BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

ELIŠKA ŠEVCOVÁ OPAVA 2023
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

FOTOGRAF JOSEF ILLÍK



Opava 2023

Teoretická bakalářská práce | Eliška Ševcová

Fotograf Josef Illík | The photographer Josef Illík

Vedoucí | doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Slezská univerzita v Opavě | Institut tvůrčí fotografie

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2022/2023

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Studentka:	Eliška Ševcová
UČO:	47701
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	T: Fotograf Josef Illík
Téma práce anglicky:	T: The photographer Josef Illík
Zadání:	Bakalářská práce bude představovat fotografickou tvorbu Josefa Illíka, který je známý v oblasti československé kinematografie z 50. – 80. let 20. století. Pozornost bude zaměřena na jeho dosud minimálně zveřejněné fotografické dílo. Hlavním cílem práce bude zařadit jeho momentní snímky do kontextu tehdejší fotografické tvorby u nás i v zahraničí. Stěžejní bude komparace se snímky československé poválečné tendence autorů poezie všedního dne.
Literatura:	Bártl 2018 – Lukáš Bártl: Všední den v české fotografii 50. a 60. let. Cheb 2018. Birgus/Mlčoch 2010 – Vladimír Birgus / Jan Mlčoch: Česká fotografie 20. století. Praha 2010. Fárová 1958 – Anna Fárová: Henri Cartier-Bresson Fotografie. Praha 1958. Illík 1959 – Josef Illík: Praha zasněná. Praha 1959. Moucha/Kuta 2018 – Josef Moucha, Lukáš Kuta: Josef Illík Praha 1945–1958. Praha 2018. Steichen 2013 – Edward Steichen: The Family of Man. New York 2013.
Vedoucí práce:	doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Datum zadání práce:	1. 3. 2023

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....

prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

ANOTACE

Bakalářská práce představuje fotografickou tvorbu Josefa Illíka, který je známý v oblasti československé kinematografie z 50. – 80. let 20. století. Pozornost je zaměřena na jeho dosud minimálně zveřejněné fotografické dílo. Hlavním cílem práce je zařadit jeho momentní snímky do kontextu tehdejší fotografické tvorby u nás i v zahraničí. Stěžejní je komparace se snímky československé poválečné tendence autorů poezie všedního dne.

KLÍČOVÁ SLOVA

Josef Illík,
poezie všedního dne,
československá fotografie,
momentní fotografie

ABSTRACT

The bachelor thesis presents the photographic work of Josef Illík, who is well known in the field of Czechoslovak cinematography in the 1950s – 1980s. The focus is on his so far minimally published photographic work. The main aim of this paper is to place his snapshots in the context of photographic production at that time in former Czechoslovakia and abroad. Crucial is comparison between Illík's images and Czechoslovak post–war tendency of the authors of everyday poetry.

KEY WORDS

Josef Illík,
poetry of everyday life,
Czechoslovak photography,
snapshot photography

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Jarmile Kutové za bohaté
vyprávění o tatínkovi.
Děkuji Lukášovi Kutovi za poskytnutí
fotografií Josefa Illíka.

Děkuji vedoucímu práce
Tomáši Pospěchovi
za podnětné připomínky.

Za pohotovost a trpělivost i za rady pak
děkuji své rodině,
obzvlášť mámě Ivaně Kurcové
a muži Hugo Ševcovi.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci
vypracovala samostatně s využitím
uvedených pramenů a literatury.

SOUHLAS

Souhlasím, aby tato bakalářská práce
byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské
univerzity v Opavě, do knihovny
Uměleckoprůmyslového muzea v Praze
a zveřejněna na internetových
stránkách Institutu tvůrčí fotografie
FPF SU v Opavě.

Fotograf

Josef Illík

Obsah

Úvod 1
Vzdělání a zaměstnání 2
Kameraman Josef Illík 4
Fotografická tvorba Josefa Illíka 5
Publikace Illíkových fotografií 7
Archivace Illíkovy fotografické pozůstalosti 8
Problematika časového zařazení Illíkovy fotografické tvorby 9
Illíkovo fotografické dílo v kontextu jiných autorů doby 10
Surrealismus v českém prostředí 10
Skupina 42 12
Italský neorealismus 16
Výstava The Family of Man 17
Henri Cartier-Bresson 19
Poezie všedního dne 22
Závěr 35

Úvod

Ve své práci se zabývám dílem českého kameramana a fotografa Josefa Illíka. Jeho jméno je známo primárně v souvislosti s kinematografií, a to především pro spolupráci s režisérem Karlem Kachyňou. Illíkovu práci ve filmu však uvádím pouze okrajově. Zaměřuji se na jeho fotografickou tvorbu. Illíkovy snímky nebyly dosud podrobněji zpracovány. Sám autor je vyjma jediné vydané knihy *Praha zasněná (1959)* nikdy nepublikoval. Další zveřejnění Illíkových fotografií jsem nalezla už jen v publikaci *Praha 1945–1958 – Josef Illík*. Přesto si myslím, že tato část jeho díla si zaslouží větší pozornosti. Jeho fotografie jsou něžným poetickým sdělením o lidské radosti, křehkosti a pomíjivosti. Svými snímky upozorňuje na snadno přehlédnutelnou radost v drobnostech každodennosti. To, co Josef Illík jako fotograf přináší, považuji za podstatné pro kulturní život každého člověka.

Vzhledem k nedostatku literatury vycházím především z negativů Illíkových fotografií a osobních rozhovorů s dcerou Josefa Illíka Jarmilou Kutovou, která jeho fotografickou práci od dětství pozorovala a po otcově smrti také zpracovávala. Illíkovo fotografické dílo zde zařazuji do kontextu dobové české fotografie. Neopomenutelným zdrojem je proto přehledová literatura Vladimíra Birguse a Jana Mlčocha *Česká fotografie 20. století (2010)*. Illíkovy snímky komparuji s fotografiemi autorů tzv. poezie všedního dne, která svým nenápadným důstojným krokem vybočovala z hlavního proudu fotografické tvorby své doby. Do této skupiny fotografů zařadil Josefa Illíka Lukáš Bártl, a to jak ve své disertační práci *Poezie všedního dne ve fotografii (Filosofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, 2012)*, tak i v knize *Všední den v české fotografii 50. a 60. let (2018)*. Ve své bakalářské práci Illíkovy snímky důsledněji porovnávám i s dalšími souvisejícími uměleckými skupinami či významnými jednotlivci, kteří se rovněž zabývali momentní fotografií. Mám na mysli především Miroslava Háka z československé Skupiny 42, soubor fotografií z výstavy The Family of Man, a také Henri Cartier–Bressona, jehož tvorba se do Československa dostala díky publikaci Anny Fárové: *Henri Cartier–Bresson Fotografie (1958)*.

Účelem této práce je charakterizovat fotografické snímky uznávaného českého kameramana Josefa Illíka a zařadit je do kontextu českých i světových fotografických děl doby svého vzniku – čtyřicátých a padesátých let dvacátého století.

Vzdělání a zaměstnání

Kameraman a fotograf Josef Illík se narodil 10. září 1919 v Praze, kde také zemřel 27. ledna 2006.[1] Jeho otec Josef Illík se živil jako švec, matka Anna (za svobodna Rosolová) se starala o tři syny: Josefa, Karla a Vladimíra.[2] Josef vychodil obecnou školu v Jeseniově ulici na Žižkově.[3] Jako žižkovské dítě byl odvážný a rád zkoumal pražské kouty. Od dětství ho přitahovalo výtvarné umění. Sám vyhledal sochaře **Bohumila Kafku** a s pomocí maminky ho oslovil. Od dvanácti let navštěvoval Kafkův ateliér, kde pozoroval mimo jiné tvorbu pomníku Jana Žižky umístěného na Vítkově. Později se jinde učil vytvářet hlavy loutek a rozvážel hotové loutky po Praze na prodej. Taková práce ho ale nadlouho nezaujala. Babička ho seznámila s kovorytcem, který ho měl na Žižkově učit řemeslu. Illík vydržel jen jeden den. Zlomil rydlo, zranil se a definitivně odešel. Od srpna roku 1935 vypomáhal ve fotografickém ateliéru **Josefa Čermáka**.[4]

Fotografie ho jako prostředek tvorby zaujala natolik, že na počátku nadcházejícího roku ji začal studovat na Státní grafické škole v Praze. Jejím ředitelem byl tehdy **Ladislav Sutnar**.[5] Pod vedením **Jaromíra Funkeho** a **Josefa Ehma** se fotograficky vzdělával od 5. února 1936 do 30. ledna 1939, kdy zde složil s výborným prospěchem tovaryšskou zkoušku.[6] Informace o jeho studiu existují pouze na základě rodinných záznamů potomků Josefa Illíka. Na Státní grafické škole tehdy bylo možné studovat dvouletou odbornou školu pro fotografy, dvouletou speciální školu pro fotografy a mistrovský ročník. Lze tedy předpokládat, že Josef Illík vystudoval dvouletý program odborné školy pro fotografy**. Gabriel Fragner**, který se ve své diplomové práci zabýval Státní grafickou školou, však Illíkovo jméno mezi studenty neuvedl.[7]

Osnovy výuky vytvořil Jaromír Funke, který byl propagátorem přímé fotografie.[8] Odmítal úpravy při vzniku pozitivu, neboť jsou-li potřeba, znamená to, že sám negativ je špatný. Pozitiv podle Funkeho *„musí být věrným obrazem skutečnosti – neboť fotografie jest dokumentární, a aby obraz byl lahodný, musí býti dokonale zrežírován ve skutečnosti … Pozitiv rovněž musí znázorňovati něco krásného, zajímavého nebo nového, jest tedy potřebí určité dávky senzačnosti.“*[9] Josef Illík kladl ve své pozdější tvorbě po vzoru učitele na přímost snímků velký důraz. Jeho fotografie jsou citlivě komponované, a právě krása vycházející z dokumentu je jejich spojující hodnotou. Kantorská dvojice Josef Ehm a Jaromír Funke předala Illíkovi základy, na kterých celé jeho fotografické dílo stojí, a to navzdory jeho rebelskému přístupu během studií. Illík údajně vynikal především v negativní retuši, zato z chování dostával známku dva.[10] Přesto ale na počátku roku 1939 studium úspěšně uzavřel a nastoupil do zaměstnání.

---

[1] Moucha — Kuta 2018, nepag.
[2] Rozhovor s Jarmilou Kutovou.
[3] Tehdy v ulici byly dvě školy – velká německá, na jejímž místě dnes stojí ZŠ Jeseniova a menší česká v domě č. 500, kterou Illík navštěvoval.
[4] Rozhovor s Jarmilou Kutovou.
[5] Fragner 2015, s. 11.
[6] Rozhovor s Jarmilou Kutovou.
[7] Fragner 2015, s. 56 a 57. V letech 1936–1937 mezi studenty prvního ročníku odborné školy fotografické uvedl Fragner následující jména: Julie Balzarová, Alena Gutfreundová, Miloslava Havránková, Jan Kropáček, Svatava Lochmanová, Zdeněk Müller, Eva Peroutková, Miroslav Skácel, Dagmar Urbanová, Miroslav Vávra, Zora Warausová; Josef Štěpánek – hospitant; Mezi studenty druhého ročníku odborné školy fotografie pak následující studenty: Julie Balzarová, Alena Gutfreundová, Miloslava Havránková, Jan Kropáček, Zdeněk Müller, Eva Peroutková, Miroslav Skácel, Arnošt Staněk, Dagmar Urbanová, Miloslav Vávra, Zora Warausová.
[8] Tamtéž, s. 41.
[9] Funke, 1925, s. 2–6.
[10] Rozhovor s Jarmilou Kutovou.

Za války pracoval Josef Illík jako fotograf tři roky v ateliéru **Rudolfa Chundely** na Žižkově, odkud nastoupil do totálního nasazení v Berlíně. Pan Chundela byl laskavý člověk, který Illíka při práci mnoho doučil. Podle smlouvy u něho Illík přestal pracovat 23. 12. 1942, ale i po návratu z Berlína se do jeho ateliéru vracel. V pracovním táboře se seznámil s **Jiřím Procházkou** a **Evženem Markem**. Jiří Procházka měl vystudovanou obchodní akademii a před válkou byl zaměstnán jako ekonom. Evžen Marek byl odvážný fotograf a novinář z okolí Turnova. Během pozdějšího totálního nasazení v Itálii emigroval za svými bratry a cestoval po světě. Podnikal a usadil se v Austrálii. Po celou dobu vedli s Illíkem korespondenci a v osmdesátých letech došlo k setkání starých přátel, když navštívil Prahu.[11]Během totálního nasazení v Berlíně sehnal Marek pro sebe, Procházku i Illíka práci ve fotografickém ateliéru jistého F. Konrada. Ta všem třem umožnila dostat se z pracovního tábora a bydlet ve vile, kde fotografovali, vyvolávali, zvětšovali, retušovali a kolorovali snímky pro vojáky a jejich rodiny. V dané válečné situaci se měli nad poměry dobře.[12]

Po ukončení války se Illík oženil s Jarmilou Procházkovou (nar. 1924). Poznali se již během totálního nasazení. Rodiče Evžena Marka bydleli na samotě v hájovně v Mašově u Turnova a tudy se všichni tři mladí muži navzdory předpisům dostávali přes hranice za rodinami. [13] Jiří Procházka Illíkovi představil svou mladší sestru Jarmilu, která tehdy mívala dostaveníčka s Jiřím Hanzelkou. Josef Illík však vytrval ve svém úsilí a 26. 6. 1945 se stala jeho ženou.[14] Po svatbě se zabydleli na Vinohradech, kde si v bytě vytvořil vlastní fotografický ateliér. Provozoval jej v ložnici, kde pro zákazníky každý den znovu připravoval světla i dekoraci. Illíkova dcera Jarmila Kutová vzpomněla při našem rozhovoru: *„K fotografování potřeboval hodně světel, a tak často vyhodil elektrické pojistky pro celý dům. Své vybavení měl všude. Ve špajzu jsme měli kromě potravin, kterých bylo po válce velmi málo i dvě velké bomby se stlačeným vzduchem pro americkou retuš, zvětšovák, vyvolávací mísy a chemikálie.“*[15]

Fotografováním se Illík živil do roku 1948, kdy začal pracovat v Československém státním filmu. Nejprve jen snímal fotosky z průběhů natáčení, brzy ale získal práci ostřiče a stal se asistentem kamery. Od roku 1958 do roku 1981 působil jako kameraman ve Filmovém studiu Barrandov.[16] Mezi léty 1952 a 1958, před prací samostatného kameramana v barrandovských ateliérech, získával další zkušenosti kameramana v Československém armádním filmu.[17] Natáčel zde především středometrážní filmy, a to jak dokumentární, tak i hrané. Největší přínos znamenala pro Illíka spolupráce s režisérem **Karlem Kachyňou**.[18]

[11] Rozhovor s Jarmilou Kutovou.
[12] Tamtéž.
[13] Tamtéž.
[14] Tamtéž.
[15] Tamtéž.
[16] Moucha — Kuta 2018, nepag. (Pro upřesnění: komplex filmových studií v Praze ve čtvrti Barrandov změnil během Illíkova působení název; po válce byly ateliéry znárodněny a pojmenovány Československý státní film; pak do roku 1991 šlo o Filmové studio Barrandov)
[17] Tamtéž, nepag.
[18] Rozhovor s Jarmilou Kutovou.

Kameraman Josef Illík

V Československém armádním filmu (1952–1958) natočil Josef Illík kolem dvaceti filmů. Většina z nich byla středometrážní. Seznámil se zde s režisérem Karlem Kachyňou, který ho přivedl do filmových ateliérů na Barrandově, kde se Illík postupně stal uznávaným kameramanem celovečerních filmů. Kachyňa režíroval Illíkův první celovečerní film *Tenkrát o Vánocích (1958)*. Dohledala jsem ještě dalších devět filmů, které Illík natočil v režii Karla Kachyni pod barrandovskou záštitou.
Ve Studiu Barrandov však spolupracoval i s dalšími režiséry, jejichž výčet je dlouhý: **Vladislav Delong**, **Václav Krška**, **Ivo Toman**, **Jiří Sequens st.**, **Oldřich Daněk**, režisérská dvojice **Václav Gajer** a **Zbyněk Brynych**, **Kurt Hoffmann**, **Pavel Kohout**, **Jaroslav Balík**, **Otakar Vávra**, **Václav Vorlíček, Eldar Kulijev**, **Petr Schulhoff**, **Antonín Kachlík**, **Otakar Fuka**, **Ludvík Ráža** a **Štěpán Skalský**. Během svého dlouhého profesně plodného života natočil Josef Illík celkem 69 hraných celovečerních filmů. Byl u vzniku vrcholných děl české kinematografie.[19] Jen namátkou vybrané příklady: v režii Karla Kachyni natočil proslulé snímky *Král Šumavy (1959)*, *Kočár do Vídně (1966)* či *Ucho (1970)*, dále filmoval *Kladivo na čarodějnice (1969)* Otakara Vávry, a také *Tři oříšky pro popelku (1973)* pod vedením Václava Vorlíčka. Za svou práci s kamerou byl vyznamenán mimo jiné Národní cenou Československa v roce 1975 nebo cenou *„Za kameru"* na Mezinárodním filmovém festivalu v Phnompenhu (Kambodža, 1968)[20].

Během filmařské práce fotografoval Josef Illík především z osobního zájmu. Jako filmař kladl důraz na to, aby vizuálně podpořil záměr režiséra. [21] Snad právě proto vedl úzkou spolupráci s Karlem Kachyňou, jehož dílo si vysoce cenil. Sám v rozhovoru pro časopis Film a doba uvedl: *„Dnes má kamera vyšší poslání, nezaznamenává, nereprodukuje, naopak umocňuje, dává divákovi estetické výtvarné zážitky."* [22]

[19] Bártl 2012, 73.
[20] Kolektiv autorů 1961, s. 448.
[21] Tamtéž, s. 448.
[22] Tamtéž, s. 451.

Fotografická tvorba Josefa Illíka

Výtvarně zaměřený chlapec Illík měl první zkušenost s fotografií v jedenácti letech díky svému strýci, který pracoval na poště v Lochovicích. Ve volném čase se věnoval fotografii a malého Josefa brával s sebou. Předal mu základní zkušenosti s fotoaparátem a podněcoval v něm nadšení pro obor.[23] Po úspěšném ukončení fotografického studia se Illík profesně věnoval fotografii devět let. Fotoaparát neopustil ani při práci v kinematografii až do svých 47 let.

Jeho momentní snímky jsou hravé, zachycují obyčejné události především městského života. Fotografoval domov, svou rodinu a město, ve kterém žil, ale také obyčejný život v cizích zemích, které navštívil v rámci služebních cest kameramana. Illíkovy fotografické snímky odrážejí kvality estetiky jeho práce v kinematografii. Stejně jako ona mají hlubokou výtvarnou hodnotu. Illík pracoval velmi důsledně s kompozicí a jeho fotografie v sobě nesou klasicizující prvky. To, že fotografie nebyla Illíkovou živností, významně ovlivnilo prostor, ve kterém se mohl pohybovat. Neměl ambice snímky ani vystavovat, což jeho volnost co do námětu i formy ještě více umocnilo. Onou absolutní svobodou ve fotografii se Illík vymezuje i ze skupiny tzv. *fotografů – výtvarníků*, kteří během padesátých let v Československu začali fungovat v rámci skupiny Mánes.[24]

Josef Illík miloval starou Prahu, která se stala hlavním jevištěm pro jeho snímky. Svým fotoaparátem se zaměřoval primárně na její periferie. Chtěl zdokumentovat mizející atmosféru svého dětství na Žižkově. Z důvodu svého profesního vytížení u filmu však nezachytil starou žižkovskou zástavbu tak, jak toužil – dříve, než byla její velká část zbořena.[25] Viděl Prahu netradičně, *jinýma očima*. Viděl ji v pohybu a v kontrastech života. Pozoroval hlavní město plné historie a kultury i s jeho ghetty, periferiemi, chudobou a jejím dopadem. Zobrazoval Prahu intelektuální i plnou prostoty. Své snímky ale nikdy nevystavoval. Během svého života zveřejnil jen sérii snímků v knize *Praha zasněná*. S její realizací nebyl spokojen, a proto další už nikdy nevydal.

Illíkovo rozhodnutí nepublikovat mu do značné míry uvolnilo cestu fotografovat a nebýt stíhán za svůj nekonvenční pohled nebo nevhodně zvolený námět. To bylo v tehdejší době pro autory, které jejich aparát živil, nemožné nebo alespoň značně omezené. Fotografie se ale posouvala kupředu. Začínala být společensky vnímána jako tvůrčí výtvarný proces a dostávalo se jí oficiálního uznání jakožto uměleckému mediu. Na konferenci Svazu Československých výtvarných umělců byla v roce 1956 proklamována dokonce svoboda projevu. Částečné uvolnění poměrů v československé politice a kultuře podnítilo zájem o západní současnou fotografii. Časopis *Československá fotografie* tehdy začal intenzivněji reflektovat fotografické dění ve světě. Z pochopitelných důvodů byla ceněna především reportážní fotografie, která dokumentovala pracující lid. Výtvarná fotografie ze západu byla tendenčně odsuzována např. pro *„přehnané kladení důrazu na symboličnost"*.[26] Otázka uměleckého významu fotografie se však dostávala ke slovu stále častěji. *I. Celostátní výstava uměleckých fotografií* soudobých umělců v roce 1958 podnítila mnohé reakce na dané téma.[27] V roce 1958 vznikly také dvě fotografické výstavní síně – galerie Fotochema v Praze a brněnský Kabinet fotografie Jaromíra Funka při Domu umění města Brna. [28]

---

[23] Rozhovor s Jarmilou Kutovou.

[24] Jedná se o nově vzniklé pojmenování pro fotografa, který není ani ž*ivnostníkem*, ani také poměrně nově zavedeným *fotografem – amatérem*. Záměrem *fotografů-výtvarníků* bylo zdůraznit kulturní i společenský význam fotografie jako takové. Mrázková — Remeš 1989, s. 155.

[25] Rozhovor s Jarmilou Kutovou.

[26] Pospěch 2014, s. 84.

[27] Tamtéž, s. 86.

[28] Jedná se o galerii Fotochema v Praze a brněnský Kabinet Jaromíra Funka při Domu umění města Brna. Bártl 2018, s. 39–40.

V roce 1962 vznikla první československá fotografická sbírka v Moravské galerii v Brně,[29] rok poté ve Slezském muzeu v Opavě.[30] Ve stejném roce vydal první český historik fotografie **Rudolf Skopec** soubornou knihu o fotografii *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*.[31] O rok později sepsal **Jaroslav Boček** *Malé dějiny fotografie*, které na rozdíl od předchozího titulu, zaměřeného na technologický vývoj fotografického média, zahrnují také proměnu uvažování o fotografii a různorodost autorského vidění.[32]

Paradoxně právě tehdy Josef Illík přestával fotografovat. Věnoval se naplno své filmové tvorbě. V polovině šedesátých let, kdy do fotografie i v českých zemích vstupovala barva, fotoaparát zcela odložil.[33] Přestože natáčel barevné snímky, které dokazují, že cit pro barvu měl (*Už zase skáču přes kaluže 1970, Vlak do stanice nebe 1972, Tři oříšky pro popelku 1973*...), žádné barevné fotografie nevytvořil. Poslední Illíkovy fotografie jsou datovány do roku 1966.[34] Nedokumentoval už ani vlastní rodinu. Tuto kapitolu svého života zcela uzavřel.

[29] Mrázková — Remeš 1989, s. 155.
[30] Pospěch 2014, s. 83.
[31] Tamtéž, s. 82.
[32] Tamtéž, s. 83.
[33] Moucha — Kuta 2018, nepag.
[34] Tamtéž, nepag.

Publikace Illíkových fotografií

Během Illíkova života byly publikovány jeho fotografie v jediné knize. Vznikla v nakladatelství Orbis v roce 1959 pod autorským názvem *Praha zasněná*. Úvod pojmenovaný „*Vítám tě, poutníče!*" napsal stranický reportér Jiří Marek. [35] Vyumělkovaný rádoby poetický text o jeho lásce k domovu, se kterou čtenáře provází po Praze jako poutníka, nesouzní se střídmým fotografickým projevem Josefa Illíka. Redaktorem knihy byl Josef Trojan, který také napsal resumé. Závěr knihy je v podobném duchu jako jeho úvod. Trojan zde také popisuje konkrétní zdokumentovaná místa s odkazy k fotografiím, které daná místa zachycují. Čtvercový formát publikace, zvolený font písma i jeho zarovnání do bloku připomíná edici stručných monografií umělců, vydávanou v té době nakladatelstvím Odeon. Zcela zde ale chybí jakákoli informace o Illíkovi samotném. Fotografie jsou v knize naskládány nesourodě. Přestože Josef Illík fotografoval záměrně na čtvercový formát, jen málokterá z fotografií v knize jej zachovává. Ořezání fotografií, nesourodost velikosti, a dokonce dobarvování originálních černobílých snímků vedlo ke značné Illíkově nespokojenosti. [36] Uveřejněné fotografie byly v knize natolik proměněny, že byl potlačen autorův záměr. Roli v jeho rozčarování hrála od počátku i omezená možnost výběru snímků vlivem komunistické cenzury.[37] V důsledku toho jsou fotografie v této knize jediné, které během svého života zveřejnil.

V roce 2018 vydalo nakladatelství Argo druhou a doposud poslední knihu o Illíkově fotografické práci: *Praha 1945–1958*. Vnuk Josefa Illíka Lukáš Kuta publikaci uspořádal a napsal úvodní text. **Josef Moucha** sepsal doslov z pohledu teoretika fotografie. Z bohaté škály Illíkových snímků Prahy byly vybrány ty, které nejlépe zachytily dnes již neexistující atmosféru města. Obálka knihy představuje snímek kuřáka v romském ghettu v Košířích, které má dnes docela jinou architektonickou i sociální podobu. Tvůrci knihy se vyhýbali opakování snímků, které již byly publikovány v *Praha zasněná* v roce 1959. Ohlasy veřejnosti na knihu byly velmi pozitivní. Doceňován byl obzvlášť záměr autorů představit Illíkovy fotografie zachycující místa, která již dávno neexistují nebo se změnila k nepoznání. Historička Pavlína Kourová v článku pro časopis Xantypa popsala tuto Illíkovu *„jedinečnou sbírku fotografií"*[38] jako *„melancholické"* snímky *„z nichž je cítit stesk"*.[39] Napsala, že Illík *„zachytil onen vytrácející se starodávný svět a nástup toho nového"*.[40]

[35] Illík 1959, s. 7.–15.
[36] *„Jestliže měla kniha vůbec vyjít, musely pryč v první řadě fotografie periferie – tedy hlavně starého Žižkova a cikánů v Košířích. Zůstaly fotografie, které tehdejší socialistickou garnituru přímo neurážely a byly přidány některé tendenční. Přesto se nepodařilo úplně změnit její charakter.*" Jarmila Kutová 2022.
[37] Moucha — Kuta 2018, nepag.
[38] Kourová 2019, s. 72.
[39] Tamtéž, s. 74.
[40] Tamtéž, s. 74.

Archivace Illíkovy fotografické pozůstalosti

Josef Illík fotografoval na Rolleiflex ve formátu 6x6 cm. Své fotografie netřídil a mnohé z nich ani nevyvolal. Měl velmi kritický výběr a snímky mnohdy odsoudil k zániku, aniž by prohlédl zvětšeninu.[41] Dochovalo se přes čtyři tisíce snímků v negativech a jen málo srolovaných, poskládaných a často poničených pozitivů.[42] Zpracování Illíkova fotografického díla zůstává na jeho potomcích, v jejichž vlastnictví se dnes nachází. Illíkova dcera **Jarmila Kutová** negativy po jeho smrti zhruba roztřídila podle lokací, ve kterých vznikaly.[43] Uložila je do tresorů, které jsou v současnosti spravovány Illíkovým vnukem **Lukášem Kutou**. Jedná se o negativy několika typů. Některé byly nastříhány z filmů určených pro kameru, další jsou klasické fotografické filmy. Starší z nich jsou bez označení, mnohé mají štítky značek Agfa a Kodak. Dochovalo se také několik diapozitivů. Lukáš Kuta, který tento materiál scanoval do digitální podoby, zhodnotil expoziční kvalitu snímků jako celku velmi pozitivně. O fotografiích na papíru, které Jarmila Kutová vyrovnala, naopak Lukáš Kuta uvažuje pouze jako o Illíkových pracovních listech. Dochovalo se jich zhruba dvacet. Papír, na kterém jsou vyvolány, má rastr, v některých případech i abstraktní vzor. Lukáš Kuta se domnívá, že vznikly za účelem experimentu, stejně jako Illíkovy jiné víceexpoziční fotografie. [44]

[41] Rozhovor s Jarmilou Kutovou.
[42] Tamtéž.
[43] Tamtéž.
[44] Rozhovor s Lukášem Kutou.

Problematika časového zařazení Illíkovy fotografické tvorby

Fotografické dílo kameramana Josefa Illíka je jako celek jedinečným záznamem hledání neutuchající radosti a svobody v nesvobodné době. Jeho chronologizace však vzhledem k způsobu, jak vedl archivaci svých snímků, není snadná.

Přirozeně je třeba použít jako hlavní zdroj publikace s fotografiemi Josefa Illíka. První jeho zveřejněné fotografie nalezneme v již zmíněné knize *Praha zasněná*. Sedmdesát publikovaných fotografií je zde sice určeno místem, datace ale chybí. Časové i místní určení snímků pro druhou publikaci *Praha 1945–1956* z roku 2018 určovala dcera autora Jarmila Kutová na základě vlastních znalostí. Rozpoznání místa a datace bylo ale s tak dlouhým časovým odstupem velmi náročné. Paní Kutová zpětně poznamenala, že nebyla vždy docela přesná.[45] Protože Josef Illík si ke snímkům nepsal žádné poznámky, lze tedy při určování časové osy Illíkova fotografického díla vycházet pouze z informací od jeho dcery. Společně s ní jsme orientačně určily fotografie uvedené v této práci na základě rozpoznání zobrazených míst a jejích vzpomínek. Některé snímky lze přibližně datovat i díky veřejným informacím o Illíkově práci ve filmu.

První datovatelné fotografie pocházejí z Berlína, kde byl v totálním nasazení v letech 1942 až 1945. Nejdříve zaznamenal práci v zajateckém táboře, kde odklízeli zničené kusy potrubí po náletech na plynárenskou společnost.[46] Později zvěčnil své přátele Jiřího Procházku a Evžena Marka během úprav fotografií v berlínském ateliéru.

V roce 1955 se s Československým armádním filmem dostal do Čínské lidové republiky, kde vytvořil několik snímků navzdory tomu, že měli důrazně zakázáno fotografovat a byli důsledně kontrolováni. Dokumentoval zde především práci dělníků v solivaru. O tři roky později (1958) vznikl soubor tuzemských fotografií z romského ghetta. Mezi provizorními dřevěnými domky v dnes už neexistující kolonii Hliník v pražských Košířích dokumentoval dětskou hru i vztah matek s dětmi. Do ghetta docházel Illík ve svém volném čase pravidelně, nacházelo se nedaleko jeho tehdejšího bydliště. Místní lidé k němu postupně získali důvěru, a tak zachytil originální unikátní přímé fotografie, z nichž některé byly zveřejněny ve výše zmíněné monografii *Praha 1945–1958* vydané po jeho smrti. Několik momentních fotografií vytvořil také na argentinských farmách a na festivalu v Argentině, kam se dostal pravděpodobně s Karlem Kachyňou při vzniku filmu *Trápení* v roce 1961. Během natáčení filmu *Pevnost na Rýně (1962)* vytvořil v roce 1961 fotografie v německém Hamburku, v roce 1962 v Rumunsku a také na čáslavském letišti, kde zachytil i svou dceru Jarmilu, která s ním trávila letní prázdniny. Do roku 1962 zařadila Jarmila Kutová také fotografie z chorvatského města Rovinj, na kterých zachytil obyčejný život jižanských důchodců.[47] Společně se zaměstnanci Filmového studia Barrandov jel Illík v roce 1964 na výlet do Budapešti, kde dokumentoval pouliční život. Fotografie v Benátkách vznikly v roce 1968, kdy natáčel film *Jarní vody* v režii Václava Krška. Hlavní Illíkovo fotografické dílo vznikalo v Praze během mnoha let bez systematického utřídění, a proto jsou datovatelné jen snímky, které lze určit na základě proměn architektury, nebo ze vzpomínek dnes téměř devadesátileté, ale stále svěží dámy, Jarmily Kutové.

[45] Rozhovor s Jarmilou Kutovou.
[46] Tamtéž.
[47] Tamtéž.

Illíkovo fotografické dílo v kontextu jiných autorů

Josef Illík prožil dobu, kdy v prostředí české fotografie vznikala díla omezovaná nejprve německou okupací, a pak komunistickou diktaturou. Kromě politické situace však jeho fotografickou tvorbu významně ovlivnila řada soudobých autorů. Mám na mysli např. česká surrealistická poválečná díla, práci skupiny 42, ale také zahraniční vlivy agentury Magnum, a především jejího představitele Henri Cartier-Bressona. Pro Illíkův fotografický projev je však stěžejní vliv práce fotografů **poezie všedního dne**. Dochované Illíkovy snímky, které jsou povětšinou nedatované, stylisticky odpovídají právě tomuto uměleckému projevu.

Během okupace došlo k útlumu umělecké tvorby a avantgarda byla podle německé propagandy oficiálně považována za zvrhlé umění. Dílčím způsobem se ale svobodný duch projevoval i nadále, a to více než po převzetí vlády komunisty. [48] Josef Illík dostudoval fotografii v roce 1939 s počátkem protektorátu.[49] Měl do té doby živý kontakt s fotografy – umělci a mohl se jejich pracemi inspirovat dříve, než jako mladý muž nastoupil do totálního nasazení. Jedním z hlavních kantorů Státní grafické školy, kde Illík studoval, byl Jaromír Funke, který patří k světově významným průkopníkům avantgardní fotografie. Dalším byl Josef Ehm, který v době okupace dokumentoval pražské památky a také ilustroval beletrii. Oba tito umělci zásadně ovlivnili Illíkovu pozdější tvorbu, a to nejen volbou Prahy jako ušlechtilého tématu tvorby, ale především svým přístupem k vnímání hodnoty fotografie jako takové. Stejně jako Josef Ehm i mnozí další čeští fotografové ve své práci tíhli k národní tradici. Jejím zaznamenáváním se vymezovali vůči německému působení.[50] V práci ceněných fotografů se s radikální okupací začalo vlivem ohrožení existenčních hodnot projevovat více neutrálních témat.[51] Zásadní změna se projevila ve fotografiích **Josefa Sudka**, který byl pro poezii všedního dne nemalou inspirací. Jeho snímky jsou něžné, sugestivní, intimní a existenciálně laděné. Soubor fotografií *Okno mého ateliéru* (1940–1954) v nichž zachycoval pohledy přes zavřené okno napříč ročními obdobími byl bezpochyby inspirací pro pozdější práci poezie všedního dne se zamrzlým, zamlženým, oroseným či jinak matným sklem.[52]

Surrealismus v českém prostředí

Surrealismus, který byl poprvé představen v manifestu **André Bretona** už v roce 1924, se do českého prostředí dostal prostřednictvím některých bývalých členů Devětsilu, jako byli Karel Teige, Jindřich Štyrský, Toyen nebo Vítězslav Nezval, na počátku třicátých let. Jedná se o umělecký směr, který pracuje s tzv. *nadrealismem*. Surrealističtí umělci tvoří hluboce spontánně. Ve svých dílech představují fantaskní náměty z vlastního podvědomí. Spojují zdánlivě nesourodé prvky na základě určitého vnitřního významu, v němž je skrytá symbolika. [53]

Pro tuto bakalářskou práci je podnětná zejména fotografická surrealistická činnost v českém prostředí během druhé světové války a v poválečné době. Mám na mysli dílo Illíkova učitele Jaromíra Funkeho, fotografie **Jindřicha Štyrského** i díla poválečných fotografů z českého prostředí, např. **Viléma Reichmanna** či **Emily Medkové** a také fotokoláže **Jindřicha Heislera** s **Toyen**.

[48] Birgus — Mlčoch 2010, s. 137.
[49] Moucha — Kuta 2018, nepag.
[50] Birgus — Mlčoch 2010, s. 139.
[51] Tamtéž, s. 140.
[52] Bártl 2012, s. 65.
[53] Bieleszová, nepag.

Stejně jako tvorba poezie všedního dne, a tedy i díla Josefa Illíka, surrealistická fotografie vznikala v městském prostředí. Autoři využívali město jako *„zdroj náhodných, nevšedních, leč vzácných setkání různých nesourodých, obskurních, funerálních či libidózních předmětů“*.[54] Zabývali se vnitřním smyslem zobrazených předmětů, což lze považovat za další společný prvek s poezií všedního dne.

Lukáš Bártl ale upozorňuje na odlišnost hlavní myšlenky obou směrů. Zatímco poezie všedního dne představuje ve své podstatě lyrická, něžná *„banální městská setkání“*,[55] surrealistické snímky v divákovi vyvolají spíše chvění a pocity hrůzy. Rozlišení těchto zdánlivě zcela protichůdných postojů ovšem mnohdy vyžaduje nemalou vnímavost. Myšlenková souvislost mezi surrealismem a poezií všedního dne sice není, po vizuální stránce se ale díla obou skupin mnohdy potkávají. Lze tedy tvrdit, že rezidua surrealistické fotografie bezpochyby dílčím způsobem ovlivnila vznik snímků poezie všedního dne.

Josef Illík však na rozdíl od surrealistů fotografoval především obyčejné lidi, postavy prožívající městský všední den. Surrealistické fotografie jsou povětšinou záběry objektů, struktur, zátiší a tvarů. Lidská postava se na nich objevuje jen málo nebo pouze jako fragment těla, a to vždy v bizarním kontextu, který provokuje divákovu mysl. Lze tedy předpokládat, že surrealismus jako takový neměl na Illíkovu fotografickou tvorbu valný vliv. Nalezla jsem pouze jedinou fotografii (č. 11), kterou by bylo lze označit za inspirovanou surrealismem. Na snímku, který se skládá ze dvou negativů exponovaných společně, je zobrazen opilec potácející se pražskou ulicí. Tělo postavy převyšuje láhev rumu vystavená před oknem, které vytváří pozadí dané scény. Celý snímek je překryt kapkami průzračné tekutiny. Ta podporuje dojem zmatení mysli opilce, či snad vnímání mimo realitu. Nadpozemskou přítomnost by mohly při velké fantazii vyvolat také zvednuté ruce postavy opilce, které mohou asociovat andělská křídla. Fotografie vznikla spojením snímku ulice a černého skla politého vodou. Surrealistický symbolismus nalezený v Illíkově díle je pouze tušený. Vzhledem k tomu, že Illík sám nenechal k fotografiím žádný komentář, lze vycházet pouze z domněnek.



č. 1

Josef Illík
Bez názvu

nedat.; dvojexpozice
Černé sklo polité vodou
a záznam noční pražské
ulice.

[54] Bártl 2012, s. 49.
[55] Tamtéž, s. 49.

Skupina 42

Skupina 42 je sdružení, které se profilovalo v českém uměleckém prostředí zhruba od poloviny třicátých let.[56] Svou činnost Skupina ukončila v roce 1948.[57] Její tvůrci nacházeli inspiraci v surrealismu, ve kterém mnoho z nich mělo své kořeny. Dalším mohutným zdrojem či podnětem se jim stala historicky pohnutá doba – druhá světová válka, která vyvolávala ponuré existenciální pocity.[58] Skupina sdružovala především básníky (Jiří Kolář, Jan Hanč, Josef Kainar, Ivan Blatný a Jiřina Hauková) a malíře (František Hudeček, František Gross, Bohumír Matal, Jan Kotík, Jan Smetana, Karel Souček a Kamil Lhoták). Mezi členy patřili také teoretici umění (Jindřich Chalupecký a Jiří Kotalík), sochař Ladislav Zívr a fotograf **Miroslav Hák**.[59] **Jindřich Chalupecký** vydal v roce 1940 stať *Svět, v němž žijeme*, kterou lze vnímat i jako programové prohlášení Skupiny 42.[60] Chalupecký zde vyhranil nový umělecký prostor, teoreticky vytýčil zdravý smysl pro nově vznikající tvorbu. Odděloval se od „*moderních*" umělců, kteří tvořili tak, že nahrazovali klasické náměty zcela novými, rozbíjeli je, nebo tvořili z vnitřních podvědomých impulzů. Nabídl nový program, tj., opírat se o skutečnost, ve které člověk žije. Nabádal obracet se k věcem, které člověka – umělce obklopují, a přitom jsou stále neznámé, neboť umožňují objevovat je znovu a jinak novými individuálními pohledy. O kritizovaném moderním (tehdy soudobém) umění psal, že se vydává mimo skutečnost, odchyluje se od přítomnosti a jedince v ní. Tato umělecká tvorba ztratila své tradiční zdroje a umění se tím podle Chalupeckého stalo pouhou bezobsažnou formou.[61] Individualita se ztratila ve vyšší nadpozemské jednotě, umělec vnímal intuitivně vesmír i sebe jako souvislý plynulý celek. Chalupecký ale podněcoval k odvaze žít a tvořit v přítomné skutečnosti. Vyzýval k odvaze *„být a nerozumět"*[62]: *„Má-li umění nabýt ztraceného významu v životě jednotlivce, musí se … vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije".*[63] *„Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku. Nebude-li toho moderní umění schopno, bude zbytečné".*[64]

Tento skeptický vztah k soudobému umění sdílela celá Skupina 42. Chtěli se vůči soudobému *„modernímu"* umění vymezit orientací na objektivní skutečnost – na bytí *tady a teď*, kterým pro ně byla městská civilizace (včetně periferie) a člověk v ní.[65] Z těchto důvodů bývá Skupina 42 vnímána jako předobraz poezie všedního dne.[66] Lukáš Bártl ale poukázal na stěžejní rozdíl v použití civilismu (tj. obdiv k člověku s důrazem na lidské poznání, technický pokrok a městské prostředí) ve fotografiích těchto dvou uskupení.[67] Skupině 42 šlo o vyjádření *„mytologie moderního člověka"*[68] a město pro ně bylo pouze prostředkem k vyjádření tohoto obsahu, pouhá kulisa. Tvůrci ve stylu poezie všedního dne však pracovali s městem a každodenností člověka v něm, jakožto s hlavním námětem. Uvolněnost, která je přítomna ve fotografii padesátých a šedesátých let se stěží dá nalézt ve tvorbě Skupiny 42, působící během druhé světové války. Jistou estetickou podobnost v pojetí města ovšem nelze popřít, navzdory Chalupeckého upozornění na okrajový význam města v práci skupiny 42: *„Ten civilismus, to byl jen nejpovrchnější povrch naší práce…"*[69]

---

[56] Birgus — Mlčoch 2010, s. 139.
[57] Mlčoch 1994, s. 5.
[58] Bártl 2012, s. 10.
[59] Birgus — Mlčoch 2010, s. 139.
[60] Repr. In: Chalupecký 1991, s. 68–74.
[61] Chalupecký 1991, s. 69.
[62] Tamtéž, s. 70.
[63] Tamtéž, s. 73.
[64] Tamtéž, s. 74.
[65] Birgus — Mlčoch 2010, s. 139.
[66] Tamtéž, s. 151.
[67] Bártl 2018, s. 8–9.
[68] Bártl 2012, s.11.
[69] Tamtéž, s.8.

Josef Illík netvořil pouze ve vrcholném období poezie všedního dne. Počátek jeho tvorby sahá před druhou světovou válku. Proto i na něho jako na fotografa mohla mít Skupina 42 jistý vliv. Chalupeckého nabádání k opoře ve skutečnosti, ve které člověk žije, dostálo svého významu i v Illíkově fotografickém díle. V něm se obrací k prostým civilním věcem, které ho jako vnímavého člověka v dané době obklopují.

Nabízí se srovnání výtvarného sdělení Josefa Illíka s jediným fotografem Skupiny 42, Miroslavem Hákem. V monografii *Očima – Svět kolem nás* z roku 1947 charakterizoval teoretik Lubomír Linhart Háka jako *básníka fotografie*, který *„fotografickým přístrojem tvoří poezii"*.[70] Také historička umění Anna Fárová o jeho díle napsala, že mu vládne poetický princip. Hák podle ní své snímky *„nestylizuje, ale poetizuje"*.[71] Hákovy fotografie, podobně jako Illíkovy, jsou vnímány jako básnířské. Poetičnost obou autorů má ale zcela odlišný náboj. V Hákově zachycení města chybí lidská postava, nebo je tato zobrazena bez tváře. Absence člověka na jeho snímcích evokuje existenciální pocity a otázky. Viz např. fotografie *Ve dvoře* č. 101. Kdo a kde je člověk, jehož šaty visí tak podivně v koutě kamenného dvora? Illík zachycoval také civilní všednost, ale primárně v její hravosti a radosti. Lidé, a to především děti, jsou nezastupitelnou součástí Illíkovy fotografické tvorby jako celku.

Miroslav Hák navíc obzvlášť ve své pozdní tvorbě provokoval v divákovi imaginaci nejen svými snímky, ale i jejich pojmenováním.[72] Například na fotografii *Okno I.* z roku 1966 (č. 102) okno samotné není na snímku téměř patrné. Malá část jeho rámu se nachází jen v rohu fotografie v kompozici s drobnými předměty na vnitřním parapetu. Že se skutečně jedná o okno, naznačuje určitěji pruh slunečního světla jím vržený na většinu plochy zabírající, vlhnoucí zeď. Proč dílo nese takový název, když okno není na snímku téměř k nalezení? Proč je zeď místnosti porostlá vodním kamenem a plísní? Kde jsou lidé, kterým patří zaznamenané místo? Může být pro člověka městský byt ještě záštitou? Illíkova fotografická tvorba, která zůstala bezejmenná, budí naopak pocity jistoty, domova, blízkosti citu člověka.

Navzdory celistvému pozitivnímu vyznění Illíkových fotografií, existují v jeho díle také výjimky. V tomto kontextu je na místě představit snímky č. 2 a 3. Na prvním z nich se nachází přívěsný vůz, který se opírá o rozpadající se plot v neopečovávaném dvoře mezi pražskými domy. Lidská neúčast je zcela zřejmá při pohledu na zanedbané prostředí. Vozík má zcela vyřazené jedno kolo, prkna chátrají, dlouhou dobu jistě nebyl použit. Tento snímek vybočuje z řady charakteristických sdělení Josefa Illíka. Vyvolává otázky. Proč se o vůz ani o dvůr nikdo nestará? Evokuje pocit úzkosti a nouze. Podobný hlavní objekt fotografie – přívěsný vozík se nachází i na Hákově fotografii *Městský kout* (č. 103). Tato rovněž vyvolává pro Hákovu tvorbu charakteristické existenciální pocity. Druhý z Illíkových snímků (č. 3) zachycuje několik drobných sakrálních budov na obzoru Svatého kopečku u Mikulova. Dominantním objektem je betonový konstrukt určený zřejmě pro dřevěnou lavici, která snad někdy stála u poutnické cesty vedle kapličky v popředí snímku. Pro české prostředí tradiční křesťanská stavba je na snímku vyobrazena společně se zbytky lavice. Ať už tam betonový základ nechal zloděj, který odnesl další části lavičky nebo se nenašel nikdo, kdo by lavičku zničenou časem opravil, pohled na snímek vyvolává meditativní pocit smutku a osamění. Další snímky evokující skrze lidskou absenci jistou lítost a existencionální pocity jsem ale v Illíkově tvorbě nenalezla.

[70] Hák 1947, s. 2.
[71] Fárová 1970, nepag.
[72] Bártl 2018, s. 13.

Kromě městského prostředí, které je pozadím fotografie Miroslava Háka i Josefa Illíka, autory spojuje také formální čistota snímků.[73] Oba na ni kladli při své práci nemalý důraz, což lze názorně sledovat na práci se stínem a černou barvou, např. na Illíkově fotografii č. 9 a na Hákových fotografiích *Schodiště* (č. 104) a *Dveře* (č. 105).

Celkové vyznění díla obou fotografů je však velmi kontrastní v hlavním sdělení, v emocionálním náboji, které fotografie přinášejí. Oba zachycují obyčejné lidské příběhy na pozadí města, ale každý z autorů vybírá a vnímá křehkou krásu všednosti odlišně. Zatímco Illík ve snímcích hledá uvolněnost a radost, Hákovy fotografie dokumentují *„běžné příběhy a tragédie"*[74] a podněcují často chmurné bytostné otázky.



č. 2

Josef Illík
Bez názvu

kol. 1958; Přívěsný vozík na ulici Pod Radnicí, Praha – Košíře.



č. 3

Josef Illík
Bez názvu

nedat.; Kaple, Mikulov – Svatý kopeček.

[73] Birgus — Mlčoch 2010, s. 139. a Moucha — Kuta 2018, nepag.
[74] Mlčoch 1994, s. 5.

č. 101



č. 102





č. 103



č. 104



č. 105

Č. 101: Miroslav Hák: *Ve dvoře*, 1943.
Č. 102: Miroslav Hák: *Okno I.*, 1966.
Č. 103: Miroslav Hák: *Městský kout*, 1942.
Č. 104: Miroslav Hák: *Schodiště*, 1964–1966.
Č. 105: Miroslav Hák: *Dveře*, 1966.

Italský neorealismus

V této i následujících dvou kapitolách jsou představeny zahraniční tendence, které mohou být považovány za zdroje inspirace pro autory poezie všedního dne, potažmo i pro Josefa Illíka. První z nich je poválečný neorealismus v Itálii.[75]
Italský neorealismus je filmové hnutí, které reagovalo na tíživou poválečnou situaci. Itálie se tehdy potýkala s hlubokou politickou i společenskou krizí, lidé se uzavírali do sebe a celá země upadala do letargie. Italská kinematografie svou produkcí vzdorovitě bojovala za sociální politické postoje. Filmová díla režisérů Luchina Viscontiho, Roberta Rosselliniho i Vittoria De Sica čiší humanismem a zájmem o člověka. Kinematografie tehdy nastavovala zdevastované zemi jisté zrcadlo. Natáčené příběhy se vesměs odehrávaly v městském prostředí chudé dělnické třídy. **Cesare Zavattini**, scénárista a jeden z prvních teoretiků filmového neorealismu, hovořil o podstatě nové vlny filmu takto: *„…je absolutně třeba vyjít z reality každodenního života“*.[76] Každodennost je prvním nápadným pojítkem s tvorbou Josefa Illíka i jiných fotografů poezie všedního dne. Italské filmy jsou stejně jako Illíkovy snímky situovány do všedního městského prostředí. Filmy byly natáčeny ve skutečných exteriérech. Opravdovost příběhů tvořila nejen autentická prostředí, ale také neprofesionální herci. Ti pracovali s pouhou základní kostrou scénáře, přesnou formu si dotvářeli oni sami.[77]

Hlavní podstata italského neorealismu je ovšem v jeho politicko-sociálním cítění. Tématem italských filmů je kromě vlastenectví – pozitivním vstřícném vztahu jedince k rodné zemi, také zveřejnění neutěšených poměrů v poválečné Itálii. Město pro neorealistickou kinematografii fungovalo jako kulisa. *„Do těchto kulis je však v podstatě bezvýhradně vsazeno osobní drama člověka. Drama, jehož podtext je sociální.“*[78] To je zcela odlišné pojetí města a všednosti od lyrického vyznění fotografií poezie všedního dne. Bártl také upozornil na další stěžejní rozdíl mezi českou poetickou fotografií a kamerovým zpracováním italského neorealismu. Natáčení filmu je nezbytně *„dějové“*, a tedy nevyužívá *„příliš často netradičního zobrazení“*.[79] Poezie všedního dne naopak bývá některými kritiky napadána pro svou *„bezobsažnost“*.

Na tomto místě je třeba připomenout Illíkovu kameramanskou praxi. Mnohé filmy natáčel ve spolupráci s režisérem Karlem Kachyňou, pro kterého je charakteristická lyričnost a pojetí příběhů jakožto komorních psychologických dramat.[80] Lze tedy říci, že Josefa Illíka jako tvůrce italský neorealismus jistě také poznamenal. V jeho fotografiích, které jsou převážně pozitivně laděné, se ale přímé propojení s neorealismem hledá jen těžko. Illíkovy fotografické snímky jsou stejně jako italská neorealistická kinematografie zaměřeny na člověka jako jednotlivce a zabývají se jeho všedností, která v sobě nese křehkou krásu. Odlišují se ale ve své charakteristické povaze, a to stejně, jako tomu bylo ve vymezení vůči skupině 42. Na rozdíl od zmíněných nesou Illíkovy fotografie jako celek pozitivní laskavou zvěst o životě obyčejných lidí.

---

[75] Hlavním zdrojem této kapitoly je: Kautský 1958 – Oldřich Kautský: Italský filmový neorealismus. Praha 1958
[76] Mrázková — Remeš 1989, s. 154.
[77] Charakteristika italského neorealismu vychází z knihy: Kautský 1958 – Oldřich Kautský: Italský filmový neorealismus. Praha 1958
[78] Bártl 2012, s.41.
[79] Tamtéž, s.41.
[80] Kopřivová 2012, např. s. 25.

Výstava The Family of Man

Výstava The Family of Man připravená **Edwardem Steichenem** pro newyorské Muzeum moderního umění cestovala od roku 1955 po celém světě. Fotografie shlédli během osmi let putování lidé na 88 místech na všech světových kontinentech. Do československého prostředí se dostala pouze formou katalogu, a to jen v omezeném množství. Kurátorem výstavy byl fotograf Edward Steichen, tehdejší ředitel oddělení fotografie v Muzeu moderního umění, který na přípravách začal pracovat již v roce 1952. Za pomoci fotografky **Dorothey Lange** sesbíral přes dva miliony fotografií od autorů profesionálů i amatérů z Ameriky a Evropy, ze kterých pro výstavu vybrali 503 nejlepších snímků. V úvodu katalogu Steichen napsal, že si kladl za úkol výstavou *dát formu myšlenkám a vysvětlit člověka člověku*.[81] Soubor fotografií byl představen jako zrcadlo univerzálních prvků a emocí v každodennosti života, která je do jisté míry napříč celým světem totožná. Důraz byl kladen na každodenní vztah člověka k sobě samému, k rodině, společnosti a ke světu, ve kterém žije. Hlavním tématem, které mělo za úkol všechny snímky spojit, byl **domov,** potažmo láska, rodina, hluboce zakořeněná oddanost a lidské spojení – to, co potřebuje každý z nás. Vystavené snímky zachytily domov v celé jeho hřejivosti a nádheře, v jeho radosti, ale také v bolesti, která přichází, když člověku něco nebo někdo chybí.[82] Jak uvedl **Carl Sandburg** – spisovatel, básník a žurnalista – v prologu katalogu, každý člověk potřebuje lásku a naději na ni. Naděje je trvalým darem člověku, a fotografie v souboru výstavy The Family of Man naději přinášejí. Je-li lidská tvář mistrovským dílem Božím, uvádí Sandburg, pak je na výstavě zaznamenána v tisíci osudových zápisech. Obličej často prozradí to, co slova nikdy nemohou.[83] To bylo podstatou a účelem této velkolepé unikátní výstavy. Stejně, jako měli lidé v historii své způsoby k přežití, tak jsou na výstavě představeny aktuální prostředky k lidskému (pře)žití, a to zachycením obyčejnosti člověka samého.[84]

V českém prostředí měla výstava nemalou odezvu, navzdory omezeným možnostem šířit o ní informace. Již v březnu roku 1956 upozornili na výstavu ve třetím čísle časopisu *Československá fotografie*, kde byl uveřejněn překlad článku francouzského autora **Marcela Corny**. V následujícím čísle **Abe Čapek** komentoval výstavu článkem *Lidská rodina*, ve kterém také citoval katalog. [85] V době, kdy u nás nebyla svoboda tisku, vznikaly na výstavu velmi opatrné recenze s pochopitelně částečně protiamerickým podtextem.[86] Výstava byla vnímána jako *„velké vítězství myšlenek blízkých socialistickému realismu"*. Na tyto podněty bylo aktivně reagováno, což se projevilo na první celostátní výstavě fotografií v Praze v roce 1958.[87] Ještě v šedesátých letech lze nalézt literaturu, která výstavu The Family of Man reflektovala. Kniha *Orbis pictus aneb Svět v objektivu (1964)* z ní citovala celkem 16 fotografií.[88] Josef Illík mohl mít přístup nejen k těmto zdrojům, ale také je možné, že na svých zahraničních cestách s československým filmem navštívil samotnou výstavu.

Název výstavy bývá do českého jazyka překládán jako Lidská rodina, což výstižně charakterizuje myšlenku výstavy a je příznačné i pro snímky Josefa Illíka. Humanistické poslání výstavy je poselství o sdílené lásce, radosti i o tom, že válka a hlad může být utrpením pro každého člověka na celé naší planetě. Podobné sdělení dílčím způsobem přináší i Illíkovo fotografické dílo.

Illík fotografoval především děti, hravost, lásku mateřskou i mileneckou v obyčejném životě na periferii Prahy i zahraničních měst, která navštívil (viz obzvlášť fotografie č. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 17 a 19). Výstavu Family of Man s Illíkovou fotografickou tvorbou spojuje především momentní záznam s důrazem kladeným na každodenní mezilidské vztahy.

---

[81] Steichen 2013, s. 3.
[82] Tamtéž, s. 3.
[83] Tamtéž, s. 4. (prologue by Carl Sandburg)
[84] Tamtéž, s. 4. (prologue by Carl Sandburg)
[85] Pospěch 2014, s. 75.
[86] Bártl 2012, s.46.
[87] Pospěch 2014, s. 75.
[88] Brukner — Mrnka — Pařík 1964

č. 4





č. 5

č. 6





č. 7

č. 8





č. 9

Č. 4: Josef Illík: *Bez názvu*, kol. 1949;
dcera Josefa Illíka Jarmila.

Č. 5: Josef Illík: *Bez* názvu, kol. 1957;
chlapci hrající si na nově postaveném panelovém domě v sousedství Illíkových, Praha – Šmukýřka.

Č. 6: Josef Illík: *Bez názvu*, kol. 1949;
dcera Josefa Illíka Jarmila, Praha – Jiřího z Poděbrad.

Č. 7: Josef Illík: *Bez názvu*, kol. 1938;
bratr Josefa Illíka Vladimír s kamarádem, Lochovice.

Č. 8: Josef Illík: *Bez názvu*, kol. 1940;
bratr Josefa Illíka Karel se synem Pavlem, Lochovice

Č. 9: Josef Illík: *Bez názvu,* kol. 1947;
Illíkova manželka Jarmila a dcera Jarmila v tramvaji, Praha.

Henri Cartier-Bresson

V souvislosti s momentní fotografií nelze opomenout ani **Henri Cartier-Bressona**. Jeho dnes tolik známé a obdivované fotografické tvorbě předcházelo studium malířství a literatury.[89] Byl fascinován symbolickou poezií a surrealisty.[90] Fotografovat začal až od svých 23 let, kdy se pustil do cestování. Lákala ho Afrika. Navštívil Itálii, Španělsko a po své první výstavě v New Yorku v roce 1932 i Mexiko. Mezi léty 1936 a 1939 byl druhým asistentem režiséra Jeana Renoira. Během druhé světové války se stal válečným zajatcem a od roku 1943, kdy se mu podařilo uprchnout, opět začal fotografovat. Byly to především portréty umělců (viz např. fotografie Henri Matisse č. 106). Později natočil několik dokumentárních filmů o návratu válečných zajatců a deportovaných osob a také o osvobození Paříže v srpnu 1944. V roce 1947 se v Paříži podílel na založení legendární fotografické agentury Magnum. Ta se brzy stala prestižní a vlivnou silou fotožurnalistiky, která je tolik příznačná pro slavné dílo Cartier-Bressona. Rovněž po válce fotografoval a cestoval po celém světě. Navštívil např. Čínu, Mexiko, Spojené státy nebo Indii.[91] V sedmdesátých letech postupně přestával fotografovat a vrátil se ke kresbě, která pro něho byla formou meditace.[92] Zemřel na francouzském venkově v roce 2004.

Na počátku své fotografické tvorby Cartier-Bresson formoval svůj umělecký pohled pod vlivem surrealismu. Jestliže surrealismus usiloval o odstranění rozdílu mezi uměním a životem, nikdo tohoto cíle nedosáhl důkladněji než Cartier-Bresson na počátku třicátých let.[93] Tehdy tvořil lyricky zachycené snímky z prostředí městské všednosti. **Anna Fárová** v Cartier-Bressonově monografii, která vyšla v roce 1958, tedy v době, kdy tvořil Josef Illík, označila Cartier-Bressona za *„básníka svěžího postřehu“*.[94] Lukáš Bártl naopak uvedl, že poetických fotografií Cartier-Bresson mnoho nevytvořil.[95] Ve své diplomové práci představil v tomto kontextu jeden jeho snímek vyfotografovaný z točitých schodů, který zachycuje cyklistu v pohybu (fotografie č. 107). Cartier-Bressonovo dílo jako celek však Bártl nevnímá jako vzor pro poezii všedního dne, mezi jejíž autory Josef Illík patří.

Jistý něžný cit, poetičnost, hravost, a dokonce i bezobsažnost na snímcích Cartier-Bressona nelze zcela popřít. Jsou výrazně čitelné např. na jeho snímku z roku 1931 (č. 108), kde slunce prozařuje svetr zavěšený na prádelní šňůře. Bravurně zvládnutá práce se světlem umocňuje něžný dojem, podněcuje k zamyšlení a pozastavení se nad každodenností, ve které autor snímku nalezl obyčejnou krásu.[96] Stejně jako Josef Illík (viz např. již zmíněné fotografie č. 4, 5, 6, 7 a 8), také Cartier-Bresson hledal radost v obyčejném nesnadném životě.[97] Fárová charakterizovala Cartier-Bressonovy fotografie jako dílo, které *„odráží každodenní všední život, ale nikdy z něho nečiní banalitu“*.[98]

---

[89] Beke 2002, s. 37.
[90] Galassi 1987, s. 9 a 11.
[91] Fárová 2009, 19.
[92] Beke 2002, s. 13 a 37.
[93] Galassi 1987, s. 54.
[94] Fárová 1958, s. 14.
[95] Bártl 2012, s. 42–43. „*Při pohledu na Bressonovy fotografie, jež vytvořil do konce padesátých let, nám skutečně některé mohou připadat všední i lyricky zachycené. Není jich ale rozhodně většina. Spíše naopak. Za příklad uveďme snímek cyklisty, projíždějícího pařížskou uličkou a efektně orámovaného konstrukcí zábradlí. Takovéto fotografie ale netvoří nejslavnější část Bressonovy tvorby.*“
[96] Fárová 2009, s. 14. „*Svědectví a lidský okamžik jsou pojmy, s kterými bychom se také mohli setkat u Henri Cartier-Bressona. Jako by se tu projevoval týž duch a zájem navrátit se ke* ***krásné skutečnosti*** *a odvrátit se od aranžmá.*“
[97] Beke 2002, s. 15.
[98] Fárová 1958, s. 14.

Mezi Cartier-Bressonovy snímky tohoto charakteru řadí maďarský historik umění **László Beke** také fotografii ze souboru *Seville, Spain* (fotografie č. 109). Na ní zachytil Cartier-Bresson hravou bitku chlapců v průhledu vytvořeném rozstříleným otvorem ve zdi. Někteří se smějí jednomu ze svých kamarádů, který odchází o berlích. Podle Bekeho by bylo chybou domnívat se, že divák je svědkem infantilní krutosti. Ve skutečnosti to údajně vypadá, jako by právě malé postižené dítě mělo ze hry největší potěšení.[99] Potom by tento snímek patřil mezi Cartier-Bressonovo dílo v duchu souladném s poezií všedního dne. Já ale výraz chlapce s berlemi čtu naopak jako projev paniky a strachu. Fotografie v mých očích probouzí sociální otázky týkající se dětské šikany. Námětově odlehčené snímky v Cartier-Bressonově díle jsou zcela výjimečné.

Americký historik umění **Peter Galassi** však v monografii zaměřené na Cartier-Bressonovu ranou tvorbu charakterizoval jeho dílo tak, jak by mohlo mít stěžejní vliv právě na českou poezii všedního dne i fotografie Josefa Illíka. Cartier-Bressonova práce, hojně publikovaná v časopisech a v řadě vynikajících knih, podle Galassiho jen zřídkakdy informovala o událostech hodných pozornosti. Spíše poskytovala široký popis místa, jeho lidí, kultury a struktury jeho každodenního života.[100] Právě v takovém pojetí mohl nacházet vzory Josef Illík, který fotografoval ve společensky omezené době.

Dílo Cartier-Bressona, které jej přeneslo mezi vrcholné umělce v rámci celých dějin fotografie, ovšem nestojí na vizuální stránce, kterou dokonale technicky ovládl. Jako kulisu dění, které zaznamenal, používal všední multicipální prostředí. Stěžejní je však jeho práce s hlubším podtextem, který lze najít skrytý ve vrstvách fotografií.[101] Je ale otázkou, do jaké míry si vrstevnatost Cartier-Bressonových snímků měli možnost uvědomit soudobí fotografové v Československu.[102] Dílčím způsobem se jeho nezapomenutelné dílo rozšířilo již během svého vzniku i do našeho prostředí, a bylo tedy inspirací i pro československé fotografy. Stěžejní pro českou fotografickou veřejnost byla monografie Cartier-Bressona vydaná Annou Fárovou v roce 1958. Tato publikace patřila do Illíkovy knihovny.[103] Je tedy možné, že Bressonovo dílo vnímal právě skrze autorčinu charakteristiku Cartier-Bressona jakožto *„tvůrce moderní lyrické reportáže"*[104] Náměty Cartier-Bressonových momentních fotografií mají tak širokou škálu, že se přirozeně částečně překrývají i s Illíkovou tvorbou.

Lze předpokládat, že pro něho byly snímky světově proslulého unikátního fotografa inspirací a vzorem. Poetičnost všedního žití, kterou svým hledáčkem zachycoval, lze nalézt i v díle Henri Cartier-Bressona. Illík rovněž podobně jako Cartier-Bresson[105] kladl velký důraz na geometricky perfektně zpracovanou kompozici (viz jeho již zmíněné rozčarování nad jedinou vydanou knihou *Praha zasněná*, kde byly jeho fotografie necitlivě ořezány).Cartier-Bresson ve svých spisech *L'imaginaire d'après nature* výstižně charakterizoval původ silných duševních pohnutí, které jeho fotografie v divákovi vyvolávají: *„Zachytit fotografii znamená rozpoznat – současně a ve zlomku vteřiny – jak samotnou skutečnost, tak přísnou organizaci vizuálně vnímaných forem, které jí dávají smysl. Znamená to* ***postavit hlavu, oko a srdce na stejnou osu****. Je třeba vždy fotografovat s co největším respektem k objektu i k sobě samému. Je to způsob života."*[106] Právě takovým způsobem fotografoval Josef Illík.

---

[99] Beke 2002, s. 15.
[100] Galassi 1987, s. 9.
[101] Bártl 2012, s.44.
[102] Tamtéž, s.43.
[103] Rozhovor s Lukášem Kutou 2023.
[104] Fárová 1958, s. 12.
[105] Tamtéž, s. 15.
[106] Beke 2002, s. 38. (Z anglického překladu původně francouzského textu Cartier-Bressona přeložila Eliška Ševcová); a také jinak formulováno ve Fárová 1958, s. 13.

Autoři mají také společné to, že navzdory vzniku barevné fotografie setrvali u černobílých snímků, a to i přes svou lásku k malbě, ve které hrají barvy zásadní roli.[107] Jak Cartier-Bresson, tak Illík v poslední fázi svého života opustili fotografii a navrátili se k tvorbě pomocí malby.[108]

č. 106



č. 107





č. 108



č. 109

Č. 106: Henri Cartier-Bresson: *Henri Matisse kreslí doma ve Vence, Francie*, 1944.
Č. 107: Henri Cartier-Bresson: *The Var department. Hyères, France*, 1932.
Č. 108: Henri Cartier-Bresson: *Untitled*, 1931.
Č. 109: Henri Cartier-Bresson: *Sevilla, Španělsko*, 1933.

[107] Fárová 1958, s. 14.
[108] Tamtéž, s. 14. a Rozhovor s Jarmilou Kutovou.

Poezie všedního dne

Poezie všedního dne je pojem, který byl později vymezen pro určitý typ uměleckého projevu v československém prostředí kolem poloviny 20. století, kdy také tvořil Josef Illík. Tento způsob vyjádření, tzv básnické nebo básnířské fotografie, měl velmi krátké trvání. Vrchol lze datovat mezi léta 1956 a 1964.[109] Práce autorů poezie všedního dne reagovala na komunismem pohlcené poválečné československé prostředí, v němž uměleckou scénu obsadil socialistický realismus.

Socialistický realismus využil fotografii jako nejpřesvědčivější nástroj propagandy a agitace. Ideologické zabarvení snímků, jejichž výběr byl politicky usměrňován, potlačilo umělecký význam fotografie. Škála motivů i témat snímků oficiálně publikovatelných byla značně omezena. Snímky musely mít sdělnou obsahovou hodnotu politické angažovanosti, která bude snadno čitelná.[110] Totalitní režim odmítal vnímání předešlé kultury, ve fotografii probíhala snaha *„zabránit přežitkům minulosti, aby infikovaly novou funkci fotografického obrazu“*.[111] *„Pravdivý obraz reality nahradila opakující se aranžmá“* šťastného života budovatelů socialismu.[112] Natolik extrémní a omezující přístup ale nemohl mít dlouhého trvání. Vrchol socialistického realismu na počátku padesátých let byl smrtí Stalina a Gottwalda překlenut a po roce 1953 došlo k postupné liberalizaci politické scény. Živá fotografie se začala opět rozšiřovat, a ještě v témže desetiletí byl socialistický realismus narušen fotografií poezie všedního dne, vrcholící mezi lety 1956 a 1968.[113] Je zcela přirozené, že schematismus vnucený umělcům režimem, podnítil hledání svobody uměleckého vyjádření a nakonec dával *„vzniknout ryzí kvalitě“*.[114]
Kořeny **poezie všedního dne** na rozdíl od snímků ve stylu socialistického realismu sahají až do dvacátých a třicátých let minulého století, kdy docházelo v oblasti fotografie k bohaté technické inovaci.[115] Fotografování se postupně stávalo dostupné široké veřejnosti. Technicky bylo umožněno masové rozšíření snímků. Samotný proces fotografování se stal nenuceným. Fotografovat bylo možno zcela bezprostředně a neočekávaně, neboť aparáty byly čím dál snadněji obsluhovatelné, přenosné a zachovávaly kvalitu pořízeného snímku. Momentní fotografie se stala novou formou uměleckého záznamu reality. Vzory a inspiraci nacházeli autoři básnických snímků v české tvorbě surrealistů v době německé okupace, v pracích skupiny 42, ale i v zahraniční soudobé tvorbě ve stylu italského neorealistického filmu. Jistě byli také inspirováni optimisticky laděnými snímky fotografů agentury Magnum a zprostředkovaně i představenou tvorbou ze světové výstavy The Family of Man.[116]

Fotografickým proudem **poezie všedního dne** se vážně zabýval **Antonín Dufek**, který díla vymezil a zasadil je do dějin československé fotografie.[117] . Jakožto nový fotografický styl jej nejpodrobněji zpracoval Lukáš Bártl v disertační práci z roku 2012 a následně v knize *Všední den v české fotografii 50. a 60. let*. Lukáš Bártl do skupiny autorů poezie všedního dne zahrnul také fotografie Josefa Illíka, jehož dílo je doposud zpracováno jen velmi okrajově. Kapitola, která představuje daný umělecký směr, je proto zásadní součástí této práce.

[109] Bártl 2012, s. 51.
[110] Birgus — Mlčoch 2010, s. 149.
[111] Mrázková — Remeš 1989, s. 154.
[112] Birgus — Mlčoch 2010, s. 149.
[113] Bártl 2018, s. 15.
[114] Mrázková — Remeš 1989, s. 155.
[115] Bártl 2018, s. 7.
[116] Birgus — Mlčoch 2010, s. 149–153.
[117] Bártl 2012, s. 32.

Poezie všedního dne byla nejprve literárním proudem, teprve následně se termín vžil také pro určitý typ fotografie.[118] Skupinu těchto fotografií je obtížné jednoduše charakterizovat a určit.[119] *Všední den* se v daném kontextu pokoušel objasnit např. básník a imunolog Miroslav Holub výčtem námětových okruhů a *„jejich rozšířením oproti známému a historicky užívanému rámci"*.[120] Novým podnětem zájmu je každodenní všednost v životě jednotlivce, to znamená okamžiky *tady a ted'*.[121] Nejčastěji bývá poezie všedního dne v odborné literatuře charakterizována jako nevšední zachycení všední reality.[122] Tehdejší autoři vznikajících nekonvenčních snímků si kladli za cíl *„rehabilitovat poezii a vrátit jí punc navýsost intimního způsobu vyjádření"*[123]. Básnířské fotografie vznikaly především v městském prostředí. Vesnice ze své podstaty byla a je spjata s tradičním pojetím času a kolektivní rustikální tvorbou. Fotografie poezie všedního dne se zaměřila na individualitu člověka. Je pro ni charakteristické pozitivní *„nebo přinejmenším neutrální"*[124] vnímání světa, navzdory existenciální tíži ještě doznívající poválečné doby. Díla zaznamenávají pocity, nikoli fakta. Až skrze emoce je možné ze snímků vnímat další témata, právě tím je dané dílo poetické.[125]

Co do kompozice je pro snímky tohoto období velmi příznačné rámování scény pomocí architektury, fotografování přes matné sklo (např. orosené či namrzlé) a zdvojení námětu odrazem ve skle či na hladině vody.[126] Mnohé fotografie také zachycují malou postavu člověka ve velké jednotné ploše (např. mokré či zasněžené prostředí). Nezbytné je zdůraznit, že šlo zásadně o přímou fotografii. Do negativu po vyfotografování již nebylo zasahováno, i když daná kompozice mohla být zinscenovaná.[127] Poezii všedního dne lze vnímat jako fotografii živou, momentní, přitom ale lyrickou a nedějovou, bez valné informační hodnoty. Navzdory pohotovému zachycení každodennosti se nejedná o reportážní, či dokumentární fotografii, pro které je právě informativní hodnota stěžejní. Fotožurnalismus v pravém významu neměl v socialistickém režimu svůj prostor. Poezii všedního dne jakožto ilustraci všedních příběhů lze dílčím způsobem vnímat jako vymezení se tehdejšímu socialistickému režimu a jeho *lepším zítřkům*.[128]

Ačkoli se jedná jen o krátkou epizodu v dějinách české fotografie, poezie všedního dne se stala pojítkem *„mezi tradicí domácího umění"*[129], ze které vycházela a mezi rozkvětem fotografie po odeznění socialistického realismu. I přesto, že z dnešního úhlu vidění lze chápat snímky poezie všedního dne jako naivní, ve vývoji české fotografie sehrály neopominutelnou roli. Svou *bezobsažností* byly totalitním režimem těžko napadnutelné a vytvářely jistý ventil jinak potlačené umělecké invenci. Pro mnohé autory se ale náměty pro tuto svobodnou tvorbu brzy vyčerpaly a mnozí pak pokračovali jinou cestou. V případě Josefa Illíka to znamenalo úplné opuštění práce s fotografií.[130]

[118] Bártl 2012, s. 27.
[119] Bártl 2018, s. 6.
[120] Bártl 2012, s. 24.
[121] Bártl 2018, s. 7.
[122] Birgus — Mlčoch 2010, s. 151.
[123] Bártl 2018, s. 17.
[124] Bártl 2012, s. 35.
[125] Tamtéž, s. 28.
[126] Tamtéž, s. 65.
[127] Tamtéž, s. 50.
[128] Tamtéž, s. 30.
[129] Tamtéž, s. 24.
[130] Moucha — Kuta 2018, nepag.

Srovnání fotografické práce Josefa Illíka s autory poezie všedního dne

Snímky poezie všedního dne jsou hříčkou, estetickým lyrickým dílem bez ambice mít nosné sdělení.[131] Fotografové neměli striktně vymezený koncept, a to ani autorsky, ani programově. Proto je nesnadné tvůrce jednoznačně do této skupiny zařadit, a proto se také liší konkrétní výčet autorů tvořících v duchu poezie všedního dne napříč odbornou literaturou. **Antonín Dufek** představil následující fotografy s výrazně osobitými příspěvky k tomuto programu: Václav Jírů, Václav Chochola, Milada a Erich Einhornovi, Vilém Reichmann, Miroslav Hák, Josef Prošek, Tibort Honty, Josef Ehm, Ladislav Postupa, Karel Kuklík, Miroslav Jodas a František Dvořák. Uvedl také některé z brněnské skupiny VOX (konkrétně Karla Ottu Hrubého, Jana Berana a Miloše Budíka) a některé ze skupiny DOFO (konkrétně Jana Hajna, Ivo Přečka, Ruperta Kytku a Jaroslava Vávru).[132] **Vladimír Birgus** a **Jan Mlčoch** do škály poezie všedního dne zařadili také Václava Jírů, Václava Chocholu a manžele Einhornovy. Skupinu VOX uvedli v plném počtu (Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Jan Beran, Soňa a Vladimír Skoupilovi, Josef Tichý a Antonín Hinšt). Navíc upozornili na Josefa Kohouta, Dagmar Hochovou a Jiřího Jeníčka.[133] V roce 1989 s koncem totalitního režimu, vůči kterému se poezie všedního dne vymezovala, představili **Daniela Mrázková** a **Vladimír Remeš** jako poetické autory další jména, která jsou vyjma Ericha Einhorna zcela odlišná od výše zmíněných. Jedná se o Magdalénu Robinsonovou, Zdenu Feyfara, Josefa Prokeše, Jana Cifru, Alenu Šourkovou, Petra Zoru, Emila Fafeka a Marii Šechtlovou.[134] Vyjma těchto autorů, uvedených v publikaci Daniely Mrázkové a Vladimíra Remeše *Cesty české fotografie,* byli všichni výše jmenovaní fotografové uvedeni v pracích Lukáše Bártla, který do poezie všedního dne zařadil ještě výrazně širší škálu fotografů, včetně protagonisty této práce, Josefa Illíka.[135]

Pro poezii všedního dne je příznačný především námět fotografie. Je to město a městské periferie a zaměření na člověka a jeho obyčejný život v přítomnosti. Charakteristická je momentní, živá fotografie, která je přímá, bez dalších úprav negativu. Obsah děl je lyrický, nedějový, bez valné informativní hodnoty, zato ze snímků čiší hravost a poetická něha. Konkrétní znaky, které Lukáš Bártl pro daný směr vymezil jsou: zobrazení malé postavy v jednotné ploše, rámování fotografie architekturou, snímání přes zamrzlé či orosené sklo a práce se zdvojením námětu, nejčastěji odrazem ve skle.[136]

Fotografická práce Josefa Illíka se až na výjimky zabývá právě městem a jeho periferií, zájem o člověka je z ní jednoznačně čitelný, stejně jako (mnohdy až naivní) hledání pozitivních aspektů soudobého života. Optimismus lze nalézt obzvlášť na snímcích s dětmi, které v jeho práci hrály nemalou roli (viz např. fotografie č. 4–10, 12–14). Před nastolením totalitního režimu v únoru 1948, kdy měl svůj fotografický ateliér v rodinném bytu na Vinohradech, zapojoval mnohdy do fotografické práce svou malou dceru Jarmilu.[137] Hravost provází Illíkovo dílo napříč časem i prostorem. Měl svobodu co do výběru námětů, neboť vyjma zakázkové činnosti fotografoval jen pro sebe a pro rodinu, bez záměru konfrontovat fotografie se stávajícím režimem. Fotoaparát byl součástí jeho všedního života.

[131] Bártl 2012, s. 50.
[132] Dufek — Zatloukal 1995, s. 19.
[133] Birgus — Mlčoch 2010, s. 152–153.
[134] Mrázková — Remeš 1989, s. 155.
[135] Bártl 2018, s. 73.
[136] Bártl 2012, s. 65.
[137] Rozhovor s Jarmilou Kutovou.

Fotografie č. 10, na které matka drží v náručí dítě mezi rozvěšenými plenami na zahradě, je velice živá a svěží. Jedná se o čistý přímý snímek, který sice mohl být zinscenován, to ho ale z kategorie poezie všedního dne nevyřazuje.[138] Čiší z něj až poetická něha vztahu matky s dcerou i radostná hravost skrze momentní výraz i postoj rukou dítěte. Momentní snímek č. 11 byl pořízen na pouti, představuje lidský zájem o drobné radosti v životě, podobně jako snímek **Václava Jírů** *Balónky* (fotografie č. 110).

Dětské nafukovací balonky jsou námět, který se v tvorbě poezie všedního dne vyskytuje opakovaně. Zachytil jej jak Josef Illík (fotografie č. 11 a 12), tak mimo jiné i **Rudolf Štursa** (fotografie č. 111) či **Dagmar Hochová** (fotografie č. 112). Tato autorka bývá označována jako *fotografka dětí* [139] a její hluboce citlivé snímky silně rezonují s Illíkovým fotografickým projevem. Jsou nesmírně citlivé vůči dětem. Oba autory láká živý svět.[140] Hlavním tématem je pro ně člověk, jeho vnitřní svoboda a hravost.[141] Hochová bývá ceněna pro svůj „reportážní přístup s dávkou civilní poezie", která je charakteristická také pro Illíkovo fotografické dílo,[142]

Hrající si děti zachytil Josef Illík také na fotografii č. 14, kde zajímavě pracoval se strukturou okna ze skla se vzorem konfeta. Ta činní scénu za sklem částečně nečitelnou a otevírá tak prostor divákově fantazii. Na druhé straně skla lze sice rozpoznat obličej smějícího se dítěte, co ale drží v rukou není zřejmé. Dívka stojící před sklem má ruku v pohybu na skle tam, kde se za ním skrývá daný předmět, sleduje ho. Podněcuje tak diváka k úvaze nad předmětem, k hravému zapojení do děje. S podobným principem hravosti a pouze částečné čitelnosti skrze sklo pracovali i další autoři snímků poezie všedního dne. Fotografie skrze zamrzlé, či orosené okno charakterizoval Bártl jako příznačný projev poezie všedního dne.[143] Zamrzlé sklo využil např. **Jiří Jeníček** ve fotografii *Mínus 16 °C* (č. 113), orosené sklo pak **Karel Otto Hrubý** pro fotografii *Listopadový den* (č. 114). Konfetové sklo, charakteristické pro komunistické časy v našem prostředí, které zachytil Illík ve snímku č. 14, zpracoval pro akt také poetický fotograf **Karel Tichý** na fotografii *Září* (č. 115).

[138] Jak již bylo zmíněno výše s odkazem na Bártl 2012, s. 50.: Fotografie poezie všedního dne je přímá, *„…bez druhotného zásahu do negativu, byť děj před objektivem mohl být zinscenovaný."*
[139] Blažek 1984, s. 12.
[140] Judlová in Klimešová 1989, 3.
[141] Blažek 1984, s. 10.
[142] Tamtéž, s. 12.
[143] Bártl 2012, s. 65.

č. 10



č. 11



č. 12



č. 13



č. 14



Č. 10: Josef Illík: *Bez názvu*, kol. 1955;
dcera Josefa Illíka Michaela na chatě, Libeř.

Č. 11: Josef Illík: *Bez názvu*, asi 1964;
z výletu do Maďarska a Rumunska s Filmovým studiem Barrandov.

Č. 12: Josef Illík: *Bez názvu*, kol. 1958;
dcery Josefa Illíka Jarmila a Michaela, Praha.

Č. 13: Josef Illík: *Bez názvu*, kol. 1958;
dcera Josefa Illíka Michaela.

Č. 14: Josef Illík: *Bez názvu,* kol. 1960;
d*cera* Josefa Illíka Michaela, Praha – Šmukýřka.

č. 110



č. 111



č. 112









č. 113

č. 114

č. 115

Č. 110: Václav Jírů: *Balónky*, 1958.
Č. 111: Rudolf Štursa: *Leť balónku!*, kol. 1955.
Č. 112: Dagmar Hochová: *Matějská pouť*, 1960.
Č. 113: Jiří Jeníček: *Mínus 16 °C*, 1957.
Č. 114: Karel Otto Hrubý: *Listopadový den*, 1958.
Č. 115: Josef Tichý: *Září*, 1963.

Zobrazení malé postavy, drobného objektu či postav v jednotné ploše – mnohdy zamrzlém či zasněženém prostoru – je podle Lukáše Bártla dalším z typických projevů poezie všedního dne.[144] Jednoznačný kontrast velké plochy a drobné postavy se však na těchto snímcích nevyskytuje nijak nadměrně často. Za vzorový příklad lze považovat snímek *Bez názvu* **Evy Fukové** (č. 116),[145] či snad také *Na Františku* od **Jana Reicha** (č. 117). Tento je svým námětem propojen s Illíkovou fotografií rybáře na Vltavě (č. 15). Poměrně jednotná, ač strukturovaná plocha s párem osob, které kráčejí po okraji obrazu, se nachází jak na fotografiích **Jana Hajna** (č. 118), tak i na Illíkově fotografii pražské ulice (č. 16). Záznam stop ve sněhu i stínů větví, které dopadají na zem, dodává oběma fotografiím jistý uvolňující dojem struktury. Lidské stopy i větve stromů jsou častým motivem vyvolávajícím klid a pocit naděje. Mezi další Illíkovy fotografie s charakteristikou kontrastu plochy a postavy patří také snímek jeho ženy s dcerou na ledové ploše Vltavy (č. 17), kde jasný svit slunce ozařuje stopy bruslí na ledu. Do stejné kategorie náleží i Illíkova noční fotografie páru pod deštníkem (č. 18). Snímek zachycující intimní chvilku dvou osob je fotografován pro Illíka příznačným klasicistním způsobem. Postavy jsou až divadelně osvětleny tlumeným světlem pouliční lampy, obraz neruší mnoho okolních prvků, tváře září od plamínku škrtnuté sirky, kterou si muž zapaluje cigaretu. Jemnocit romantické poezie lásky je čitelný také na fotografii brněnského fotografa poezie všedního dne **Vladimíra Skoupila** *Déšť* (č. 119), kde jsou partneři rovněž zachyceni pod deštníkem.

[144] Bártl 2012, s. 65.
[145] Dílo Evy Fukové nebývá tradičně řazeno do proudu poezie všedního dne, Lukáš Bártl ale některé její snímky do této kategorie zařadil. Jeho argumenty jsou pro mě pochopitelné, a proto si dovoluji její snímky v rámci poezie všedního dne komparovat s Illíkovou prací. Jak ale sám Bártl píše *„je nutné uznat, že s jeho názorem nemusí řada lidí souhlasit."* Bártl 2012, s. 93.

č. 15





č. 16

č. 17





č. 18

Č. 15: Josef Illík: *Bez názvu,* kol. 1957;
Praha, Vltava.

Č. 16: Josef Illík: *Bez názvu,* nedat.;
Praha.

Č. 17: Josef Illík: *Bez názvu,* kol. 1949;
Illíkova manželka Jarmila a dcera Jarmila na zamrzlé Vltavě, Praha.

Č. 18: Josef Illík: *Bez názvu*, kol. 1957;
jistý asistent režie s manželkou, asi Hradčany, Praha.

č. 116





č. 118

č. 117





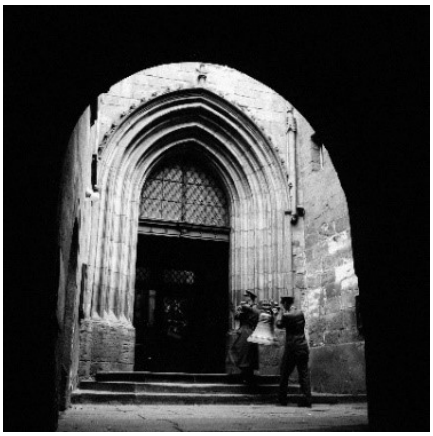
č. 119

Č. 116: Eva Fuková: *Bez názvu*, kolem 1955 (?).
Č. 117: Jan Reich: *Na Františku*, 1958.
Č. 118: Jan Hajn: *Bez názvu*, kolem 1960.
Č. 119: Vladimír Skoupil: *Déšť*, kolem 1965.

Fotografové v období tvorby poezie všedního dne často pracovali s městskou architekturou, která vytvářela rám obrazu snímaného objektu. Ono rámování jsem nalezla především v díle **Ericha Einhorna**. Např. na jeho fotografii *Bez názvu* (č. 120) je zaznamenán chodec s aktovkou, svižně procházející pražským centrem. Také Josef Illík pravidelně využíval pražská podloubí, podchody, průchody i mosty, aby své snímky ohraničil. Na snímku bez názvu (č. 19) také zachytil chodce procházejícího silnicí, a to v Týnské uličce v Praze. Muži, rozmazanému uspěchaným pohybem, překrývá tvář velký náklad na rameni. Kompozice není tak čistá, jako v případě Einhornova snímku, oba mají ale podobné sdělení. Představují obyčejného pražského člověka na cestě za svými povinnostmi. Fotografie č. 20 dokumentuje přenos chrámového zvonu do věže kostela Panny Marie před Týnem. Momentní snímek je i v tomto případě orámován podloubím, ze kterého byl zachycen.

Rámování fotografie středověkou architekturou je velmi působivé. Na periferii města se ale přirozeně historické stavby povětšinou nenacházejí. Urbanistické okraje však nabízely fotografům jiný typ architektury, kterou lze pro zachycení něžné všednosti využít**. Jaroslav Pacovský** vyfotografoval děti hrající si na hřišti (snímek č. 121). Dva chlapci vylezli na sloupky, kterými je upevněna houpačka. Sloupky spojuje trám, a tak v celku tvoří obdélníkový tvar, v jehož středu je čitelná scéna za houpačkou. Kluci na trávníku hrají pozemní hokej. V dáli se tyčí panelový dům, který vystihuje ráz dané doby. Také Illíkova fotografie vojenského letiště v Čáslavi (č. 21) povolává diváka k hravosti, podmínkám doby navzdory. Hlavní postava, vyskakující do vzduchu, naznačuje svými pažemi let. Celá kompozice s letadly v pozadí je orámována otevřenými dveřmi hangáru. Poslední z Illíkových fotografií rámovaných *architekturou* betonových sloupků plotu je fotografie č. 22. Kontrast mezi ostnatými dráty a roztomilou malou holčičkou jako by naznačoval nesnadné časy totalitního režimu, ve kterém autoři snímků poezie všedního dne nepřestávali hledat radost ze života.

č. 20



č. 19





č. 22



č. 21

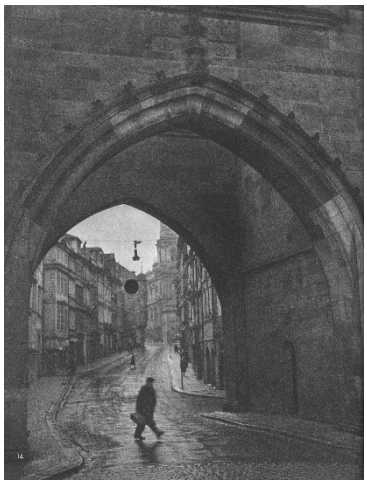
Č. 19: Josef Illík: *Bez názvu*, nedat.;
Týnská ulička, Staré město pražské.

Č. 20: Josef Illík: *Bez názvu*, nedat.;
Postranní portál Týnského chrámu, Staré město pražské.

Č. 21: Josef Illík: *Bez názvu*, kol. 1958;
Vojenské letiště, Čáslav.

Č. 22: Josef Illík: *Bez názvu*, kol. 1958;
Dcera Josefa Illíka Michaela.

č. 120





č. 121

Č. 120: Erich Einhorn: *Bez názvu*, do 1958.
Č. 121: Jaroslav Pacovský: *Dům na periferii VIII*, kol. 1955.

Autoři lyrických snímků hravě pracovali také s odrazem námětu, např. ve skleněných tabulích nebo na vodní hladině. Živá hravost čiší ze snímku **Jana Berana** *Setkání* (č. 122), na kterém se *„setkává"* odraz jezdecké sochy, ze které je v louži viditelný pouze kůň, s živým koněm táhnoucím vůz na historickém náměstí. Zapřažený kůň na snímku otáčí hlavu směrem k odrazu, čímž vyvolává dojem kontaktu s odrazem v kaluži. Nápaditost Beranovy fotografie není zcela ekvivalentní s Illíkovou prací v odrazech. Přesto považuji za podstatné představit zde alespoň fotografii kostela Panny Marie před Týnem na Starém městě pražském, který se odráží ve vodě (č. 23). Tento snímek totiž zachycuje téměř identickým způsobem fotograf Václava Jírů (č. 123), jehož lze řadit mezi hlavní představitele poezie všedního dne. Jediným signifikantním rozdílem je, že Illík zachytil také arkády kolem Staroměstského náměstí, které z horní strany obraz rámují, zatímco Václav Jírů do kompozice zařadil i část podstavce Šalounova pomníku mistra Jana Husa.



č. 23

Josef Illík
Bez názvu

nedat.;
Kašna u sochy mistra Jana z Husi,
Praha – Staroměstské náměstí, Praha.

č. 122





č. 123

Č. 122: Jan Beran: *Setkání*, 1959.
Č. 123: Václav Jírů: *Bez názvu*, před 1962.

Josef Illík bezpochyby patří do skupiny fotografů, kteří tvořili snímky v duchu poezie všedního dne. Tato část jeho fotografické činnosti ale nebyla většinou zveřejňována, a tedy není obvykle uvedena v odborné literatuře, ve které se o poezii všedního dne píše. Okrajově ji zmínil pouze Lukáš Bártl, jehož tvrzení na základě komparační metody v této kapitole mohu potvrdit.

Závěr

Bakalářská práce představuje fotografické dílo kameramana Josefa Illíka. Vědomě jsem se nezaměřila na jeho kinematografickou tvorbu. Vztah Illíkova filmu a fotografie je ponechán pro další bádání. Chybí také podrobný přehled celé jeho fotografické práce, neboť ještě nebyla docela zpracována Illíkovými potomky, kteří ji vlastní. Detailní chronologizace není možná, protože autor sám své fotografie nedatoval. Zabývala jsem se proto charakterizací fotografického díla tak, jak je přístupné dnes.

Josef Illík svými momentními snímky zachytil obrazy ulic, cest a domovů, chvíle plné pohybu a dynamiky, ale i čekání a odpočinku. Nezbytnou součástí jeho fotografie je lidská postava. Fotografoval především děti, lásku a hravost. Příběhy jeho snímků se odehrávají většinou v městském prostředí. Miloval Prahu, fotografoval život v jejích historických koutech i na periferii. Ve své filmové i fotografické tvorbě kladl důraz na estetickou výtvarnou hodnotu, čistotu výrazu i myšlenky.

S jistotou nelze dohledat žádný konkrétní vztah mezi Josefem Illíkem a dalšími fotografy, kteří by přímo byli inspirací jeho tvorbě. To, že nejspíš nebyl podrobně seznámen s dílem všech tehdejších mistrů fotografie, kteří jsou dnes vnímáni jako nedílné součásti umělecké historie neznamená, že nemohlo docházet k vzájemné fotografické korelaci. Vjemy života probíhaly a probíhají napříč celou planetou. Není nezvyklé, že na podněty, které svět přináší, reagují různí umělci obdobným způsobem, aniž by byli ve vzájemném kontaktu. Přesto mohou ve své tvorbě dojít k vzájemně souznějícím prvkům. Vliv nutně nepřichází pouze od konkrétního umělce, inspirace vyvstává i z podobné zkušenosti či naladění.

Každá společnost má své okrajové oblasti a patří k proklamovanému dobrému jménu se o periferii mnoho nezmiňovat, ať už jde o černošskou, romskou či v Americe původní indiánskou subkulturu. Přesto se vždy najdou citliví rebelanti, kteří se právě jejich obyčejným životem zabývají. Josef Illík tak například zachytil romské ghetto na okraji Prahy.

Hodnota fotografa, podle mého názoru nespočívá v tom, jak přesně zobrazuje realitu, ale zda v sobě má puzení reagovat na svět a určitým způsobem odrážet dojmy, city a myšlenky, které v něm svět probouzí. Josef Illík cítil onu potřebu světu odpovídat na to, jak k němu promlouvá. Činil tak veřejně ve své kameramanské praxi i soukromě vytvářením vlastního zárodku fotografické galerie. Podobné umělce, kteří svět kolem sebe citlivě vnímali a mistrně ztvárňovali, jsem vybrala pro svou práci, abych jejich tvorbu komparovala s Illíkovou fotografií.

V kontextu československé poválečné fotografické tvorby spadá dílo Josefa Illíka jednoznačně mezi snímky poezie všedního dne. Lyričnost něžných fotografií československých autorů tvořících především v 50. letech minulého století je přirozenou a pro vývoj umění podstatnou reakcí umělců na danou dobu. V Illíkově tvorbě lze vyjma básnířského vyznění jako takového dohledat konkrétní náměty, které jsou pro poezii všedního dne charakteristické. Je to jmenovitě rámování scény pomocí architektury, fotografování přes sklo se strukturou, zdvojení námětu odrazem a zachycení malé postavy ve velké ploše.

Illíkovo dílo lze také komparovat s tvorbou umělecké Skupiny 42, jejíž autoři se stejně jako on obraceli k prostému životu v aktuálním městském prostředí. Jediný fotograf Skupiny 42 Miroslav Hák však na rozdíl od Josefa Illíka zachytil ve své tvorbě především osamělost formou absence lidské postavy na svých snímcích. Hákova práce odráží především bolestivé dopady válečné doby, zatímco Illíkova fotografie tíhne k objevování radosti navzdory ztíženým společenským podmínkám.

Vliv dalšího soudobého alternativního směru, československé surrealistické fotografie, jsem v Illíkově tvorbě téměř nezaznamenala.

Ze zahraničních autorů je v kontextu Josefa Illíka zásadní především Henri Cartier-Bresson, jehož raná tvorba bývá někdy se surrealismem spojována. Společným rysem je úsilí o srovnání rozdílu mezi uměním a obyčejným lidským životem, které je přisuzováno jak surrealismu, tak Cartier-Bressonovu dílu z počátku třicátých let. Mezi Cartier-Bressonovými snímky z této doby existují i takové, které mají souladný náboj s Illíkovou fotografickou tvorbou. Oba autoři hledali krásu v každodennosti. Illík mohl Cartier-Bressonovo dílo poznat skrze monografii, kterou publikovala v Československu Anna Fárová. Ne všechny momentní fotografie Cartier-Bressona mají nutně dokumentární hodnotu. Mnohé z nich neinformují o událostech hodných pozornosti, ale mají především estetickou kvalitu, která nese emocionální náboj. Právě takové jsou i Illíkovy fotografie, zachycující pro autora podstatný každodenní vztah člověka k člověku. Zaznamenání vztahu člověka k sobě samému, k rodině a ke společnosti bylo motivem vzniku světové výstavy The Family of Man, jejíž exponáty jsou společně s fotografií poezie všedního dne Illíkově fotografické tvorbě nejbližší. Podobným souladem zaznívá okrajově i italský neorealismus, který bývá propojován s československou poezií všedního dne. Josef Illík jako kameraman spolupracoval především s Karlem Kachyňou, jehož snímky mají společné prvky s neorealistickým filmem z poválečné Itálie. Kinematografie se v obou případech zaměřovala na člověka a jeho skutečnou, opravdovou všednost. Běžné lidské osudy jsou také obsahem Illíkových snímků. Na rozdíl od italského neorealismu se ale Illík obrací k intimnějším a radostnějším námětům.

Pozitivní vyznění Illíkovy fotografie by bylo možné napadnout jako naivní. Tu je ale nutno upomenout na původ krásné lehkosti jeho snímků. Již v hluboké historii umělci mnohokrát zdánlivě nemístně reagovali na odosobnělý přístup ve společnosti či v umění. Taková reakce však posunula tok myšlenek společenského vědomí a nejednou tak vznikl nový umělecký styl. Citově předimenzované baroko vytlačil klasicismus ve svém racionalismu a umírněnosti. Zasněnému romantismu se postavil ve vší krutosti pravdivý realismus. Kubismus už zcela odmítl tradiční pohled na skutečnost. Ořezal chápání reality na pouhé tvary, zachycené v dynamice, kterou tehdejší realita – industriální pokrok přinesl. Josef Illík se vymezil svou tichou intimní fotografickou tvorbou doktríně socialistického realismu, která nutně vyžadovala dějový obsah umění v podobě ideologické orientace na komunismus. Odmítal publikovat svou tvorbu tak, aby byla řazena mezi uměle vytvořená naivní díla s ideologicku urgencí. Svou tvorbu pojal způsobem, kterým se bylo možno vyhnout socialismem nucenému obsahu.

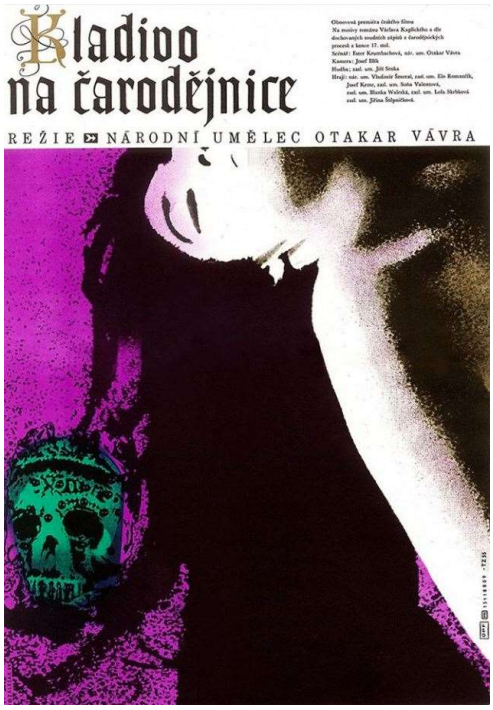
Illíkovy snímky povětšinou nenesou narativní vícerozměrová sdělení. Kvalita jeho tvorby spočívá především v naději, kterou fotografie přinášejí v době omezené svobody. Jejich dílčí spojitost s autory tvořícími ve stejné době lze nalézt zejména mezi fotografy poezie všedního dne. Fotografická práce Josefa Illíka však pro něho samého byla jen okrajem jeho tvorby, téměř neaspiroval k její publikaci. Přesto jsou jeho snímky neopomenutelným záznamem doby, na kterou je tolik snadné zapomenout, doby, kterou je snadné zaškatulkovat do kategorií jako *období temna minulosti, které se nevrátí*. Autor svou fotografií však představuje dílčí prožitek radosti dané době navzdory. To je, domnívám se, potřeba připomínat strastem navzdory v každé době.

Životopis Josefa Illíka

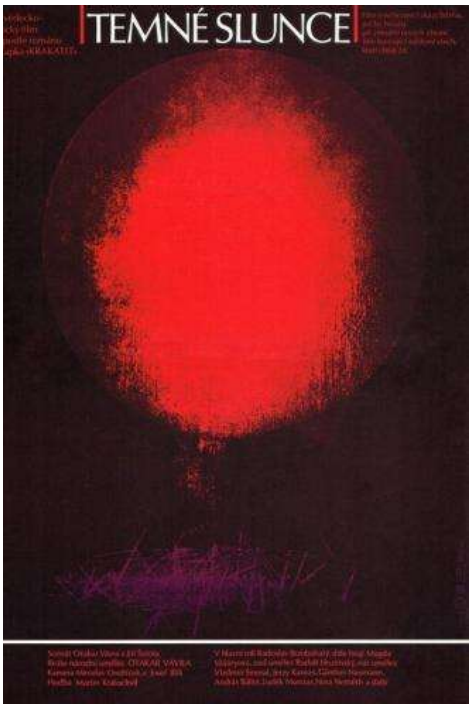
narozen 10. 9. 1919 v Praze | **zemřel** 21. 1. 2006 v Praze
ženatý od 26. 6. 1945 | **manželka** Jarmila rozená Procházková | **dcery** Jarmila a Michaela

1935–1936	výpomoc ve fotografickém ateliéru Václava Čermáka (Praha)
1936–1939	studium na Státní grafické škole v Praze
1939–1942	zaměstnání ve fotografickém ateliéru Rudolfa Chundely (Praha, Žižkov)
1942–1945	totální nasazení v Berlíně a následná práce v ateliéru E. Konrada (Berlín)
1945–1948	vlastní fotografický ateliér v bytě, kde s rodinou žili (Praha, Vinohrady)
1948–1952	zaměstnání ve Filmovém studiu Barrandov (Praha, Barrandov) práce fotografa, ostřiče, asistenta kamery
1949	Případ dr. Kováře (asistent kamery)
1950	Karhanova parta (druhá kamera)
1952	Zítra se bude tančit všude (asistent kamery)
1952	Vítězný pochod (asistent kamery)
1952	Slovo dělá ženu (asistent kamery)
1952–1958	kameraman v Československém armádním filmu (Praha)
1952	Veliký den
1953	Jsme připraveni
1953	Divadlo čs. Armády
1954	Armádne divadlo Martin
1954	Písně hrdinů
1955	Letecký den
1955	Mistr Jan Hus
1955	Opičí císař
1955	Pozdrav veliké země
1956	Modrá a zlatá
1956	Střelecké závody v Pekingu
1956	Zimní příprava nejlepších
1957	Puškou aj valaškou
1957	Sedm životů
1957	Stalo se jedné noci
1957	V prvním sledu
1958	Nic se nestalo
1959	vyšla fotografická publikace Illíkových snímků Praha zasněná (10 000 výtisků)
1958–1981	kameraman ve Filmovém studiu Barrandov (Praha, po druhé světové válce byl zestátněn pod názvem Československý státní film)
1958	Tenkrát o Vánocích
1959	Dům na Ořechovce
1959	Král Šumavy
1960	Osení
1960	Práče
1961	Kde řeky mají slunce
1961	Trápení
1962	Pevnost na Rýně
1963	Deváté jméno
1963	Spanilá jízda
1964	Lov na mamuta
1964	Optimista
1964	Místo v houfu
1964	Smrt obchodního cestujícího
1965	Das Haus in der Karpfengasse (Dům v Kaprové ulici)
1965	Pražský chodec (Československá televize Praha, Krátký film Praha)
1965	Sedm zabitých
1965	Svatba s podmínkou
1966	Kočár do Vídně
1967	Noc nevěsty
1968	Jarní vody
1968	Ta třetí
1969	Rozhovor před smrtí (Československá televize Praha, středometrážní film)
1969	Meze Waltera Hortona (Československá televize Praha, středometrážní film)
1969	Kladivo na čarodějnice
1970	Ucho
1970	Už zase skáču přes kaluže
1971	Jak se dělá televizní soutěž (Československá televize Praha, středometrážní film)
1971	Tajemství velikého vypravěče
1972	Slečna Golem
1972	Vlak do stanice Nebe
1973	Tři oříšky pro Popelku
1973	Vedla je láska
1973	Větrné moře
1974	Osud jménem Kamila
1974	Zbraně pro Prahu
1975	Dva muži hlásí příchod
1976	Bouřlivé víno
1976	Náš dědek Josef
1977	O moravské zemi
1977	Ve znamení Tyrkysové hory
1978	Princ a Večernice
1978	Radost až do rána
1979	Pátek není svátek
1980	Něco je ve vzduchu
1980	Temné slunce
1981	Zakázaný výlet

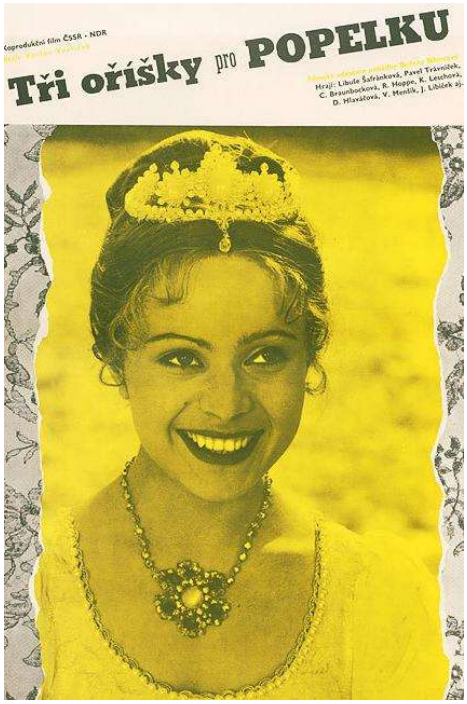
Plakáty nejznámějších filmů natočených Josefem Illíkem



Režie: **Otakar Vávra**



Režie: **Václav Vorlíček**



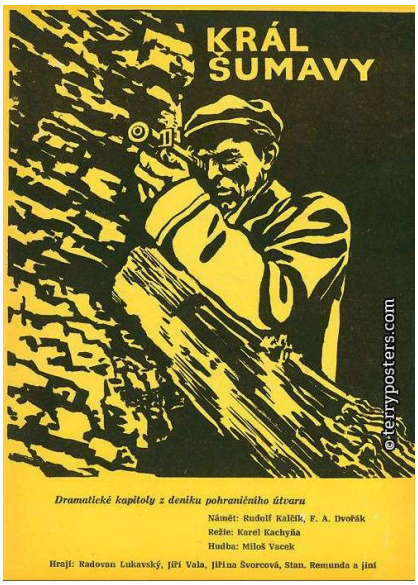


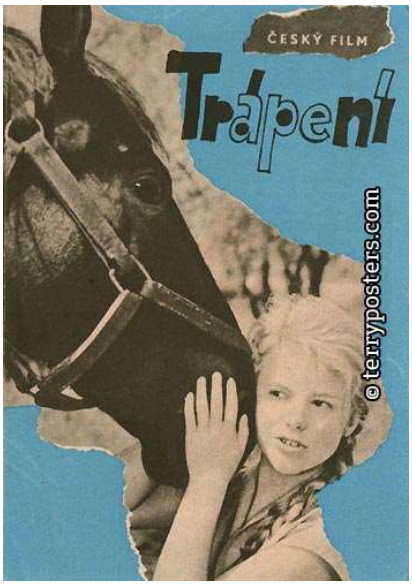


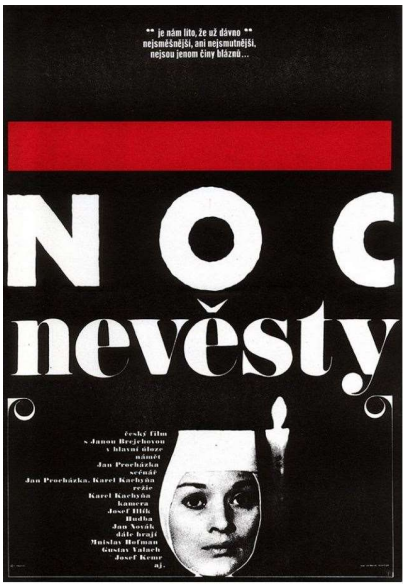


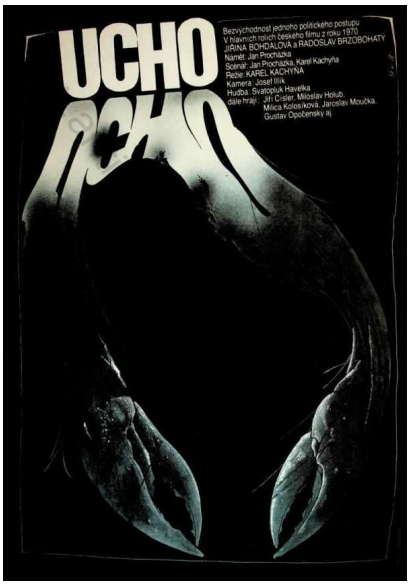
Režie: **Karel Kachyňa**







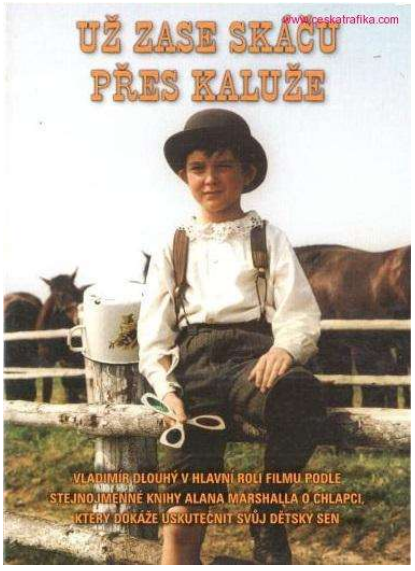


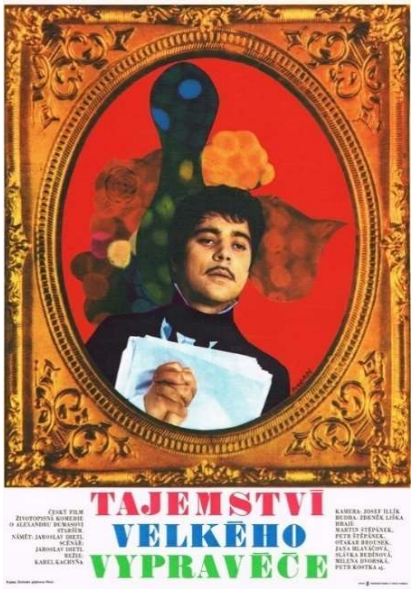


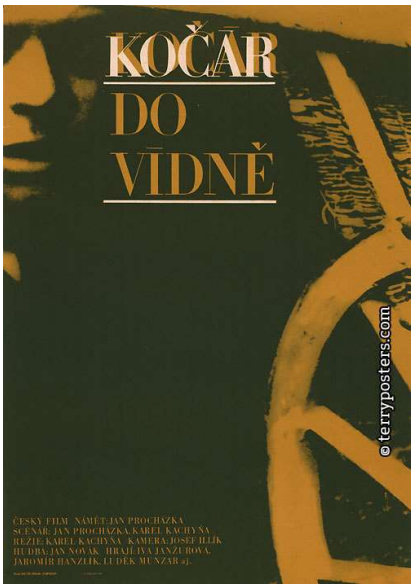
Režie: **Karel Kachyňa**











Ocenění

1951	Cena na festivalu: 12. mezinárodní filmový festival Benátky
1960	Praha / Československo: Stříbrný odznak vzorného pracovníka ministerstva školství a kultury udělen u příležitosti 15. výročí zestátnění československé kinematografie
1961	Benátky / Itálie: Plaketa Bienále Kde řeky mají slunce za kameru (1961)
1968	1. mezinárodní filmový festival Phnompenh / Kambodža: Cena za kameru Jarní vody (1968)
1975	Praha / Československo: Prémie Českého literárního fondu za kameru Větrné moře (1973)
1975	Praha / Československo: Národní cena Československé socialistické republiky Zbraně pro Prahu (1974) kolektivu tvůrců filmu (režisér Ivo Toman, kameraman Josef Illík, hudební skladatel Jiří Šust a herec Karel Hlušička) za přesvědčivé ztvárnění boje českého lidu a jeho pomoci bojující Praze v květnových dnech 1945
1975	Prémie Českého literárního fondu za rok 1974
1977	Československo: Cena Ústředního výboru Svazu československých dramatických umělců za kameru Náš dědek Josef (1976)
1977	Cena na festivalu: 28. filmový festival pracujících – léto ´77
1978	Cena na festivalu: 16. festival českých a slovenských filmů České Budějovice
1978	České Budějovice / Československo: Cena za kameru O moravské zemi (1977)
2000	Asociace Českých Kameramanů: cena za celoživotní dílo

Seznam literatury

Bártl, Lukáš: *Poezie všedního dne ve fotografii*. Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2012.
Bártl, Lukáš: *Všední den v české fotografii 50. a 60. let*. Galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb 2018.
Beke, László: *Henri Cartier-Bresson*. Retrospektív. Ludwig Múzeum Budapest, katalog, Budapest 2002.
Bieleszová, Štěpánka: *Surrealismus a česká fotografie*. In: https://historylessons.eu/cs/culture/surrealismus-a-ceska-fotografie/ , použito 21. 1. 2023.
Birgus, Vladimír — Mlčoch, Jan: *Česká fotografie 20. století*. KANT, Praha 2010
Birgus, Vladimír: *Pavel Dias*. ITF FPF SU, katalog, Opava 1995.
Blažek, Bohuslav: *Dagmar Hochová*. Odeon, Praha 1984.
Brukner, Josef — Mrnka, Jaroslav — Pařík, Jan: *Orbis pictus aneb Svět v objektivu*. Mladá fronta, Praha 1964.
Čuřík, Jan — Illík, Josef — Kališ, Jan: Umělecká soutěž k 20, výročí ČSSR. Praha 1961 In: Film a doba, č. 9, Orbis, říjen 1961.
Dufek Antonín — Zatloukal, Pavel: *Fotoskupina DOFO*. Moravská galerie v Brně, katalog, Brno 1995.
Einhorn Erich — Zelenka, Jan: *Praha všedního dne*. Orbis, Praha 1959.
Einhorn, Erich: *Prager Alltag*. Artia, Prag 1958.
Fárová, Anna: *Henri Cartier-Bresson*. Fotografie. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958.
Fárová, Anna: *Miroslav Hák*. Kabinet fotografie Jaromíra Funka, katalog, Brno 1970.
Fárová, Anna: *Dvě tváře*. Torst, Praha 2009.
Fragner, Gabriel: *Funkeho žáci na Státní grafické škole v Praze*. Teoretická diplomová práce, Slezská univerzita v Opavě. Opava 2015.
Frynta, Emanuel: *Eva Fuková*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1963.
Funke, Jaromír: *O moderní fotografii*. In: Foto 1925, roč. 12, č. 1.
Galassi, Peter: *Henri Cartier-Bresson*. The early work. MoMA, New York 1987.
Hák, Miroslav*: Očima*. Svět kolem nás. Československé filmové nakladatelství, Praha 1947.
Hrubý, Karel Otto (ostatní autoři: Bártl, Lukáš — Dufek, Antonín — Muselík, Roman — Myška, Miroslav — Pátek, Jiří — Vránová, Jana): *Karel Otto Hrubý fotograf, pedagog, teoretik*. Dům umění, Brno 2017.
Chalupecký, Jindřich: *Svět, v němž žijeme*. In: Obhajoba umění. Československý spisovatel, Praha 1991.
Illík, Josef: *Praha zasněná*. Orbis, Praha 1959.
Jírů, Václav: *Praha a Pražané*. Orbis, Praha 1962.
Kautský, Oldřich: *Italský filmový neorealismus*. Orbis, Praha 1958.
Klimešová, Marie: *Dagmar Hochová*. Galerie hlavního města Prahy, Praha 1989.
Kopřivová, Jana: *Filmy Karla Kachyni*. srovnávací analýza filmů z let 1948–1968. magisterská diplomová práce, Masarykova univerzita, Brno 2012.
Kourová, Pavlína: *Josef Illík*. Zachytit starodávný svět. In: Xantypa, březen 2019.
Kundera, Ludvík: *Pavel Dias*, fotografie 1955–1990. Dům umění města Brna, katalog, Brno 1990.
Mlčoch, Jan (koncepce výstavy a text): *Josef Ehm – fotografie*, Výstava ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze. Praha 1993.
Mlčoch, Jan: *Miroslav Hák*. Fotografie. Pražský dům fotografie, katalog, Praha 1994.
Moucha, Josef — Kuta, Lukáš: *Josef Illík*. Praha 1945–1958. Argo, Praha 2018.
Mrázková, Daniela — Remeš, Vladimír: *Cesty české fotografie*. Mladá fronta, Praha 1989.
Pospěch, Tomáš*: Myslet fotografii*. Česká fotografie 1938–2000. PositiF, Praha 2014.
Steichen, Edward: *The Family of Man*. MoMA, New York 2013.
Zhoř, Igor: *Josef Tichý*. Kabinet fotografie Jaromíra Funka, katalog, Brno 1963.

Další zdroje

Rozhovor s Jarmilou Kutovou, dcerou Josefa Illíka ze dnů 25. 2. 2022 a 11. 2. 2023, textová příloha 1.
Rozhovor s Lukášem Kutou, vnukem Josefa Illíka ze dne 3. 3. 2023, textová příloha 2.
Archiv fotografií Josefa Illíka, rodinný archiv potomků Josefa Illíka; v práci použito ze scanů negativů.
Fotografie použitá na obálce: Josef Illík: *Bez názvu*, nedat.; maminka Josefa Illíka, Praha – u Národního památníku na Vítkově.
Fotografie č. 101: Miroslav Hák: *Ve dvoře*, 1943; zdroj: Online sbírka Muzea umění Olomouc: https://www.muo.cz/sbirky/fotografie-37/miroslav-hak-74/ , použito 25. 1. 2023.
Fotografie č. 102: Miroslav Hák: *Okno I.*, 1966; zdroj: Online sbírka Moravské galerie: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_5726, použito 5. 2. 2023.
Fotografie č. 103: Miroslav Hák: *Městský kout*, 1942; zdroj: Fárová, Anna: *Miroslav Hák*. Kabinet fotografie Jaromíra Funka, katalog, Brno 1970.
Fotografie č. 104: Miroslav Hák: *Schodiště*, 1964–1966; zdroj: Online sbírka Moravské galerie: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_5724, použito 13. 2. 2023.
Fotografie č. 105: Miroslav Hák: *Dveře*, 1966; zdroj: Online sbírka Moravské galerie: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_5727, použito 13. 2. 2023.
Fotografie č. 106: Henri Cartier-Bresson: *Henri Matisse kreslí doma ve Vence, Francie*, 1944; zdroj: Fárová, Anna: *Henri Cartier-Bresson*. Fotografie. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958.
Fotografie č. 107: Henri Cartier-Bresson: *The Var department. Hyères, France*, 1932; zdroj: Magnum Photos online sbírka https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/henri-cartier-bresson-principles-practice/ , použito 6.2. 2023.
Fotografie č. 108: Henri Cartier-Bresson: *Untitled*, 1931; zdroj: Galassi, Peter: *Henri Cartier-Bresson*. The early work. MoMA, New York 1987.
Fotografie č. 109: Henri Cartier-Bresson: *Sevilla, Španělsko*, 1933; zdroj: zdroj: Fárová, Anna: *Henri Cartier-Bresson*. Fotografie. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958.
Fotografie č. 110: Václav Jírů: *Balónky*, 1958; Bromostříbrná fotografie; zdroj: Bártl, Lukáš: *Poezie všedního dne ve fotografii*. Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2012.
Fotografie č. 111: Rudolf Štursa: *Leť balónku!*, kol. 1955; Bromostříbrná fotografie; zdroj Bártl, Lukáš: *Poezie všedního dne ve fotografii*. Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2012.
Fotografie č. 112: Dagmar Hochová: *Matějská pouť*, 1960; zdroj: Blažek, Bohuslav: *Dagmar Hochová*. Odeon, Praha 1984.
Fotografie č. 113: Jiří Jeníček: *Mínus 16 °C*, 1957; Bromostříbrná fotografie; zdroj: Bártl, Lukáš: *Poezie všedního dne ve fotografii*. Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2012.
Fotografie č. 114: Karel Otto Hrubý: *Listopadový den*, 1958; Bromostříbrná fotografie; zdroj: Bártl, Lukáš: *Poezie všedního dne ve fotografii*. Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2012.
Fotografie č. 115: Josef Tichý: *Září*, 1963; zdroj: Zhoř, Igor: *Josef Tichý*. Kabinet fotografie Jaromíra Funka, katalog, Brno 1963.
Fotografie č. 116: Eva Fuková: *Bez názvu*, kolem 1955 (?). Bromostříbrná fotografie; zdroj: Frynta, Emanuel: *Eva Fuková*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1963.
Fotografie č. 117: Jan Reich: *Na Františku*, 1958; Bromostříbrná fotografie; zdroj: Bártl, Lukáš: *Poezie všedního dne ve fotografii*. Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2012.

Fotografie č. 118: Jan Hajn: *Bez názvu*, kolem 1960; Bromostříbrná fotografie; zdroj: Bártl, Lukáš: *Poezie všedního dne ve fotografii*. Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2012.
Fotografie č. 119: Vladimír Skoupil: *Déšť*, kolem 1965; Bromostříbrná fotografie; zdroj Bártl, Lukáš: *Poezie všedního dne ve fotografii*. Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2012.
Fotografie č. 120: Erich Einhorn: *Bez názvu*, do 1958; zdroj: Einhorn, Erich: *Prager Alltag*. Artia, Prag 1958.
Fotografie č. 121: Jaroslav Pacovský: *Dům na periferii VIII*, kolem 1955; Bromostříbrná fotografie; zdroj: Bártl, Lukáš: *Poezie všedního dne ve fotografii*. Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2012.
Fotografie č. 122: Jan Beran: *Setkání*, 1959; zdroj: Online sbírka Moravské galerie: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_11519, použito 12. 1. 2023.
Fotografie č. 123: Václav Jírů: *Bez názvu*, před 1962; zdroj: Jírů, Václav: *Praha a Pražané*. Orbis, Praha 1962.
Plakát filmu *Kladivo na čarodějnice*, 1969; zdroj: https://www.csfd.cz/film/9455-kladivo-na-carodejnice/galerie/plakaty/
Plakát filmu *Temné slunce*, 1980; zdroj: https://www.rikrek.com/cs/film/temne-slunce/95113/
Plakát filmu *Bouřlivé víno*, 1976; zdroj: https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397122/bourlive-vino
Plakát filmu *Tři oříšky pro Popelku*, 1973; zdroj: https://www.csfd.cz/film/9430-tri-orisky-pro-popelku/galerie/plakaty/
Plakát filmu *Dva muži hlásí příchod*, 1975; zdroj: http://vladimir-mensik.cz/filmy.aspx?actorId=59896fd5-4c79-44e7-9f88-0ff0352ea07f
Plakát filmu *Princ a Večernice*, 1978; zdroj: https://www.csfd.cz/film/9425-princ-a-vecernice/galerie/plakaty/
Plakát filmu *Tenkrát o Vánocích*, 1958; zdroj: https://www.terryhoponozky.cz/plakat/16995-tenkrat-o-vanocich
Plakát filmu *Král Šumavy*, 1959; zdroj: https://www.terryhoponozky.cz/plakat/38366-kral-sumavy-5
Plakát filmu *Trápení*, 1961; zdroj: https://www.terryhoponozky.cz/plakat/20919-trapeni-2
Plakát filmu *Kočár do Vídně*, 1966; zdroj: https://www.terryhoponozky.cz/plakat/8719-kocar-do-vidne
Plakát filmu *Noc nevěsty,* 1967; zdroj: https://www.csfd.cz/film/4964-noc-nevesty/galerie/plakaty/
Plakát filmu *Už zase skáču přes kaluže*, 1970; zdroj: https://www.ceskatrafika.com/Uz-zase-skacu-pres-kaluze-DVD-d3750.htm
Plakát filmu *Ucho*, 1970; zdroj: https://www.antikvariaty.cz/index.php?action=ShowImages&id=71047
Plakát filmu *Tajemství velikého vypravěče*, 1971; zdroj: https://www.s-antikvariat.cz/antikvariat/plakaty/filmove-plakaty-a3/filmovy-plakat-tajemstvi-velkeho-vypravece.html
Plakát filmu *Vlak do stanice Nebe*, 1972; zdroj: https://aukro.cz/vlak-do-stanice-nebe-film-plakat-karel-vaca-1972-6980807633

Jmenný rejstřík

Balík, Jaroslav 4
Bártl, Lukáš 12, 13, 18, 22, 25, 27, 31, 37
Beke, László 23
Beran, Jan 36, 37
Birgus, Vladimír 27
Boček, Jaroslav 6
Breton, André 10
Brynych, Zbyněk 4
Cartier-Bresson, Henri 10, 22, 23, 24, 39
Corny, Marcel 19
Čapek, Abe 19
Čermák, Josef 2
Daněk, Oldřich 4
Delong, Vladislav 4
Dufek, Antonín 25, 27
Ehm, Josef 2, 10
Einhorn, Erich 34, 36
Fárová, Anna 14, 22, 23, 39
Fuka, Otakar 4
Fuková, Eva 31, 33
Funke, Jaromír 2, 10
Gajer, Václav 4
Galassi, Peter 23
Hajn, Jan 31, 33
Hák, Miroslav 13, 14, 16, 17, 38
Heisler, Jindřich 11
Hoffmann, Kurt 4
Holub, Miroslav 26
Hrubý, Karel Otto 28, 30
Chalupecký, Jindřich 13, 14
Chundela, Rudolf 3
Jeníček, Jiří 28, 30
Jírů, Václav 28, 30, 36, 37
Kafka, Bohumil 2
Kachlík, Antonín 4
Kachyňa, Karel 3, 4, 9, 18, 39
Kohout, Pavel 4
Krška, Václav 4, 9
Kulijev, Eldar 4
Kuta, Lukáš 7, 8
Kutová, Jarmila 8, 9, 27
Lange, Dorothea 19
Linhart, Lubomír 14
Marek, Evžen 3, 9
Medková, Emila 10
Mlčoch, Jan 27
Moucha, Josef 7
Mrázková, Daniela 27
Pacovský, Jaroslav 34, 36
Procházka, Jiří 3, 9
Ráža, Ludvík 4
Reich, Jan 31, 33
Reichmann, Vilém 10
Remeš, Vladimír 27
Sandburg, Carl 19
Sequens st, Jiří 4
Schulhoff, Petr 4
Skalský, Štěpán 4
Skopec, Rudolf 6
Skoupil, Vladimír 31, 33
Steichen, Edward 19
Sudek, Josef 10
Sutnar, Ladislav 2
Štursa, Rudolf 28, 30
Štyrský, Jindřich 10
Tichý, Josef 30
Tichý, Karel 28
Toman, Ivo 4
Toyen 11
Vávra, Otakar 4
Vorlíček, Václav 4
Zavattini, Cesare 18

Přílohy

Rozhovor s Jarmilou Kutovou

(Zkrácený autentický přepis z rozhovorů s dcerou Josefa Illíka, pořízených 25. 2. 2022 a 11. 2. 2023 ve Lhotě u Svaté Anny)

Co víte o dětství Vašeho tatínka, Josefa Illíka?

Narodil se 10. září 1919. Byl druhý syn babičky a dědy Illíkových a byl drobné dítě, podívejte. (Paní Kutová mi ukazuje snímek z Illíkova dětství, na kterém je vyfocen v dětské zotavovně v Luži. Na popisku je napsáno, že se jedná asi o rok 1923). Táta je ten dole uprostřed. A tady je to ten druhý vlevo od cedulky, to je ze školy, kam chodil, v Jeseniově ulici. (Ukazuje mi další fotografii)

,





Nicméně, když vychodil obecnou školu a měšťanku, v Jeseniově ulici na Žižkově, ne tu německou, ze které je dnes ta velká škola, ale dál v ulici, takový žlutý dům, tam byla česká škola, kam chodil. Pak bylo třeba, aby šel do učení. Jako dvanáctiletý kluk se chodil dívat do ateliéru k sochaři Bohumilu Kafkovi, když pracoval na modelu pomníku Jana Žižky.

Jak se do jeho ateliéru dostal?
No, byl to žižkovský kluk. Odvážný. Dostal se všude, kam se mu chtělo. Chtěl být sochařem. Nic z toho nebylo. Tak se šel učit alespoň loutkářem. Naučil se dělat loutkám hlavičky, ale v učení se mu brzy nelíbilo. Místo práce na loutkách, roznášel po Praze spousty krabic plných loutek k zákazníkům. Za krabicemi prý nebyl ani vidět. A to nebylo nic pro něj. Chtěl tedy být rytcem kovů. Babička ho odvedla do učení k rytci na Žižkově. Vydržel tam jen jeden den. Propíchl si rydlem prst a rydlo zlomil. Dostal pohlavek a víc tam nešel. Nebylo to s ním jednoduché.
A pak se šel učit fotografem, a to už ho bavilo. Od 15.8.1935 se učil ve fotoateliéru Václava Čermáka na Žižkově ale ani tam nakonec nebyl spokojen. Místo učení pral fotky v sudu na dvoře ateliéru, v ledové vodě a v mrazu. Ale zde se doučil.

Takže tím už skončil s odborným studiem?
Ne, to ne. Od 5.února 1936 pokračoval ve fotografickém vzdělání na Státní grafické škole v Praze na Smíchově u Jaromíra Funkeho a Josefa Ehma. Ani tady to s ním ale nebylo jednoduché. Z fotografické praxe měl jedničku ale z chování dvojku. To proto, že vynikal v negativní retuši a naprosto perfektně četníkovi na negativu odretušoval ruku. Retuš 1 a chování 2. (smích…) Nakonec 30. ledna 1939 zde složil s výborným prospěchem tovaryšskou zkoušku.
Vy jste na mě opravdu důsledně připravená. To jsou přesná data! Děkuju.
Maminka všechno psala a zaznamenávala, tak když jsem věděla, že přijedete, tak jsem se podívala na rodinné archivy.

Po státní škole už začal Josef Illík pracovat?
Ano, zaměstnání našel okamžitě ve fotoateliéru pana Rudolfa Chundely, také na Žižkově, naproti kostelu sv. Prokopa.
Tady pracoval až do 23. 12.1942, kdy byl totálně nasazen v Reichu.

Totální nasazení, to byly nucené práce za války? A co to je Reich?
No, ač. Nucené práce. Reich, prostě Reich, Německo. V Berlíně původně žil v lágru a pracoval s ostatními na odklízení trosek a opravách plynového vedení po náletech. Byl tam v lágru a první jeho kamarád, se kterým se teda poznal až tam. Jmenoval se Evžen Marek, ten byl taky fotograf, ale zároveň byl novinář a ten byl od Turnova. A tátu z toho lágru vytáhl. A on byl táta takový do světa, což byl až do smrti. Evžen byl jeho nejlepší kamarád. Také se tu seznámil s Jiřím Procházkou, bratrem mé maminky a později v Praze i s ní. (paní Kutová mi ukazuje další fotku) Tady je uprostřed táta a ten za ním, to je Jiří.



Evžen si v Berlíně sehnal práci u fotografa a pak i pro tátu. Pracovali v ateliéru u F. Konrada. Už nebydleli v lágru, ale ve vile. Jejich bytný pan Klotz byl výborný člověk. Dělal všechno, aby jim život v Německu ulehčil. Za nějakou dobu vytáhli z lágru i Jiřího, který ovšem fotograf nebyl. Tak ho zaučovali. Práce měli hodně. Němečtí vojáci potřebovali fotografie pro svou rodinu, rodiny zase pro své vojáky ve válce. Tak fotografovali, vyvolávali, zvětšovali, retušovali a kolorovali. Vedlo se jim na válečné poměry docela dobře. Dokonce mohli ve volném čase ve vile pana Klotze hrát ping-pong a trávit víkendy u jezera v Postupimi.

A to měli jako zaměstnání v rámci toho totálního nasazení?
No, ač. Zaměstnání. Protože ještě předtím, tam v lágru, ještě jak byl malý, tak pracoval s klukama, kteří měli kolem dvou metrů. Dělali na odklízení po náletech nějakých plynárenských společností a odklízeli plynová potrubí. A on říkal: No jo, nejlepší bylo, když oni si to potrubí hodili na rameno a já, když jsem se chytl, tak jsem visel dolů. (smích) Tak to prostě nešlo.
Několikrát na černo odjeli z Berlína domů. To ale bylo o život. Nebylo jednoduché vyhnout se německým kontrolám. Evženova maminka byla Němka, otec Čech a hajný. Bydleli v hájovně v Mašově u Turnova. Chalupu měli na samotě. Když kluci přecházeli hranice z Německa, vždycky tam přespávali. Jednou ale Němci někoho honili a prohledávali všechny chalupy v Mašově. Evženova maminka zastlala kluky do peřin, vyšla ven a svou perfektní němčinou je zarazila. Tak jim zachránila život. O ten jim šlo ale mnohokrát. Když utíkali naposled, jejich zaměstnavatel F. Konrad je udal gestapu. Z tátova vyprávění to ani tak nebezpečně nevypadalo. Všechno zlehčoval.

Čím se živil Jiří Procházka, bratr Vaší maminky Jarmily? Čím se živila Vaše maminka?
Narodil se 1920, byl o rok mladší než táta, ale o rok starší než maminka. Protože byl nejstarší dítě v rodině, dostal se na obchodní akademii, stal se ekonomem. Maminka musela jít pracovat už ve čtrnácti letech. Dělala úřednické práce. Byla zaměstnaná v lékárně. Pak byla totálně nasazená na Vysočanech. Poznala se s tátou, když kluci utíkali z Berlína. Strýc ho vzal domů a tehdy ho okouzlila. Byl velmi usilovný. Kdyby nebyl tak usilovný, tak by byla Hanzelková. Ale vzali se s tátou 23. června 1945. Pár měsíců bydleli na Žižkově, pak našli trvalý byt na Vinohradech.

Z Německa se Josef Illík tedy dostal definitivně až po válce?
Ano, tak nějak. Pak, když konečně válka skončila, táta se vrátil do ateliéru R. Chundely. Pak poznal maminku a oženil se s ní. No, a tak si chtěl zařídit svou vlastní fotografickou živnost a odešel z ateliéru R. Chundely. Než k tomu ale došlo, někdo jim poradil, aby jeli do Liberce, tam prý je mnoho volných domů po odsunutých Němcích. Poněvadž neměli nic, ani kde bydlet, vydali se na cestu. Tím, co tam viděli, byli zděšeni. Vyrabované domy a chalupy a zástupy Čechů s ranci nakradených věcí. Maminku nejvíc zasáhl pohled na pohozenou dětskou panenku s utrženou nožičkou, která se válela v blátě u dveří opuštěného domu. Rychle nasedli na nejbližší vlak a ujížděli plni studu za ty lidi, kteří tam rabovali. Táta pak provozoval svou praxi doma v našem bytě na Vinohradech. To bylo úžasné. To byly věci. Protože to bylo v třetím patře. No… Na Vinohradech. Úžasné to bylo. Tak začínal.

Takže si udělal u Vás doma ateliér?
No, ateliér… v ložnici, v naší ložnici byla velká krychle, na té se fotila miminka na té kůži. Měl tam postavený aparát. K fotografování potřeboval hodně světel, a tak často vyhodil elektrické pojistky pro celý dům. Své vybavení měl všude. Ve špajzu jsme měli kromě potravin, kterých bylo po válce velmi málo (byly na lístky) i dvě velké bomby se stlačeným vzduchem pro americkou retuš, zvětšovák, mísy a chemikálie. Občas se tátovy anilínové barvy přimíchaly mamince do polévky. To ji mohl trefit šlak. Všechno tehdy bylo na lístky. Velký pracovní stůl a retušovací pult stál v kuchyni. A

pak když fotil a chtěl to udělat pěkně, tak lepil fotky na karton, a ještě se leštily… Lepil ty papíry, dal na ty fotografie knihu a mě na to posadil. Já jsem dělala závaží. Pak přišel únor 1948 a bylo po všem.
Táta tehdy šel k filmu dělat fotografa. Dělal fotosky. Dlouho u toho ale nezůstal a stal se druhým asistentem kamery – ostřičem. Později už byl prvním asistentem kamery – švenkrem. V roce 1952 odešel do armádního filmu (ČAF – Československý armádní film), kde už začal dělat samostatně kameramana. Natočil zde několik dokumentů, a i filmy hrané, středometrážní. Seznámil se tu s Františkem Vláčilem a Karlem Kachyňou. S Kachyňou pak natočili jejich první hraný celovečerní film – *Tenkrát o Vánocích* a s ním přešli do FSB (Filmové studio Barrandov). Z táty se stal uznávaný a vynikající kameraman. Natočil 69 hraných celovečerních filmů. Podle mne nejlepší z nich – Noc nevěsty, Ucho, Kočár do Vídně, Už zase skáču přes kaluže, Kladivo na čarodějnice a Tři oříšky pro Popelku. Více informací je na internetu.
Takže on pak dělal fotografie jen když měl volno, když měl čas. A to já doma měla pak důležitou roli. Když on fotografie vyvolával, tak já jsem měla hodinky a stopovala jsem.
Já jsem si s tátou užila hodně pěkného. Často jsem s ním o prázdninách jezdila na exteriéry, a tak poznala filmařský život. Nebyl jednoduchý, jak si mnoho lidí myslí. Je to práce náročná a velmi zodpovědná. Horší to měla maminka. Ta byla často sama doma. Táta býval doma většinou v zimě, když se dělaly na filmu dokončovací práce. Tedy pokud se netočil zrovna v zimě na sněhu (táta zimu nenáviděl).

Kolik měl Josef Illík dětí?
Byli jsme já, mladší sestra Michaela, ta se dožila 61 let. Byla hodně nemocná. A taky se narodil klučík.

Měl on sám sourozence?
Ano, Karla a Vladimíra.

Byl Josef Illík věřící? Fotil mimo jiné různé kaple…
Ano, byl vychován jako katolík. Ale v Německu za války v totálním nasazení ztratil víru. Říkal: „tohle by Bůh nedopustil“. Já ale jsem pokřtěná. V rodině držel jisté zvyky, z tradice.

Jaký byl závěr jeho života?
Od sedmdesáti let se sešel s nemocí. Bylo toho hodně a šlo to rychle. Epilepsie, cukrovka, srdce. Po posledním filmu v roce 1981 dokonce přestal vidět. Bylo to pro něj těžké…

Zůstal Váš tatínek v kontaktu se svým přítelem Evženem Markem i když ten už žil v cizině?
Byli spolu v kontaktu do doby, než Evžen emigroval. Protože on byl veden jako vojenský zběh. On měl dva bratry, ti emigrovali do Austrálie dřív a on emigroval za nimi. Utíkal z lágru v Itálii, pak se dostal za nimi do Austrálie. Měl tam čtyři děti a podnikal. Měl reklamní agenturu, byl majetný, měl ananasovou plantáž, pak se soudil za práva domorodců, tak všechno utratil a bydlel v karavanu. Měl ještě syna s druhou ženou, toho jsem poznala. Do Česka se nemohl vrátit víc než padesát let. Až v osmdesáti letech se sem dostal. Nějakou dobu si s tátou psali, ale dlouho to nešlo. Protože jim to kontrolovali. V osmdesáti letech sem přijel a chtěl se s tátou sejít. Já mu měla jít naproti na tramvaj. Ptala jsem se, jak ho poznám. Nikdy jsem ho neviděla. Prý: „Jsem pořád vysoký, mám hůl a australský velký klobouk.“ Byl strašně moc pěkný. Navíc byl velký dobrodruh. Fotograf a ještě novinář. V rodném Mašově měl základnu. Tím, že byl dobrodruh, dostali se s tátou a strýcem z Německa.

Mám pro Vás připravené otázky přímo na Illíkovu práci s fotografií.
Jak se k ní vůbec dostal?
No, my máme příbuzné v Lochovicích, což je kousek u Zdic. Tam žila moje babička. A on tam jezdil na prázdniny. A on maloval, dobře maloval. A babička měla bratra, staršího. Teda, ona byla z devíti dětí. Tak strýc Frantík, ten měl tehdy aparát a fotil. To bylo tátovi takovejch deset nebo jedenáct let. A ten strýc měl takové ponaučení. Nikdy nefoť lidi v lese! (smích)

Co je to za ponaučení? To proto, že je tam tma?
Ne, to proto, že jak tam jsou ty stíny, tak ty lidi jsou pak flekatí. No a tenhle strýc, on se s tím nakonec neživil. On byl vyučený knihař, a nakonec dělal pošťáka. Protože jak by mohl v Lochovicích dělat knihaře, nebo fotografa? No, takže tenhle strýc ho seznámil s fotografií. Něco ho tam naučil…

Máte nějaké vyvolané fotky na papír Josefa Illíka?
Ne, ne, já jsem dala negativy Lukášovi. Ten archiv jsem nějak zpracovala, ale jsou tam chyby. Takže Lukáš má chybu i v tý knize. Nějaké fotky mám, ale v podstatě nic moc. Je jich málo. Ten jeho systém. Házel je do krabice a sroloval je…. Protože táta, ten byl šílený v tomhle. Přijel z Číny v roce 1955 a přivezl spoustu filmů, a pak neměl čas, a tak je nikdy nevyvolal. Někde to zastrkal. To bylo dost drsné.

Do Číny se dostal s filmem?
Ano, s armádním filmem. Taky byl v Berlíně, když se na Barrandově točil film *Zítra se bude tančit všude*, náramný propadák. To bylo! Také byl v Argentině s filmem *Trápení*, v Německu, v Rusku… To nevím. Rusko se mu nelíbilo. Všude možně byl. Ale má nádherné fotografie z roku 1947, to mě bylo 14 měsíců, když se mnou vyjeli do Vysokých Tater. Já jsem tehdy byla nejmladším turistou na zbojnické chatě. Tam nadělal některé moc pěkné fotografie. Ale on to vždycky zničil. Co se mu nelíbilo, tak to vyhodil. Také byl v Polsku, Jugoslávii a v Rakousku i v Itálii. Po šedesátém osmém roce už ho ale nepouštěli ven.

Lukáš zmiňoval, že v tom roce absolutně přestal fotit. Proč?
No, už měl hodně práce. Už to nešlo, nevím přesně proč. Když šel do důchodu, tak zase maloval.

A proč nikdy fotografie nepublikoval?
Jeho to nelákalo. Tu jedinou knihu, co vydal, tak oni mu ty fotografie vybrali, ořezali, a on byl zklamán.
Jestliže měla kniha vůbec vyjít, musely pryč v první řadě fotografie periferie – tedy hlavně starého Žižkova a cikánů v Košířích. Zůstaly fotografie, které tehdejší socialistickou garnituru přímo neurážely a byly přidány některé tendenční. Přesto se nepodařilo úplně změnit její charakter. Jako umělec v době komunismu… no, tak se nedalo fungovat. Z jeho práce se stalo řemeslo. On jako kameraman trpěl tím, že tehdy byl režisér vnímán jako jediný autor filmu, kameraman byl pouhým řemeslníkem. On tím byl zklamán. Přestalo ho to bavit. Proto doma raději trávil čas s námi než zavřený v koupelně.

Vy nemáte ani rodinné fotografie?
No, nějaké jsou z doby, kdy jsem byla malá. Ale když se narodila sestra, tak to už ne. On měl prostě svoje zásady: Rodinné fotografie? Prosím tě, blbost! Dokumentární fotografie? Prosím tě, vždyť fotografie musí nějak vypadat! No, to je sice hezké, ale proto nenafotil naši rodinu. Když nenafotil něco, co bylo a už není…

Ale co tedy podle něj mělo smysl fotit? Vždyť on přece fotografoval dokument.
To ano, ale muselo to mít nějakou – kromě té vypovídající – i nějakou výtvarnou hodnotu. Jenom dokument v jeho očích neměl hodnotu. To je sice pěkné, ale vzpomínky nezaznamenal.

A jak jste začala fotil Vy?
No, on táta, když chodil po Praze fotit, tak nechtěl chodit sám. Tak mě bral s sebou. V desíti letech jsem pak dostala aparát, Flexaretu 5. On fotil na Rolleiflex. také ho utopil v Dunaji… Táta byl dobrý v tom, že když točili, tak on to měl rozkreslené a fotosky fotil už někdo od filmu. Fotografie jako taková ho už tehdy nebrala. Fotil snad jen několik snímků z *Pád v Berlínu*.

Jaké to bylo, když jste s tatínkem jezdila s Československým armádním filmem? Fotila jste tehdy? Pomáhala jste mu? Fotografoval tehdy on?
Mně bylo 10, 11 let. To byly moje prázdniny, já si to užívala, ale nefotila. Táta točil, tu a tam si našel čas udělat nějakou fotku.

Jací fotografové mu byly inspirací, nebo vzorem?
No, on doma měl sbírku nějakých monografií. Už přesně nevím, všechno jsem dala Lukášovi. Ale měl svůj zájem ve filmu, nijak to nestudoval. Tohle šlo mimo něj. Zahraniční knížky neměl.

Pojďme se pokusit o jistou chronologizaci Illíkova díla. Fotografoval Josef Illík, když byl v totálním nasazení?
Ano, to jsou tyhle fotografie. Bylo to zhruba mezi léty 1942–1945. Tehdy pracovali v tom ateliéru, jak jsem Vám říkala. Táta dělal skvěle retuše. Ale fotil i své kamarády při práci.

Jaký je další celistvý soubor, který jste vypátrala?
V roce 1955 byl táta s Československým armádním filmem v Číně, tam se fotit nesmělo, ale on stejně udělal pár snímků natajč. A to se tehdy hodně bál. Byla tam přísná kontrola. Ale když byli na exkurzi v solivaru, nedalo mu to. Ti dělníci ho moc zaujali.

A co fotografoval, když byl doma, v Praze?
O rok později fotil cikánské ghetto. Tehdy jsme bydleli v Košířích. Utíkal tam za nimi před námi do Hliníku. Tehdy tam byli ještě kočovní cikáni. Už se to ale mělo ničit. Tak ještě chtěl zachytit tu kolonii v akci. Docela ho fascinovali a on je nejspíš taky. Spřátelili se. Oni se ho nebáli, ani děti! Postupně si k němu získali důvěru. To on uměl. Byl paličatý, a tak dosáhl svého.

Odkud jsou tyhle fotografie?
Ty jsou z Argentiny, asi s *Trápením* (1961). S *Trápením* byl určitě v Benátkách. Ty mám zaznamenané z roku 1961, tohle z roku 1962. No, s čím by ho pustili? Nemohlo to být nic proti režimu, *Kočár do Vídně* byl později. No, ale tam v Argentině se dostal na festival. Tahal mě tam po farmách. To si pamatuju.

Děkuji Vám. Pojďme se podívat na další fotografie. V roce 1962 natočil Illík *Pevnost na Rýně*.
S nimi byl v Německu, tam jsou fotografie z Hamburku, ale ty jsou ještě z roku 1961. To nám nesedí. Ale ano, to bylo určitě s *Pevností na Rýně*. Pak se taky dostal s nimi do Rumunska. A tady jsem já na fotografii z letiště v Čáslavi. Tam také natáčeli. To byly jedny z mých báječných letních prázdnin.

Pak tu máme soubor fotografií, které jsou podle architektury jednoznačně z jihu. Jsou na nich zachyceni babičky a dědečkové odpočívající na slunci. V knize, která vyšla v Argu jsou označeny jako z Itálie. Sedí to?
No, já jsem to tehdy pro Lukáše datovala, původně jsem si myslela, že je to Itálie. Že jsou to Benátky, nebo i Řím. Ale nebylo vše docela přesné. Postupně jsem na to přicházela, ale už se to tam vše nepodařilo správně zařadit. Některé z těch fotografií jsou ale z Chorvatska. Tam si to užil. Z města z Rovini, tam jsme byli v roce 1962. Pak je ten Řím, mám pocit, že z roku, kdy vzniklo *Trápení*. Ale je tam Krška, to nemůže být *Trápení*, to byl Kachyňa. Jistě jsou to ale fotografie z Říma, to jsem někde vypátrala. Sedí to podle architektury. Taky je ale možné, že tenhle film je z Říma, ale ten druhý, s Krškou je z Benátek. To by sedělo. Tam natáčel Krškův film *Jarní vody*.

Odkud je tahle fotografie z pouti?
To je z Budapešti. Tam byli na výletě. Vydali se tam s kolegy z ateliérů na čtyři dny. Máte ještě něco, co by Vám chybělo?

Konkrétní dotaz už nemám. Moc děkuju, za Váš čas.

Rozhovor s Lukášem Kutou

(Zkrácený autentický přepis z rozhovoru s vnukem Josefa Illíka pořízeného 3. 3. 2023 v Praze)

Dozvěděla jsem se od Tvojí maminky, že veškerou dochovanou fotografickou práci Josefa Illíka máš u sebe Ty. Kolik fotografií to je? V jaké jsou kvalitě a jak je vše archivované?

Mám přes čtyři tisíce negativů. Zůstaly zabalené tak, jak to udělala máma. Filmy jsou rozstříhány a roztříděny do tresorů (dnes se tomu, myslím, říká fólie). A ty jsou naskládány v krabici. Prohlédl jsem asi 3000 z nich a z některých udělal náhledy. Některé jsou na filmu, který byl určen pro kameru. Například fotografie z Číny jsou zachyceny právě na takový film. Filmy určené pro fotoaparát jsou často bezejmenné a bez čísel, obzvláště ty z období kolem války. A tak nelze určit jejich původ. Další jsou od značek Kodak a Agfa. Na Rolleiflex fotografoval samo sebou snímky 6 x 6 cm. Je tam ale také několik snímků vyfotografovaných na diapozitiv. Skoro všechny jsou expozičně ve skvělém stavu. Když jsem je scanoval, neměl jsem s tím práci. Problematické byly jen ty snímky z totálního nasazení. V Berlíně děda očividně pracoval s fotografií hodně improvizovaně. Ustřihával si, nejspíš kousky filmů na ulici v černém pytli po slepu. U mnoha z těch snímků pro mě bylo těžké určit, která strana je ta přední – abych snímky nenascanoval zrcadlově. Zdá se, že děda film do fotoaparátu totiž nejednou nasadil opačně.



Máš i nějaké fotografie na papíru?

Děda jich moc nedělal. Mám jich lehce přes deset. Myslím si, že vznikly dědovým experimentováním. Vím, že někdy pracoval s fotomontáží. Tyhle fotografie jsou na papíru, který má rastr nebo vzor. Myslím, že je tisknul jako pokus. Ne pro vystavení nebo archivaci.

A co literatura spojená s fotografií. Zbyla po Josefu Illíkovi nějaká, schraňoval si fotografické knihy?

Ano, původně toho zbylo hodně. Já jsem ale většinu vyházel. Vím, že měl nějakou Funkeho monografii. Nechal jsem si snad jen jeho monografii Cartier-Bressona od Anny Fárové.

Fotograf Josef Illík
Eliška Ševcová

Vedoucí bakalářské práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Slezská univerzita v Opavě | Filozoficko-přírodovědecká fakulta |
Institut tvůrčí fotografie

Celkový počet znaků včetně mezer: 71782
Počet normostran: 40

Praha 2023