Král, Petr: Fotografie v Surrealismu. TORST, Praha 1994.

Květnové dny. Naše vojsko, Praha 1946.

Marco, Jindřich: Praha romantická. Nakladatelství Antonín Dědourek, Třebechovice 1948.

Mašín, Jiří: Josef Ehm – Fotografie. SNKLHU, Praha 1961.

Mašín, Jiří: Tibor Honty. Panorama, Praha 1986.

Mlčoch, Jan: Svět kolem nás. Fotografie Miroslava Háka ze sbírek UPM v Praze. Katalog k výstavě, Zámek Kozel, 1992.

Mrázková, Daniela – Remeš, Vladimír: Cesty československé fotografie. Mladá fronta, Praha 1989.

Mrázková, Daniela – Remeš, Vladimír: Příběh československé fotografie. Mladá fronta, Praha 1985.

Památník Pražského povstání. Nakladatelství V. Šesták 1946.

Petrová, Eva a kol. autorů: Skupina 42. Akropolis ve spol. s Galerií hlavního města Prahy, Praha 1998.

Pfitzner, Josef: Das tausendjährige Prag 1940.

Plicka, Karel: Praha královská. ARTIA, Praha 1957

Plicka, Karel: Praha ve fotografii. ČGU a.s., Praha 1940.

Praha třicetiletá. Katalog, Praha 1975.

Praha v revolučních přeměnách 1945/1948. Panorama, Praha 1988.

Rýpar, Vladimír: Karel Hájek. SNKLU, Praha 1993.

Řezáč, Jan: Josef Prošek. SNKLU, Praha 1962.

Řezáč, Jan: Josef Prošek – Snad Praha. ART FOTO, Praha 1999.

Sitenský, Ladislav: Fotografie. Katalog, Praha 1999.

Sitenský, Ladislav: Praha mého mládí. Katalog Muzea hlavního města Prahy, Praha 1988.

Sitenský, Ladislav: Praha mého mládí. Olympia, Praha 1989.

Skopec, Rudolf: Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. Orbis, Praha 1963.

Smola, Oldřich: Srdce Prahy v plamenech. Praha 1946.

Souček, Ludvík: Jiří Sever. Odeon, Praha 1968.

Sudek, Josef: Cykly fotografií 1 – 3. katalog UPM, Praha 1982-1986.

Sudek, Josef – Rouček, Rudolf: Pražský hrad výtvarné dílo staletí. SFINX, Praha 1945.

Štech, V.V. – Ehm, Josef: Krásy plná, slávou i kletbou bohatá...Praho!. DP, Praha 1948

Tausk, Petr: Přehled vývoje čs. fotografie. FAMU, SPN, Praha 1986

Tvrz, František – Vojtíšek, Václav: Praha stověžatá. SFINX, Praha 1946

Tvrz, František: Praha v slavnostním osvětlení. Vlastním nákladem, Praha 1946

Wenig, Adolf – Sudek, Josef: Náš hrad. Jos. R.Vilímek, Praha 1948

Zykmund, Václav: Vilém Reichmann Cykly. SNKLHU, Praha 1961

Diplomové práce FAMU

Hron, Pavel: Fotografické pragenzie 1940 – 1988. Praha 1989

Cudlín, Karel: Jiří Lehovec, 1987

Dvořáček, Jan: Ladislav Sitenský, 1983

Fixlová, Ivana: Jan Lauschman, 1985

Frič, Pavel: Fotografické dílo Jindřicha Vaňka, 1989

Friedlaender, Stanislav: Přemysl Koblic, 1985

Hudeček, Jan: Piktorialismus v české fotografii, 1982

Ksandr, Jiří: Sto let fotografií Prahy a knih o Praze, 1978

Kuneš, Aleš: Miroslav Hák, 1986

Matějíček, Andrej: Tibor Honty, 1985

Polák, Petr: Václav Jírů, 1984

Rusevam Iglena: Fotografická tvorba Jiřího Severa, 1986

Skupien, Jiří: Josef Ehm, 1983

Strieš, Jan: Pragensie, 1977
Škopková, Alena: Fotografické celky, 1975

Diplomové práce ITF

Jochová, Kateřina: Josef Ehm, život a výběr z tvorby 30. – 50. let. Opava 2000
Karola, Petr: Fotografická tvorba Václava Chocholy 1939 – 1952. Opava 1996
Krupka, Jiří: Karel Hájek – poválečná tvorba. Opava 2000
Simerová, Kateřina: Svatopluk Sova. Opava 1996
Skružný, Zdeněk: Surrealismus v české fotografii 30. a 40. let. Opava 1993
Kocourek, Ondřej: Česká reportážní a dokumentární fotografie 1945 – 1948. Opava 1995
Vilgus, Petr: Fotografie v období protektorátu Čechy a Morava. Opava 1997
Pospěch, Tomáš: Socialisticko – realistické tendence v české fotografii. Opava 1998

Noviny, časopisy

Atelier
Československá Fotografie
Fotografie
Revue fotografie
Pestrý týden

Obsah

Předmluva ... 1
Úvod do politické, sociální a kulturní problematiky čtyřicátých let 20. století ... 2
Období protektorátu Čechy a Morava od r. 1939 do osvobození v květnu r. 1945 ... 2
Období po osvobození od května r. 1945 do února r. 1948 ... 9
Období od února r. 1948 do počátku 50. let ... 11
Fotografie Prahy v klasickém pojetí ... 15
Karel Plicka ... 18
Josef Sudek ... 22
Josef Ehm ... 25
Jaromír Funke ... 27
Jiří Jeníček ... 30
Jindřich Marco ... 32
František Tvrz ... 34
Ilek + Paul ... 36
Fotografie Prahy ve.výtvarném pojetí ... 39
Eugen Wiškovský ... 42
Vilém Reichmann ... 44
Jiří Sever (vlast. jm. Vojtěch Čech) ... 46
Josef Prošek ... 48
Miroslav Hák ... 50
Jindřich Brok ... 52
Vilém Kříž ... 53
Fotografie Prahy v reportážním pojetí ... 55
Karel Hájek ... 59
Ladislav Sitenský ... 61
Václav Jírů ... 63
Václav Chochola ... 65
Tibor Honty ... 67
Emil Fafek ... 69

Karel Ludwig 70
Zdeněk Tmej 71
Svatopluk Sova 72
Josef Hanka 74
Oldřich Smola 76
Závěr 78
Použitá literatura 79
Obsah 83