

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Dějiny výtvarného umění

DISERTAČNÍ PRÁCE

Česká fotografie architektury ve dvacátých až padesátých letech 20. století

Czech Architectural Photography in the 1920s to the 1950s

Mgr. Mariana Kubištová

Školitel: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Praha 2016

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 24. 3. 2016

.....

Mariana Kubištová

Klíčová slova (česky):

Fotografie, architektura, fotografie architektury, moderní architektura, avantgarda, nová věcnost, konstruktivismus, funkcionalismus, socialistický realismus, pohlednice, tištěná média, ikonický obraz, ikonografie, Rudolf Sandalo, Atelier de Sandalo, Josef Sudek, František Illek, Alexandr Paul, Press Photo Service, Karel Teige

Key Words (in English):

Photography, architecture, architectural photography, avant-garde, New Objectivity, constructivism, functionalism, socialist realism, postcard, printed media, iconic image, iconography, Rudolf Sandalo, Atelier de Sandalo, Josef Sudek, František Illek, Alexandr Paul, Press Photo Service, Karel Teige

Abstrakt (česky)

Dizertační práce *Česká fotografie architektury ve dvacátých až padesátých letech 20. století* se zabývá tématem fotografie architektury, jež je vymezeno dvacátými až padesátými lety 20. století, soustředěno na české prostředí a zaměřeno zejména na stýkání fotografie se soudobými počiny na poli architektury, tedy na fotografii moderní architektury. Metodologicky téma zkoumá jak pohledem vycházejícím z vizuálních studií, tak aplikuje o něco tradičnější přístupy, které se snaží definovat fotografii architektury v závislosti na posláních, které vykonává, vymežit různé její kategorie, popsat její historii a jmenovat některé její důležité představitele. Každý z těchto přístupů je totiž schopen zachytit jiný aspekt sledovaného tématu.

První část práce se pokouší odpovědět na otázku, co je to fotografie architektury, co za ni můžeme považovat a jak k ní lze přistupovat a interpretovat ji. Shrnuje také dosavadní poznání o historii tohoto oboru, a to jak u nás, tak v zahraničí. V neposlední řadě se pokouší nastínit historický, společenský a výtvarný kontext ve zkoumané době.

Druhá část práce vychází z předpokladu, že jádro a největší objem vizuálního materiálu leží v oblasti živnostenské fotografie. Zkoumání profesionálního zakázkového fotografování architektury poskytuje mnoho cenných informací o řemeslných postupech a institucionálních okolnostech tohoto oboru, které se mnohdy výrazně projeví v podobě konkrétních snímků. Proto je druhá část věnována jak fotografii architektury vzniklé v profesionálních fotografických ateliérech obecně, tak i konkrétně třem fotografickým ateliérům (Atelier de Sandalo, fotografa Josefa Sudka a společnou fotografickou firmu Františka Illka a Alexandra Paula), jejichž práce na poli fotografie architektury byla pro tuto disciplínu klíčová. Snahou je postihnout také charakteristický styl těchto fotografů.

Třetí část práce je věnována některým tematickým skupinám, které jsou pro sledovanou dobu charakteristické. Jsou to otázky produkce fotografií architektury v souvislosti s typickými moderními fenomény, jakými jsou rozkvět městské kultury, nárůst volného času a s ním rozvoj turismu, či technické zdokonalení reprodukčních technik, se kterým šel ruku v ruce rozvoj tištěných médií s bohatým obrazovým obsahem. Některé z těchto moderních způsobů mediální prezentace jsou také vlastní válečné propagandě i propagandě totalitních režimů. Proto se práce zabývá také rolí, jakou fotografie architektury hrála za druhé světové války a v padesátých letech. Pro pochopení vizuálních strategií fotografií architektury i poslání, které měli v procesu prezentace, propagace a popularizace nových architektonických forem, může být rovněž přínosné sledovat ikonografii těchto snímků, která má v mnoha případech historické kořeny a rovněž formy, v nichž přežívá až do současnosti.

Práce je doplněna antologií textů o fotografii architektury, které vznikly v rozmezí dvacátých až padesátých let 20. století.

Abstract (in English)

The thesis *Czech Architectural Photography in the 1920s to the 1950s* presents the theme of architecture photography, from the 1920's to the 1950's, focusing on Czech cultural setting, observing photography meeting contemporary acts in the field of architecture, thus the photography of modern architecture. It methodologically researches the theme from a visual study viewpoint; however it applies a little more traditional approaches, which try to define architecture photography depending on functions it carries out; to demarcate its various categories, describe its history and name some of its important representatives. Each of these approaches is able to capture a different aspect of the observed theme.

The first part of the thesis attempts to answer what architecture photography is, what we can qualify as architecture photography and how we can approach and interpret it. It summarizes research and knowledge of this field up till now, not just within Czech cultural setting but also abroad. Last but not least, it tries to outline historical, social and artistic context of the researched era.

The second part counts with the presumption that the core and the biggest volume of visual material lies in the field of professional photography. Researching the field of professional photography of architecture grants a lot of valuable information on professional progressions and institutional circumstances of this field, which often revealed itself in specific photographs. Therefore the second part is dedicated to the photography of architecture coming from professional photographic studios in general, and then specifically in the works of three photographic studios (Atelier de Sandalo, Josef Sudek's studio and František Illek and Alexander Paul's photographic company). Their work had been the most crucial in this discipline. This dissertation also aims to capture the characteristic style of these photographers.

The third part is dedicated to some thematic groups, which are characteristic for the pursued era. I point out questions regarding production of architecture photography in the context of typical modern phenomenon (e.g. flourishing of urban culture, enhancement of leisure that binds with growth of tourism, or technical improvement of reproducing techniques, which link to development of printed media and its rich visual content). Some of these modern methods of media presentation are characteristic to war propaganda and propaganda of totalitarian regimes. Therefore the thesis also elaborates the role which photography of architecture played during the Second World War and in the 1950's. To comprehend the visual strategies of architecture photography and its mission it had in the process of presentation, propagation and popularization of new architectonic forms, it might also be contributive to track the iconography of these shots, which have, in many cases, historical background, and also forms that persevere to current days. These topics are elaborated in the final part of my work.

The thesis is completed with an anthology of texts on architecture photography, which emerged in the 1920's to 1950's.

Obsah

Klíčová slova (česky) / Key Words (in English)	5
Abstrakt (česky)	6
Abstract (in English)	7
Úvod: Od banalit a samozřejmostí k soustředěnému zájmu	11
Rozostřené obrysy: Pokus o definici žánru	19
Ateliér fotografa: Fotografie architektury jako výsledek práce fotografů-profesionálů	43
Chladná strohost fotografie: Atelier de Sandalo	65
Poetizace nepoetického: Josef Sudek	107
Mapování městské krajiny: Illek & Paul	156
Člověk a stroj: Ikonografie fotografií architektury	193
Alternativní paměť: Moderní architektura na pohlednicích	233
(Ne)narušená kontinuita: Fotografie architektura za války a v padesátých letech	265
Závěr: Fotografie jako součást architektury?	301
Antologie: Texty o fotografii architektury (1920–1960)	309
Seznam použité literatury a dalších zdrojů	339
Seznam vyobrazení	354

Poznámka:

Tučné číslice v hranatých závorkách v textu odkazují k obrázkům, umístěným bezprostředně za jednotlivými kapitolami. Písmeno A v hranaté závorce značí, že se článek vyskytuje v antologii textů na konci této práce

ÚVOD

Od banalit a samozřejmostí k soustředěnému zájmu

*Fotograf se uklání
před objektivem aparátu:
usmívejte se vteřinu!
Vteřina prchá bez návratu.*

*Všecko je bez návratu,
jen věčný úsměv na obrázku
lže o tvém štěstí,
zakrývá ti vrásku.*

*Všecko je bez návratu,
až do smrti a do skonání,
jak troška vody v prameni,
již zachytit jsme chtěli v dlani.*

*Dívám se na obraz svých dětských let,
ach, to byl někdo jiný.
Tak by se díval mrtvý z hrobu ven
na svoje bývalé stíny*

Jaroslav Seifert, *Fotografie* (1932)

Vezměte do ruky jakoukoliv knihu o architektuře z 20. století a pokuste se najít autora fotografií, které jsou v ní publikovány. Jsem si téměř jistá, že to nebude snadné. Přímou u fotografie jeho jméno nenaleznete téměř nikdy; v knihách z druhé poloviny 20. století bude snad nějaké jméno skryto v tiráži, u starších často ani to ne. Přestože autorský podíl mnohých takových knih leží stejnou měrou na bedrech fotografa, jako je vkladem autora textu, fotograf se tu nachází v jakési služební funkci. V mnoha případech je to však především právě on, kdo o architektuře nejvíce „mluví“. Nedělejme si iluzi – většina z nás si představu o architektuře udělá spíše prohlížením jejích fotografií, než čtením textu. Proto je až s podivem s jakou netečností k fotografii architektury, jejím funkcím, kvalitám a vlastnostem, které jsou často výsledkem subjektivního pohledu jejího tvůrce, je možné se někdy setkat. Mám s tím osobní zkušenost. Před několika lety jsem přispívala textem o ikonografickém významu automobilů na fotografiích moderní architektury do sborníku o vztahu motorismu a architektury. Většina ostatních příspěvků se věnovala architektuře, bylo tedy logické, že u jejich obrazového doprovodu byl v popiskách na prvním – autorském – místě uváděn architekt. Když jsem však já – v podstatě u těch samých snímků – uvedla na prvním místě fotografa, setkala se to s naprostým nepochopením. Navzdory tomu, že jsem psala o *fotografiích*, nikoliv o *stavbách*, došlo i přes mé upozorňování ve jménu sjednocení všech popisků k jedinému – na prvním místě popisků stojí jméno architekta; jméno fotografa se „krčí“ až úplně vzadu. Pro mnoho lidí, kteří se architekturou zabývají, je totiž jediný relevantní autor architekt. Fotografovo jméno a jeho autorský vklad se obrazně i fakticky z fotografie „vymazává“. Tato epizoda je samozřejmě naprosto malichernou anekdotou pracovního života, na druhou stranu je však příznačným vyjádřením vnímání snímků architektury a uvažování o nich.

Fotografie architektury je v podstatě banalitou. Banalitou, jejíž zdánlivě přirozenou přítomnost kolem nás si ani neuvědomujeme. „*Dobrý architekt musí pečovat o to, aby měl dobrého fotografa, jinak nebudou lidé vědět nic o tom, co dělá,*“ řekl v roce 1991 německý architekt Günther Behnisch.¹ V jednoduchosti tak vyjádřil podstatu soužití fotografie a architektury. Zatímco vlažný zájem o obor fotografie architektury u nás by spíše napovídal tomu, že se jedná o oblast druhotnou, je to přesně naopak. Bez fotografie by moderní architektura 20. století byla jen těžko tím, čím je – důležitým činitelem kulturního, společenského i politického života.

Mohlo by se zdát, že v době po *smrti autora* a rozšíření tradičních konceptů dějin umění, které často pokládají důraz na určení autorství, zájmem o marginální, okrajové, zdánlivě bezvýznamné a mnohdy anonymní sféry vizuality, je můj povzdech nad tím, že u fotografií

¹ „*Ein guter Architekt muss dafür sorgen, dass er einen guten Photographen hat, sonst wissen die Leute nicht, was er tut.*“ Citováno in: Rolf Sachsse, *Bild und Bau: Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*, Braunschweig – Wiesbaden 1997, s. 9.

architektury nejsou uváděna jména jejich autorů, irelevantní. Jsem však toho názoru, že v mnoha případech platí, že kde není autorů, tam není ani zájmu o obor, ve kterém působili. Přestože to z pozic současných teorií vizuality můžeme kritizovat jako příliš konzervativní, mnoho oborů definuje sebe sama právě na základě práce jeho vynikajících představitelů. Autorsky určená fotografie vzbudí ve většině případů silnější pozornost, než anonymní snímek. Jenže takových takzvaně „anonymních“ fotografií architektury je dnes většina. V průběhu času se jména autorů jaksi vytratila, protože se nepovažovalo za důležité je u snímků uvádět. Tím se ovšem tento obor a jeho teoretická reflexe dostaly do začarovaného kruhu.

Stejně jako existence tvůrců, zhmotněných a individualizovaných prostřednictvím jména, mohou hlubší zájem o fotografii architektury podpořit teoretické práce o tomto oboru. Výzkum vztahu fotografie a architektury je více rozvinutý v zahraničí než v našem prostředí, přesto i u nás základní přehledové práce o historii fotografie architektury vznikly.² Ačkoliv jsou teoretické přístupy a odborný původ českých i zahraničních badatelů rozmanité, jedno je spojuje – rozsáhlost primárního materiálu, z něhož mohou čerpat a se kterým se musí vypořádat, je prakticky nekonečná. Mnozí z nich se snaží jednoduše definovat oblast, o kterou se zajímají. Tato vymezení jsou více než čím jiným zejména dokladem nemožnosti uchopit vše, co se pod pojmem *fotografie architektury* může skrývat, vytvořit jednu všeobecnou, definitivní interpretaci. „*Co rozumíme pod pojmem fotografie architektury? Fotografické zobrazení všeho, co člověk postavil, a to jak staveb, tak urbanistického prostoru. V užším smyslu domy určené ke společenské nebo osobní potřebě (mimo jiné obytné domy, domy pro kulturu a kult, sportovní haly, kongresové haly, vzdělávací ústavy, divadla, nemocnice, radnice, musea, kostely, chrámy, krematoria, zámky, hrady, nádraží, pevnosti, paláce). V širším smyslu patří do oblasti našich úkolů samozřejmě daleko více, totiž vnitřní prostory, vše, co stavby zdobí (jako plastika, freska, reliéf, mosaika nebo ornament), a taková lidská díla, které nelze označit jako dům, které však jsou postavené: mosty, průmyslové provozy, přehrady, rozhledny, letiště, pomníky, brány, náhrobky; kromě toho rovněž rozsáhlá a důležitá oblast parkové a zahradní architektury a v neposlední řadě městský prostor sám, takže ulice, náměstí, prostředí.*“³ Tyto snímky pak mohou být (a byly) použity v rozličných funkcích a

² Podrobně viz následující kapitola *Rozostřené obrysy*.

³ „*Was versteht man unter Architekturfotografie? Die fotografische Abbildung alles dessen, was Menschen gebaut haben, also Bauwerke wie städtebauliche Räume. Im engeren Sinne Häuser zu gesellschaftlichen oder persönlichen Gebrauch (darunter Wohnhäuser, Kultur- und Kulthäuser, Sporthallen, Kongresshallen, Bildungsstätten, Theater, Krankenhäuser, Rathäuser, Museen, Kirchen, Tempel, Krematorien, Schlösser, Burgen, Bahnhöfe, Festungen, Paläste). Im weiteren Sinne allerdings gehört viel mehr in unser Aufgabengebiet, nämlich alle Innenräume, alles was Bauten schmück (wie Bauplastik, Fresco, Relief, Mosaik oder Ornament), und eine Art von solchem Menschenwerk, das man zwar nicht als Haus, aber als gebaut bezeichnet kann: Brücken, Industrieanlagen, Stauwerke, Fernsehtürme, Flugplätze, Denkmäler, Tortürme, Brunnen, Grabmale; ferner der ebenso umfangreiche wie bedeutsame Bereich der*

uloženy či reprodukovány v různých kontextech: v muzejních sbírkách, odborných architektonických kruzích (architektonických kancelářích, stavebních úřadech, vzdělávacích institucích), obrazových agenturách, fotografických databankách, knižních nakladatelstvích a vydavatelstvích pohlednic a podobně.⁴ K mase primárních dokladů se pak ještě přidávají sekundární materiály, jako jsou písemné pozůstalosti architektů i fotografů či dobové texty o fotografování architektury a samozřejmě současný diskurs uvažování o problému v historických souvislostech. Španělsko-americká teoretička architektury Beatriz Colomina v knize *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, jež je podle mého mínění zásadním textem k problematice medializace architektury prostřednictvím fotografie, k tomu poznamenala: „Nezměnost stop činí z výzkumu nekonečný proces, který s novými stopami, nebo spíše novými způsoby pohledu na tyto stopy či dokonce jejich vůbec první vidění v roli stop, stále produkuje nové interpretace, jež nahrazují ty staré.“⁵

K velkému množství vizuálních i textových pramenů různých významů, žánrů a funkcí se přidává ještě jeden problém, typický pro oblast, jež od začátku jaksí mimochodem nazývám fotografie architektury. Je jím nerovnováha mezi množstvím zachovaného vizuálního materiálu a poměrně chudým výskytem textových dokladů – teoretického, populárně-naučného či archivního charakteru –, které by tento vizuální materiál pomohly interpretovat. Z tohoto důvodu se mnoho textů o fotografii architektury a o vztahu fotografie a architektury uchyluje k výběru *case studies*, několika případových studií, jež je možné doložit dostačujícím množstvím pramenného textového materiálu a které jsou zároveň reprezentanty nějakého širšího tématu. Beatriz Colomina tento přístup přirovnává k situaci *flâneura*, moderního urbánního tuláka, ztraceného v davu a pozorujícího dění kolem. „...*příliš mnoho materiálů, příliš mnoho obrazů, příliš mnoho podnětů. Není přesně toto zkušenost z moderního města?*“⁶ Toto pojetí však může mít jedno úskalí – rezignuje na zevšeobecňování, které sice může být na jednu stranu matoucí a vydávat některé dílčí znaky za většinový proud myšlení a tvorby, na druhou stranu však může ukázat společné charakteristiky, které jsou z časového odstupu lépe pozorovatelné. Je to podobné, jako v případě autorství – přestože žijeme v době plurality názorů a interpretací, smysluplná generalizace může

Park- und Gartenarchitektur und nicht zuletzt der städtebauliche Raum selbst, also Straße, Platz, Umgebung.“ Roger Rössing, *Architekturfotografie*, Leipzig 1981, s. 7

⁴ Michael Stöneberg, Arthur Köster, *Architekturfotografie 1926–1933: Das Bild von „Neuen Bauen“*, Berlin 2009, s. 257.

⁵ „*The immensity of the traces makes the research a never-ending process, with new traces, or rather new ways of looking at these traces or even seeing them as traces for the first time, always producing new interpretations that displace the old.*“ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge – London 1996, s. 11–12.

⁶ „... *too much material, too many images, too many stimuli. And isn't precisely the experience of the modern city?*“ *Ibidem*, s. 11–12.

vést k lepšímu pochopení tématu a potažmo k zájmu o něj. Neroztříštěná skutečnost se lépe vnímá a snadněji se s ní dále pracuje.

Toto stýkání a prolínání se tradičních a současných interpretačních přístupů charakterizuje mé uvažování o tématu fotografie architektury, které je v případě této práce vymezeno dvacátými až padesátými lety 20. století, soustředěno na české prostředí a zaměřeno zejména na stýkání fotografie se soudobými počiny na poli architektury, tedy na fotografii moderní architektury. První část práce se pokouší zevrubněji, než jsem to učinila dosud, odpovědět na otázku, co je to fotografie architektury, co za ni můžeme považovat a jak k ní lze přistupovat a interpretovat ji. Shrnuje také dosavadní poznání o historii tohoto oboru, a to jak u nás, tak v zahraničí. V neposlední řadě se pokouší nastínit historický, společenský a výtvarný kontext fotografie architektury, zejména v meziválečném období. (Role, jakou fotografie architektury hrála v padesátých letech, je natolik odlišná od předchozího období, které vnímám jako jakousi „zlatou dobu“ tohoto oboru, že tuto epochu společně s reflexí změněného statusu fotografie architektury za druhé světové války vyčleňuji do závěrečné kapitoly. Zachovávám tak i chronologii práce.)

Několikaletým zájmem o téma fotografie architektury⁷ jsem došla k závěru, že jádro a největší objem vizuálního materiálu leží v oblasti živnostenské fotografie. Zkoumání profesionálního zakázkového fotografování architektury poskytuje mnoho cenných informací o řemeslných postupech a institucionálních okolnostech tohoto oboru, které se mnohdy výrazně projeví v podobě konkrétních snímků. Proto se v druhé části práce zevrubněji věnuji právě živnostenské fotografii architektury a v rámci tohoto tématu si vybírám zejména tři fotografické ateliery (Atelier de Sandalo, fotografa Josefa Sudka a společnou fotografickou firmu Františka Illka a Alexandra Paula), jejichž práce na poli fotografie architektury byla pro tuto disciplínu klíčová. Snažím se mimo jiné postihnout také charakteristický styl těchto fotografů. Mým cílem je ukázat, že všechny fotografie architektury nebyly stejné či velmi podobné, jak by se na první pohled mohlo zdát, a že opravdu špičkoví řemeslní fotografové byli schopni své snímky obohatit individuálním

⁷ O tomto tématu jsem již zpracovala svou diplomovou práci a následně jsem se v několika dalších studiích věnovala dílčím tématům problému. V letech 2010–2011 jsem realizovala projekt „Josef Sudek jako fotograf meziválečné architektury“, který byl podpořen Grantovou agenturou Univerzity Karlovy. Srov. Mariana Holá, *Fotografie architektury jako prostředek propagace moderní architektury v Československu 1918–1948* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2007. – Idem, *Fotografie architektury: dokumentace, nebo reprezentace?*, in: Hana Buddeus et al. (eds.), *Dějiny umění v rozšířeném poli*, Praha 2011, s. 142–144. – Idem, *Jiná realita: Česká fotografie architektury mezi světovými válkami*, *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et historica – Studia historiae artium*, 2012, s. 107–135. – Idem, *Josef Sudek jako fotograf moderní architektury* (nepublikovaný rukopis přístupný v knihovně Ústavu pro dějiny umění FF UK, knihovně Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Fototéce Ústavu dějin umění AV ČR), Praha 2012. – Idem, *Průsečíky automobilismu a moderní architektury ve fotografii*, in: Petr Vorlík (ed.), *Architektura ve službách motorismu*, Praha 2013, s. 28–33. – Idem, *Jiné zahrady Josefa Sudka, Ateliér*, 2013, č. 5 (7. 3.), s. 7. – Mariana Kubištová, *Moderně a nekonvenčně: Fotografie moderní architektury od Josefa Sudka*, in: Jiří Zikmund – Ladislav Zikmund (eds.), *Architektura Hradce Králové na fotografiích Josefa Sudka*, Hradec Králové 2014, s. 8–17.

výtvarným vkladem. Mohl by to být také jeden z nástrojů, jak povýšit fotografii v architektury v očích těch, kteří ji vnímají jen jako od veškeré osobitosti oproštěné řemeslo, jako objektivní záznam reality, nikoliv jako svébytný tvůrčí počín, se všemi subjektivními deformacemi, které z toho vyplývají.

Navzdory možné rozmanitosti generuje každý vizuální fenomén sledovaný v určitém časovém úseku některé společné tematické skupiny, které jsou pro onu dobu charakteristické. Pro mnou sledované období a materiál jsou to kupříkladu otázky produkce fotografií architektury v souvislosti s typickými moderními fenomény, jakými jsou rozkvět městské kultury, nárůst volného času a s ním rozvoj turismu, či technické zdokonalení reprodukčních technik, se kterým šel ruku v ruce rozvoj tištěných médií s bohatým obrazovým obsahem. Některé z těchto moderních způsobů mediální prezentace jsou také vlastní válečné propagandě i propagandě totalitních režimů. Proto je na místě zabývat se také rolí jakou fotografie architektury hrála za druhé světové války a v padesátých letech. Pro pochopení vizuálních strategií fotografií architektury i poslání, které měli v procesu prezentace, propagace a popularizace nových architektonických forem, může být rovněž přínosné sledovat ikonografii těchto snímků, která má v mnoha případech historické kořeny a rovněž formy, v nichž přežívá až do současnosti. Právě těmto tématům se věnuje poslední část mé práce.

Na fakta i jejich interpretace je v této práci úzce navázán obrazový doprovod. Publikování poměrně bohatého obrazového materiálu vyplývá z mého způsobu uvažování, které vychází z konkrétních vizuálních dokladů. Zároveň má představit vizuální atraktivitu mnohých dosud neznámých nebo v podobných souvislostech nepublikovaných snímků.

Jak jsem již naznačila, české prostředí není příliš bohaté na dobové textové prameny, které by se fotografii architektury věnovaly. Několik jich však napsáno bylo. Většina z nich je pouhými technickými návody pro zájemce o fotografování architektury; hlubší teoretická reflexe v nich chybí. Přesto v některých můžeme nalézt pasáže, které osvětlují podstatu tohoto žánru. Rovněž popisy technických zákonitostí fotografie architektury mohou pomoci k pochopení jejich obrazových strategií. Některá obrazová schémata by totiž mohla vzbuzovat dojem, že vznikla ze svobodného tvůrčího rozhodnutí autora snímku, avšak ve skutečnosti jsou způsobeny technickými vlastnostmi média. Kromě toho, že tyto texty v citacích využívám ve vlastní práci k doložení mých domněnek a poznatků, publikuji je rovněž v podobě antologie na konci této práce. Jsem toho názoru, že shromáždění textů, rozptýlených v periodících a knihách různého zaměření, může rovněž podpořit zájem o obor fotografie architektury. Při výběru textů do antologie jsem dodržela časové vymezení mé práce, avšak tematicky jsem ho rozšířila i o stati, které se věnují také fotografování historické architektury. Přestože tato činnost byla často motivována jinými

pohnutkami než v případě fotografování moderní architektury, právě technické náležitosti řemesla se příliš nelišily.

Tato práce samozřejmě není vyčerpávajícím zpracováním vymezeného tématu. Stejně jako jiným badatelům se i mě při práci otevírala stále nová témata, která by bylo možné zkoumat, a ukazovaly nové cesty, kterými by bylo možné se vydat. Byla bych však ráda, kdyby z ní čtenář získal povědomí o specifikách fotografie architektury, možnostech její teoretické reflexe, charakteristických znacích v rozmezí dvacátých až padesátých let 20. století, její funkci i interpretační povaze, dobovém kontextu, ve kterém vznikala, a důležitých osobnostech, které se fotografii architektury v daném období věnovaly. Sledováním těchto jednotlivých témat by se pak snad mohl složit ucelený obraz o české fotografii architektury ve dvacátých až padesátých letech 20. století.

Moje dizertační práce by ale nemohla vzniknout bez pomoci a podpory lidí kolem mě, a to jak z pracovního, tak osobního okruhu. Správkyně sbírky fotografie Uměleckoprůmyslového musea v Praze Jitka Štětková mi umožnila detailně bádát ve fotografiích moderní architektury od Josefa Sudka. Stejně zásluhy má rovněž kurátor fotografie stejné instituce, Jan Mlčoch, který byl rovněž kdykoliv ochotně připraven se mnou konzultovat jakékoliv problémy týkající se české fotografie. Dušana Barčová a Markéta Janotová mi zprostředkovaly sbírku Sudkových negativů uložených ve Fototéce Ústavu dějin umění AV ČR. Martina Koukalová z archivu Institutu plánování a rozvoje hlavního města Prahy mě upozornila na tamější přítomnost sbírky negativů atelieru Illek a Paul a zajistila mi k ní přístup. Podobně mi byl ochotně nápomocen Jindřich Chatrný, kurátor Oddělení dějin architektury a urbanismu Muzea města Brna, při bádání v pracích Atelieru de Sandalo. Práci bych jen těžko dokončila, nebýt vstřícnosti Uměleckoprůmyslového musea v Praze, kde působím, zejména ředitelky Heleny Koenigsmarkové, hlavního kurátora Radima Vondráčka a personalistky Melanie Krasické. Velký dík patří ale zejména mému školiteli, Vojtěchu Lahodovi, který mi byl nápomocen konzultacemi a jenž toleroval specifika mé práce. Dizertační práci bych také nemohla napsat bez podpory a optimismu, který ke mně proudil od přátel a rodiny, zejména od Terezie Nekvindové a mých rodičů. A nakonec – největší poděkování patří mému manželovi Petrovi, který nesmlouvavě trval na tom, že „to“ napíšu, a vytvořil mi k tomu ty nejlepší podmínky.

ROZOSTŘENÉ OBRYSY

Pokus o definici žánru

... a tolik autorů, kteří se navzájem znají nebo ignorují, kritizují, jeden druhého znemožňují, vykrádají, setkávají se, aniž by si toho byli vědomi a tvrdošijně vplétají své jedinečné diskursy do osnovy.

Michel Foucault, *Archeologie vědění* (1969)

V roce 1826 nebo 1827 se francouzskému vojákovvi, experimentátorovi a posléze objeviteli Josephu Nicéphorovi Niépcemu (1765–1833) poprvé podařilo zachytit realitu na světlocitné vrstvě. Osmihodinovou expozicí z okna svého pokoje vytvořil první fotografický snímek vůbec (heliografii), který zachycoval městský dvůr a střechy domů. Nehybné objekty, tedy zobrazené domy, byly při tak dlouhé expozici to jediné, co mohlo být na snímku zachyceno; čilý městský ruch – pokud se před objektivem vůbec odehrával – zmizel.

Tuto historickou příhodu můžeme nalézt v mnoha teoretických a úvodních textech, které si kladou za cíl postihnout podstatu fotografie architektury. Stala se z ní často používaná figura, jejímž prostřednictvím je dokazováno, že obor fotografie a obor architektury k sobě mají „odjakživa“ blízko. Samozřejmost existence fotografie architektury tak bývá dokládána technickou nutností raného fotografování, k němuž bylo potřeba dlouhých expozičních časů, zachycovat nehybnou architekturu.¹ Sledování tohoto východiska ale nevede k plodnému vystižení průsečíku fotografie a architektury. Ten je třeba, spíše než v technické nutnosti, hledat v povaze kultury (ve smyslu protikladu přírody) 19. století, označované souhrnně jako *modernita*.² Je charakterizována vírou v ozdravnou sílu pokroku, ať už technického nebo společenského rázu. S rozvojem techniky samozřejmě souvisí vznik fotografie a nepřímo rovněž touha s její pomocí zaznamenat emblémy pokroku – nově vzniklé moderní stavby, rozvíjející se města, průmyslovou architekturu – a v důsledku jakési obranné reakce na něj také archaický či dokonce zanikající svět historické architektury. „*Architektura začíná jako stavební inženýrství. Následuje fotografie coby reprodukce přírody,*“ shrnuje Walter Benjamin v textu *Paříž, hlavní město 19. století*.³ Reprodukce, díky jejíž prozíravé reflexi se Benjamin proslavil, by ovšem nenabyla takové účinnosti bez masových médií, jejichž vznik je rovněž možné hledat v 19. století. „*Umělecká produkce začíná výtvoř ve službě kultu. (...) S emancipací jednotlivých uměleckých disciplín z lůna rituálu narůstaly příležitosti vystavovat jejich produkty. [...] S různými metodami technické reprodukce vzrůstala jeho způsobilost k vystavování (...)*“,⁴ vysvětluje Benjamin ve své zásadní stati *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, poukazujíc na moderní posun mezi kategoriemi soukromého a veřejného, na němž se velkou měrou podílela právě média. Spíše než samotná hodnota artefaktu

¹ Srov. např. Cervin Robinson – Joel Herschman, *Architecture transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, New York 1988, s. 2. – Lubo Stacho, *Dejiny fotografie architektury I., Výtvarnictvo, fotografie, film XXIII*, 1985, č. 8, s. 14. – Mariana Holá, *Fotografie architektury jako prostředek propagace moderní architektury v Československu 1918–1948* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2007, s. 17. – Gabriele Hofer, *Lucca Chmel. Architektur fotografie 1945–1972*, Wien 2006, s. 21. – Richard Pare, *Photography and Architecture 1839–1939*, Montreal 1982, s. 13.

² Definice modernity v souvislosti s vizuální kulturou např. in: Marita Sturken – Lisa Cartwright, *Studia vizuální kultury*, Praha 2009, s. 102–109.

³ Walter Benjamin, *Paříž, hlavní město 19. století*, in: idem, *Dílo a jeho zdroj*, ed. Růžena Grebeníčková, Praha 1979.

⁴ Idem, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: idem, *Dílo a jeho zdroj* (pozn. 3), s. 22–23.

se stává důležitější obraz, kterým je artefakt prezentován na veřejnosti. A cílem takové prezentace není jen prosté sdělení informace, ale rovněž získání pevné pozice na trhu. To v plné míře platí i pro architekturu, pro kterou se právě fotografie stává prostředkem k její proměně v jakýsi druh zboží, jež už není dostupné jen úzkému okruhu vyvolených, nýbrž širokým masám.⁵ „Fotografie se stává nepostradatelnou měnou architektonické směny.“⁶

Tradiční chápání definuje architekturu buď jako stavitelské umění, zahrnující navrhování budov, urbanismus, krajinnou tvorbu i ztvárňování interiérů a design jednotlivých detailů, nebo v užším slova smyslu jako stavbu, jež je nositelem konkrétní praktické funkce i uměleckého účinku. Při vnímání takto pojímané architektury je divák většinou konfrontován pouze s hmotnou realitou stavby (případně i s jejím projektem), jež je mu jediným vodítkem k jejímu pochopení a interpretaci. Již citovaná teoretička Beatriz Colomina v knize *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (1996) ukázala, že takové tradiční vymezení architektury je jen těžko použitelné pro moderní dobu, protože do procesu vnímání tehdy začíná vstupovat řada dalších faktorů, které jsou schopny divákův názor ovlivnit, modifikovat či dokonce obrátit jiným směrem. Takovým faktorem jsou především právě moderní média s masovým dopadem, která hmotné chápání architektury přetvářejí na jakousi abstraktní strukturu, širší komplex zahrnující stavbu, její projekt a případně teoretickou přípravu i mediální obraz (či odraz) stavby, jako jsou kritická hodnocení a informační články o ní v odborných i populárních tištěných médiích, propagační publikace, vyobrazení (kresebná i fotografická) a podobně.⁷ Zde by bylo možné se ještě jednou vrátit k Walteru Benjaminovi, který tvrdil, že architekturu dobře porozumíme „ve stavu rozptýlení“.⁸ Takovým rozptýlením může být právě koncentrace nikoliv na samotné stavby, ale na další jevy, které jejich plánování, výstavbu i existenci doprovázejí.

⁵ „The modern transformation of the house produces a space defined by walls of (moving) images. This is the space of the media, of publicity. To be ‚inside‘ this space is only to see. To be ‚outside‘ is to be in the image, to be seen, whether in the press photograph, a magazine, a movie, on television, or at your window.“ „Photograph does for architecture what the railway did for cities, transforming it into merchandise and conveying it through the magazines for it to be consumed by the masses.“ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, Mass. – London 1996, s. 7, 47.

⁶ Robert Elwall, *Building with Light: The International History of Architectural Photography*, London – New York 2004, s. 41.

⁷ „Do příhrádky ‚architektura‘ by neměl patřit jenom prostý výsledek stavění, ale i to, co se odehrálo před ním a po něm: leccos kolem klientovy objednávky; architektovy ideje, nápady, náčrty, výkresy; pak, dejme tomu, i uskutečněná stavba; po ní její odezva u zákazníka, ohlas u širšího publika, kritiky, recenze, hlubší interpretace; vůbec naše schopnost zapojit stavbu do širšího kulturního kontextu, [...] V polovině devadesátých let jsme od Kennetha Framptona zaslechli pojem architektonická ‚kultura‘.“ Rostislav Švácha, *Média v ženských rukách*, in: *Povolání architekt[ka]*, Praha 2003, s. 125.

⁸ Citováno in: Richard Williams, *Architektura ve vizuální kultuře*, in: Marta Filipová – Matthew Rampley (eds.), *Možnosti vizuálních studií: Obrazy – texty – interpretace*, Brno 2007, s. 49–62.

Ačkoliv umělecké avantgardy první poloviny 20. století svoji existenci založily na negaci staršího společenského uspořádání produkujícího zastaralé umělecké formy, kořeny jejich názorů není těžké spojit s povahou modernismu 19. století.⁹ Jejich okouzlení možnostmi technických vynálezů a nových médií, jejichž pomocí má být nastolen nový sociální řád, se nijak neliší od pocitů předchozího století. Není proto od věci zabývat se také fotografií architektury tohoto období ve výše naznačeném modernistickém průsečíku techniky, médií a trhu. Je však třeba vzít na vědomí, že oproti 19. století došlo především v oblasti technických možností k vývojovému posunu vpřed – rozvoj fotografických přístrojů i dalšího materiálu, stejně jako tiskařských technik, zapříčinil, že se zejména po první světové válce fotografie stala prostřednictvím širokého spektra tištěných médií běžnou součástí života a dostala podobu nového informačního systému. V návaznosti na to pak fotografie ovlivňovala práci a myšlení lidí natolik, že život moderní společnosti bez fotografie se stal nemyslitelným. Nezanedbatelnou roli sehrála fotografie – a především možnost její mechanické reprodukce – i ve vývoji moderní architektury. Architektonické časopisy i další publikace s bohatou fotografickou náplní se staly nezastupitelnými prostředníky při komunikaci mezi odborníky. K domácímu i zahraničnímu publiku se obracely dobové reprezentativní knihy o české, resp. československé, moderní architektuře, vycházející především v předválečné době. Podobné cíle, tedy seznámení veřejnosti s nově vznikající architekturou a jejími přednostmi, měly propagační publikace jednotlivých moderních staveb či celých moderních komplexů. V meziválečném období zažívaly také boom populární obrázkové časopisy. Vedle reportážních a módních fotografií či snímků prominentních osobností společenského života se v nich můžeme setkat také s fotografiemi nové architektury. Veřejnost si tak progresivní architektonické formy mohla spojit s moderním způsobem života a vnímat je podobně atraktivně jako filmové hvězdy, vedle nichž se snímky architektury nezdědka nacházely.

Různé možnosti interpretace

K fotografickému materiálu, který se tematicky váže k moderní architektuře, je možné přistupovat různými způsoby. Především v posledním desetiletí 20. století se rozšířilo pojetí, které bychom mohli pro zjednodušení zařadit do velké rodiny vizuálních studií. Vnímá fotografii nejen jako autorský projev, ale snaží se především pochopit její status, který se mění společně s funkcemi, jež zastává.¹⁰ Za protiklad tohoto myšlení bychom pak mohli označit starší přístup k

⁹ K tomuto problému srov. např. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. – London 1988. – Jan Michl, *Tak nám prý forma sleduje funkci. Sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště*, Praha 2003.

¹⁰ Srov. Petra Trnková, *Fotografie po dějinách umělecké fotografie*, in: Filipová – Rampley (pozn. 8), s. 93–110.

oboru fotografie architektury, který se ho snaží definovat v závislosti na posláních, které vykonává, vymezit různé jeho kategorie, popsat jeho historii a jmenovat některé jeho důležité představitele. Obě tyto teoretické skupiny mají – zejména v zahraničí – mnohé zastánce; ráda bych na tomto místě však jmenovala zejména ty, kteří byli důležití pro můj způsob uvažování. Přestože tyto dva přístupy mohou být v opozici, při mé vlastní práci se mi jevíly spíše jako komplementární – každý z nich je schopen zachytit jiný aspekt sledovaného tématu.

Citovaná španělsko-americká teoretička architektury Beatriz Colomina představuje první z proudů myšlení, jímž můžeme nahlížet rovněž na fotografii architektury. Architekturu chápe jako *konstrukci*, a to ve všech významech tohoto slova, a navrhuje se jí zabývat nejen z hlediska prostoru, ale rovněž pohledem reprezentace.¹¹ Na tomto východisku staví, když se věnuje roli, jakou fotografie hrála v práci předních architektů 20. století – Adolfa Loose a Le Corbusiera – a její další interpretaci. Pomocí této metody je schopna vystihnout nejen povahu samotného média fotografie, ale rovněž jeho důležitost při prosazování nových architektonických forem. *“Moderní proměna domu vytváří prostor, definovaný stěnami (pohyblivých) obrazů. Je to prostor médií, publicity. Být ‚uvnitř‘ tohoto prostoru znamená pouze vidět. Být ‚vně‘ znamená být v obraze, být viděn ať už na tiskové fotografii, v časopise, ve filmu, v televizi nebo ve vašem okně.“*¹² Tento přístup má však i některá slabá místa – zejména často činí z fotografie anonymní produkt, vzniklý podle přání samotného architekta (pokud dokonce sám architekt není autorem fotografie). Počítá jen s osobou, která fotografii užívá, nikoliv s tou, jež stála za fotoaparátem.

Colominino uvažování má četné následovníky, ať už přímé, kterými jsou její spolupracovníci a studenti programu Media and Modernity na Princetonské univerzitě, nebo nepřímé, kteří se k (nejen) jejímu způsobu myšlení hlásí prostřednictvím svých teoretických textů. Za všechny bych zde ráda jmenovala řadu autorů, kteří přispěli do sborníku s výmluvným názvem *This Is Not Architecture: Media Constructions* (2002),¹³ či nedávnou knihu historičky architektury Claire Zimmerman *Photographic Architecture in the Twentieth Century* (2014).¹⁴

Podobný přístup, který se na fotografii architektury dívá spíše jako na *součást* architektury, nikoliv jako na od architektury oddělený obor, který ji „jen“ zaznamenává, byt' s detailním porozuměním jejím ideám a záměrům, zastává rovněž německý teoretik Rolf Sachsse. V knize *Bild*

¹¹ Colomina (pozn. 5), s. 13–14.

¹² „The modern transformation of the house produces a space defined by walls of (moving) images. This is the space of the media, of publicity. To be 'inside' this space is only to see. To be 'outside' is to be in the image, to be seen, whether in the press photograph, a magazine, a movie, on television, or at your window.” Ibidem, s. 7

¹³ Kester Rattenbury (ed.), *This Is Not Architecture: Media Constructions*, London – New York 2002.

¹⁴ Claire Zimmerman, *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, Minneapolis 2014.

und Bau: Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur z roku 1997¹⁵ nahlíží fotografii nikoliv očima vlastního média, ale skrze zorný úhel architektury. V širokém časovém rozkročení od počátku 19. století do konce století dvacátého sleduje, jak fotografie ovlivnila architektonické vzdělání a praxi, jak ji využívala rozvíjející se památková péče, jakým způsobem byla zapojována do architektonických prezentací, a jak změnila samu podstatu architektury ve druhé polovině 20. století. Také pro něj *autorem* spíše architekt, než fotograf, třebaže v případě významnější spolupráce architektů s fotografy zmiňuje jména obou tvůrců.

Fotografie se však nepodepsala jen na činnosti výkonných fotografů, ale výrazně vstoupila i do podoby práce historiků a teoretiků. Podle některých názorů jsou dokonce dějiny umění „dítětem“ fotografie.¹⁶ Fotografické zobrazení architektury sloužilo jako ilustrace historických a teoretických pojednání o architektuře, stávalo se součástí fotografických archivů, budovaných od konce 19. století a vstupovalo rovněž do soukromých archivů teoretiků. Rovněž oni se tedy svým výběrem a preferencí konkrétních snímků a námětů, důrazem, kterým na ně kladli, a kontextem, v němž je publikovali, stali tvůrci fotografické reality architektury. Tématu významu fotografie pro dějiny umění, potažmo dějiny architektury a památkovou péči, je pozornost věnována už několik desetiletí.¹⁷ Motivacemi vzniku těchto snímků a způsobům, jakými s nimi bylo nakládáno, se ale badatelé zabývají až v posledních letech. Jako příklad takové studie, jež si všímá role fotografie v procesu prosazování mezinárodní architektonické moderny prostřednictvím teorie, výstav a přednáškové činnosti, bych tu ráda uvedla knihu *Sigfried Giedion und die Fotografie* (2010).¹⁸ Zkoumá precizní režii obrazu a textu předního teoretika a historika moderní architektury Sigfrieda Giediona, jenž ve svých přednáškách, studiích a knihách často věnoval větší pozornost fotografii, než psanému textu.

Jestliže mediální podstatě moderní architektury, projevující se mimo jiné prostřednictvím jejího fotografického zobrazení, je odborná pozornost věnována v podstatě až v poslední době, samotný obor fotografie architektury je reflektován po celé dvacáté století. Přestože lze takové zaměření zahrnout jako příliš teleologické a esencialistické,¹⁹ poskytuje přehled o motivacích

¹⁵ Rolf Sachsse, *Bild und Bau: Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*, Braunschweig–Wiesbaden, 1997.

¹⁶ S odvoláním na knihu Donalda Preziosiho *Rethinking Art History: Meditation on a Coy Science* z roku 1989 zmíněno in: Ladislav Kesner, *Vizuální teorie*, Jinočany 2005, s. 19.

¹⁷ Srov. např. Wolfgang M. Freitag, *Early Uses of Photography in the History of Art*, *Art Journal* 39, 1979–1980, č. 2, s. 117–123.

¹⁸ Werner Oechslin – Gregor Harbusch (eds.), *Sigfried Giedion und die Fotografie: Bildinszenierungen der Moderne*, Zürich 2010.

¹⁹ „Jakým způsobem tedy uvažovat o fotografii, odmítneme-li teleologicky postavené vyprávění, teorii sdělování, a zahrneme-li esencialistické kategorie typu architektonická fotografie?“ Trnková (pozn. 10), s. 99. Srov. také idem,

fotografování architektury v různých časových obdobích a u rozličných fotografů a o způsobech a podobách fotografického zachycení architektury. Mnohých takových pojednání se zhostili nejprve sami fotografové architektury, zřejmě ve snaze vyzdvihnout svůj obor prostřednictvím konstituování jeho historických kořenů. Takovými pracemi jsou kupříkladu knihy fotografů architektury Erica de Maré *Photography and Architecture* z roku 1961, Richarda Perea *Photography and Architecture: 1839–1939* z roku 1982 či Cervina Robinsona (společně s Joelem Herschmanem) *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present* z roku 1988.²⁰ O tom, že takový historický přístup je aktuální i v současnosti a může sloužit především k popularizaci oboru, svědčí práce mezinárodní autority v oboru historie fotografie architektury, Roberta Elwalla. Je to zejména kniha *Bulding with Light: The International History of Architectural Photography*,²¹ která se věnuje fotografii architektury od roku 1839 až do konce 20. století. Vedle takovýchto přehledových publikací se řada badatelů samozřejmě věnovala i dílům jednotlivých fotografů, kteří se na snímání architektury specializovali, a konkrétním obdobím, v nichž fotografie architektury vykazovaly podobné charakteristické znaky.²² Už z názvů takových textů, jež často obsahují spojení „fotografie a architektura“, však vyplývá, že vnímají tyto oblasti lidské činnosti jako dvě samostatná média, která sice často spolupracují, ale vždy na jasně vymezeném půdorysu, v přesně definovaných hranicích.

V našem prostředí není studií, které by se věnovaly historii oboru fotografie architektury v českých zemích, mnoho. Odhlédnuto od krátkých, často spíše technicky zaměřených, časopiseckých článků,²³ vzniklo na toto téma několik školních prací.²⁴ Čtyřdílný text slovenského

Technický obraz na maliřských štaflích: Českoněmečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890–1914, Brno 2008, zejm. s. 12.

²⁰ Eric de Maré, *Photography and Architecture*, London 1961. – Pare (pozn. 1) – Robinson – Herschman (pozn. 1)

²¹ Elwall (pozn. 6)

²² Srov. např. Uta Grefe, *Die Geschichte der Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts*, Köln 1980. – Karl-Hugo Schmölz – Rolf Sachsse, *Hugo Schmölz: Fotografierte Architektur 1924–1937*, München 1982. – Werner Mantz – *Architekturphotographie in Köln: 1926–1932*, Köln 1982. – Rolf Sachsse, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation: Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert*, München – New York – London – Paris 1984. – Joseph Rosa, *A Constructed View: The Architectural Photography of Julius Shulman*, New York 1994. – Hofer (pozn. 1). – Michael Stöneberg, Arthur Köster, *Architekturfotografie 1926–1933: Das Bild von „Neuen Bauen“*, Berlin 2009.

²³ Např. Ludvík Baran, Moderní fotografie a architektura, *Československá fotografie XV*, 1964, č. 3, s. 76–77. – Karel Plicka – Zdeněk Rossmann, Dvojhlás o fotografii a architektuře, *Československá fotografie XV*, 1964, č. 3, s. 78. – 10 rad fotografům architektury, *Československá fotografie XV*, 1964, č. 3, s. 85. – Zdeněk Voženilek, Co s architekturou, *Československá fotografie XV*, 1964, č. 3., s. 83. – Otakar Nový, Fotografie a architektura, *Československá architektura XVII*, 1966, č. 8, s. 294–296. – Zdeněk Voženilek, Nová architektura a staré potíže, *Československá fotografie XVII*, 1966, č. 8, s. 297–298. – Adolf Vrhel, Fotografie a architektura, *Československá fotografie XVII*, 1966, č. 8, s. 300–301. – Barbora Krejčová, Vztah fotografie a architektury: Ve službách každodennosti, *ERA 21*, 2006, č. 5, s. 58–61.

fotografa Ľuba Stacha, který vycházel v roce 1985 na pokračování v časopise *Výtvarnictvo, fotografia, film*, přinesl vedle přehledu historie oboru v zahraničí také stručný přehled o české scéně.²⁵

Přes veškeré nedostatky a navzdory četným kritikám²⁶ však za iniciační pro tento obor považují práci Jaroslava Anděla z roku 2005 *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*.²⁷ Je tomu tak zejména díky rozsahu publikovaného obrazového materiálu, se kterým se do té doby neměl čtenář na jednom místě možnost setkat. Anděl tu soustředil pozornost na meziválečné období, kdy „se architekti i fotografové, vedeni vírou v sociální a technické utopie, považovali za účastníky procesu budování nového světa. Tvůrci činní na jednom i druhém poli sdíleli své vize, vzájemně se inspirovali a rozvíjeli souhru obou médií, založenou na vzájemných vlivech, paralelách a společných zájmech.“²⁸ To dokládá na řadě fotografických prací, které však všechny v převážné míře představuje jako artefakty s rovnocenným poměrem estetické a účelové složky a stejným záměrem zhotovení. Tak se v obrazové části knihy můžeme setkat jak s abstrahovanými detaily moderních architektur s jednoznačně uměleckými cíly, tak s propagačními pohlednicemi, jejichž součástí je také moderní architektura, aniž by na to v popisu byl brán jakýkoliv zřetel. Tento fakt je, podle mého názoru důkazem, jedné z největších obtíží, se kterými se zkoumání historie fotografie architektury potýká – a tím je již naznačená nekonečná rozsáhlost a neuspořádanost primárních pramenů rozdílné kvality, žánru i záměru.

Proto se také někteří autoři uchylují k pokusům o rozčlenění různých druhů fotografie architektury. Většinou takové dělení vychází ze záměru, s jakým je snímek pořizován, a z funkce, kterou má splňovat, někdy i z podoby výsledných fotografií. Tak kupříkladu Richard Pare v souvislosti s ranou fotografií architektury 19. století píše: „*Objevují se čtyři rozdílné postoje k námětu: detail; parenteze, v níž není jmenovitý předmět prvotním zájmem; dokument; a pohled*

²⁴ Petr Sirotek, *Fotografie a architektura* (diplomní práce), FAMU, Praha 1970. – Filip Šlapal, *Fotografie architektury v Čechách* (bakalářská práce), FAMU, Praha 1997. – Jan Jedlička, *Česká meziválečná fotografie architektury 1918–1938* (diplomní práce), ITF Slezské univerzity, Opava 2005.

²⁵ Ľubo Stacho, Dejiny fotografie architektúry I, *Výtvarnictvo, fotografia, film* XXIII, 1985, č. 8, s. 13–15. – Ľubo Stacho, Dejiny fotografie architektúry II, *Výtvarnictvo, fotografia, film* XXIII, 1985, č. 9, s. 13–15. – Ľubo Stacho, Dejiny fotografie architektúry III, *Výtvarnictvo, fotografia, film* XXIII, 1985, č. 10, s. 13–14. – Ľubo Stacho, Dejiny fotografie architektúry IV, *Výtvarnictvo, fotografia, film* XXIII, 1985, č. 12, s. 13–14. Shrnuto in: Ľubo Stacho, K dejinám fotografie architektúry, *Architektúra a urbanizmus* XX, 1986, č. 2, s. 97–119.

²⁶ Srov. četné recenze knihy: Markéta Svobodová (rec.), Jaroslav Anděl, *Nová vize. Avantgardní architektura v avantgardní fotografii: Československo 1918–1938*, *Umění* LIV, 2006, s. 205–206. – Josef Chuchma (rec.), *Čas nové energie a nového vidění, Mladá fronta DNES*, 9. září 2005, s. C/8. – Pavel Halík (rec.), *Nová vize, Ateliér* XVIII, 2005, č. 13, 23. 6., s. 7. – Josef Moucha (rec.), Jaroslav Anděl, *Nová vize. Avantgardní architektura v avantgardní fotografii: Československo 1918–1938*, *Fotograf*, <http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=27&katid=7&claid=85>, vyhledáno 23. 4. 2010.

²⁷ Jaroslav Anděl, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005.

²⁸ *Ibidem*, s. 9.

zahrnující celé okolí.“ A poznamenává, že z této zásobnice vychází i fotografie architektury mladších období.²⁹

Pareovo pojetí se částečně kryje s dělením autorky knihy *Fotografování architektury*, Evy Strnadové. Ta fotografii architektury rozděluje podle přístupu k materiálu a výsledného poslání do pěti kategorií. První je *fotografie dokumentární*, která má architekturu zobrazovat objektivně, aby mohla být využita pro vědecké práce i památkovou dokumentaci. „*Dokumentární fotografie velmi často nesleduje estetický účín: například záměrně zachycuje rušivé prvky v sousedství architektury, které chce pranýřovat, znázorňuje objekt pod nepříznivým zorným úhlem, v chaotickém stadiu oprav, sond či vykopávek, mnohem častěji pracuje s průčelným snímkem než s dramatictější perspektivní zkratkou, která je však méně přesná (...)*.“ Další kategorií je *fotografie turistická a příležitostná*, které pochází zejména z amatérského fotografování na cestách a výletech. Za *uměleckou fotografii* považuje autorka tu, o které její autor dlouho přemýšlí, poznává fotografovanou stavbu a vybrušuje kompozici snímku. Nejedná se o ojedinělý snímek, ale o ten nejlepší s celé série fotografií. Dále hovoří Strnadová o *fotografii propagační*, jež má být souborem výše zmíněných druhů fotografie. Je jí míněna fotografie pro pohlednice a propagační brožury, fotografie populárně odborných publikací o památkách a architektuře. Má být technicky dokonalá, mít umělecké nároky a musí upoutat i laika. Poslední kategorií je *fotografie žánrová*, v níž se architektura objevuje jako vedlejší námět.³⁰

S takovými, ve své podstatě pozitivistickými přístupy, které se snaží dané téma „*vymezit, utřídit, zřehlednit a katalogizovat*“,³¹ se lze setkat v celé řadě dalších textů. Jejich autoři si jsou rovněž ve většině případů jisti objektivitou vzniklých záběrů a jejich rady k dosažení takové objektivnosti směřují. Řečeno s Vilémem Flusserem: „*Tento zdánlivě nesymbolický, objektivní charakter technických obrazů vede diváka k tomu, že se na ně nedívá jako na obrazy, ale jako na okna.*“³² Tato skutečnost přivedla Flussera k vytvoření vlastního myšlenkového konstruktu, *komunikologie*, reagujícího na podmínky, v nichž důležitou funkci v mezilidské komunikaci zastávají obrazy, potažmo fotografie. Větší důraz než na samotný snímek, „*originál fotografie*“, klade na způsoby distribuce informací, které tyto snímky prostředkují. Reprodukci fotografie v novinách chápe jako „*první krok na cestě k znehodnocení věci a zhodnocení informace*“³³ a vytváří komunikační typologii, která lépe než jiné kategorizuje (sic!) fotografické obrazy a zároveň

²⁹ „*Four different attitudes toward subject matter emerge: the detail; the parenthetical, in which the nominal subject is not of primary interest; the documentary; and the encompassing environmental view.*“ Pare (pozn. 1), s. 13.

³⁰ Eva Strnadová, *Fotografování architektury*, Praha 1961, s. 4–8.

³¹ Trnková (pozn. 10), s. 95.

³² Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, Praha 1994, s. 14.

³³ *Ibidem*, s. 47.

také nabízí teoretickou síť, postihující způsoby a podoby tvorby a publikování fotografií architektury, stejně jako nemožnost jejich definitivního teoretického uchopení. „*Teoreticky lze informace klasifikovat takto: indikativní informace typu ‚A je A‘, imperativní informace typu ‚A buď A‘ a optativní informace typu ‚A necht’ je A‘. Klasickým ideálem indikativů je pravda, imperativů dobro a optativů krása. (...) Tak jsou kanály pro údajně indikativní fotografie (například vědecké publikace a reportážní časopisy), kanály pro údajně imperativní fotografie (například plakáty politické a komerční reklamy) a kanály pro údajně umělecké fotografie (například galerie a umělecké časopisy).*“³⁴ Tuto teoretickou klasifikaci však nelze podle Flussera použít na konkrétní snímky, protože ty mohou obsahovat informace různých aspektů a rovněž v případě, že fotografie změní kanál, dodá jí to nového významu. Přesuny snímků mezi kanály nejsou tedy jen mechanickým úkonem, ale spíše kodifikujícím procesem. Na tomto kódování se však nepodílí pouze podstata konkrétních kanálů, ale rovněž i sám fotograf, jenž už když fotografuje, má na zřeteli určitý druh publikace, časopisu či výstavy. „*Protože fotograf ví, že mu budou zveřejněny jen takové fotografie, které se hodí do programu novin, bude se pokoušet podvést novinovou cenzuru tím, že bude do svého obrazu nenápadně pašovat estetické, politické nebo noetické prvky. Noviny zase mohou takového pokusu o obelstění velice snadno odhalit, a fotografii přesto uveřejnit, protože věří, že vpašované prvky obohatí jejich program. A co platí pro noviny, platí i pro všechny ostatní kanály.*“³⁵ Z tohoto důvodu Flusser rovněž odsuzuje otázky kritiků a teoretiků typu „*Co je to politická fotografie?*“.³⁶

Přestože zabývat se v tomto kontextu podobně a priori vymezenou kategorií „fotografie architektury“ je poněkud paradoxní, myslím si, že Flussera reflexe proměnlivé povahy kódování fotografií vystihuje rovněž povahu tohoto žánru. Česká fotografie architektury se totiž ve vymezeném období objevovala v různých kontextech a kanálech a s různou mírou – řečeno s Flusserelem – estetických, politických a noetických prvků. Snímky soudobé moderní architektury můžeme nalézt v odborných i populárních knihách a časopisech, na výstavách, jako součást reklam rozličných firem i typografických úprav knih, na pohlednicích i v soukromých fotografických albech. V případě publikování v tištěných médiích je rovněž rozhodující, jakým způsobem je samotná fotografie zapojena do kontextu média, v jakých souvislostech je tam prezentována. Velikost snímků, jejich řazení či zvýraznění, spojení s textem apod. jsou faktory, které mohou vypovídat o vnímání fotografovaného architektonického díla.³⁷ V souvislosti s tím zastávají tyto

³⁴ Ibidem, s. 47–48.

³⁵ Ibidem, s. 49.

³⁶ Ibidem, s. 49.

³⁷ Srov. pojem *editorial construction*. In: Kester Rattenbury – Catherine Cooke – Jonathan Hill, *Iconic Pictures*, in: Rattenbury (pozn. 13), s. 57–90.

snímky různé kvality a rozdílného zřetele k autorství rovněž rozličné funkce – dokumentární, prezentační, propagační, popularizační, osvětovou, vzpomínkovou, uměleckou, funkci statusového či politického symbolu... A v souladu s Flusserovou teorií může konkrétní snímek svou funkci a význam měnit v čase i prostoru.

Kořeny vizuálních studií v myšlení české avantgardy

Klíč k přístupu k fotografii architektury nabízí i myšlení české avantgardy. Inspirativní jsou například některé texty Karla Teige, který je někdy vnímán jako raný propagátor vizuálních studií v jejich modernistické podobě.³⁸ V roce 1923 Karel Teige v textu *Malířství a poezie* prorokoval, že „mechanická reprodukce obstará zlidovění umění ve velkém a bezpečně.“³⁹ Tuto myšlenku pak rozvinul a doplnil o rok později v textu *Poetismus* a v roce 1928 v *Manifestu poetismu*.

„Umělecké dílo není obchodní spekulativní artikl a nemůže být předmětem kožené akademické diskuse.“⁴⁰ Takto Karel Teige v roce 1924 v textu *Poetismus* formuluje východisko své teorie nového uměleckého programu české avantgardy dvacátých let – poetismu. Podobně jako mnozí jiní avantgardisté kritizuje tradiční a z jeho pohledu archaické formy a praktiky umělecké produkce, avšak jeho důraz na historické, sociální a politické aspekty umění ústí do reflexe soudobé vizuální kultury. Ačkoliv některé pasáže jeho textu mají programový charakter, Teige se tu pokouší vyřešit řadu rozporů mezi „vysokým“ a „nízkým“, profesionálním a amatérským, výjimečným a obyčejným, vzácným a každodenním, originálním a reprodukováným, obrazem a slovem.

Teigeova kritika buržoazní společnosti vyrůstá z povrchně chápaného marxismu,⁴¹ který mu umožňuje pracovat se vztahem mezi základnou (kterou pro něj představuje konstruktivismus) a nadstavbou (jež nazývá rovněž poetismem).⁴² „Svět je dnes ovládán penězi, kapitalismem. Socialismus znamená, že svět má být ovládán rozumem a moudrostí, ekonomicky, cílevědomě, užitečně. Metodou této vlády je konstruktivismus. Ale rozum by přestal být moudrý, kdyby, ovládaje svět, potlačoval oblasti senzibility: místo znásobení znamenalo by ochuzení života, neboť jediné

³⁸ Srov. Marta Filipová, *Vizuální studia v českém prostředí*, in: Filipová – Rampley (pozn. 8), s. 216–217.

³⁹ Karel Teige, *Malířství a poezie*, *Disk*, 1923, č. 1, s. 20, citováno in: Jaroslav Anděl, *Dvacátá léta: překvapivý sňatek konstruktivismu a poetismu*, in: idem (ed.), *Umění pro všechny smysly* (kat. výst.), Národní galerie v Praze a IVAM Centre Julio González ve Valencii 1993, s. 22.

⁴⁰ Karel Teige, *Poetismus*, in: idem, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, ed. Zina Trochová, Praha 1966, s. 122.

⁴¹ Frank Illing, *Jan Mukařovský und die Avantgarde: Die strukturalistische Ästhetik im Kontext von Poetismus und Surrealismus*, Bielefeld 2001, s. 74, 87.

⁴² Miroslav Petříček, *Karel Teige: Art Theory between Phenomenology and Structuralism*, in: Eric Dluhosch – Rostislav Švácha (eds.), *Karel Teige / 1900–1951: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Cambridge 1999, s. 326. – Karel Šrp, *Karel Teige in the Twenties: The Moment of Sweet Ejaculation*, in: ibidem, s. 28.

*bohatství, které má pro naše štěstí cenu, je bohatství pocitů, obsáhlost senzibility. A zde intervenuje poetismus k záchraně a obnově citového života, radosti, fantazie.*⁴³ Ve zkratce: *„Poetismus je korunou života, jehož bází je konstruktivismus. (...) Poetismus je nejen protiklad, ale i nezbytný doplněk konstruktivismu. Bázuje na jeho půdoryse.*⁴⁴

Poetismus, jenž by měl technické a konstruktivní principy moderního života obohatit poetickou vizí, se svou estetikou, která nic nezakazuje, ani nenakazuje,⁴⁵ nabízí mnoho konceptuálních pomůcek, které rozšiřují tradičně chápané tzv. „vysoké“ umění. Při uvažování o proletářském umění Teige vyzdvihuje důležitost mechanické reprodukce, která může zajistit demokratizaci umění: *„Poetický obraz je obraz knižní, fotografický, fotomontážní.*⁴⁶ Pro takové obrazy je charakteristická nejen jejich reprodukovatelnost, ale rovněž anonymita jejich autora, která souvisí s kolektivností jako opakem buržoazního individualismu a významu, který tento individualismus přisuzuje unikátnosti uměleckého díla, především závěsnému obrazu. Teigeho postřehy tak korespondují s pozdějšími teoriemi Waltera Benjamina o nahrazení tradičního umění mechanickou reprodukcí.⁴⁷

Na problém reprodukovatelnosti je třeba nahlížet v širším kontextu populární kultury vně tradičních hranic „vysokého“ umění, která je pro Teigeho i ostatní zástupce české avantgardy – společně s novými médii – zdrojem moderní kultury a civilizace. *„Poetismus,“* píše Teige, *„chce udělati ze života velikolepý zábavní podnik. (...) Je mu k dispozici film (nová kinografie) i aviatika, rádio, technické, optické i akustické vynálezy (optofonetika), sport, tanec, cirkus a music-hall, místa každodenních vynálezů a perpetuelní improvizace. Odpovídá plně naší potřebě zábavy a aktivity. (...) Možnosti, jež nám neposkytovaly obrazy a básně, jali jsme se hledati ve filmu, v cirku, sportu, turistice a v životě samotném. (...) Poetismus je především modus vivendi.*⁴⁸ Teigeho nadšení pro to, co dnes nazýváme populární kulturou,⁴⁹ připomíná mnohé další české soudobé více či méně sofistikované teorie, které berou na vědomí uměleckou periferii. Je jí kupříkladu kniha Josefa Čapka *Nejskromnější umění*, poprvé vydaná už v roce 1920. Vlivným zdrojem takového myšlení byl rovněž Pražský lingvistický kroužek, jehož zájem o vztah mezi lingvistickými kategoriemi znaku

⁴³ Teige (pozn. 40), s. 127.

⁴⁴ Ibidem, s. 123.

⁴⁵ Ibidem, s. 125.

⁴⁶ Ibidem, s. 125.

⁴⁷ Karel Srp, Poetry in the Midst of the World: The Avant-Garde as Projectile, in: Timothy O. Benson (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, Los Angeles – Cambridge 2002, s. 109, 117.

⁴⁸ Teige (pozn. 40), s. 124–128.

⁴⁹ Michael Henry Heim, Central Europe: The Linguistic Turn, in: Benson (pozn. 47), s. 140.

a jeho referenta (významu) připomíná Teigeho koncept vizuálních ikonických znaků.⁵⁰ Teigovými slovy: „*Nová básnická řeč je heraldikou: řečí znaků.*“⁵¹

Podstatu moderního života Karel Teige hledá ve sféře optiky.⁵² Evidentní je to v jeho *Manifestu poetismu* napsaném v roce 1928. Podle něj „ (...) soudobá civilizace ze všech smyslů nejúplněji vykultivovala zrak.“⁵³ A dále vysvětluje: „*Činnost zraku je právě tak komplexní životní proces jako myšlení a vize je funkcí, na níž je prostě účasten celý člověk. V každém smyslovém orgánu spolupůsobí i všechny ostatní a poskytují našemu psychismu svá specifická data, a tak pouhé vidění může uvést v činnost ostatní smysly a rozechvít všechny struny moderní duše. Moderní oko bylo charakterizováno jako orgán, v němž žijí všechny smysly; zrak, který myslí a cítí*“⁵⁴

Navzdory svému pojmenování není *Manifest poetismu* ani tak programovým textem, jako spíše potvrzením a zdůrazněním tezí poprvé zveřejněných v roce 1924 a shrnutím poetického hnutí. Nicméně Teige tu přichází s novým tématem, na něž však narazil už v *Poetismu* prostřednictvím analogie mezi poezií a malířstvím. Je jím myšlenka vyšší jednoty umění, prezentovaná zde jako koncept *umění pro pět smyslů*. Nejprve Teige rekapituluje historii moderní poezie počínaje Baudelairem a zdůrazňuje její vizuální kvality. Prohlašuje, že poezie dosáhla triumfu zraku nad zvukem a literárním obsahem; básně jsou čteny jako moderní obrazy.⁵⁵ A následně promýšlí spojitosti mezi všemi smysly: „*Namísto starých kategorií umění, odpovídajících vyšším smyslům estetickým (zraku a sluchu), intelektuelním a praktickým potřebám člověka, jimž dnes lépe vyhovují jiné obory a realizace, vytváří poetismus poezii pro všechny smysly. Poezie pro ZRAK čili ‚osvobozené malířství‘: 1. dynamická: kinografie, ohněstroje, reflektorické hry a veškerá živá podívaná (= ‚osvobozené divadlo‘), 2. statická obrazová náplň typo- a fotomontážní, nový obraz jakožto barevná báseň. Poezie pro SLUCH: hudba hřmotů, džez, radiogenie. Poezie pro ČICH: poetismus koncipuje nové olfaktivní básnictví, symfonie vůní. (...) Poezie pro CHUŤ: (...) kuchařské umění vedle vlastních valérů gustativních má formami, barvami, variacemi vůní působit na celý koncert smyslů. Poezie pro HMAT. (...) Taktilní poezie, komponovaná z delikátních, hebkých drsných, teplých či studených látek, z hedvábí, velurů, kartáčů, lehce elektrizovaných drátů apod., může vytrénovat naši taktilní emocielnost a poskytnouti maximum smyslových a*

⁵⁰ Ján Bakoš, *Štyri trasy metodológie dejín umenia*, Bratislava 2000, s. 169. – Ester Levinger, Czech Avant-Garde Art: Poetry for the Five Senses, *The Art Bulletin* LXXXI, 1999, č. 3, s. 517–518

⁵¹ Teige (pozn. 40), s. 125.

⁵² Levinger (pozn. 50), s. 515.

⁵³ Karel Teige, *Manifest poetismu*, in: tentýž, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, ed. Zina Trochová, Praha 1966, s. 337.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 348.

⁵⁵ Levinger (pozn. 50), s. 516.

*spirituelních rozkoší. Poezie INTERSENZORIELNÍCH EKVIVALENCÍ: optofonetika, „osvobozené divadlo“, barevná světla zpěv fontán. Poezie TĚLESNÝCH A PROSTOROVÝCH SMYSLŮ; smyslu orientace, smyslu rychlosti, časoprostorového smyslu pohybu (...). Poezie smyslu KOMIČNA: Grock, Fratellini, Keaton, Chaplin, etc.”*⁵⁶ Přesto však Teige, uplatňující výsledky psychologických a neurologických výzkumů, nikdy nepopírá prvotní důležitost zraku při vnímání světa.⁵⁷ A zrak byl kultivován zejména zásluhou fotografie a filmu.⁵⁸

Jak již bylo zmíněno dříve, texty *Poetismus* a *Manifest poetismu* mohou být chápány jako reflexe soudobé populární kultury v Československu, která nezřídka využívala avantgardní experimentální strategie. Plakáty, pohlednice, světelné reklamy, populární obrázkové časopisy či kinematografie, Teigem glorifikovaná vizuální média, dokazují jistou ambivalenci české populární kultury („lidový“ versus avantgardní, tj. výlučný pól), která se rozvíjela od dvacátých let a vrcholila na přelomu let třicátých a čtyřicátých. Přestože se názory české avantgardy ve třicátých a čtyřicátých letech změnily, postrádaly už onu „naivitu“ poetismu, masová kultura si ji ponechala a v určitých momentech naplnila Teigeho postuláty dvacátých let.

Zatímco okouzlení populární kulturou poukazuje na poetistický pól české avantgardy dvacátých let, důraz na „technické“ tvůrčí postupy má kořeny v teorii konstruktivismu, který je pro Teigeho metodou, jež neguje veškeré estetické zřetele, zastaralé podoby uměleckého provozu a tradiční umělecké formy. Jeho jedinými kritérii jsou dokonalá funkčnost, hospodárnost a racionalita. Místo umělecko-historických artefaktů mají zaujmout standardizované sériově vyráběné předměty dokonalé funkčnosti. „*Neboť není třeba zneužívatí veršů tam, kde jasné sdělení a přímá výzva novinářského článku, nápadnost plakátu a obratně dirigovaná propaganda docílí vydatnějších efektů,*“⁵⁹ podotýká v roce 1928 Karel Teige s vědomím schopnosti tištěných médií ovlivnit veřejné mínění. Za takové dokonale funkční artefakty, po kterých Teige volá, lze považovat i fotografie architektury.

Oscilování mezi volnou a dokumentární fotografií

Podobně jako se fotografie ve Flusserově pojetí šíří různými kanály a na základě Teigeho teorie mohou být projevem poetického i konstruktivního pólu tvorby, tak i české fotografie architektury zejména mezi dvěma světovými válkami oscilují mezi uměleckou a dokumentární polohou, mezi amatérskou a profesionální tvorbou, mezi vysokou a nízkou kulturou. Není však

⁵⁶Teige (pozn. 53), s. 354–357.

⁵⁷Levinger (pozn. 50), s. 515 – 516.

⁵⁸Teige (pozn. 53), s. 337.

⁵⁹Ibidem, s. 325.

vůbec jednoduché jednoznačně určit, do které skupiny konkrétní fotografii zařadit či práce jakého druhu vytvářel konkrétní fotograf. Jak ještě uvidíme, podstatná část fotografických zobrazení moderní architektury vznikala v živnostenských fotografických ateliérech na zakázku. Byla placenou činností ovlivňovanou požadavky architekta či majitele fotografované budovy. Moderní architektura však byla natolik silným a stylotvorným fenoménem, že nezřídka vstupovala v různých podobách i do imaginace volné fotografické tvorby. Někteří tvůrci, kteří se takové volné, výtvarné fotografii věnovali, byli provázáni s avantgardními uměleckými kruhy, nebo se pohybovali v jejich blízkosti. Situace se však komplikuje tím, že v mnoha případech byli také tito autoři vyučení fotografové-profesionálové s živnostenským oprávněním provozovat fotografický ateliér, přestože je dnes tak vlastně nevnímáme (typickým příkladem je Jaroslav Rössler, vyučený u Františka Drtikola). Podobně nejasně definovaná je i skupina fotografů-amatérů, která v mnoha případech do množiny avantgardních tvůrců pronikala. Také amatéři fotograficky zachycovali moderní architekturu způsobem, který měl výtvarné ambice. Ale rovněž v jejich případech se můžeme setkat se snímky, které vznikaly de facto na zakázku – byly objednávkou konkrétního člověka, a jejich cílem bylo spíše dokumentovat, než s použitím námětu moderní architektury vytvářet novou, individuální výtvarnou entitu. Při vědomí veškeré problematičnosti takové dělení, bych se však na následujících řádcích ráda stručně věnovala některým uměleckým počínům, které propojují téma moderní architektury a fotografie. Jejich účelové vyjmutí z velké skupiny fotografií architektury má poukázat na fakt, že záměry při fotografování architektury mohou být rozdílné a že jednou z motivací této činnosti může být také okouzlení výtvarnými kvalitami architektonických struktur.

Za východisko uvažování o výtvarné podobě fotografií architektury můžeme prohlásit již naznačené okouzlení avantgardy zejména dvacátých let konstrukcí, jako zástupným symbolem vyhraněné funkčnosti, který má i estetické kvality. Ohlasem takových názorů je kupříkladu text Viléma Santholzera, jakéhosi vědeckého referenta časopisů *Devětsilu*, *Krása mostních konstrukcí*, který roku 1925 otiskl časopis *Stavba*.⁶⁰ Navzdory provolávané nutnosti odříznout se od historických kořenů navazuje v tomto avantgarda na vizualitu 19. století, pro niž byly konstrukční a průmyslové motivy dokladem pokroku. Podobně je konstrukce emblémem modernosti jak pro naše, tak zahraniční umělce. Mezi fotografy se tímto tématem zabýval například László Moholy-Nagy, Germaine Krull, Alexander Rodčenko, Charles Sheeler, Paul Strand, Margareta Bourke-White, Erik Comeriner či Karl Hermann Haupt. U nás podobnými snímky proslul Jaroslav Rössler (1902–1990), který už v první polovině dvacátých let vytvořil řadu fotografií detailů ocelové konstrukce Petřínské rozhledny. [01] K podobnému motivu se vrátil během svého pařížského pobytu mezi lety

⁶⁰ Vilém Santholzer, *Krása mostních konstrukcí*, *Stavba* 3, 1924–1925, č. 12, s. 221.

1926–1935, kdy v nejrůznějších pohledech, diagonálních kompozicích a detailech fotografoval Eiffelovu věž. [02] Detail konstrukcí, sledovaný bez jakéhokoliv okolního kontextu celé technické stavby, je pro Rösslera prostředkem vlastního uměleckého vyjádření. Podobně byly motivovány fotografie moderní architektury v Českých Budějovicích fotografa Ady Nováka (1912–1990), člena místní avantgardní skupiny Linie. Rovněž jeho snímky detailů budov nebyly pořízeny na objednávku, nýbrž byly součástí Novákova individuálního tvůrčího chtění, které rezignuje na jakoukoliv dokumentárnost. [03] [04]

Mnohé z prací české fotografické avantgardy, které se věnovaly tématu moderní architektury, byly pořízeny za účelem dokumentace konkrétní stavby a následné prezentace těchto snímků v tištěných médiích. Přesto se na četných z nich uplatnily kompozice a obrazové postupy fotografického konstruktivismu, jako ptačí a žabí pohled, diagonální kompozice či snímání v detailu, jež dokumentárnost snímku do jisté míry podvrací. Typickým příkladem je cyklus fotografií Jaromíra Funkeho (1896–1945) *Nová architektura* z počátku třicátých let, jehož součástí jsou fotografie kolínské elektrárny ESSO od architekta Jaroslava Fragnera, Masarykova studentského domova v Brně architekta Bohuslava Fuchse či pavilonů od architekta Karla Řepy na Celostátní výstavě tělesné výchovy a sportu republiky Československé, která se konala v roce 1931 v Pardubicích. [05] Přestože se například snímky Masarykova studentského domova objevily v publikaci, která byla této stavbě věnována,⁶¹ [06] jejich cílem nabylo ani tak podat divákovi zprávu o podobě stavby, jako spíš pomoci moderních zobrazovacích prostředků demonstrovat její inovativnost a pokrokovost. Podobný charakter měla některá obrazová cvičení žáků Státní grafické školy. Kupříkladu tamější žačka Jaroslava Funkeho, Jaroslava Hatláková (1904–1989) takto radikálním způsobem snímala pražský Všeobecný penzijní ústav. [07]

Příbuzná východiska a motivace k fotografování moderní architektury můžeme sledovat i u silného proudu fotografů-amatérů. Jak můžeme sledovat kupříkladu v nejstarším českém měsíčníku pro amatérskou fotografii, *Fotografickém obzoru*, snímání architektury, zejména té historické, či městské krajiny patřilo do běžného repertoáru amatérů. Po celá dvacátá léta byly vypisovány nejrůznější soutěže snímků z Prahy či jiných měst,⁶² a tyto práce se i později stávaly běžnou součástí výstav amatérských klubů.⁶³ Časopisy pro amatéry rovněž obsahují návody, jak fotografovat architekturu, a otiskují i výsledky snažení některých amatérů v tomto oboru. Přestože moderní architektura nebyla pro amatéry zřejmě tak atraktivní, jako fotografování historických

⁶¹ Bohuslav Fuchs, *Masarykův studentský domov Brno*, Brno 1930.

⁶² Srov. např. Klub za starou Prahu vypisuje soutěž na nejlepší fotografické snímky Malé Strany a Hradčan, *Fotografický obzor* XXX, 1922, s. 95, 110.

⁶³ Např. v roce 1933 Klub přátel amatérské fotografie uspořádal v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze výstavu *Stará a nová Praha*. Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1839–1999*, Praha 1999, s. 69.

budov, společně s důležitostí, jakou si vydobyla při budování moderního Československa, se jejich objektivy začínají obracet i na ni. Nárůst tematiky můžeme sledovat od první poloviny třicátých let, kdy se v časopisech o amatérské fotografii začínají objevovat snímky moderní architektury ve větší míře.⁶⁴ Poznatky o tom, jaká specifika má fotografování moderní architektury se tehdy k amatérům dostávají také prostřednictvím mnohých časopiseckých článků⁶⁵ nebo přednášek s promítáním negativů, které organizoval Svaz československých klubů fotografů amatérů. Jedna z nich, přednáška Rudolfa Paďouka *Umělecká (obrazová) fotografie* z roku 1934 obsahovala i část o fotografování architektury. Byla doprovázena diapozitivy s dobovými záběry Olomouce, například moderním kostelem v Hejčíně, na kterém Paďouk ukazoval rozdílné působení celku a detailu při fotografování architektury.⁶⁶ [08]

Mezi relativně známými počiny na tomto poli se nacházejí například práce amatérské fotografky Grete Popper (1897–1967), která objektiv svého fotoaparátu zaměřila mimo jiné na Janákův Husův sbor Církve československé husitské v Praze na Vinohradech. [09] Amatérem byl rovněž návrhář automobilových karoserií Josef Voříšek (1902–1980), jenž fotografoval Baťův obchodní dům na Václavském náměstí (arch. Ludvík Kysela, 1927–1929), Všeobecný penzijní ústav (arch. Josef Havlíček – Karel Honzík, 1929–1934) nebo Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně na náměstí Jiřího z Poděbrad (arch. Josip Plečnik, 1928–1932). Jména, která se objevují u mnohých dalších snímků moderní architektury – např. Julius Tutsch, F. Kast, K. Hubatka, V. Schuster, František Franěk, Josef Kordovský a mnoho dalších –, zůstávají naprosto neznámá. Přesto se jejich snímky ve třicátých letech vyskytovaly hojně nejen v oborových fotografických periodících, ale rovněž v populárních obrázkových časopisech, u nichž by se dala předpokládat spíše spolupráce s profesionály. Existují dokonce dobové poznámky, které zmiňují, že v mnohých takových časopisech fotografie amatérů převládaly.⁶⁷ Jako důvod uváděly obrazové časopisy skutečnost, že amatéři jsou často flexibilnější, než ustrnulá praxe profesionálních fotografických ateliérů.⁶⁸ To platilo v případě architektury zejména u méně proslulých staveb v regionech, které nebyly vyfotografovány profesionálními fotografi. Proto se můžeme například v časopise *Pestrý*

⁶⁴ Srov. např. snímky v prvním ročníku časopisu *Fotografie – populární čtrnáctidenní revue pro přátele amatérské fotografie* z roku 1933–1934.

⁶⁵ Srov. např. K. H., Základní požadavky na fotografii architektur, *Fotografie* VII, 1941, č. 3, s. 35–44. [A]

⁶⁶ Pavla Vrbová, Přednášky s promítáním diapozitivů – jedna z prvních forem vzdělávání fotografů, *Historická fotografie* XIII, 2014, s. 28–32.

⁶⁷ Např. v časopise *Letem světem* měly amatérské snímky tvořit až 90% obrazového obsahu. Jan Posselt, Ukaž co dovedeš!, *Věstník společenství fotografů* XIII, 1935, s. 65–68.

⁶⁸ r., Stále ohrožovaná a poškozovaná živnost fotografická, *Pestrý týden* VIII, 1933, č. 42, s. 17.

týden ve třicátých letech setkat s řadou takových amatérských snímků, které si často v ničem nezadají s pracemi profesionálů.⁶⁹

Přestože mnohé z fotografií moderní architektury byly amatéry pořízeny za účelem dokumentovat, nalezneme i řadu takových, jež jsou výsledkem výtvarného zájmu jejich autora o struktury povrchů architektury, její kompozici hmot či hry světla, které na ni dopadá. V souladu s dobově vlivnými názory Václava Viléma Štecha na fotografii, bychom je snad mohli označit za „fotografii volnou“, která má na diváka volně působit obrazem a vyvolávat nálady. Tomuto typu fotografie však Štech ve svém textu *Estetika fotografie* z roku 1922 nepřikládá přílišnou důležitost. Převládá spíše vnímání fotografie jako pouhého sdělovacího prostředku bez uměleckých ambicí.⁷⁰ V protikladu k „fotografii volné“ tedy definuje „fotografii užitou“, které přiznává dokumentární funkci a odmítá její souvislosti s uměleckou tvorbou. „*Také všechny sebe složitější procesy negativní a pozitivní nezvrátí okolnost, že na počátku fotografie nestojí niterná tvůrčí práce, ale mechanické, optické a chemické zachycení vnějšího objektu. Fotografie nevzniká tedy vyjádřením sebe stvořením nového prostoru jako u umělce, jemuž je vnější svět pouhou pomůckou výrazu, ale u ní je podání vnějšího světa přímo jejím účelem (...).*“⁷¹ Podobné názory zastává rovněž v úvodu manifestační publikace Státní grafické školy *Fotografie vidí povrch* z roku 1935. Štechova akcentace „užité fotografie“, která rezonuje s mnoha dalšími dobovými názory,⁷² nás přivádí k nejdůležitější oblasti české fotografie architektury sledovaného období. A tím je fotografie, pocházející z profesionálních fotografických ateliérů.

⁶⁹ Srov. např. Stavební ruch v Československu pokračoval i za nepříznivé hospodářské situace v roce 1932, *Pestrý týden* VIII, 1932, č. 6, s. 4.

⁷⁰ Srov. Evžen Sobek, *Teoretické práce české fotografické avantgardy*, Opava 2005, s. 12–13.

⁷¹ Václav Vilém Štech, *Estetika fotografie*, *Fotografický obzor*, 1922, s. 34–36.

⁷² „*Zajímavý je názor moderních architektů na fotografii architektury. Žádají, aby byl pohled na architekturu volen tak, že netoliko podá vnější její vzhled, ale aby bylo lze z fotografie soudit i na vnitřní uspořádání stavby. Je to doklad, že požadavky na fotografickou tvorbu vzrůstají hlavně po stránce obsahové a účelové, aniž se však jakkoliv upouští od přesného technického provedení a dokonalé obrazové formy. Napřed opravdový zájem o věc, a pak teprve fotografování! Tento stále všeobecnější požadavek povyšuje fotografii z původní samoučelnosti na záměrný prostředek, jehož smysl je nějak prakticky užitečný: přinést dokument, informovat, iniciovat, obrazem konservovat atd.*“ Přemysl Koblík, *Fotografování v plenéru: krajina – architektura – portret – detail – reportáž*, Praha 1937, s. 54–55. [A]

strany 38–42 – viz obrazová příloha

ATELIÉR FOTOGRAFA

Fotografie architektury jako výsledek práce fotografů-profesionálů

*Vidím snahy roztráštěné,
slyším hesel pustou směs,
duchů proud se různě žene,
smetá dnes, co včera vynes;
každý hlásá nové zvěsti,
každý jiné dráhy klestí,
každým jítrem nový vůdce
vstává s rušnou družinou –
kéž by raděj' všechny ruce
v houšť se shlukli družně spjatou,
za velikou za všem svatou,
za myšlenkou jedinou.*

Svatopluk Čech, *Písně otroka* (1895)

V průběhu dvacátých let začal význam fotografie moderní architektury pro soudobou kulturu stoupat. Ve třicátých letech a v první polovině let čtyřicátých se pak stala nepostradatelným článkem symbiózy s moderní architekturou a jejími tvůrci a dosáhla významu, který nikdy předtím, ale ani později už neměla. V dřívějších dobách byl překážkou především technický stav oboru, později ztratila fotografie architektury něco ze svého předválečného statutu důležitého ukazatele vývoje společnosti. Důležitost fotografie architektury ve třicátých a čtyřicátých letech může být doložena několika důkazy. Je to jednak její rozšířenost mezi mnoha fotografy různého zaměření – amatéry, uměleckými fotografy, kteří ji využívali k realizaci svých avantgardních vizí, i samotnými architekty, kteří se o její zachycování rovněž nezdědka snažili... V tomto na první pohled atraktivním – protože často avantgardním – materiálu by ale neměla zaniknout skutečnost, že nejčastějšími autory fotografií moderní architektury byli řemeslní živnostenská fotografové, profesionálové, kteří vlastnili fotografický ateliér, jenž se ve většině případů na fotografii architektury nespecializoval. Naopak, vyfotografovali to, co jim bylo zadáno. Takových ateliérů byly ve vymezeném období po celé republice stovky a je nemožné jejich činnost na poli fotografie architektury reprezentativně uchopit. Některé ateliéry jistě zrealizovaly třeba jen jednu zakázku, jiné byly mezi architekty úspěšnější a vybudovaly si v rámci tohoto tématu renomé, přestože se věnovaly i jiným žánrům. Zejména stavby v regionech často fotografovaly místní ateliéry. Fotografů s nadregionálním významem byla jen hrstka – a platí to jak pro obor fotografie jako celku, tak pro fotografii architektury.

Ať tak či onak, živnostenská fotografie se nachází v jakémsi vakuu odborného zpracování. Většina odborného zájmu byla zatím směřována buď k fotografům amatérům a jejich zájmovým spolkům, nebo naopak na avantgardní fotografii, která de facto vycházela často rovněž z kruhů, které by se mohly označit za amatérské. Příčiny nezájmu o živnostenskou fotografii leží zřejmě už v historickém vývoji – výtvarném a právním.¹ Živnostenská fotografická prapůvodní oblast působnosti byla portrétní fotografie, nepožívali příznivého ohlasu už na přelomu 19. a 20. století u mezinárodního hnutí, které se snažilo nově určit, co umění je a co není.² Rovněž vývoj právního rámce fotografování v první polovině 20. století napovídá, že důvody nezájmu o živnostenskou fotografii vyvěrají právě z tohoto pramene. Přitom právní rámec je zároveň také důležitým činitelem fungování jednotlivých ateliérů a východiskem k poznání role, jakou pro fotografii architektury

¹ Za jednu z čestných výjimek z tohoto nezájmu bychom mohli označit Rudolfa Skopce (1913–1975), který rovněž vyšel z fotograficko-živnostenských kruhů. Chápal proto fotografii, které se věnoval i z historického hlediska, v širším kontextu vývoje a funkce techniky, institucí a výtvarných snah. Srov. např. Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, Praha 1963.

² Josef Moucha, K problematice umělecké fotografie v kontextu díla Josefa Sudka, *Bulletin Moravské galerie v Brně* DXII, 2006, s. 73–82.

živnostenská fotografie hrála. Pozorováno zvenčí, fotografové-živnostníci v meziválečné době oslabili svůj důraz na portrétní fotografii a svoji působnost rozšířili na univerzální pole, které reagovalo na nové společenské potřeby, mezi něž patřila i dokumentace moderních staveb, rozvíjejících se měst či průmyslové architektury.³ Tato změna se však neudála jen na základě dobových společenských změn a poptávky; jejím vnitřním důvodem je zejména právě vývoj zákonných úprav fotografování.

Právní rámec fotografování a jeho důsledky

Příčinu faktu, že mnoho dobových snímků architektury pochází od fotografů-profesionálů, je třeba hledat v právním rámci, který upravoval působení fotografů na našem území. Historický vývoj těchto zákonů a diskuse o nich jsou zároveň de facto bojem mezi amatéry a profesionály. 1. května 1860 vstoupil v Rakousku-Uhersku v platnost živnostenský zákon, který podnikání rozděloval na svobodné a koncesionářské. Koncesionářské podnikání potřebovalo zvláštní úřední povolení, kdežto podnikání svobodné, do kterého spadala i fotografie, umožňovalo provozování řemesla každému, kdo se přihlásil na příslušném úřadě.⁴ Tento okamžik byl také zárodkem dlouholetého soupeření profesionálů s amatéry, které započalo koncem 19. století⁵ a trvalo v podstatě do roku 1949. Zatímco profesionálové usilovali o to, aby „*fotografování bylo prohlášeno za živnost řemeslnou, jejíž samostatné provozování by bylo vázáno průkazem způsobilosti, daný výučním listem a nejméně dvouletou praxí pomocnickou,*“ amatéři proti tomu argumentovali svým podílem na vývoji oboru: „...*věnujíte se tomuto ušlechtilému zaměstnání ze záliby, pozvedli tento ve své podstatě jednoduchý chemický proces na mnohotvárný, v povolání rukou ku překvapujícím výsledkům vedoucí prostředek umělecké tvorby.*“⁶ Částečně profesionálové dosáhli svého 12. prosince 1911, kdy byl schválen zákon, který prohlásil fotografování podobizen za živnost řemeslnou, tj. koncesionářskou.⁷ Nadále se směl zhotovováním portrétních fotografií za úplatu zabývat jen ten, kdo živnostenský list získal před 14. prosincem 1911 a nově ten, kdo předložil doklad o způsobilosti k provozování fotografické činnosti.⁸ I po schválení tohoto zákona

³ Srov. např. Pavlína Vogelová, *Brněnská meziválečná fotografie: Křižovatka v kulturním spektru města* (diplomní práce), Ústav filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2006, s. 13.

⁴ Naďa Kovaříková, *Živnostenská fotografie v Kolíně od počátku do 50. let 20. století* (diplomní práce), Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě, Opava, 2003, s. 3. – Kateřina Rusňáková, *Brněnská živnostenská fotografie do roku 1948* (diplomní práce), Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně 2009, s. 8. Fotografové se museli povinně sdružovat v příslušném živnostenském společenstvu.

⁵ Petra Trnková, *Technický obraz na malířských štáflích: Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie 1890–1914*, Brno 2008, s. 20–24.

⁶ Horský, Fotografie – řemeslem?, *Fotografický obzor* XXX, 1922, č. 1, s. 5–6.

⁷ Zákon č. 226 Říšského zákoníku nařízení ministerstva obchodu.

⁸ Kovaříková (pozn. 4), s. 5

ovšem ostatní obory fotografie – „*fotografii krajin, architektur, v oboru národopisu, dějin umění a v ostatním všeobslhlém oboru výzkumů vědeckých, počínaje fotografií nejmenších, prostým okem neviditelných životů až k myriádám světů zářících na noční obloze,*“⁹ – zůstávaly živností svobodnou. Pro odvětví fotografie architektury to v praxi znamenalo, že se jím mohl kdokoli zabývat za úplatu – mohl být najímán architekty i jejich klienty a měl také možnost své snímky nabízet (tzn. prodávat) tisku. To je, podle mého názoru, rovněž jedna z příčin leckdy rozostřené hranice mezi amatérskou a profesionální fotografií, všeobecně i na poli fotografie architektury.

Po vzniku samostatného Československa zůstal zákon o koncesionářském charakteru portrétní fotografie zachován. V dobovém méně i více odborném fotografickém tisku však můžeme nalézt texty, které dokazují, že situace mezi profesionály a amatéry nebyla stále vyjasněná a boj prvních z nich za zřemeslnění v celém rozsahu neustával. Amatéri proti tomu měli v zásadě dva hlavní argumenty. Prvním byly už zmíněné velké zásluhy amatérů na rozvoji oboru a jeho uměleckém zhodnocení. Neobvyklé nebyly ani útoky, které popisovaly profesionály jako pouhé „vykonavatele“, kteří fotografii po chemické, ani výtvarné stránce vůbec nerozumějí.¹⁰ Druhý argument zmiňoval skutečnost, že se fotografové z povolání až dosud jinému oboru, než portrétní fotografii nevěnovali, a neznají tedy specifika snímání jiných námětů. „(...) *fotograf z povolání se dosud, až na malé výjimky, o různé obory fotografie, portrét vyjímaje, nestaral. Dnešní fotograf živnostník není vůbec schopen podati jen např. ve fotografii krajinářské totéž, nebo aspoň přibližně totéž, co dovede podati amatér. Nejen znalost technických podmínek zdařilého krajinářského snímku, ale znalost kraje, studium přírody, láska k ní, opětovná návštěva určité krajiny atd. – to vše schází fotografu z povolání.*“¹¹

Nářky amatérů však vyslyšeny nebyly. 1. července 1926 byl totiž schválen zákon o zřemeslnění fotografie v plném rozsahu.¹² Podle něj mohli fotografické ateliéry provozovat jen řádně vyučení fotografové se složenou mistrovskou zkouškou. Pouhé vyučení fotografa opravňovalo jen k činnosti laboranta a retušéra. Nové fotografické živnosti schvalovala společenstva fotografů na příslušném území¹³, s ohledem na to, aby nebyly ohroženy stávající živnosti v určitém místě.¹⁴ Boj mezi profesionály a amatéry však neustal. Po celá třicátá i čtyřicátá

⁹ Horský (pozn. 6), s. 5.

¹⁰ Srov. např. Horský (pozn. 6), s. 5. – Fotografie živností?, *Fotografický obzor* XXX, 1922, č. 8, s. 118–120.

¹¹ Fotografie živností? (pozn. 10), s. 119.

¹² Zákon č. 140 ze dne 1. července 1926, kterým se prohlašuje živnost fotografická ve všech svých oborech za řemeslnou, *Sbírka zákonů a nařízení státu československého*, 1926, s. 598.

¹³ Společenstva fotografů v Praze, Brně, Olomouci a Hradci Králové byla sdružena do centrální organizace, Zemské jednoty společenstev fotografů.

¹⁴ Rusňáková (pozn. 4), s. 9. – Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1839–1999*, Praha 1999, s. 59.

léta mezi těmito dvěma skupinami kvete nepřátelská diskuse a obviňování té druhé skupiny z vlastních neúspěchů.¹⁵ Zejména profesní časopis českých profesionálů-živnostníků, *Věstník společenstev fotografů*, je po celou dobu své existence¹⁶ plný textů, napsaných se snahou vybojovat pro profesionály exkluzivní (tj. v podstatě monopolní) podmínky k provozování živnosti, bédování nad zákonnými regulacemi fotografického řemesla, výzvami ke spojení a manifestaci síly profesionálů, či informací o chystaných zákonných novelách.

Fotografie architektury v rukou profesionálů

Samotnému fotografování či informacím o činnosti ateliérů je ve *Věstníku společenstev fotografů* věnován jen zlomek prostoru. Přesto lze na základě informací z něj i dalších periodik a knih vysledovat několik kusých informací o fungování živnostenských fotografů na poli fotografie architektury.

Dva roky po zřemeslnění fotografie v plném rozsahu byla vydána příručka, která shrnovala látku, jež musel fotografický učeň zvládnout ke složení tovaryšských (učňovských) zkoušek v nových zákonných podmínkách. Vedle informací o historii oboru, optice a fotografické technice se detailně věnuje jen tradičnímu oboru fotografování živnostníků – portrétu. Ostatní obory (fotografii architektury nevyjímaje) zmíněny vůbec nejsou.¹⁷ Naopak v pravděpodobně posledním textu pro učně, vydaném před počátkem združstevňování fotografických ateliérů v roce 1949, příručka *Stručná nauka o fotografii*¹⁸ od fotografa a později i historika fotografie Rudolfa Skopec je architektuře věnována celá stať. **[A]** Přináší jen naprosto nezbytné znalosti o objektivch vhodných pro snímání architektury, osvětlení či vyrovnávání sbíhajících se vertikál a v porovnání s rozsahem ostatního textu¹⁹ je jasné, že fotograf, který by se chtěl specializovat na tento obor, by se musel

¹⁵ Srov. např. Pst., Fotografie, živnost řemeslná!, *Věstník společenstva fotografů* I, 1923, č. 1, s. 1–2. – Slovo k našim otázkám dnes časovým, ibidem, č. 8, s. 1–2. – František Patzelt, Nelze mlčet!, *Věstník společenstev fotografů* II, 1924, č. 11, s. 1–3. – Jak jinak to nazvat!, ibidem, č. 12, s. 1–2. – X., Čistý a nezištný amatérismus, ibidem, č. 12, s. 2. – Jaroslav Špiřík, Naši škůdcové, *Věstník společenstev fotografů* IV, 1926, s. 43–45. – O. Kraus, Nelze déle mlčet!, ibidem, s. 59–61. – František Patzelt, Opět proti nám, ibidem, s. 155–157. – Tentýž, Obraz k lepšímu?, ibidem, s. 200–201.

¹⁶ Vycházel v Hradci Králové od roku 1923 jako *Věstník společenstva fotografů*, roku 1924 změnil název na *Věstník společenstev fotografů*, v roce 1943 jen na *Věstník fotografů* a roku 1947 na *Zpravodaj fotografů*. V roce 1948 byl zrušen.

¹⁷ J. Kahovec – B. Pádr, *Učebná osnova odborné nauky pro učně řemeslných živností fotografických*, Hradec Králové 1928.

¹⁸ Rudolf Skopec, *Stručná nauka o fotografii (Příručka k tovaryšským zkouškám fotografického oboru)*, Praha 1941. **[A]** Text byl s drobnými změnami vydán v roce 1947 pod názvem *Fotografická prakse*, z čehož odvozují domněnku, že se jedná o pravděpodobně poslední text tohoto charakteru před znárodněním. Rudolf Skopec, *Fotografická prakse*, Praha 1947.

¹⁹ Kniha obsahuje stručnou stať o dosavadním vývoji fotografie, základy optiky a chemie, informace o fotografických přístrojích, materiálech a přidavných elektrických zařízeních, a technikách snímání, vyvolávání a zvětšování snímků,

ještě dále vzdělávat a praktikovat. Přesto je při srovnání tohoto textu s příručkou z roku 1928 patrné, že vnímání fotografie architektury jako důležité oboru pro živnostníky se za těchto bezmála dvacet let posunulo.

V období mezi těmito dvěma pomyslnými milníky získávala fotografie architektury mezi živnostníky postupně pevnou pozici. Už v roce 1928 byl ve *Věstníku společenstev fotografů* otištěn návrh směrného ceníku za fotografické práce, který by se stal vodítkem pro určování cen mezi členy společenstva a zároveň by zamezil neudržitelnému stlačování cen, které bylo pro mnoho ateliérů likvidační.²⁰ Směrný ceník přináší návrh cen za veškeré práce, které fotografové vykonávali. Vedle poplatků za různé druhy a rozměry portrétních fotografií, vyvolávání a kopírování amatérských prací, prodej negativů a zhotovování snímků na porcelán, používaných na náhrobní desky, obsahuje rovněž ceny za snímky techniky, strojů, interiérů a architektury.²¹ [10] Základní poplatek uhradil zákazník za vytvoření snímku a jedné kopie, dále připlácel za určité množství kopií. Ceník byl jen návrhem, který měl ještě projít připomínkováním ze strany samotných fotografů, a ani poté se jím fotografové nebyli povinni řídit – měl jen „přinést zlepšení hmotných poměrů všech fotografů z povolení.“²² Přesto je důležitým zdrojem k posouzení cen za fotografie architektury v porovnání s konečnými cenami, které účtovali jednotliví fotografové (jak ještě uvidíme dále).

Alespoň základní informace o fotografii architektury se staly rovněž součástí dalšího vzdělávání profesionálů, které bychom současným termínem mohli označit za celoživotní. Opět z *Věstníku společenstev fotografů* se dozvídáme, že Společenstvo fotografů v Brně společně se Zemskou radou živnostenskou úřadu pro zvelebování živností uspořádalo v březnu 1934 osmidenní kurz pro fotografické mistry i jejich pomocníky. Kurz obsahoval rovněž školení o fotografování architektury, které připravil architekt Jan Mráček, vrchní zemský rada úřadu pro zvelebování živností. Konkrétnímu obsahu kurzu se bohužel *Věstník* nevěnuje. Konstatuje jen, že vzhledem k jeho velkému úspěchu budou podobná školení pořádána častěji. Budou vždy zaměřena na jeden konkrétní obor fotografické práce, konkrétně je jmenována i „fotografie architektury, interieuru apod.“²³ Podobný odborný kurz pro fotografy se konal rovněž v roce 1935 v Hradci Králové. Přímo fotografii architektury se pravděpodobně nevěnoval, mezi přednášejícími

stejně jako o retuších negativů, výrobě diapositivů, ušlechtilých tisků, kopií plánů (planografií) a barevných fotografií. Adepta rovněž seznamuje s profesními organizacemi, autorským právem a základy fotografování.

²⁰ Srov. Vše se zdražuje – jen fotografie jsou levnější, *Věstník společenstev fotografů* VI, 1928, s. 202.

²¹ Ceníková akce, *Věstník společenstev fotografů* VI, 1928, s. 225–229.

²² *Ibidem*, s. 225.

²³ Zpráva brněnského společenstva, *Věstník společenstev fotografů* XII, 1934, s. 24. – Kurs pro fotografy při Zemském úřadě pro zvelebování živností v Brně, *ibidem*, s. 74.

však byli fotografové, kteří se jí s úspěchem zabývali. Byl to například prostějovský fotograf Václav Ševčík, jehož snímky moderní architektury z Hané běžně nacházíme v dobových architektonických časopisech [209],²⁴ a zejména pak profesor Státní grafické školy v Praze Jaromír Funke,²⁵ jenž měl v této době už za sebou fotografování do cyklu *Nová architektura*, jehož součástí byly například snímky kolínské elektrárny ESSO od Jaroslava Fragnera či Masarykův studentský domov v Brně architekta Bohuslava Fuchse. Prostředí mnohdy konzervativní živnostenská fotografie se tu tak prolouplu s těmi nejsoučasnějšími proudy moderní fotografie. O tom, že moderně pojaté snímky architektury se v průběhu třicátých let staly běžnou součástí profesních akcí fotografů-živnostníků, svědčí i práce, vystavené na *Výstavě fotografie odborníků*, která se konala v březnu 1937 v pražském Mánesu. V katalogu výstavy jsou publikovány dvě z nich – snímek *Schodiště* pozdějšího předsedy Zemské jednoty společenstev fotografů v Čechách Jana Posselta, který z ptačí perspektivy zachycuje průhled moderním schodiště tvaru kruhové výseče [11]; fotografie Jaroslava Möllera *Struktura fasády* je naopak záznamem exteriéru moderní vily a hry hmot její hlavní budovy, přístavku a stříšky vchodu. [12]

O okolnostech a kontextu zakázkového fotografování architektury a fungování jednotlivých fotoateliérů lze usuzovat ze zchovalých pozůstatostí fotografů i z dobových médií. Jak dokládá některá zahraniční architektura, byly tyto poměry všude podobné. Ve velmi rozsáhlé studii, věnované práci předního německého fotografa architektury Arthura Köstera, se její autor mimo jiné detailně věnuje propagaci ateliéru, zadávání zakázek, samotnému fotografování, vyvolávání, retuším i archivaci snímků architektury.²⁶ Většina postupů a zvyklostí, běžných v německém prostředí, se nijak neliší od těch, které lze ve stejném období vysledovat v Československu.

O tom, že příliv zákazníků z architektonických kruhů nebyl samozřejmostí, svědčí několik reklam, zachovaných převážně v odborných architektonických časopisech. Bohatý na takovou inzerci byl zejména časopis *Stavba*. Už v jeho 3. ročníku, vycházejícím v letech 1924–1925, otiskl svou reklamu pražský fotograf Jaroslav Bruner-Dvořák (1881–1942), pokračovatel firmy svého známějšího bratra Rudolfa, zaměřený na fotografování architektury, interiérů a událostí.²⁷ [13] Na začátku třicátých let, která byla zlatou dobou fotografie architektury, se pak reklamy na fotografie

²⁴ Např. Moderní pohřbívání ohněm – Kolumbarium v Prostějově, *Pestrý týden* VIII, 1933, č. 45, s. 10. – Obytný dům Městské spořitelny v Prostějově, *Architektura* II, 1940, č. 5, s. 116.

²⁵ Jistým paradoxem je skutečnost, že Funke se nikdy profesionálem s potřebným vyučením a zkouškami nestal. Setkával se proto často s odporem profesionálů ke své institucionální činnosti. Projevilo se to jak při jeho jmenování profesorem na Škole umeleckých remesiel v Bratislavě v roce 1934, tak o rok později, když na Státní grafické škole v Praze nahradil Karla Nováka. Antonín Dufek, *Jaromír Funke: Mezi konstrukcí a emocí*, Brno 2013, s. 190.

²⁶ Michael Stöneberg, *Arthur Köster, Architekturfotografie 1926–1933: Das Bild von „Neuen Bauen“*, Berlin 2009, zejm. s. 56–116.

²⁷ Pavel Scheufler, *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*, Praha 2013, s. 58.

architektury objevovaly téměř v každém čísle časopisu. Byly to zejména inzerty brněnského Atelieru de Sandalo,²⁸ který svými fotografiemi architektury proslul, ale rovněž zbraslavské fotografky Terezie Krausové.²⁹ [14] Zejména druhý případ dokazuje, že o uplatnění v oboru fotografie architektury se pokoušeli i fotografové z dnešního pohledu bezvýznamní a okrajoví. Zatímco v případě Terezie Krausové není ani jasné, zda nějaké snímky architektury zrealizovala, práce jiných fotografů zachované jsou a dokazují úplně neohraničený a v podstatě neuchopitelný charakter tohoto oboru.

Kusé zprávy jsou zachovány rovněž o způsobech, jakým architekti či jejich klienti snímání svých staveb fotografům zadávali. Nepodepsaný text *Architektura ve fotografii* z roku 1940 [A], který však s největší pravděpodobností pochází z pera fotografa Alexandra Paula, říká: „Fotograf, jenž si je vědom významu své práce ve službách architektury, snaží se pochopiti, jak má na snímku nejlépe vyjádřiti obsahovou i tvarovou stránku stavby. Často najde v architektovi, jako autorovi stavby či interiéru, nejvhodnějšího vykladače a rádce – často si musí poradit sám.“³⁰ Podobně přesvědčení o nutnosti porozumění snímané architektuře fotografem zaznívá i v dalších statích.³¹ Z řídce dochovaných archivních záznamů pak vyplývá, že zejména fotografové s dobrou reputací v oboru dostávali od zadavatelů spíše volnou ruku v tom, co a jak na konkrétní stavbě fotografovat. Předložili pak soubor snímků dané stavby, z nichž si architekt (či jiný zákazník) vybíral konkrétní pro něj vhodné obrazy. Fotograf Jaromír Funke³² v roce 1930 píše v dopise své budoucí manželce o práci pro brněnského architekta Bohuslava Fuchse: „(...) Zde v Brně tentokráte proti očekávání zůstanu delší dobu. Ten kšeft od Fuchse je akutní a Fuchs stojí o to, abych fotografoval jeho architekturu a dal mi úplně volnou ruku. (...)“³³ Jak ještě uvidíme dále, relativní volnost při fotografování dokládají i archiválie z pozůstalosti Josefa Sudka.

Vytvořené negativy získaly své číslo a byly zapsány do knih negativů (někdy nazývaných rovněž přírůstkové knihy) společně s datem pořízení snímku a stručným popisem, co je na něm

²⁸ Inzerty Atelieru de Sandalo se vyskytují v reklamních přílohách různých čísel *Stavby* v letech 1930–1931 (roč. 9) a 1931–1932 (roč. 10).

²⁹ V *Adresáři fotografů z povolání v republice Československé*, který vyšel v roce 1931 jako příloha časopisu *Věstník společenství fotografů*, je uvedena jako Terezie Pulpanová-Krausová, Zbraslav. Její ateliér sídlil na náměstí č. 266. Její inzerty, které nabízejí „fotografie pro obchod a průmysl“, vyšly v reklamních přílohách různých čísel *Stavby* v letech 1930–1931 (roč. 9) a 1931–1932 (roč. 10).

³⁰[Alexandr Paul], *Architektura ve fotografii*, *Architektura* II, 1940, č. 5, s. 129. [A]

³¹ Např. Přemysl Koblík, *Fotografování v plenéru*, Praha 1937, s. 54. [A] – Miroslav Chalupníček, *Fotografování architektury*, *Fotografický obzor* XXXVII, 1941, s. 37–40, 45. [A] – Alexandr Paul, *Fotografie mluvicím vnitřní architektury*, *Architektura* III, 1941, nestr. příl. [A] – Karel Šourek, *Fotograf před dílem architektonickým*, *Fotografie*, 1946, s. 28–29. – Jiří Jeníček, *Úvahy o fotografii*, Praha 1947, s. 180–205. [A]

³² Funke nebyl profesionálem v pravém slova smyslu, viz pozn. 25.

³³ Dopis z 26. 9. 1930, citováno in: Antonín Dufek (ed.), *Jaromír Funke (1896–1945): Průkopník fotografické avantgardy* (kat. výst.) Moravská galerie v Brně 1996, s. 59.

zachyceno. Tyto popisy se ateliér od ateliéru liší, většinou v závislosti na pořádku, který v něm panoval, ale téměř vždy jsou nenahraditelným pramenem, jenž dává přehled o zákaznících i tématech fotografování. Knihy negativů jsou zachovány i u našich předních ateliérů, které se zabývaly fotografováním architektury – Josefa Sudka,³⁴ Illka a Paula³⁵ a Jana Štence³⁶. S různou mírou detailnosti přinášejí informace o tom, s jakými architekty tyto fotografové spolupracovali, které stavby pro ně fotografovali a kdy, jaká období jejich tvorby byla na snímky architektury bohatá či kde byly jednotlivé fotografie použity. Je také důležité vědět, že negativy ve většině případů zůstávaly v majetku fotografických ateliérů – zákazník obdržel jen jejich pozitivní kopie, nebo byly pro účely publikování krátkodobě zapůjčovány do nakladatelství a redakcí časopisů.

Je více než pravděpodobné, že stejným způsobem jako výše zmíněné ateliéry, fungovali rovněž další profesionální fotografové, s jejichž jmény se na snímcích architektury setkáváme, i když k jejich činnosti nejsou dochované či známé žádné (nebo jen omezené) archivní materiály. Je přirozené, že výsledky meziválečného stavebního ruchu v regionech, moderní školy, budovy sokola, spořitelny či výstavní pavilony, fotografovali zejména místní fotografové. Některé moderní stavby v Brně, zejména pak brněnské výstaviště a Výstavu soudobé kultury v roce 1928 fotografoval místní profesionál Karel Stoklasa. Snímky architektury ze stejného regionu rovněž často pořizovali Evžen Petrůj a občas i Karel Podlipný. Rozvoj moderního Zlína zachytil Josef Vaňhara (nar. 1907) [188], moderního Hradce Králové pro změnu Oldřich Vokřál. [90] [91] Pro jižní Čechy byl důležitý ateliér Šechtla a Voseček, který však vyjížděl i mimo hranice regionu. V dobovém tisku u snímků moderních staveb samozřejmě dále ojediněle narážíme na jména dalších prakticky neznámých fotografů (např. Tauber, Domažlice; Hilger, Železný Brod; L. Suchdolský, Přerov; Slezák, Ústí nad Orlicí; R. Kunc, Moravská Ostrava ad.). V pracích regionálních fotografů architektura často není primárním objektem, je jím spíše nějaká událost, novinka či poselství, které zobrazená stavba reprezentuje.

Široká plejáda fotografů pracovala na zachycení nově vznikající architektury rovněž v Praze. Velmi zajímavé jsou práce Jaroslava Möllera, o němž víme jen to, že jeho atelier sídlil v Praze-Kobylicích a že byl zřejmě rovněž specializován jen na fotografování průmyslu, architektury a umění. [15] Spolupracoval například s architekty Františkem Zelenkou, Ludvíkem

³⁴ Sudkovy záznamy o fotografování mají poměrně chaotický charakter, rámcově však informace o spolupráci s architekty poskytují. Písemná pozůstalost Josefa Sudka (Dar Boženy Sudkové), Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, Dokumentační fond.

³⁵ Knihy snímků ateliéru Illek a Paul jsou zachovány od roku 1930 do roku 1956. Jsou v majetku archivu Ateliéru Paul (www.atelierpaul.cz). Jejich digitální kopie jsou zpřístupněny rovněž v Archivu Institutu plánování a rozvoje hl. m. Prahy (IPR).

³⁶ Přírůstkové knihy grafického závodu Štenc jsou uloženy v archivu této firmy (www.archiv-stenc.cz).

Hilgertem, Františkem Albertem Librou, Josefem Fuchsem či Josefem Karlem Říhou.³⁷ Zejména snímky pražských prací posledně jmenovaného architekta pro Báňskou a hutní společnost (Obytné domy Báňské a hutní společnosti v Dejvicích, 1929; Správní budova Báňské a hutní společnosti, 1929–1930) dokazují, že Möller byl zdatný řemeslný fotograf schopný zhotovit věcné dokumentační práce vysoké kvality a hloubky ostrosti. [16] [17] [18] [19] [20] [21]

Výraznou osobností, jež je však nejčastěji spojována s fotografováním architektury starší generace autorů rané moderny a kubismu, byl Jan Štenc (1871–1947). Ve třicátých letech ale provedl řadu snímků soudobé architektury, z nichž některé je dodnes dochována v archivu skleněných negativů, uložených v původním sídle Štencova grafického závodu v Salvátorské ulici v Praze. Jsou mezi nimi snímky staveb mnoha předních moderních architektů, Josefa Havlíčka, Bohuslava Fuchse, Otakara Starého, Adolfa Benše, Ludvíka Kysely, Josefa Karla Říhy, Ladislava Machoně, Otakara Novotného [22] [23] [24] a dalších.³⁸ [25] Unikátní jsou jeho snímky brněnské vily Tugendhat, jež tvoří jedinou paralelu k proslaveným snímkům stejné stavby od Atelieru de Sandalo, jimž se budu podrobně věnovat dále. [26] [27]

Podobnými kvalitami vynikaly rovněž snímky architektury Alexandra Gubčevského, jehož atelier sídlil v Praze-Bubenci. Proslul jako fotograf Pražského hradu, kde snímal i stavby a úpravy Plečnikovy.³⁹ Podle vzpomínek pamětníků neváhal v letech 1925–1935 spolupracovat s mladou generací architektů;⁴⁰ doložené jsou jeho práce pro Ludvíka Hilgerta, Josefa Karla Říhu, Jana Sokola či Kamila Ossendorfa.⁴¹ [28]

Výrazněji do oboru fotografie architektury zasáhli také pražští fotografové Arno Pařík (1884–1958), provozující na Vinohradech závod, který se specializoval na průmyslovou a reklamní fotografii,⁴² Jan Posselt (1885–1970), od roku 1942 předseda Zemské jednoty společenstev

³⁷ Srov. např. T. G. Masarykova veřejná obchodní a rodinná škola v Rakovníku byla slavnostně otevřena, *Pestrý týden* V, 1930, č. 12 (22. 3.), s. 4. – [Ke dni 80. narozenin...], *ibidem*, č. 14 (5. 4.), s. 2. – František Zelenka, Dnešní nábytek, *Eva* IV, 1931–1932, č. 4, s. 27. – Z projektů arch. ing. Frant. Zelenky, *Eva* V, 1932–1933, č. 9, s. 24. – [Fotografie dětského pokoje], *Eva* XI, 1939, č. 10, s. 22. – Sběrka architektury Národní galerie v Praze.

³⁸ Jiří Škabrada, Štencův archiv negativů, *Historická fotografie* VII, 2007, s. 28. – *Fotografický archiv Štenc Praha* (nepublikovaný seznam negativů Archivu Štenc); za poskytnutí tohoto materiálu vděčím Viole Škabradové.

³⁹ Srov. Pavel Scheufler et al., *Pražský hrad ve fotografii 1900–1939*, Praha 2009.

⁴⁰ Vzpomínky Emanuela Hrušky ze září 1984, citováno in: Lúbo Stacho, Dejiny fotografie architektúry IV, *Výtvarníctvo, fotografia, film* XXIII, 1985, č. 12, s. 13–14.

⁴¹ Sběrka architektury Národní galerie v Praze.

⁴² Jaroslav Anděl, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005, s. 274. Srov. také publikace v dobovém tisku: Edisonova transformační stanice, *Pestrý týden* IV, 1929, č. 44 (2. 11.), s. 3. – Z výstavy stavebnictví na Pražských vzorkových veletrzích, *Pestrý týden* VII, 1932, č. 38 (17. 9.), s. 17. – Z výstavy architektů Karla Hannauera a J. Hesouna v Umělecké besedě, *ibidem*, č. 41 (8. 10.), s. 3. – J. Hesoun, Předšň v činžovních domech, *Eva* V, 1932–1933, č. 2, s. 20. – Kamil Roškot, Návrh dřevěného pavilonu Československa na světovou výstavu v Chicagu, *Pestrý týden* VIII, 1933, č. 22 (27. 5.), s. 5. – Vila architekta Hannauera, *Pestrý týden* IX, 1934, č. 23 (9. 6.), s. 18. – Rodinný dům v Dejvicích podle návrhu arch. H. Kučerové-

fotografů v Čechách,⁴³ či již zmíněný Jaroslav Bruner-Dvořák. Nesmíme rovněž zapomenout na to, že řada snímků architektury v dobových médiích pocházela z obrazových agentur. Nejčastěji šlo o agenturu Centropress (Ceps.), někdy rovněž ČTK a Press Photo Service, fotografů Františka Illka, Alexandra Paula a Pavla Altschula, o nichž ještě uslyšíme.

Práce některých profesionálních fotografických ateliérů v oboru fotografie architektury vynikají výrazněji nad dobový průměr. Někteří mají alespoň částečně zachován archiv. Je tedy na místě se některým z nich věnovat podrobněji a ozřejmit tak způsoby fotografování architektury i pro tuto práci nezbytnou běžnou ateliérovou praxi.

Záveské, *Eva VII*, 1934–1935, č. 11, s. 25. – B. Kupka, Rodinná vila s velkým obývacím pokojem, *Pestrý týden X*, 1935, č. 33 (17. 8.), s. 18. Ad.

⁴³ SCH [Pavel Scheufler], heslo Jan Posselt, in: Petr Balajka (ed.), *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993, s. 281–282. Srov. také publikace v dobovém tisku: Jak uctil Spolek výtvarných umělců v Praze osmdesáté narozeniny prezidentovy, *Pestrý týden V*, 1930, č. 12 (22. 3.), s. 2. – Architekt inž. Arnošt Mühlstein a architekt inž. Viktor Fürth: Vila v Troji, *Pestrý týden VI*, 1931, č. 20 (16. 5.), s. 22. – Pavel Janák – 20 rodinných domů na Babě, *Eva IV*, 1931–1932, č. 21, s. 22. – Největší nákladové nádraží v republice zahájilo v březnu provoz, *Pestrý týden XI*, 1936, č. 14 (4. 4.), s. 2. Ad.

strany 55–64 – viz obrazová příloha

Chladná strohost fotografie: Atelier de Sandalo

Fotografickým ateliérem, jehož rozvoj byl těsně navázaný na vývoj právního rámce živnostenské fotografie i historii a politické události ve středoevropském prostoru v první polovině 20. let a který naplňoval i výše nastíněné poznatky o fungování zakázkových fotografií, byl nejdříve brněnský, posléze pražský a nakonec berlínský a frankfurtský Atelier de Sandalo. Jeho produkce je o to zajímavější, že se od dvacátých let zaměřoval rovněž na fotografování architektury i interiérů a od let třicátých tento obor v atelieru prakticky převládl. Snímky moderní architektury Atelieru de Sandalo jsou dnes považovány za přední doklady vyspělosti a výjimečnosti meziválečné fotografie architektury na našem území a jsou v poměrně hojném počtu zachovány v mnoha institucích, archivech i soukromých sbírkách. Často se vyskytují rovněž v dobových časopisech, knihách, propagačních materiálech architektů a firem či na pohlednicích a jako historické doklady jsou publikovány v současných publikacích o meziválečné moderní architektuře. Díky snímkům brněnské vily Tugendhat německého architekta Ludwiga Miese van der Rohe se atelier dostal rovněž do povědomí současných zahraničních znalců i obdivovatelů moderní architektury a její fotografie. Přesto všechno i přes nesporné fotografické kvality snímků toho není o Atelieru de Sandalo příliš známo. Důvodem by mohlo být snad i to, že se oba protagonisté atelieru, Rudolf de Sandalo st. a jeho syn Rudolf de Sandalo ml., hlásili k německé národnosti.¹ Jak je známo, tyto sféry byly v českých dějinách po dlouhou dobu vytěšňovány a zájem o ně se probouzí až v posledních letech. Zároveň byl jejich německý původ také příčinou toho, že s nimi historické události první poloviny 20. století cloumaly o něco více, než by tomu pravděpodobně bylo v případě, že by byli Češi. Z tohoto důvodu začneme suchými, leč nepříliš známými fakty z historie fotoatelieru, které nás dovedou k proslulým fotografiím architektury.²

Rudolf Sandola recte Sandalo st. se narodil 1. 7. 1869 v Praze. Jako profesionální fotograf byl původně příslušný do města Sanok v Haliči. Na přelomu 19. a 20. století společně s manželkou Annou rozenou Huber (narozena 24. 7. 1875 ve Wiener Neustadt) přes Slezsko přesídluje do Brna.

¹ Jako doklad viz např. dopis Bohumila Drápaly adresovaný Společenstvu fotografů v roce 1946 u příležitosti „Oslav 35. trvání Společenstva fotografů“ v Brně, který je citován in: Vogelová (pozn. 3), s. 11, pozn. 15. Umístění dopisu: Drápala, Moravský zemský archiv, fond G 532, kart. 1: list 382–385.

² Pokud není uvedeno jinak, následující biografické informace pocházejí z následujících zdrojů: – *Lidové noviny*, 29. 6. 1901, s. 8. – Miroslava Menšíková, Rudolf Sandalo st. a Rudolf Sandalo ml. (nepublikovaný rukopis přístupný v Oddělení dějin architektura a urbanismu Muzea města Brna) – Anděl (pozn. 42), s. 273. – Rusňáková (pozn. 4), s. 66–67.

Zde od 1. července 1901 přebírá renomovaný fotoateliér Jakuba Wildnera v Koblížné ulici č. 31.³ [29] Svůj podnik prozatím nazývá pouze Atelier Sandalo, bez vznešené předložky „de“,⁴ a svým budoucím zákazníkům slibuje: „*Spoléhaje se na své dlouholeté působení v nejpřednějších fotografických uměleckých ústavech v cizině, pak na výtečné technické prostředky a působení akademicky vzdělaných sil, pokládám se za schopna veškeré své odborné objednávky jako portréty, skupiny, průmyslové snímky, kabinetní a venkovské partie, dále uměleckou malbu všeho druhu v akvarelových, pastelových neb olejových barvách co nejlépe provést. Zvláštnost: Momentní a dětské genrové fotografie.*“⁵ Z toho by snad bylo možné usuzovat, že Sandalo měl výtvarné vzdělání, nebo v jeho ateliéru někdo s malířskou přípravou na akademii působil. Roku 1902 se záznamy rodiny Sandalů (kromě rodičů do ní patřily ještě tři děti – Bianka⁶, Rudolf a Elsa⁷) objevují v městském adresáři. Podle reversů portrétních kabinetek se atelier později přesouvá na adresu Basteigasse / Richard Wagnergasse / Hradební ulice / Baštovní ulice / Na Hradbách č. 8,⁸ kde sídlil po celou dobu svého působení v Brně. V blízkosti atelieru se nacházel rovněž byt rodiny. Atelier se pod vedením Rudolfa Sandala staršího specializuje především na portrétní fotografii. O tom, že to však nebyla jediná Sandalova činnost před první světovou válkou, svědčí například reklamní pohlednice restaurace v Blansku-Klepačově, která vznikla pravděpodobně někdy kolem roku 1912. [30] Další podrobnosti o chodu atelieru v tomto raném období nejsou až na výjimku několika anekdotických zpráv v dobovém tisku známy.⁹

Rudolf Sandalo starší se rovněž účastnil profesního spolkového života. Ve stejném roce, kdy došlo k zákonnému zřemeslnění portrétní fotografie (1911), bylo založeno Společenstvo fotografů pro obvod Obchodní a živnostenské komory v Brně (Genossenschaft der Photographen für den Sprengel der Handels- und Gewerbekammer Brünn). Již na první valné hromadě v dubnu

³ Zajímavou souvislostí, která je však zřejmě bez většího vlivu na pozdější orientaci Atelieru de Sandalo na fotografii architektury, je skutečnost, že fotograf Wildner převzal atelier na Koblížné ul. 31 po Ferdinandu A. Brožkovi. Brožek nebyl jen portrétním fotografem, ale snímal rovněž krajinu (klasickým i stereofotoaparátem) a zejména architekturu. Jsou dochovány Brožkovy snímky z let 1862–1865, které zachycují důležité budovy Brna. Rusňáková (pozn. 4), s. 24.

⁴ Označení „de Sandalo“ je i později používáno pouze jako „umělecké“ jméno na fotografických pracích. Někdy nacházíme, zejména v tištěných publikacích a periodících, zkomolené verze názvu atelieru – „Desandalo“ či „Le Sandalo“. V úředních dokumentech si rodina ponechává příjmení Sandalo. Menšíková (pozn. 45)

⁵ *Lidové noviny* IX, 1901, č. 149 (29. 6.), s. 8.

⁶ Narodena 6. 5. 1897 v obci Bielsko ve Slezsku (dnes Bielsko-Biała v Polsku). Provdána 3. 8. 1920 v kostele u sv. Janů v Brně za Emericha Sedlmeyera. Roku 1924 je v adresáři uvedena jako vdova po zubním technikovi, v adresáři z roku 1948 již není. Menšíková (pozn. 45)

⁷ Někdy uváděna jako Elga. Narodena 29. 4. 1903 v Brně. V roce 1932 byla ještě svobodná. Ibidem.

⁸ Jedná se o tu samou ulici, která v průběhu let 1867–1945 měnila jméno. Dnes je součástí Rooseveltovy ulice. www.encyklopedie.brna.cz.

⁹ Např. Zpráva o výbuchu v atelieru de Sandalo či prohlídce atelieru členy jednoty cukrářů. Výbuch ve fotografickém atelieru, *Plzeňské listy* XXXIV, 1908, 19. 3., s. 5. – Fotografická výstava v Brně, *Moravská orlice*, 1910, 8. 6., s. [2].

1912 došlo ke sporům mezi českými a německými fotografi, a z voleb předsednictva tak vzešel jen dočasný komisař, kterým se stal právě Rudolf Sandalo.¹⁰ Tuto funkci zastával až do roku 1918.

Během první světové války či krátce po ní se do činnosti ateliéru zapojuje i Rudolf Sandalo mladší.¹¹ V souladu s platnými zákony tu před složením mistrovským zkoušek pracuje zpočátku jako technik a podle brněnské Kartotéky domovského práva často opouští Brno i Československo, snad z důvodu učení. I v tomto období je ateliér zaměřen zejména na portrétní fotografii se specializací na dětské snímky, spolupracuje rovněž s brněnskými módními salony.¹² O tom, že je ve svém oboru poměrně úspěšný, svědčí kupříkladu zachovaný doklad o poplatcích ve Společenstvu fotografů ve dvacátých letech, které byly stanoveny v závislosti na daňových povinnostech jednotlivých ateliérů. Atelier Rafael měl platit poplatky ve výši 2000 korun, Atelier Piezner 1160 korun a Atelier de Sandalo 920 korun; platby ostatních ateliérů byly výrazně nižší.¹³ Už v této době se však začíná rodit také pozdější specializace ateliéru na fotografování architektury a interiérů. Dokazuje to jednak reklama v brněnském společenském časopise *Salon* v roce 1924, která kromě specializace na fotografii dětí a portrétní snímky přímo v bytě zákazníka uvádí rovněž skutečnost, že má „zvláštní oddělení pro industrii, architekturu a modní novinky.“ [31] V první polovině dvacátých let (zejm. v letech 1923 a 1924) se ve stejném periodiku hojně a pravidelně objevují také snímky nedávno dokončených interiérů i exteriérů, vyfotografované pro architektky Bohumíra Čermáka [32], Jaroslava Stockara Bernkopfa [33], Ernesta Wiesnera, Jindřicha Kumpošta [34] nebo nábytkovou továrnu Aloise Františka Vaňury a UP Závody [35]. Přestože Rudolf Sandalo ml. získal licenci k provozování samostatné fotografické činnosti až roku 1930,¹⁴ domnívám se, že iniciátorem i fotografem výše zmíněného „zvláštního oddělení pro industrii, architekturu a modní novinky“ byl právě on; snad aby se vymanil z vlivu otce.

Období hospodářské krize v první polovině třicátých let, které je ve *Věstníku společenstev fotografů* reflektováno množstvím nářků nad špatnou sociální situací profesionálních fotografů a tísní v celém oboru v důsledku nedostatku zákazníků, se neblaze projevilo i v Atelieru de Sandalo. Východisko pravděpodobně hledali v možnosti větších daňových odpisů. Dohodli se s jistým Ottou Štanclem, že jim bude vést obchodní agendu a na zemském finančním ředitelství jim zpětně za léta 1923–1925 vymůže slevy na daních. Štancl však Sandalům vystavil falešná povolení

¹⁰ Podrobnosti viz Vogelová (pozn. 3), s. 11. – Rusňáková (pozn. 4), s. 47–48.

¹¹ Narodil 15. 8. 1899 v obci Bielsko ve Slezsku (dnes Bielsko-Biala v Polsku). Manželka Karola, roz. Gochner (nar. 14. 4. 1902). Menšíková (pozn. 45)

¹² Srov. např. snímky klobouků salonu Vlasta Čapková v Praze a Brně. *Salon* III, 1924, č. 9, nestr.

¹³ Ateliér Petrůj – 240 korun, Atelier Ballon – 200 korun, Atelier Racek – 100 korun, další ateliery měly poplatky ještě nižší. Společenstvo fotografů pro obvod obchodní a živnostenské komory v Brně, G532, k. 6, Moravský zemský archiv, zápisy ze schůzí. Citováno in: Rusňáková (pozn. 4), s. 48.

¹⁴ 30. 4. 1930. Menšíková (pozn. 45)

k mimořádnému odpisu ve výši 17397 korun, nechal si vyplatit provizi a zmizel. Sandalovi se s ním pak až do října roku 1930 soudili.¹⁵ O dva roky později se v insolventci ocitl pro změnu Rudolf Sandalo ml.¹⁶ 15. prosince 1932 rovněž umírá Rudolf Sandalo st.¹⁷ a atelier plně přebírá jeho syn, který ho však už před otcovou smrtí de facto vedl.¹⁸

Radius Sandalova fotografování, specializovaného teď už v podstatě výhradně na architekturu, zasahoval celé Československo; fotograf spolupracoval s architekty všech národností – Čechy, Němci, Slováci i Židy. To byl snad také jeden z důvodů, proč přesunul svůj atelier do Prahy. Není jasné, zda pražský atelier fungoval nejdříve jako filiálka brněnské mateřské firmy,¹⁹ nicméně 26. ledna 1935 ukončuje Sandalo samostatnou fotografickou živnost v Brně a nadále působí v Praze na adresách Jilská 4 a Kaprova 12. [36] V témže roce se zřejmě opět dostává do finančních obtíží – je na něj vyhlášen konkurs, jenž je však posléze zrušen.²⁰

Fotografování architektury

Je těžké určit, co zapříčinilo Sandalův prvotní zájem o fotografování architektury. Mohl vyvěrat z jeho vlastního zaujetí tímto tématem, snahy odlišit se od svého otce, ze známosti s moderními architekty své generace nebo šlo prostě jen o shodu okolností. Velký příklon k tématu architektury ve třicátých letech však mohl zapříčinit také zákon o zřemeslnění fotografie v plném rozsahu z roku 1926. Po jeho schválení musely oficiální (a tedy placené a podložené oficiálními účty) zakázky nutně směřovat do atelierů profesionálních fotografů, kteří tak získali velkou výhodu oproti fotografům-amatérům. [37] Byl to zřejmě i případ Atelieru de Sandalo, protože na konci dvacátých let narůstá počet fotografování architektury.

¹⁵ ev, Zločiny tak zvaného doktora Otty Štancla, *Lidové noviny* XXXVIII, 1930, 25. 10., s. 8.

¹⁶ Zápis o schůzi představenstva, *Věstník společenstev fotografů* X, 1932, s. 56.

¹⁷ Vlad. Lehký, Kol. Rudolf Sandalo sen. mrtev, *Věstník společenstev fotografů* XI, 1933, s. 10. Jeho živnost zaniká dnem 22. 2. 1933.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ V *Národních listech* v roce 1934 je uveden jako brněnský fotograf, v *Národní politice* o rok později už jako pražský, což by odpovídalo zmíněnému datu zrušení brněnské živnosti. V bratislavském časopise *Forum* z roku 1935 je však opět uveden jako „De Sandalo, Brünn“; to však mohlo být způsobeno zvykem či publikováním dříve dodaných fotografií s brněnským razítkem. Fotografická soutěž 1000 mil československých, *Národní listy* LXXIV, 1934, č. 204 (27. 7.), s. 8. – [Konkurs byl uvalen...], *Národní politika*, 1935 LIII, č. 332 (4. 12.), s. 11. – [Eisenkonstruktion mit weissem Lackanstrich], *Forum* V, 1935, č. 10, s. 275. Sandalův brněnský atelier na adrese Na Hradbách 8 přebírá Karel Podlipný.

²⁰ Konkurs (pozn. 62), s. 11.

Příkladem oficiální objednávky, která jinde než v profesionálním ateliéru realizována být nemohla, je zakázka brněnského magistrátu²¹ na fotografování moderních veřejných budov v Brně. Není k ní bohužel zachována zadávací dokumentace, realizována však byla zřejmě v letech 1929–1932 a v Muzeu města Brna je z ní uloženo 10 fotografických alb.²² Sandalo takto zdokumentoval například Obřadní síň Ústředního hřbitova (arch. Bohuslav Fuchs – Josef Polášek, 1925–1926), Městské malobytové domy v Brně-Husovicích (arch. Bohuslav Fuchs, 1926–1927), Německou obecnou školu v Brně-Černých Polích (arch. Bohuslav Fuchs – Mojmír Kyselka, 1929–1930), nedalekou Masarykovu obecnou školu chlapeckou a dívčí (arch. Mojmír Kyselka, 1930–1931) či Odbornou školu pro ženská povolání Vesna (arch. Bohuslav Fuchs – Josef Polášek, 1929–1930). Z pozdější doby pochází album s fotografiemi Městské odborné školy pro ženská povolání Charlotty Masarykové (Josef Polášek, 1935–1938). Při porovnání těchto alb se snímky z počátku dvacátých let z časopisu *Salon* je patrné, že Rudolf de Sandalo zde už fotografoval svým charakteristickým fotografickým stylem, který byl už ve druhé polovině dvacátých let plně vyvinut. Je pro něj charakteristické jasné, jednoduché, čisté, ba až strohé pojetí námětu, a důraz na funkčnost stavby zejména v souvislosti s dobovými názory na přístup ke světlu a vzduchu. Časté je také detailní zachycení interiérů a především moderního technického zázemí staveb, které jednak jistě souvisí s požadavky zadavatele, jednak možná rovněž se Sandalovou druhou specializací – tzv. průmyslovou fotografií, která se uplatňuje kupříkladu v propagaci moderní podlahové krytiny Terra-Gomme, otištěné v *Pestrém týdnu* v roce 1933.²³ Stejně jako na snímcích moderních staveb, je i při zachycení jejich technického zázemí podtržena chladná krása stroje (ať už faktického, či v přeneseném významu slova – tj. funkcionalistická architektura jako stroj), která dává vzpomenout spíše na sterilní čistotu operačního sálu, než na útulnost obytného interiéru.

Tomuto pojetí odpovídá také účel zachycených staveb. Městská obřadní síň architektů Bohuslava Fuchse a Josefa Poláčka [38] byla postavena na brněnském ústředním hřbitově, na němž v letech 1925–1930 vzniklo rovněž moderní krematorium Ernsta Wiesnera. Obě stavby odkazovaly ke způsobu pohřbívání žehem, které bylo v dobovém pojetí vnímáno jako moderní a hygienické. Sandalův snímek přípravný zesnulých v Obřadní síni tuto hygieničnost ostatně umocňuje. [39] Na druhou stranu však fotografuje také interiér síně, do kterého úzkými okny pronikají paprsky slunečního světla, které dávají místu alespoň částečný pietní (či sakrální) charakter, jenž obrušuje hrany moderního chladu. [40]

²¹ Fotografování brněnské architektury na zadání magistrátu mělo v Brně tradici. Podobně v letech 1894–1913 vznikl soubor snímků, který dokumentoval tzv. druhou regulaci Brna, a jejichž autorem byl fotograf Josef Kunzfeld. Srov. Petra Trnková, *Josef Kunzfeld: fotograf a muzeum / fotograf a město* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, 2011.

²² Podle sdělení Jindřicha Chatrného z Oddělení dějin architektura a urbanismu Muzea města Brna.

²³ Technická guma v domácnosti, *Pestrý týden* VIII, 1933, č. 4 (21. 1.), s. 22.

Podobně se moderní teorie i naděje obracely k soudobému školství, které mělo vychovat nového, moderního člověka. Jedním z nástrojů prosazení nových vzdělávacích programů se měla stát rovněž architektura. Není tedy náhodou, že moderní školní stavby byly jednou z architektonických chloub Brna, na něž obraceli objektivy mnozí fotografové. Ať už se jednalo o Německou obecnou školu, Masarykovu obecnou školu chlapeckou a dívčí, Odbornou školu pro ženská povolání Vesna [41] [42] [43] či Městské odborné školy pro ženská povolání Charlotty Masarykové Sandalo se vždy zaměřuje jak na venkovní hru architektonických hmot školních budov, tak na precizní podání interiérů a techniky. Často zdůrazňuje světlost a vzdušnost škol, ať už to je prostřednictvím stop slunečního světla v interiéru [44] či motivu otevřených výklopných oken [45], který můžeme nalézt i u dalších fotografií. Výmluvným dokladem umocnění snah architektů i dobového vnímání moderní architektury fotografem jsou pak snímky Masarykovy obecné školy chlapecké a dívčí v Černých Polích. Škola je vyfotografována tak, aby vynikl její zářivý bílý objem, který ji odlišuje od okolní zástavby. [46] Její modernost pak byla umocněna umístěním automobilu na snímek.²⁴ [47] Zajímavým – v naší fotografii architektury velmi ojedinelým – výjevem je pak snímek odrazu Masarykovy školy ve vodě bazénku nedaleké Německé obecné školy. [48] Sandalovy fotografie dalšího z moderních brněnských školských zařízení, Masarykova studentského domova (arch. Bohuslav Fuchs, 1929–1930), našly uplatnění i v publikaci která byla o této stavbě nedlouho po jejím dokončení vydána – *Masarykův studentský domov Brno* (1930). Byla sestavena převážně z fotografií Jaromíra Funkeho a Rudolfa Sandala. Zatímco Funke budovu fotografuje v odvážných diagonálních kompozicích, z nichž divák mnohdy nemůže usuzovat na celkovou podobu stavby, Sandalovy publikované snímky jsou věcnější – zachycují pohledy na průčelí stavby a zejména opět její interiéry a technické vybavené. [06] [49]

Jak z předchozího vyplývá, častým Sandalovým zákazníkem byl architekt Bohuslav Fuchs. Kromě mnoha prací, zachycujících jeho stavby, to dokazuje rovněž Sandalova reklama, uveřejněná v architektově propagační publikaci z roku 1930, *Architekt Bohuslav Fuchs*, kterou sestavil Zdeněk Rossmann. Na ní moderním malopisem stojí: „fotografie našich staveb provádí nám atelier de sandalo“. Fuchsovou stavbou, kterou Sandalo zachytil, byly také Městské lázně v Brně-Zábrdovicích (1929–1931), které se díky svému technickému řešení staly jednou z pochodní brněnské moderní architektury a Výstavy stavebnictví a bydlení v Brně roku 1933, jež brněnský moderní rozvoj přelomu dvacátých a třicátých let dokumentovala. Tato přehlídka byla důležitá i pro samotného Rudolfa Sandala. Jak zmiňuje jeden z textů o výstavě, „anonymně jako

²⁴ K významu automobilu na fotografiích architektury viz kapitola „Člověk a stroj.“

fotografický spolupracovník architektů vystavuje i de Sandalo jako skvělý odborník“.²⁵ Zajímavá je rovněž skutečnost, že Sandalovy fotografie byly vytištěny i na soubor pohlednic, jenž propagoval jak samotnou Výstavu stavebnictví a bydlení, tak moderní architekturu v Brně. Ačkoliv Sandalo není na pohlednicích zmíněn, na základně ostatních pramenů je možné s jistotou určit, že je autorem snímků Masarykovy obecné školy chlapecké a dívčí v Brně-Černých Polích, Školy pro ženskou povolání Vesna, Masarykova studentského domova, Městských lázní v Brně-Zábrdovicích, Moravské zemské životní pojišťovny (arch. Ernst Wiesner, 1921–1922) a Wiesnerova brněnského krematoria. Z toho lze usuzovat, že vyfotografoval i ostatní snímky ze série – Moravskou zemskou banku (arch. Bohuslav Fuchs – Ernst Wiesner, 1928–1930), soubor nájemních domů s malými byty (arch. Josef Polášek, 1930–1931), Husův sbor Církve československé (arch. Jan Víšek, 1926–1928), vlastní dům Jiřího Krohy (arch. Jiří Kroha, 1928–1931) či Slavíkova vila (arch. Josef Kranz, 1930–1932). [243] [244] [245] [246] [247] [248] [249] [250] Tento soubor fotografií na pohlednicích mimo jiné ukazuje, jak komplexní byla Sandalova spolupráce s architekty, a že spolupracoval s řadou (ne-li se všemi) důležitými tvůrci v Brně.

Rudolf Sandalo však nezůstal omezen jen na své „mateřské“ město. Zajížděl do bližších i vzdálenějších končin Československa. Například v Olomouci fotografoval Dřevařskou školu architekta Jana Víška (1924),²⁶ ve Zlíně památník Tomáše Bati (arch. František Lydie Gahura, 1933),²⁷ v Německém (Havlíčkově) Brodě Okresní záložnu hospodářskou architektů Františka Stalmacha a J. Svobody (1934–1936)²⁸ [207] a takto by bylo možné pokračovat. Pracoval rovněž na Slovensku. Je doložena jeho dlouhodobá spolupráce s Emilem Bellušem, pro kterého fotografoval kupř. Družstevní domy na náměstí SNP v Bratislavě,²⁹ v archivu Royal Institute of British Architects jsou zachovány rovněž jeho snímky staveb architektů Louise Bechera, Ignace Vecseie a zejména Friedricha Weinwurma,³⁰ a na Slovensko se vydal i kvůli fotografování Léčebného domu Machnáč v Trenčianských Teplicích českého architekta Jaromíra Krejčara.

Také v Praze dlouhodobě fotografoval místní moderní budovy, a to jak před, tak i po stěhování ateliéru do hlavního města. Snímal tu například Všeobecný pensijní ústav (arch. Josef Havlíček – Karel Honzík, 1929–1934) či budovu Elektrických podniků (arch. Adolf Benš – Josef Kříž, 1927–1935). Snímky druhé z budov se objevily v publikaci *Ústřední budova elektrických*

²⁵ Josef Karel Říha, Plány soukromých architektů na výstavě stavebnictví a bydlení v Brně, *Lidové noviny* XXXXI, 1933, 17. 9., s. 6.

²⁶ Jan Víšek, O podstatě architektury, *Stavba V*, 1926–1927, s. 3.

²⁷ Nový památník továrníka Tomáše Bati ve Zlíně, *Pestrý týden* IX, 1934, č. 17, s. 11.

²⁸ Nová budova okresní záložny hospodářské v Německém Brodě, *Pestrý týden* XI, 1936, č. 52, s. 7.

²⁹ Ľubo Stacho, Dejiny fotografie architektúry IV, *Výtvarníctvo, fotografia, film* XXIII, 1985, č. 12, 13–14.

³⁰ www.ribapix.com, vyhledáno 23. 11. 2014.

podniků hlavního města Prahy (1935) vedle prací dalších fotografů, např. Jaroslava Brunera-Dvořáka. Právě Sandalovy fotografie však nejlépe přetlumočily záměry moderních architektů – vzdušnost, světlost a čistotu vnitřních a vnějších prostor administrativní budovy postavené v novém duchu. Noční snímky stavby zase upozorňují na možnosti elektrické energie, distribuované právě Elektrickými podniky. [50] Pro dalšího předního pražského architekta, Jaroslava Fragnera, který dlouhodobě spolupracoval spíše s Josefem Sudkem, Sandalo vyfotografoval Movilu, vilu JUDr. Moráka v Nespekách (1932–1933). [51] [52] [53] [54] Z okruhu německy hovořících architektů dlouhodobě spolupracoval s Bertholdem Schwarzem, pro něhož zhotovil snímky pražských (Friedmannova vila v Nuslích, 1929; blok činžovních domů v ul. Na Dolinách v Nuslích, 1936) [55] i libereckých staveb (Rosenbachova vila, 1931–1932; Mautnerova vila, 1932–1933). [56] A takto bychom ve výčtu prací Rudolfa Sandala mohli pokračovat.

Vila Tugendhat

Přestože Rudolf Sandalo – jak ještě uvidíme – později působil v Německu, do zahraničního kontextu se zařadil díky snímkům, které pořídil v letech 1930–1931 v Brně, byť to bylo rovněž pro německého architekta. Stalo se tak prostřednictvím fotografií vily Tugendhat, navržené architektem Ludwigem Miesem van der Rohe a postavené v letech 1928–1930. Sandalo zde pořídil přibližně 80 snímků,³¹ z nichž některé jsou uloženy v Oddělení dějin architektury a urbanismu Muzea města Brna. Jak bylo u sérií Sandalových snímků jedné stavby zvykem, zachycují i tyto vilu Tugendhat v celé komplexitě – od exteriérů v celcích, polocelcích i detailech, přes podobně komponované snímky reprezentativních prostor vily až po soukromé obytné místnosti a technické zázemí. Od běžné dobové praxe se rovněž neodchylovala skutečnost, že negativy z fotografování, které proběhlo ve dvou fázích v zimě 1930/1931 a na přelomu jara a léta 1931, zůstaly v majetku Atelieru de Sandalo, zatímco Mies van der Rohe kontroloval distribuci pozitivů a jejich publikaci v dobových tištěných médiích.³²

Na zimních fotografiích exteriéru se sněhovým popraškem v zahradě, odlistěnými stromy a zataženým nebem působí vila mírně depresivním dojmem. Naopak na snímcích z teplejšího ročního období je dům často zachycen v průhledu skrz poměrně bujnou okolní vegetaci, a rovněž záběry z interiérů, zařízených nábytkem, perskými koberci a pokojovými květinami, nepůsobí tak strohým a chladným dojmem jako jiné Sandalovy fotografie. Fotograf neopomíjí ani některé časté

³¹ Christine Neuhoff, The Villa Tugendhat by Mies van der Rohe – Canon and Autobiography, *Wolkenkuckuckheim: International Journal of Architectural Theory*, 2009, Vol. 13, No. 1, www.cloud-cuckoo.net.

³² Ibidem. O distribuci pozitivů snímků samotným Miesem svědčí rovněž jeho razítka na reversech snímků uložených v Muzeu města Brna.

„ikonografické“ znaky soudobé fotografie moderní architektury, jako je zachycení výhledu na Brno z terasy domu, noční fotografie ze zahrady směrem nahoru k vile, jejíž rozsvícený interiér svítí do tmy, či poukaz na „zdravé“ a „hygienické“ obývání domu prostřednictvím fotografie dětí na venkovní terase. Zachycuje luxusní materiály použité v interiéru – onyxovou stěnu, půlkruhovou stěnu s makasarovým povrchem, pochromované nosné sloupy, travertinovou dlažbu, velkoplošné skleněné stěny atd. –, vidíme však také třeba hračky v dětském pokoji či okolní starší zástavbu.

[57] [58] [59] [60] [61] [62] [63] [64] [65] [66] [67] [68] [69] [70] [71] [72] [73]

Sandalovy fotografie tedy samy o sobě přinášely poměrně objektivní a ucelený přehled o této výjimečné brněnské stavbě. Přesto prostřednictvím jejich publikování v tištěných médiích přispěly k jiné interpretaci. Výstižně to dokázala německá architektka a teoretička architektury Christine Neuhoff ve svém textu *The Villa Tugendhat by Mies van der Rohe – Canon and Autobiography* z roku 2009.³³ Poprvé byla vila Tugendhat publikována v německém časopise *Die Form* v roce 1931. U textu Waltera Riezlera v 9. čísle časopisu³⁴ bylo vedle dvou půdorysů a řezu budovy otištěno také 15 snímků vily od Rudolfa Sandala. Právě tyto fotografie a zejména jejich výběr byly základem budoucí interpretace vily, která přetrvává v podstatě do současnosti.

Podobně jako text Waltera Riezlera („*To, že tento dům není ‚stroj na bydlení‘, nýbrž dům opravdového ‚luxusu‘, tzn. že slouží maximálně zvýšeným potřebám, tedy není určen ‚hospodárnému‘, nějakým způsobem omezenému způsobu života, bude bezprostředně zřejmé z obrázků.*“³⁵) se i snímky soustředí především na vnější vzhled vily, velký obytný prostor, jednotlivé konstrukční a prostorové prvky a luxusní materiály. Soukromé prostory vily jsou naprosto opomenuty.³⁶ Vnímání vily je proto do jisté míry zavádějící a nahrává mnoha interpretacím, které hovoří o luxusnosti stavby v kontrastu k nemožnosti jejího pohodlného obývání. Dokazuje to článek, jenž byl uveřejněn už v dalším čísle *Die Form*, ve kterém se Justus Bier táže, zda je vila Tugendhat obyvatelná. Porovnává ji s Miesovou předchozí stavbou – německým výstavním pavilonem na světové výstavě v Barceloně (1928–1929), a na základě toho ji odsuzuje jako příliš soustředěnou na vnější reprezentaci. Podobná strohá a neosobní řešení prostoru mají být podle něj vyhrazena jiným druhům architektury, jako jsou kupříkladu právě výstavní pavilony, nebo reprezentační prostory veřejných úřadů a obchodní prostory hotelů.³⁷ Přestože sami Tugendhatovi

³³ Ibidem.

³⁴ Walter Riezler, Das Haus Tugendhat in Brünn, *Die Form* VI, 1931, s. 321–332.

³⁵ „*Daß dieses Haus nicht eine ‚Wohnmaschine‘, sondern ein Haus des echten ‚Luxus‘ ist, d. h. daß es höchst gesteigerten Bedürfnissen dient, also nicht für eine ‚sparsame‘, irgendwie eingeschränkte Lebensführung bestimmt ist, wird aus dem Bildern unmittelbar deutlich.*“ Ibidem, s. 324.

³⁶ Srov. digitální kopii časopisu *Die Form* v digitální knihovně Univerzity v Heidelbergu, www.digi.ub.uni-heidelberg.de.

³⁷ B. [Justus Bier], Kann man im Haus Tugendhat wohnen?, *Die Form* VI, 1931, s. 392–393.

teze o nemožnosti dobrého bydlení ve vile vyvraceli,³⁸ tento názor při interpretaci vily přetrvával dál. Luxus, unikátnost a výjimečnost vily byly také důvodem, proč ji téměř nereflektovala česká architektonická avantgarda, která se soustředila spíše na Le Corbusierovo pojetí domu jako stroje na bydlení, jenž měl zohledňovat především funkční, racionální a sociální potřeby společnosti, nikoliv požadavky individuální a výtvarné.³⁹ Uveřejňovány byly rovněž stále ty samé snímky Rudolfa Sandala, jež tyto interpretace potvrzovaly. U nás byly publikovány poměrně málo – v roce 1932 se objevily například ve společenském časopise *Měsíc*.⁴⁰ Zajímavější však byl jejich výskyt v zahraničí. Dva snímky exteriéru vybral americký architekt Philip Johnson na výstavu *The International Style*, která se konala v roce 1932 v Muzeu moderního umění v New Yorku. Johnson se soustředil především na estetické kvality vily Tugendhat a snímky dokladovaly jeho názor, že její výjimečnost vychází především z nakládání s prostorem a použití materiálů v obývací části.⁴¹ Tato *fragmentace* vily prostřednictvím úzkého výběru původních Sandalových fotografií přetrvávala až do šedesátých let.⁴² Neuhoff v souvislosti s dlouhodobým a opětovným publikováním vybraných fotografií hovoří o formování kánonu: „*Tento proces opakovaného ukazování jen jednotlivých fotografií a prvků vily, které navozují pocit, že zachycují celek vily, je třeba vidět v kontextu formace kánonu Juana Pabla Bonta. Kánon není charakterizován rozsáhlou sbírkou mnoha prvků, ale spíše výběrem jednotlivých prvků, které přetrvávají v každé nové interpretaci nebo reprezentaci. Hlavní roli v tomto procesu hraje výběr fotografií.*“⁴³ Zároveň Neuhoff srovnává publikované Sandalovy práce s fotografiemi, které v osmiletém období, kdy rodina vilu obývala, pořídil Fritz Tugendhat. Jeho momentky dětí, které si hrají na koberci obytné haly, používají koupelnu, jezdí na tříkolce na terase nebo slaví Vánoce u ozdobeného stromečku, dávají o vile Tugendhat úplně jinou výpověď – lidskou, intimní, ne-reprezentativní, prostou...

³⁸ Grete Tugendhat – Fritz Tugendhat, Die Bewohner des Hauses Tugendhat äußern sich, *Die Form* V, 1931, s. 437–438.

³⁹ Rostislav Švácha, *Česká architektura a její příslost*, Praha 2004, s. 14.

⁴⁰ Wilhelm Bisome, Villa arch. Mies van der Rohe, *Měsíc* I, 1932, č. 6, s. 2–7. Rovněž ojedinělý článek o vile v prvním ročníku *Žijeme* byl publikován bez jakýchkoliv fotografií. Stavba architekta Mies van der Rohe v Brně, *Žijeme* I, 1931–1932, s. 275.

⁴¹ Neuhoff, nestr.

⁴² Srov. Ludwig Hilberseimer, *Mies van der Rohe*, Chicago 1956. – Arthur Drexler, *Mies van der Rohe*, London 1960. – James Speyer, *Mies van der Rohe*, Chicago 1968.

⁴³ „*This process of repetitively showing just single photographs and elements of the villa which seem to capture the villa's totality has to be seen in context with Juan Pablo Bonta's concept of canon formation. The canon is not characterized by a huge collection of many elements but rather by a selection of single elements which persist in every new interpretation or representation. The selection of photographs plays a major part in this process.*“ Neuhoff, nestr. Srov. také Juan Pablo Bonta, *Architecture and Its Interpretation: A Study of Expressive Systems in Architecture*, London 1979.

Na základě pozorování Christine Neuhoff je jasné, že teoretická debata o vile se postupem let stávala stále abstraktnější a její vnímání bylo na základě úzkého výběru Sandalových snímků fragmentarizováno. Rovněž začlenění stavby do moderního architektonického hnutí bylo těmito fotografiemi silně ovlivněno. Pro nás je tato případová studie zároveň příkladem, jak může pojetí fotografií a jejich výběr určený k publikaci ovlivnit vnímání a interpretaci nějaké stavby. A to nejen v době jejího vzniku, ale rovněž i směrem do budoucnosti.

Sandalovo „němectví“ a působení v Německu

Ačkoliv Rudolf Sandalo fotografoval pro architekty různých národností, významnost jeho spolupráce s německým architektem Ludwigem Miesem van der Rohe nás přivádí k otázce vztahu fotografování národnosti a jeho osobního rukopisu. Zkoumání této problematiky může působit poněkud vágně – o vztazích Sandala s německým fotografickým okruhem nejsou žádné doklady, a je tedy třeba se spolehnout pouze na vizuální pozorování.⁴⁴ Jeho výsledky mě však o blízkosti Sandalova stylu spíše k německým paralelám přesvědčují. Jak už bylo možné si povšimnout, většina ze Sandalových snímků vyniká dokumentační věcností a jasností, jež někdy přechází až do chladné, odosobněné strohosti. Tyto znaky, stejně jako časté fotografování při oblacích typu kumulus, staví Sandalovu tvorbu do blízkosti německých profesionálů, jako byli např. Hugo Schmölz (1879–1938) [74], jeho syn Karl-Hugo Schmölz (1917–1986), Werner Mantz (1901–1983) [75] či Arthur Köster (1890–1960) [76], kteří ve dvacátých a třicátých letech fotografovali moderní architekturu právě takovým odlišným, strohým způsobem, vycházejícím z německé Nové věcnosti. V některých případech dosahuje strohost Sandalových snímků takové míry, že přechází v jakousi nepopsatelnou magičnost, kterou by snad bylo možné charakterizovat pojmem magický realismus. Výmluvné jsou v tomto směru dvě fotografie obytného souboru Nová doba v Bratislavě (arch. Friedrich Weinwurm – Ignac Vécsei, 1932–1942), které komponují fragmenty geometrických těles jednotlivých budov, dramaticky působících mračen a osamělých postav. [77] [78] Vedle analogií v metafyzických malbách Giorgia de Chirica, můžeme snímky vidět jako (ranější a černobílou) období známých fotografií René Burriho, na kterých zachytil Jízdárnu svatého Kryštofa v Mexico City od architekta Luise Barragána (La Cuadra San Cristóbal, 1966–1968). [79]

Jestliže jsou doklady toho, že Sandalova německá národnost ovlivnila je styl, spíše pocitové, pak důkazy o tom, že jeho národní příslušnost měla silný vliv na poslední období jeho

⁴⁴ Podobnou metodu, která posléze vedla k „národní“ charakteristice, použili např. autoři knihy *Brněnští židovští architekti*. „Na počátku práce byl po prohlídce ‚z ulice‘ sestaven seznam anonymních staveb, které vypadaly tak, že jejich původcem může být židovský architekt.“ Petr Pelčák – Jan Sapák – Igor Wahla (eds.), *Brněnští židovští architekti*, Brno 2000, zejm. s. 8–10.

kariéry, jsou jasné. Snad kvůli nedostatku práce ve válečném Československu či nějaké lukrativní zakázce odchází Rudolf Sandalo v roce 1940 do Berlína. Podnětem pro něj mohla být také oslabená konkurence v oblasti profesionálních fotografických ateliérů v Německu, ke které došlo v důsledku arizace po roce 1935. Většina z dřívějších židovských majitelů fotografických ateliérů byla nucena je opustit a mnozí (ti šťastnější) včas emigrovali.⁴⁵ V Berlíně se Sandalova stopa poněkud vytrácí. Jeho práce se zřejmě nenacházejí ve fotografických sbírkách důležitých berlínských kulturních institucí.⁴⁶ Jsme tedy odkázáni na hledání v dobových publikacích, které však také nepřináší příliš informací.

První doklad o Sandalově působnosti v Německu nacházíme v časopise *Innendekoration* v roce 1940. U textu, pojednávajícím o přeměnách a přestavbách bytového interiéru, se nachází šest snímků interiéru architekta Fritze Augusta Breuhouse, jež jsou výslovně označeny „Aufnahmen: Rudolf Sandalo – Berlin“.⁴⁷ [80] O rok později spolupracuje Sandalo se stejným architektem na knize *Neue Bauten und Räume*.⁴⁸ Sandalo tu zůstává věrný svému věcnému dokumentárnímu stylu, byť v kontextu tradičněji pojatých interiéru Breuhouse nepůsobí tak chladně.

Architekt Fritz August Breuhaus (1883–1960) by snad mohl být jakýmsi „uvaděčem“ Rudolfa Sandala do německých válečných architektonických kruhů. Breuhausovy postoje s nacionálně socialistickým režimem příliš nekonvenovaly, nicméně se v něm snažil tvořit. Na začátku třicátých let patřil k nejprominentnějším německým architektům, po roce 1933 se účastnil několika veřejných soutěží. Jeho návrhy však byly oficiálními kruhy kritizovány jako málo monumentální. Přesto si některé jeho stavby ze třicátých let nacistická propaganda přivlastnila a zneužila je ve svůj prospěch. Drtivá většina prací v druhé polovině třicátých let však těžila z Breuhausových kontaktů na soukromé osoby, pro něž navrhoval například i interiéry fotografované později Sandalem. Roku 1941 pak byla Breuhausovi architektonická činnost úplně zakázána.⁴⁹

Na počátku Breuhausova pobytu v Berlíně mezi lety 1932–1941 byl vůdčí osobou jeho architektonické kanceláře mladý architekt Cäsar F. Pinnau. Toho však roku 1937 odlákal architekt Albert Speer, zodpovědný za výstavbu nového říšského hlavního města, a pověřil ho zařízením

⁴⁵ Rolf Sachsse, Photography as NS State Design: Power's Abuse of a Medium, in: Klaus Honnef – Rolf Sachsse – Karin Thomas (eds.), *German Photography 1870–1970: Power of a Medium*, Köln am Rhein 1997, s. 93.

⁴⁶ S dotazem na přítomnost Sandalových fotografií jsem v roce 2011 oslovila Stadtmuseum Berlin, Deutsches Historisches Museum a Berlinische Galerie. Ve všech případech byla odpověď negativní.

⁴⁷ Dr. C. W., Verwandlung einer Wohnung: Architekt: Prof. Fritz August Breuhaus, *Innendekoration: mein Heim, mein Stolz; die gesamte Wohnkunst in Bild und Wort*, 1940, č. 5, s. 130–135.

⁴⁸ Fritz August Breuhaus, *Neue Bauten und Räume*, Berlin 1941.

⁴⁹ Srov. www.fritz-august-breuhaus.com

interiérů Nového říšského kancléřství v Berlíně. Jak zjišťujeme z knih *Die Neue Reichskanzlei* (1940) a *Neue Deutsche Baukunst* (1941)⁵⁰ a časopisu *Die Kunst im dritten Reich* z roku 1939, Nové říšské kancléřství fotografoval i Rudolf Sandalo. [81] Jeho snímek průčelí stavby s dvěma vojáky na stráži svou obrazovou čistotou zdůrazňuje novost a monumentálnost budovy, a tím zároveň sílu nacistického režimu. Podobným způsobem bylo kancléřství a další oficiální stavby ve zmíněných publikacích snímáno i ostatními fotografy, například už zmíněnými Karl-Hugo Schmölzem [82] a Arthurem Kösterem. Vizuální znaky fotografické Nové věcnosti, vzniklé v prostředí internacionálního modernismu, se tu uplatnili ve službě nacionálně-socialistické propagandy preferující retrográdní umělecké styly. Německý nacistický režim po roce 1933 zhusta využíval fotografii ke své propagandě a mnohdy mu přišly vhod vizuální postupy umírněného modernismu, který jinak zatracoval. V tomto smyslu byla právě pro umírněný modernismus a řemeslné mistrovství oslavována práce Alberta Rengera-Patzsche a dávána za vzor ostatním fotografům. V mnoha případech byly obrazové formy Nové věcnosti využívány také k oslavě stavební činnosti. Patrné je to v publikacích velebících novou říšskou dálnici, jejíž utilitární stavby měly v podstatě moderní podobu.⁵¹ Setkat se snímky ve stylu Nové věcnosti však můžeme i v publikacích o oficiální, monumentální architektuře, jakou byly právě knihy *Die Neue Reichskanzlei* (1940) či *Neue Deutsche Baukunst* (1941). Prostřednictvím svého předválečného stylu fotografování, který známe ze snímků moderní architektury v Československu, se tedy Rudolf Sandalo mohl zapojit i do fotografické praxe válečného Německa.

Poněkud rozmazaná Sandalova stopa z válečných let se po skončení druhé světové války stává téměř neviditelnou. Rudolf Sandalo zůstává pravděpodobně ještě několik let v Berlíně, snad na některé z válečných adres svého ateliéru v berlínských čtvrtích Wilmersdorf⁵² a Schöneberg.⁵³ Po rozdělení Berlína v roce 1948 se tyto čtvrti stávají součástí jeho západní části, jejíž obyvatelé nesmějí od roku 1952 navštěvovat okolní Německou demokratickou republiku. Pro Sandala to znamená citelné omezení zákaznické základny. Proto se zřejmě na začátku padesátých let přesouvá do Spolkové republiky Německo. V Zemském archivu Bádenska-Württemberska ve Stuttgartu je Sandalovo jméno zmíněno ve složce Ústřední soudní a odvolací komory (Zentralspruch- und -berufungskammer Württemberg-Baden), konkrétně v souvislosti se záznamy

⁵⁰ Rudolf Wolters – Heinrich Wolff, *Die Neue Reichskanzlei*, München 1940. – Albert Speer, *Neue Deutsche Baukunst*, Berlin 1941.

⁵¹ Sachsse (pozn. 88), s. 85–89.

⁵² Albert Speer, *Neue Deutsche Baukunst*, Berlin 1941, s. 96.

⁵³ Claire Zimmerman, *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, Minneapolis 2014, s. 329, pozn. 10.

o řízeních o získání dokladů o přijetí do zaměstnání mezi lety 1950–1953.⁵⁴ V evidenci tohoto archivu je – vedle data narození Rudolfa Sandala ml., které jeho osobu s jistotou identifikuje – uvedeno také poslední místo jeho profesního působení. Není jím Berlín, ale Frankfurt nad Mohanem.⁵⁵ Tento fakt také potvrzuje seznam fotografů, kteří přispěli do knihy *Planen und Bauen im neuen Deutschland* z roku 1960, jež Sandala uvádí jako „De Sandalo, Frankfurt/Main.“ Sandalo do knihy přispěl třemi fotografiemi architektury.⁵⁶ Jedná se o poslední doklad, který jsem o jeho životě i práci našla. Doba Sandalovy smrti není jasná – zemřel snad někdy v šedesátých letech.⁵⁷

Tvorba Rudolfa Sandala mladšího byla v českém kontextu unikátní. Specializace jeho ateliéru téměř výhradně na fotografii moderní architektury u nás nemá obdoby. A rovněž jeho stylové napojení na německou fotografii, k jehož zdrojům bohužel nejsou žádné doklady, je výjimečné. Politický vývoj první poloviny 20. století ve střední Evropě se výrazně podepsal na jeho osudu a zároveň zapříčinil, že Sandalovo dílo, reprezentované v podstatě pouze pozitivy fotografií, je rozptýleno do mnoha sbírek a soukromých majetků. Přesto tyto snímky, doplněné o reprodukce v dobových periodících, představují poutavý materiál, na jehož základě lze definovat zastřešující rys Sandalovy tvorby, pramenící z německé Nové věcnosti. Poznání poutavého životního příběhu Rudolfa Sandala, který více než o fotografii architektury vypovídá právě o historii středoevropského prostoru, by si však vyžádalo ještě mnoho badatelského času.

⁵⁴ Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Staatsarchiv Ludwigsburg, EL 905/6 I Nr 6235, Findbuch EL 905/6 I, Zentralspruch- und -berufungskammer Württemberg-Baden: Verfahrenseinstellungsbescheinigungen, <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=2-2592124&a=fb>, vyhledáno 8. 1. 2016.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Alois Giefer (ed.), *Planen und Bauen im neuen Deutschland*, Köln – Opladen 1960, s. 40, 41, 391, 648.

⁵⁷ Menšíková (pozn. 45).

strany 79–106 – viz obrazová příloha

Poetizace nepoetického: Josef Sudek

Tvůrčí a technické schopnosti, umělecké i obchodní ambice, stejně jako vnímání své pozice a role mezi živnostníky se samozřejmě u jednotlivých fotografů diametrálně odlišovaly. Zatímco někteří se spokojili s prostým hůře či lépe zvládnutým řemeslem, odkázaným na zákazníky z nejbližšího okolí, jiní řemeslnou fotografii obohacovali vlastním výtvarným vkladem (byť často nepřiznaným) a cílevědomě budovanou zákaznickou základnou i promyšlenou prezentací. Snímky architektury z atelieru Sandalo přesahovaly běžnou řemeslnou fotografii dokumentární čistotou přecházející často až do tísňivé nad-reality a schopností pomocí fotografického podání světla, objemu či struktury povrchu přetlumočit podstatu stavby. Ještě silnějším příkladem fotografa, který působil jako profesionál-živnostník, avšak jeho dílu nechyběla silná výtvarná seberealizace, je Josef Sudek (1896–1976).

„Kostelní věž, fotografovaná od své základny ke špici, dá nám sice zajímavý obraz, ale svým zcela nepřirozeně vypadajícím zkreslením neznamena ještě ‚moderní‘ fotografii,“ napsal autor skrytý pod zkratkou Rys. v recenzi na výstavu moderní fotografie, uveřejněné ve svazovém periodiku fotografů profesionálů, *Věstniku společenstev fotografů*.¹ Výstava, která se konala v Aventinské mansardě v lednu 1931, byla již druhou přehlídkou moderní fotografie na tomto místě (první tu byla roku 1930) a představila vedle portrétních, krajinných, žánrových a reklamních fotografií rovněž snímky architektury – většinou v avantgardním pojetí, které využívalo podhledů, nadhledů, diagonálních kompozic apod.² Na rozdíl od hodnocení této výstavy i její předchůdkyně v avantgardních kruzích³ i naše dnešní přesvědčení o průkopnictví těchto výstav,⁴ se k modernímu podobě vystavených fotografií recenzent ve *Věstniku* stavěl vlažně, ba kriticky. „Vliv německých extremistů se uplatňuje zejména v řadách našich vynikajících pracovníků. Snaha po originalitě potlačuje cítění umělecké. Tato výstava to také částečně potvrzuje,“ píše dále.⁵ Navazující text o stejné události vyzdvihuje sice technickou dokonalost většiny vystavených snímků, avšak jejich avantgardní rysy podle autora textu způsobují, že „produkt sám jakožto fotografie, která nemůže

¹ Rys., Výstava moderní fotografie, *Věstník společenstev fotografů* IX, 1931, s. 26.

² Přesná podoba výstavy není známa. Srov. Antonín Dufek, Otakar Štorch-Marien & fotografie, in: Kol., *Aventinská mansarda: Otakar Štorch-Marien a výtvarné umění* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1990, s. 81–85.

³ Srov. např. L. E. Berka, Aventinská výstava nové české fotografie, *Rozpravy Aventina* V, 1929–1930, s. 434–435. Výstavy si vysloužily ohlasy i v dalších periodících, které svědčí o tom, byly výrazným podnětem pro další etablování principů moderní fotografie. Srov. Dufek (pozn. 102), s. 81–85.

⁴ Vyzdvihován je především fakt, že šlo o jedno z prvních vystoupení naší fotografické avantgardy, které manifestovalo odmítnutí piktorialismu předchozích let a příklon k tzv. nové věcnosti. Dufek (pozn. 102), s. 81–85.

⁵ Rys. (pozn. 101), s. 26.

*ničím více býti, je neuspokojivý a nesympatický. Podrobnosti jsou půvabné, ale celek je tříšť, kusost, lhotejnost. Zatoužíte po prosté, hmotnaté celistvosti tohoto světa, jak jej náš milý Pán Bůh stvořil a zprotiví se vám všechny ty optické drinky paumění, které z něho vyrábí afektovaný vkus, citelně německý.*⁶ Na příkladu těchto dvou kritik je tedy dobře patrné, jak byly nůžky mezi dobovou avantgardou a běžnou produkcí živnostenských fotografií široce rozevřené.

V Aventinské mansardě společně s Alexandrem Hackenschmiedem, Ladislavem E. Berkou, Jiřím Lehovcem, Jaromírem Funkem, Eugenem Wiškovským, Viktorem Schückem a dalšími vystavoval i Josef Sudek. Jeho práce se tedy také staly terčem negativní kritiky z řad konzervativních živnostníků. Sudek však byl v té době již tři roky rovněž jedním z nich – 30. ledna 1928 získal živnostenský list.⁷ A tento fakt poukazuje k jeho poměrně zvláštní a ojedinelé pozici zejména ve dvacátých a třicátých letech. Na jednu stranu byl už vlastně od dětství prostřednictvím své rodiny v důvěrném styku s živnostenskou fotografií,⁸ na stranu druhou sám s fotografováním začínal v amatérských kruzích. Na jednu stranu se živnostenské fotografování stalo zdrojem Sudkovy obživy a objemově přesáhlo jeho volnou tvorbu, na stranu druhou se právě jen díky volné tvorbě stal jedním z našich předních fotografů. A do třetice: Mnohé živnostníky i jejich profesní organizace příliš v lásce neměl. Považoval je za „omezence“, někdy i „špatné řemeslníky“. *„Měli svůj omezený svět. Oni se o jinou kulturu určitě nezajímali, ačkoliv se měli zajímat. To bylo pro ně srdečně vedle (...) Ono to bylo v úpadku.*⁹ Na druhou stranu však uznával důležitost řemeslného základu živnostenské fotografie, který je nezbytnou podmínkou k dosažení kvalitní fotografie. *„V tý živnostenský fotografii se člověk naučil to řemeslo. Když jsem fotografoval nějaký boty nebo nějaký portrét, chtěl jsem, aby vypadal nějak líp, než dělali ti druzí. To vás nutilo, abyste se něco řemeslného naučil. Samozřejmě jsem si taky šáhl na kšandy.(...) U téhle živnostenské fotografie, když se to nepovedlo, tak to bylo jako řemeslo blbý a každej to poznal. Ta výtvarná stránka byla třeba vedle, ta nepadala v úvahu, ale to, že tam bylo blbý řemeslo, tak to bylo blbý.*¹⁰

Přestože Sudek zmiňuje, že zakázkové snímky nemohl dělat pořad („*To by z toho člověk zblbnul.*“¹¹), v jeho pozůstalosti jsou zachovány desítky a stovky podobenek, skupinových fotografií, dokumentačních snímků do knih a časopisů či reklamních fotografií pro řadu firem. Ze Sudkových účetních knih se dozvídáme, že fotografoval třeba pro výrobce telefonů Mikroфона, gramofonovou

⁶ Kr., Moderní fotografie, *Věstník společenstev fotografů IX*, 1931, s. 26.

⁷ Stalo se tak na žádost podanou 10. 2. 1927. Stal se členem Společenstva fotografů Obchodní a živnostenské komory pražské se sídlem v Praze. Anna Fárová, *Josef Sudek*, Praha 1995, s. 40.

⁸ Sudkova sestřenice ze otcovy strany byla fotografka Bohumila Bloudilová; v letech 1911–1914 k ní chodila do učení Sudkova sestra Božena. *Ibidem*, s. 14–16. – Moucha (pozn. 2), s. 73–82.

⁹ *Josef Sudek o sobě*, ed. Jaroslav Anděl, Praha 2001, s. 36

¹⁰ *Ibidem*, s. 85.

¹¹ *Ibidem*, s. 36

firmu Ultraphon, výrobce obuvi Hugo Poppera, nábytkářskou firmu Osolsobě, nakladatelství Borový, Orbis, Melantrich či Sfinx, výrobce automobilů Tatra a mnoho dalších.¹² Výčet všech firem, pro které Sudek pracoval, by jistě přesáhl stovku. Je tedy vlastně až s podivem, že byla dosud větší pozornost soustředěna na Sudkovy umělecké počiny, jež reprezentují například cykly *Okno mého atelieru*, *Procházka po kouzelné zahrádce*, *Prales Mionší*, *Kontrasty a Labyrinty* či *Praha panoramatická* a další, zatímco zakázkové fotografie stojí v pozadí. Zatím nejlépe je zpracována spolupráce s nakladatelstvím Družstevní práce a jeho prodejnou moderního domácího zařízení a designu Krásná jizba.¹³ Pro Družstevní práci a Krásnou jizbu fotografoval Sudek knihy i proces jejich výroby, portréty spisovatelů, a zejména dnes již proslulé snímky moderního skleněného a porcelánového nádobí, alpakových přiborů či moderních textilií navržených soudobými předními designéry. Při této práci došlo k dokonalému souznění mezi záměry designérů, kteří upřednostňovali čisté, funkční a často geometrické tvary předmětů, a kompozicemi Sudkových fotek, jež na jejich tvarovou podstatu výborně reagovaly. Sudek později kompozice těchto snímků pro Družstevní práci autorsky připisoval uměleckému šéfovi Krásné jizby Ladislavu Sutnarovi. Jejich pojetí dokonce vysvětloval jako něco, co mu není příliš blízké: „(...) fotografie (...) byly udělány podle představ Sutnara, který byl architekt nebo spíš typický inženýr. Všechno muselo být uspořádáno geometricky. To vlastně nebylo podle mého gusta. Nelíbí se mi moc to, co je geometrické a rohaté, co je příliš definované, příliš srovnané; mám radši život věcí, a život se od té geometrie vždycky hodně liší; život nemá tu zjednodušující jistotu.“¹⁴ Soupeřily tu zřejmě dvě polohy Sudkova díla, které bychom mohli v souladu s Lubomírem Linhartem, autorem fotografie první monografie z roku 1956, zjednodušeně označit za *lyrickou* a *epickou*.¹⁵ Zatímco ta první byla silnější v Sudkově volné tvorbě, která je často popisována slovy jako „stav duše“, „nálada“, „poetičnost“ nebo právě „lyričnost“, ta druhá se dostávala ke slovu spíše při zakázkovém fotografování – ani při něm však Sudek nezapomněl na lyriku. Právě určení výstižného poměru mezi lyričností a epičností je náplní mnoha (ba možná i většiny) pojednání o Sudkově tvorbě.

S tímto problémem se musíme potýkat také při hodnocení práce Josefa Sudka na poli fotografie moderní architektury, které vznikaly od konce dvacátých let až do počátku let šedesátých, přičemž jejich těžiště leží v létech třicátých. Tato část díla Josefa Sudka zahrnuje

¹² Písemná pozůstalost Josefa Sudka (pozn. 34)

¹³ Srov. Lucie Vlčková (ed.), *Družstevní práce – Sutnar, Sudek*, Praha 2006. – Vojtěch Lahoda, Josef Sudek a reklama, *Literární noviny*, 2004, č. 30, s. 12–13. – Iva Janáková (ed.), *Ladislav Sutnar – Praha – New York – Design in Action*, Praha 2003.

¹⁴ Rozhovor s Josefem Sudkem, in: *Anna Fárová – Dvě tváře*, Praha: Torst 2009, s. 441–442. Srov. také Zdeněk Kirschner, Sudkův historický odkaz, in: *Růže pro Josefa Sudka*, Praha 1996, s. 24.

¹⁵ „[Uměl] vyjádřit ryze fotografickými tvůrčími prostředky jak lyrický, tak epický rys zvoleného námětu (...)“ Lubomír Linhart, *Josef Sudek – Fotografie*, Praha 1956, s. 18.

snímky exteriérů soukromých i veřejných budov rozličných funkcí, zahradních a parkových úprav jejich okolí, moderních interiérů i fotografie architektonických plánů a modelů.

Zahrady

Jakousi pomyslnou (a umělou) hranicí, na které se zajímavě prolíná Sudkova volná a zakázková tvorba a na níž snad lze ukázat právě ono oscilování mezi lyrikou a epikou, jsou Sudkovy snímky zahrad. Snímky rozličných zahrad jsou právem považovány na jednu ze stěžejních oblastí jeho tvorby. Ať už jsou to pragensie – fotografie z procházek po pražských městských parcích, Stromovce, Královské zahradě, Malostranských zahradách Lobkovické a Seminářské, a Kinského sadech – či intimní snímky ze soukromých zahrádek „pana kouzelníka“ architekta Otto Rothmayera, „paní sochařové“ Hany Wichterlové a Sudkovy vlastní, všechny se staly samozřejmou součástí autorových monografií a výstav. Většina těchto snímků vznikala od čtyřicátých let minulého století dále. Není však téměř vůbec známo, že se Sudek s tématem zahrady měl možnost setkat v rámci své zakázkové tvorby již v první polovině třicátých let. V pražském Uměleckoprůmyslovém museu je uložena skupina snímků moderních zahrad, z nichž většina byla vytvořena pro urbanistu, architekta a zahradního architekta Otokara Fierlingera (1888–1941). Sudka představují jako zdatného dokumentátora schopného vystihnout podstatu zobrazovaného, jenž však neopomíjí ani výtvarné vyznění samotných zahrad i jejich fotografií – zcela v duchu jeho pojetí fotografie se základem v kvalitním řemesle, z něhož může teprve vyrůst nějaký „vyšší“, „umělecký“ záměr. Sudkova spolupráce s Fierlingerem je rovněž jedním z možných vzhledů do fungování symbiózy mezi fotografem a architektem i do způsobu práce na komerčních zakázkách samotného Josefa Sudka. Je také dokladem mnoha tezí, které jako bezpodmínečnou nutnost k úspěšnému fotografování architektury jmenují porozumění fotografa záměrům architekta.

Mnohé ze Sudkových prací – zakázkových i volných – se často soustředily kolem několika málo osobních kontaktů a míst. Takovým místem, na kterém se potkávaly pracovní dráhy mnoha významných tvůrců se zájmem Sudkovým, aby se pak společně vydaly i do jiných směrů, byl bezpochyby Pražský hrad a přiléhající okolí. Vedle známých cyklů ze Svatého Víta nebo Královské zahrady mu příležitost k fotografování dala také spolupráce s architektem Pavlem Janákem, který tu od konce dvacátých do začátku padesátých let rekonstruoval, upravoval a dostavoval mnohé stavby. Přes Janáka se Sudek seznámil se svým pozdějším přítelem a majitelem „kouzelné zahrady“, architektem Otto Rothmayerem, který se na úpravách hradu také podílel. Při rekonstrukci Černínského paláce (1929–1934) a parteru u Letohrádku královny Anny (1937–1938) s Janákem spolupracoval rovněž architekt Otokar Fierlinger, tehdejší přední český odborník na úpravy a

parafráze historických zahrad a hlavní tvůrce koncepce konstruktivistické zahrady.¹⁶ V tomto duchu navrhl Fierlinger scelující koncepci zeleně pražské moderní osady Baba. Ve třicátých letech Sudek pro Fierlingera vytvořil soubor snímků jeho moderních zahrad, například zahrady u vily Alexandra Schücka v Praze-Troji (poč. třicátých let 20. století) [83] [84] [85] [86],¹⁷ u vily pana Ř. v Jevanech (třicátá léta 20. století) [87] či u Schnöblingovy vily ve Strančicích (1933–1934). [88] S Fierlingerovým dílem se však Sudek – právě díky již naznačenému zauzlení kontaktů a míst – potkával až do konce čtyřicátých let, kdy fotografoval letní sídlo a zahradu Edvarda Beneše v Sezimově Ústí. Tady se propletenec osobních známostí ještě více zhušťuje: Beneš, který inicioval i zmíněnou rekonstrukci Černínského paláce (jako ministr zahraničí) a okolí Belvederu (jako prezident), si v Sezimově Ústí postavil vilu vedle letních domů svých přátel, diplomatů Ludvíka Strimpla a Zdeňka Fierligerera, známého poválečného premiéra a bratra zahradního architekta Otokara Fierlingera. Fierliger–architekt pak do okolí všech tří domů navrhl jedinou scelující zahradu, která je považována za výlučnou realizaci moderního krajinářského konceptu.¹⁸

Některé ze Sudkových snímků ze třicátých let byly v roce 1934 uveřejněny v knize *Zahrady*¹⁹ a o čtyři roky později v architektově souhrnné práci o tématu moderních soukromých zahrad *Zahrada a obydlí: Základní zásady zahradní komposice*.²⁰ V druhé z těchto knih Fierlinger píše: „Světlo a stíny dodávají obrazu živosti a plastiky. (...) Stylová soudržnost v obraze nesmí být porušena. (...) Popředí rámuje a zesiluje určitý obraz. (...) Abstraktní moderní formy vedou k dalšímu zjemnění struktury, rozmanitosti obrazů a variaci nepravidelných a pravidelných prostorů.“ Jak je patrné, vnímá zahradu jako svého druhu obraz ohraničený rámem, tedy podobně, jak musí realitu kolem sebe vnímat fotograf. Střídáním různých druhů vegetace vytváří Fierlinger kontrasty světla a stínu, použitím světlých linií cest, terasových zídek a schodišť dociluje rytmizace plochy zahrady, mnohdy geometrické formy stavebních prvků narušuje nejen organikou rostlin, ale

¹⁶ Srov. např. Roman Zámečník, Otokar Fierlinger (1888–1942): Inspirační zdroje a východiska pro tvorbu, *Prameny a studie – Z historie zemědělství IV*, 2013, s. 4–55. – Idem, Zahradní architekti první republiky, *Zprávy památkové péče DXXIII*, 2013, č. 4, s. 309–316. – Tereza Hrubá – Šárka Koukalová, Soubor vily a zahrady Františka Schnöblinga ve Strančicích, *ibidem*, s. 328–334. – Petr Mičola, Z minulosti vyrůstá budoucnost: Doc. Dr. Ing. Otokar Fierlinger (1888–1941), *Inspirace*, 2012, č. 2, s. 4–7. – Michal Kolář, Teoretik urbanismu a tvůrce zahrad, *Architekt DIV*, 2008, č. 7, s. 86–87.

¹⁷ V tomto případě Josef Sudek nefotografoval pouze zahradu, ale i vilu samotnou, jež byla postavena v letech 1928–1930 podle návrhu architektů Ernsta Mühlsteina a Viktora Fürtha. Snímky se pak objevily v knize o práci těchto architektů *Neues Bauen und Wohnen: Architekten E. Mühlstein – V. Fürth*, Wien – Berlin 1928.

¹⁸ Srov. Michal Kolář – Vladimír Drha, *Edvard Beneš v Sezimově Ústí: vila, zahrada, domov*, Praha 2004. – *Sezimovo Ústí / Letní sídlo Edvarda Beneše: Pavel Janák, Josef Sudek*, Tábor 2007.

¹⁹ Otokar Fierlinger, Soudobé snahy v úpravě zahrad, in: *Zahrady*, Praha 1934, s. 11–27.

²⁰ Otokar Fierlinger, *Zahrada a obydlí: Základní zásady zahradní komposice*, Praha 1938.

i drobných plastik, a je si rovněž vědom japonské inspirace moderní zahrady, jež ji přetváří v přírodu „stylizovaného, abstraktního a symbolického obsahu.“²¹

Fierlinger se také často uchyluje k hudebním přirovnáním – zahradu chápe jako skladbu s rytmem, akcentem, gradací a závěrem. V tom jsou opět určité styčné body s uvažováním Josefa Sudka, jenž byl rovněž velkým obdivovatelem a znalcem klasické hudby.

Josef Sudek Fierlingerovy zahrady často fotografoval z nadhledu, přičemž nejbližším vyvýšeným místem, odkud to bylo možné, byla stavba, kterou zahrada obklopovala. Zdůraznil tak několik architektonických cílů: jednak jeho snahu o přirozené provázání interiéru a teras stavby s okolní zahradou, jednak abstraktní uspořádání zahrady, jež bylo z ptačí perspektivy nejlépe patrné. Fotograf svůj přístroj rovněž mnohdy přibližoval jednotlivým stavebním prvkům i zahradní vegetaci. Vzniklé snímky pak sloužily jako vhodné detailní ilustrace architektonických konkrétních rad, ale mohou se rovněž zařadit do tehdy silného proudu fotografické Nové věcnosti, která hledala krásu v dokonalých fotografiích i těch nejbanálnějších předmětů okolního světa. Není jasné, jestli se u těchto snímků Sudkovi dostalo od Otokara Fierlingera zadání, co fotografovat. Při srovnání s jinými pracemi Josefa Sudka je však zřejmé, že zejména zájem o abstrahovanou strukturu, která se vyjeví při fotografování kulturní krajiny z nadhledu, mu nebyl cizí. V Sudkově volné tvorbě je toho dokladem například snímek *Krajina u Žebráku* (1929), složený z obdélníků mnoha drobných políček, či „ptačí“ *Pohledy na třetí nádvoří Pražského hradu* (1936) [89]; zakázkovou prací podobného charakteru jsou pak fotografie Barrandovských teras z nadhledu z počátku třicátých let.

Přestože na nás uvedené snímky moderních zahrad z ptačí perspektivy nemusí působit nijak převratně, jsou paralelami avantgardních prací Sudkových radikálnějších soupeřů. Můžeme je chápat jako ukázky moderní negace po staletí vžitého vidění prostřednictvím nového úhlu pohledu. Zároveň jsou tyto snímky spojnicí mezi řemeslnými schopnostmi Josefa Sudka a jeho zájmem o historickou i soudobou kulturu. „*Sudek nepracuje dál již jen očima, kultivuje se, poznává staré umění, seznamuje se s malíři, chodí po galeriích a fotografuje pro sebe staré mistry, sbírá nové Filly a Tiché, chodí do kina a sleduje pokrok ruského a amerického filmu, žije i hudebně – přijímá mnoho, aby mohl mnoho vydat. (...)*“, píše v roce 1932 ředitel nakladatelství Družstevní práce Václav Poláček v časopise *Panorama*. Josef Sudek tedy poznává i nové způsoby vidění a zobrazování, které do umění vnesl kubismus a jež našly inspiraci mimo jiné i v pohledech z ptačí perspektivy zprostředkovaných leteckou fotografií. Na nové pohledy shora se často odvolávají Picassovy i Braqueovy obrazy. Mimo kubismus letecké snímky poskytují inspiraci rovněž prvním abstraktním malířům, například Kazimiru Malevičovi či Robertu Delaunayovi, a bezprostředně

²¹ Ibidem, s. 42.

ovlivňují vznik artificialismu.²² Na poli fotografie ptací perspektivu nejčastěji tematizuje László Moholy-Nagy, jenž ve své knize *Od materiálu k architektuře* z roku 1928 doporučuje učit se z krásy mikrofotografií a leteckých záběrů. Ve svých vlastních pracích, často publikovaných v československých periodících,²³ pak vytváří záběry z nadhledu, například z berlínské rozhlasové věže, které zájmem o abstrahovanost výsledného výjevu v lecčems připomínají Sudkovy snímky.

Hradec Králové a Josef Gočár

Kolem díla a života Josefa Sudka se postupem let nahromadilo mnoho vzpomínek spolupracovníků a přátel, jež někdy vykazují až legendický charakter. Jednou z takových anekdot je vzpomínka Sudkova bývalého učmuče (tj. učně) z let 1939–1942, Jaroslava Kysely. *„Bylo to jednoho podzimního dopoledne. Mistr pracoval v komoře. Náhle jsem zahlédl oknem ateliéru vysokou štíhlou postavu blížící se k domečku. Hned jsem toho muže poznal, ač jsem jej nikdy osobně nespatriil. ‚Mistře, jde sem architekt Gočár!‘ volám do komory. ‚Tak ať počká, milý pane, já přijdu.‘ Gočár vstoupil. Krásná, milá usměvavá tvář velkého umělce, ještě ji vidím před sebou. Sudek vyšel z komory. Vyptal se, co pan architekt potřebuje. Mluvil s ním jako vždy, jako rovný s rovným. Gočár žádal, aby Mistr zajel do Hradce Králové a pořídil mu fotografie některých budov, které projektoval, pro jeho tuším jubilejní výstavu. Sudek odmítl s omluvou, že má rozdělanou jistou práci. Gočár byl zřejmě zklamán. To ovšem Mistra mrzelo. Zamyslel se pak, jako by si vzpomněl, řekl: ‚Počkejte, myslím, že tu něco mám.‘ A začal hledat ve stohu krabic s hotovými negativy. Po delší době vylovil tři krabice: ‚Jo, tak to je vono.‘ Na stole se objevily desítky desek s negativy Gočárových architektur. Sudek totiž sám o své vůli, dalo by se říci jen tak pro sebe, zajel do Hradce Králové a tam si tyto významné objekty vyfotografoval. Není třeba dodávat, že byl architekt Gočár mile překvapen a nanejvýš spokojen. Bylo třeba doplnit jen záběry kostela sv. Václava ve Vršovicích.“²⁴ Jsou tu popsány okolnosti vzniku jednoho z nejdůležitějších cyklů Sudkových snímků moderní architektury, staveb Josefa Gočára v Hradci Králové – schodiště při kostele Nanebevzetí Panny Marie (1909–1910), domů na Masarykové náměstí (1922), Koželužské školy (1923–1924), Gymnázia J. K. Tyla (1925–1927), Obecné a měšťanské školy (1926–1928), Mateřské školy (1926–1928), Ambrožova sboru Církve československé husitské (1926–1929) a Ředitelství státních drah (1928–1933). Snímky vznikly zřejmě během druhé Sudkovy návštěvy Hradce Králové*

²² Srov. Vojtěch Lahoda, *Létání technické a duchovní: Umění a aeronautika na konci 19. a počátku 20. století*, in: *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*, Sborník symposia v Plzni 14.–16. 3. 1985, Praha 1988, s. 203–213.

²³ Srov. např. Obálka časopisu *Světozor*, *Světozor* XXIX, 1929, č. 49. – Pohledy z radiové stanice v Berlíně, *Pestrý týden* II, 1927, č. 28, s. 2.

²⁴ Vzpomínka Jaroslava Kysely (25. 9. 1976), in: *Růže* (pozn. 114), s. 185.

za účely fotografování, kterou nelze přesně datovat, proběhla však zřejmě někdy v polovině třicátých let.²⁵

Podle citované vzpomínky mělo toto fotografování probíhat ze Sudkova svobodné vůle a spadat tedy do jeho volné tvorby. Tuto možnost však podle svědectví Jiřího Zikmunda zpochybnila velká znalkyně Sudkova díla Anna Fárová a na základě toho i Zikmund sám, když poukazuje, že tyto snímky jsou „spíše kvalitními dokumentárními fotografiemi s výtvarným pojetím.“²⁶ Přestože v Sudkových účetních knihách nenacházíme o fotografování v Hradci Králové žádnou zmínku, mohla by vzpomínka jiného pamětníka, Oldřicha Vrbovce, napovídat spíše tomu, že tyto snímky mohly vzniknout snad z popudu tehdejšího starosty Hradce Králové Františka Ulricha. „*Paní Brumlíková byla také lékařka, z lékařské rodiny, dcera doktora Ulricha. To mělo pro Sudka svůj význam. Doktor Ulrich místo lékařské praxe budoval Hradec Králové. On byl tím slavným starostou Hradce, co povolal Gočára a jiné architekty, co snil, že spojí Hradec s Pardubicemi. Masaryk ho dával za příklad ostatním a Hradci se říkalo Ulrichovo město. Sudek jezdil do Hradce fotografovat růst města, novou architekturu a s Ulrichem a Gočárem se samozřejmě znal. Asi z toho ale nikdy nevznikla pořádná publikace a tak se to zapomnělo.*“²⁷ Důležitě roli hlavního osnovatele moderní hradecké výstavby Ulricha pro Sudkovo fotografování by napovídal i fakt, že Sudek při své návštěvě snímal i další moderní stavby Hradce Králové, nejen ty Gočárovy – muzeum (arch. Jan Kotěra, 1908–1912), okresní nemocnici (arch. Bedřich Adámek, 1925–1927), budovu Národní banky československé (arch. Jan Rejchl, 1928–1932), sokolovnu (arch. Milan Babuška, 1929–1930), Státní průmyslovou školu (arch. Jan Rejchl, 1929–1931) a kostel Božského srdce Páně (arch. Bohumil Sláma, 1928–1932).

Moderní výstavba „nového“ Hradce Králové budila pozornost, a stala se tak objektem mnoha fotografií, nejen Josefa Sudka. Máme proto srovnávací materiál, na němž lze ukázat, čím byla Sudkova tvorba specifická. Tak například hradecký živnostenský fotograf Oldřich Vokřál zhotovil snímky Koželužské školy a Obecné a měšťanské školy. [90] [91] Jsou to fotografie naprosto profesionální a kvalitní, s velkou hloubkou ostrosti, zachycující celky uličních průčelí obou staveb. Vzhledem k tomu, že na jejich reversech jsou popisky identifikující stavby a jejich architekta, stejně jako grafické pomůcky k reprodukci, lze předpokládat, že měly být publikovány v nějakém architektonickém kontextu – pojednání o Gočárovi, architektuře Hradce Králové,

²⁵ Při své první návštěvě v roce 1931 fotografoval Sudek především historické jádro Hradce a celkové pohledy na město. Jiří Zikmund, Hradec Králové na fotografiích Josefa Sudka, *Historická fotografie XI*, 2012, s. 40–49. Téměř identický text je publikován také in: Jiří Zikmund – Ladislav Zikmund-Lender (eds.), *Architektura Hradce Králové na fotografiích Josefa Sudka*, Praha 2014, s. 33–40.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Vzpomínka Oldřicha Vrbovce, in: *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*, Praha 2014, s. 257.

architektuře dvacátých let apod. Jako takové dokumentační podklady plně ob stojí. Při jejich srovnání se snímky stejných budov od Josefa Sudka si však povšimneme jednoho výrazného odlišného znaku. Zatímco Vokřál (a s ním i další fotografové²⁸) své fotografie ořezává těsně kolem budov, Sudek podstupuje dále a zachycuje domy i s jejich okolním kontextem. Dominují mu zejména stromy, jejichž větve často zasahují do hmoty budovy a narušují ji. Takto komponované snímky můžeme v Sudkových pracích z Hradce Králové nalézt poměrně často. Vedle fotografií Koželužské školy a Obecné a měšťanské školy jsou tímto způsobem řešeny i snímky Gymnázia J. K. Tyla a zejména Ambrožova sboru, který korunami stromů (byť bez listů) doslova jen prosvítá.

[92] [93] [94] [95]

Ve třicátých a čtyřicátých letech se fotografickým učňům dostávalo rady, jako byla tato: „*Prostorovost fotografií architektury lze zvýšiti podobně jako u krajinářské fotografie, vhodným popředím, stromy, keři apod.*“²⁹ S motivem větve zasahující do popředí fotografie architektury se v tomto oboru setkáváme v podstatě po celé 20. století. Přesto si myslím, že Sudkovy kompozice moderních staveb nazíraných skrz větve stromů mají jiný důvod, než jsou zaběhnuté, v podstatě technické zvyklosti oboru. Stejných nebo podobných průhledů totiž využívá v padesátých letech v cyklech *V kouzelné zahrádce*, *Zmizelé sochy – Procházka po Mionší*, *Procházka po Střeleckém ostrově* a dalších pragensiích. Na mnoha fotografiích volné tvorby je rovněž zaujat grafikou odlišných korun stromů, stejně jako při snímání Ambrožova sboru. V kontextu Sudkových snímků moderní architektury bychom snad tento motiv mohli interpretovat jako jeho snahu o narušení geometrického řádu moderních staveb, jenž mu podle jeho výše citovaných slov nebyl úplně vlastní. Setkat se s tímto prvkem můžeme nejen na fotografiích z Hradce Králové, nýbrž i na jeho dalších snímcích moderní architektury.

V Hradci Králové však vznikly i práce, jež Sudka představují i jako tvůrce, schopného vystačit si „jen“ s hrou geometrických hmot architektury, případně i světla a stínu. Pohledy ze dvora Ambrožova sboru na jeho věž [96] či z terasy Gočárový mateřské školy na zahradu [97] ukazují cestu, kterou se Sudek ubíral při fotografování moderní architektury. Cestu, při níž byl schopen vnímat individuální potřeby architektů a jejich staveb a vystihnout jejich podstatu.

Gočárovu architekturu Sudek fotografoval rovněž mimo Hradec Králové. Byl to kostel sv. Václava v Praze-Vršovicích (1928–1930). Úvodní vzpomínka Jaroslava Kysely fotografování klade do válečných let. Sudkova účetní kniha z roku 1933 však podává důkaz, že minimálně pět snímků kostela vzniklo v tomto roce, a rovněž zápis ve fotografově diáři ze stejné doby o telefonování

²⁸ Srov. např. snímky Masarykova náměstí a Koželužské školy od hradeckého fotografa Junka, publikované 5. ročníku časopisu *Salon*. *Salon* V, 1926–1927, č. 10, nestr.

²⁹ Skopec (pozn. 18), s. 60–61.

s Gočárem ukazuje, že oba tvůrci spolu byli v kontaktu dříve než za války.³⁰ Sudek je autorem několika externích záběrů kostela [98], daleko více však upoutá soubor deseti fotografií z jeho interiéru. Josef Sudek tu totiž vlastně úplně rezignoval na pokusy o zachycení interiéru jako celku – divák může na podobu vnitřního prostoru kostela usuzovat jen těžko. Soustředil se však na vystižení atmosféry svatostánku, v němž se stýkají moderní architektonické formy, strohé a zbavené vší ozdobnosti, s archetypální sakrálností v podobě dovnitř pronikajících paprsků slunečního světla, kterou tyto formy umožňují. [99] [100] [101] [102] Tyto snímky patří, podle mého názoru, k nejsvébytnějším Sudkovým pracím na poli fotografie moderní architektury. Je tomu tak zřejmě proto, že fotografování kostela mu umožnilo podat poetičtější a tajuplnější výpověď, která byla blízká jeho volné tvorbě. U profánních stavebních typů, jako byly školy, soukromé vily apod., se musel držet objektivnějšího podání. Avšak i to, že byl schopen odstínit pojetí fotografií podle typu zobrazované stavby, vypovídá o jeho řemeslných a uměleckých kvalitách.

Zakázkové snímky moderní architektury

Ve dvacátých letech se Josef Sudek, společně se svým přítelem Jaromírem Funkem, toulal okolím Kolína a fotografoval krajinu Polabí. Ve stejné době fotograficky zaznamenal také monumentalitu chrámu svatého Víta v Praze. Na počátku třicátých let našel chrám svého druhu i v Polabí, chrám moderního průmyslu – moderní elektrárnu ESSO v Kolíně navrženou architektem Jaroslavem Fragnerem (1929–1932).

Elektrárna ESSO se ve třicátých letech stala jednou s nejoslavovanějších funkcionalistických staveb. Tomu odpovídala i četnost jejího fotografování a publikování jejích snímků v tištěných médiích širokého spektra zaměření. Objevila se jak v populárních periodících,³¹ tak prostřednictvím pohlednic propagovala Kolín jako moderní město i za jeho hranicemi. [227] V roce 1932 vyšel ve *Volných směrech* článek Jaroslava Fragnera o projektu elektrárny, který byl doplněn celostránkovými fotografiemi budovy od Jaromíra Funkeho a Eugena Wiškovského.³² Oba fotografové na snímcích uplatnili principy avantgardní fotografie, zejména konstruktivismu. Celek stavby vůbec nevidíme; divák na něj může (více či méně úspěšně) usuzovat jen z obrazů fragmentů stavby komponovaných na úhlopříčku a snímaných z pohledu. [103] Rovněž od Wiškovského pochází fotografie netypického formátu – čtverce postaveného na vrchol. Vrcholy v horizontálním směru spojuje břeh Labe, na kterém elektrárna stojí, ve vertikálním směru pak

³⁰ Písemná pozůstalost Josefa Sudka (pozn. 34).

³¹ Např. Nová parní elektrárna v Kolíně, *Pestrý týden* VII, 1932, č. 15 (9. 4.), s. 17. Text byl doplněn snímky Eugena Wiškovského.

³² Jaroslav Fragner, Elektrárna Elektrárenského svazu středolabských okresů, *Volné směry* XXIX, 1932, s. 97–99.

komín elektrárny a jeho odraz ve vodě. [104] Zrcadlení elektrárny, které je v méně radikální podobě častým prvkem fotografií stavby od dalších autorů, nabídlo Karlovi Srpovi příležitost k interpretaci Wiškovského obrazové kompozice v kontextu soudobé světové abstraktní malby. Snímek porovnává s *Kompozicí se dvěma liniemi* (1931) od Pieta Mondriana a *Abstraktní malbou* (1930–1932) Františka Kupky. „Všechny tři práce vyplývají ze souhry horizontality a vertikality, prostých, avšak působivých výrazových prostředků. Zrcadlení bylo od přelomu 19. a 20. století hluboce vtíštěno do vědomí těchto autorů, přestože již bylo u Mondriana a Kupky převedeno do mnohem důmyslnějších vztahů (...) Wiškovský, upoutaný zájmem o tvarovou psychologii, vytvořil krajně abstraktně oprostěnými prostředky výrazný snímek, jenž navíc úzce korespondoval se stavem abstraktní malby a knižní typografie na počátku třicátých let.“³³

Principu zrcadlení využil na snímcích elektrárny ESSO rovněž další z jejích fotografií – Jindřich (Heinrich) Koch (1896–1934). Tento pravděpodobně první československý student Bauhausu (pobýval zde od roku 1922) odešel roku 1929 na Uměleckoprůmyslovou školu na hradě Giebichenstein v Halle an der Saale (Werkstätten der Stadt Halle, Staatlich-Städtische Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein), aby zde studoval fotografii u přední osobnosti produktové fotografie ve stylu tzv. Nové fotografie či Nové věcnosti, Hanse Finslera. Když byl roku 1932 Finsler povolán jako profesor na Uměleckoprůmyslovou školu do Curychu, Koch se stal v Halle jeho nástupcem. Už o rok později však nacisté školu zavírají a Koch se musí jako československý občan vrátit do Prahy. Zde působí krátce v Národním muzeu, roku 1934 však umírá při autonehodě.³⁴ Učení a působení na předních školách moderního hnutí v Německu Kocha přivedly k vlastnímu fotografickému pohledu, který přestože nevyužíval radikálních zobrazovacích metod – diagonálních kompozic, podhledů a nadhledů, zkraslení či vícenásobných expozic –, dosáhl moderního vyznění.³⁵ Přesně takové jsou i jeho snímky elektrárny ESSO v Kolíně – technicky dokonalé a precizní přímé pohledy na exteriér stavby. [105]

Podobně bychom mohli charakterizovat i snímky Josefa Sudka – nejen kolínské elektrárny, ale rovněž i další fotografie moderní architektury. Také Sudek byl schopen dosáhnout moderního vzhledu bez používání avantgardních obrazových prostředků. Na rozdíl od výše zmíněných tvůrců je však u Sudka opět patrný větší zájem o kontext stavby a „změkčení“ její technicistní podoby

³³ Karel Srp, Zlom a odraz: K jednomu typu představovaného schématu kolem roku 1900, *Umění* LIV, 2006, s. 251–260.

³⁴ Karel Herain, *Práce Jindřicha Kocha*, Praha 1935. – Karel Herain, Fotografické umění Jindřicha Kocha, *Salon* XIII, 1934, č. 6, s. 35. – Martina Novozámská, *Vztahy české a německé fotografické avantgardy* (bakalářská práce), Institut tvůrčí fotografie v Opavě 2004. – Axel Wendelberger, Heinrich Koch – Photograph, in: Klaus E. Göltz et al., *Hans Finsler: Neue Wege der Photographie*, Leipzig 1991, s. 33–37.

³⁵ Wendelberger (pozn. 134), s. 36.

prostřednictvím okolní krajiny či jejího zástupce v podobě listoví stromů a keřů. [106] [107] Na fotografiích vnějších konstrukcí i interiérů elektrárny pak Sudek, řečeno slovy Zdeňka Kirschnera, „*podléhá grafickému rytmu moderní architektury.*“³⁶ Zachycuje geometrické sítě nosné železné konstrukce, schodišť či pásového dopravníku. [108] [109] [110] [111] [135]

V případě Sudkova fotografování elektrárny ESSO v Kolíně opět narážíme na otázku, zda šlo o jeho vlastní iniciativu či zakázku od Jaroslava Fragnera. Je možné, že by vše vzešlo spíše ze zájmu o kolínské prostředí a společného fotografování s Jaromírem Funkem? Napovídala by tomu skutečnost, že u dobových textů o elektrárně byly publikovány spíše snímky Funkeho a Wiškovského. Na druhou stranu však Sudek vytvořil v souvislosti s elektrárnou rovněž jeden naprosto utilitární snímek – reprodukci zastavovacího plánu celého areálu. Zároveň je v obchodní písemné pozůstalosti Josefa Sudka zachován účet pro Jaroslava Fragnera z 28. listopadu 1931 za čtyři zvětšeniny formátu 30x40 cm, tedy stejné velikosti, v jaké nacházíme dva snímky elektrárny ve Sbírce fotografie Uměleckoprůmyslového musea v Praze. Přestože by tedy z některých pozdějších interpretací Sudkova díla mohl vyplývat opak,³⁷ snímky kolínské elektrárny byly pro Sudka běžnou, byť mistrně provedenou zakázkou.

Zhruba ve stejné době, tedy v první polovině třicátých let, fotografoval Sudek rovněž Fragnerovu vilu ing. Václava Budila (tzv. Buvilu) v Kostelci nad Černými lesy (postavena 1931–1932). [112] [113] Do obrazového výřezu, jehož hlavním motivem je exaktně konstruovaný kvádr vily, v popředí opět vstupují listy vegetace. Celý výjev, jenž by (jako mnohé snímky novostaveb) mohl působit bezútěšně, je tímto prvkem zjemněn a zpoetizován. S Fragnerem zůstal Sudek v kontaktu i nadále. V průběhu třicátých let pro něj fotografoval plány a modely, vytvářel kopie snímků elektrárny ESSO.³⁸ V roce 1935 zhotovil snímky budovy pojišťovny Merkur v Revoluční ulici v Praze. A spolupráce pokračovala i po válce, kdy Sudek pro Fragnera fotografoval například podklady k obnově Betlémské kaple (1950–1952) a stavbě Planetária ve Stromovce (1960–1962).

Fragnerův příklad ukazuje, že Josef Sudek s mnoha architekty spolupracoval dlouhodobě, často v rozmezí celých desetiletí. Fotografoval nejen samotné realizované stavby a jejich interiéry, ale rovněž jejich modely, fotograficky reprodukoval plány a skici a zhotovoval často podobenky architektů do cestovních pasů a portréty jejich dětí a manželek – zcela v duchu sloganu na Sudkově propagačním letáku z dvacátých let: „(...) *vše co chcete, fotografuje Josef Sudek.*“³⁹

³⁶ Kirschner (pozn. 114), s. 25.

³⁷ „(...) v těch Funkem vedených fotografiích kolínské elektrárny, kde také oba fotografové především se okouzlují a hledí opravdově a pravdivě podlehnout grafickému rytmu moderní architektury (...)“ Ibidem, s. 25.

³⁸ Písemná pozůstalost Josefa Sudka (pozn. 34).

³⁹ Fárová (pozn. 107), s. 38.

Soustavně několik let se Sudek věnoval také Janovi E. Koulovi. Fotografy účetní doklady podávají informaci o tom, že byl s architektem v pracovním kontaktu od roku 1929 do roku 1955.⁴⁰ Jejich spolupráce byla zřejmě navázána díky nakladatelství Družstevní práce. Poprvé se setkali pravděpodobně při fotografování Koulovy pražské vily pro generálního ředitele Melantrichu Jaroslava Šaldu (1929–1932). Sudek vilu zachytil v mnoha exteriérových pohledech, detailech a nezapomněl ani na interiéry. Zachovaný konvolut exteriérových fotografií nám ukazuje, jak fotograf postupoval kolem vily a postupným snímáním z různých úhlů hledal ideální záběr. **[114]** Z těchto záběrů si pak Koula vybíral nejvhodnější snímek pro své záměry. V korespondenčním lístku z ledna 1930 architekt Sudkovi mimo jiné píše: „(...) *Také bych potřeboval ještě nějaké zvětšeniny villy Š. a sice tytéž pohledy, které jste mi již dělal (orthogonální pohled ze předu, orthogonální pohled ze zadu a pohled postranní). (...)*“⁴¹ Koula Sudka rovněž najal na fotografování staveb do své knihy *Obytný dům dneška*, která vyšla v roce 1931.⁴²

Podobně dlouhodobá byla spolupráce Josefa Sudka s Richardem Podzemným. První snímky pro něj pořídil už v roce 1931, když vyfotografoval Podzemného Paloušovu letní vilu v Louňovicích (1931). Ve druhé polovině třicátých let pak Sudek snímal Domy Zemské banky, tzv. Skleněný palác v Praze (1935–1937). Během třicátých a čtyřicátých let udělal pro Podzemného z negativů nespočetné kopie a ještě v padesátých letech nacházíme zmínky o tom, že Sudek vyhotovil architektovy podobenky do legitimací. V případě louňovické vily zaujmou především až abstrahované snímky, které se soustředí na určitý výsek exteriéru stavby a okolní zahrady. **[115]** **[116]** **[117]** Volně bychom je snad mohli přirovnat k soudobým Sudkovým snímkům designu pro Krásnou jizbu či dalším reklamním fotografiím. Anna Fárová k této části Sudkovy tvorby podotýká: „*Etapa Sudkova spojení s Aventinskou mansardou, s Družstevní prací a Sutnarem, přátelství s Funkem, Hackenschmiedem a Altschulem vnáší do jeho názoru novou formálně angažovanou notu. Sudek se sice nestává abstraktním fotografem, forma je však v této době stále fixní ideou, která vládne moderní fotografii. Nikoliv už pouhá fotogenie normálních záběrů, ale střídání detailů, celků a polocelků, dynamické pojetí s vyznačenou diagonálou, která pracuje v kompozici, ve směřování linií i v podání krajiny, architektury a zátiší.*“⁴³ Při snímání bubenečského „Skleňáku“ byl fotograf objektivnější a v kompozici tradičnější – celek stavby fotografovaný z ulice v prvním plánu opět rámuje okolní vegetací a stavbu ozářenou sluncem snímá rovněž ze dvora. Na společných

⁴⁰ Písemná pozůstalost Josefa Sudka (pozn. 34).

⁴¹ Korespondenční lístek ze dne 20. 1. 1930, ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Fárová (pozn. 107), s. 56.

prostorách terasy, určené ke slunění, zaznamenává také obyvatele domu při sprchování. [118]
[119] [120]

Dlouhodobě byl Josef Sudek v kontaktu například i s architekty Františkem Mariou Černým v letech 1935–1961 a s Františkem Kerhartem mezi roky 1933 a 1949. Naopak s dalšími moderními architekty Sudek pracoval jen krátkodobě, většinou při fotografování jedné nebo dvou budov. Vznikly tak třeba fotografie staveb Karla Hannauera – pensionu Arosa v Košířích (1931), jehož pravidelný rastr pásových oken a balkonů Sudek zdynamizoval použitím pro něj méně typické žabí perspektivy a diagonální kompozice [121], a vily Jaroslava Štekla v Modřanech (1931) [122]. Krátkodobě spolupracoval Sudek zřejmě i s Vladimírem Grégrem, pro něhož vyfotografoval vilu bankovního rady Strupppla na Barrandově (1932), či Karlem Honzíkem, když pořídil snímky jeho vily Františka Langera v Podolí (1929–1930). Josef Sudek je rovněž autorem snímků Müllerovy vily v Praze (1928–1930), které však pravděpodobně nevznikly přímo pro Adolfa Loose, ale na základě zadání Jana E. Kouly pro knihu *Obytný dům dneška*, ve které byly publikovány.⁴⁴

Mnohé snímky z nepříliš rozsáhlých souborů moderních staveb pak byly vyhotoveny pro jejich majitele a sloužili tak spíše k propagaci náplně stavby, již moderní schránka vhodně doplňovala. Byl to kupříkladu palác Orbis na pražské Vinohradské třídě (arch. Alois Dryák, 1925–1926), Černý pivovar na Karlově náměstí (arch. Karel Kotas, 1932–1934) [123] či palác Lípa s restaurací U Rozvařilů v Praze Na Poříčí (arch. František Marek, 1937–1939). Z této kategorie je nejvýraznější (a zřejmě i nejrozsáhlejší) soubor snímků Barrandovských teras, vytvořený pro jejich majitele Václava Havla na počátku třicátých let. Fotografie byly použity v reklamním letáku tohoto oblíbeného centra zábavy mnoha Pražanů,⁴⁵ na propagačních pohlednicích [242], ale rovněž v dalších publikacích. Josef Sudek zaznamenává stavbu z veškerých možných perspektiv. V dálkových pohledech se k ní pomyslně přibližuje ze severu od Prahy po příjezdové cestě [124] a prostřednictvím snímků z jihu zdůrazňuje její exponované umístění na skalisku nad Vltavou. [125] Fotografuje z nadhledu parkoviště teras [126], věnuje se rovněž výhledům do okolní krajiny [127], a upozorňuje tak na „turistickou“ funkci stavby i na přednosti, která skýtala. Stejně jako řada dalších fotografů, kteří byli tématem Barrandovských teras zaujati, se i Sudek věnuje struktuře kavárenských stolků vinoucích se po zvlněných okrajích teras, jež je nelépe patrná z ptačího pohledu. [128] Podobné, na první pohled vzájemně zaměnitelné snímky stejného místa, vytvořili fotografové různých generací a stylů, například Drahomír Josef Růžička, Jan Lauschmann, Arnošt

⁴⁴ Jan E. Koula, *Obytný dům dneška*, Praha 1931, s. 273.

⁴⁵ Leták byl upraven Ladislavem Koldou, nezávislým filmovým producentem a pozdějším šéfem filmové produkce Baťových závodů, který si u Sudka později pravděpodobně objednal i fotografie Zlína. Anděl (pozn. 42), s. 185. – Fárová (pozn. 107), s. 61.

Pikart či Josef Ehm. Pro Sudka však tyto práce znamenají další položku v abstraktně-reálných strukturách fotografovaných z nadhledu, které jsou typické pro jeho reklamní fotografii třicátých let, jež však nacházejí paralely i v jeho volné tvorbě. Zajímavé je rovněž srovnání těchto snímků kavárny kypící životem s vylidněnými fotografiemi kavárny Hotelu Juliš na Václavském náměstí (arch. Pavel Janák, 1927–1933, kavárna: 1931–1933), které Sudek pořídil v přibližně stejné době. [129] Je na nich dobře patrné, jak se mohlo pojetí snímků lišit v závislosti na zadání zákazníků. Zatímco Václav Havel potřeboval prezentovat své terasy jako oblíbené místo zábavy s mnoha návštěvníky, architektovi Pavlu Janákovi šlo zřejmě zejména o zdokumentování dokončeného a zařízeného prostoru s dominující křivkou balkonu ještě před tím, než bude pozměněn užíváním.

V souvislosti se snímky Barrandovských teras je nutné zmínit ještě jeden námět Sudkova fotografování. Byl jím přílehlý plavecký bazén architekta Václava Kolátora (1930), jemuž dominovala subtilně působící skokanská věž. Právě tento skokanský můstek se stal, ať už prostřednictvím fotografií Josefa Sudka či prací jiných fotografů, emblematickým obrazem mnoha moderních publikací věnovaných zdravému modernímu životnímu stylu, jehož součástí byl i sport. [130] [131]

Obchodní strategie a praxe fotografování

Ani důkladné pozorování zachovaných snímků moderní architektury Josefa Sudka, jejich obrazových kompozic a motivů a jejich následná interpretace, nám příliš nedávají nahlédnout do praktického, každodenního chodu Sudkova ateliéru. Na otázky, jak Sudek vešel ve známost coby fotograf architektury, jak probíhalo zadávání fotografování staveb, jak fotograf s klienty komunikoval a kolik za snímky platili, odpovídá především fotografova zachovaná obchodní pozůstalost.

Většina Sudkových snímků moderní architektury pochází ze třicátých let, která byla bohatá na zakázkové práce a v nichž nevznikl žádný sudkovský cyklus.⁴⁶ Přestože podle výše citovaného reklamního letáku už ve dvacátých letech Sudek nabízí, že vyfotografuje vše, co si zákazník bude přát, jmenovitě fotografii architektury ještě nezmiňuje.⁴⁷ Situace se změnila zřejmě kolem roku 1930, kdy začal Sudkovi s účty pomáhat úředník pojišťovny Hofman.⁴⁸ Ten začal rovněž strategicky oslovovat firmy, úřady i jednotlivce s nabídkami fotografování či prodeje fotografií pro účely dekorace jejich pracovních prostor. V průběhu roku 1930 takto oslovil například Borůvkovo

⁴⁶ Fárová (pozn. 107), s. 65.

⁴⁷ Ibidem, s. 38.

⁴⁸ Na základě sdělení Jana Mlčocha, kurátora Sbírkyně fotografie Uměleckoprůmyslového musea v Praze.

sanatorium v Legerově ulici,⁴⁹ Československý svaz důstojnictva⁵⁰ či továrnu na výrobu tlakostrojů v Letenské ulici.⁵¹ [132] Vytipovával rovněž potenciální zákazníky, resp. obory, ze kterých by mohli pocházet. Vedle obsáhlého seznamu pražských nábytkářských firem, vyhotovil rovněž následující soupis možných oblastí a námětů k fotografování:

1. *Továrny na léčebné přístroje, keramiku, bižuterie, sklo, porc. a keramika*
2. *Banky, záložny, spořitelny, družstva a t. d.
velké akc. společnosti, pojišťovny, továrny*
3. *Nakladatelství zdejší, v Německu, obálky*
4. *Advokáti, notáři, peněžní ústavy, smlouvy, padělané peníze, důležité dopisy, závěti, akcie, kupony*
5. *Špeditéři, pojišťovny, zjišťování škod, poškození zásilek*
6. *Architekti, stavitelé, plány, budovy, interiéry bytů, vily, alba vyk. prací*
7. *Malíři akad., sochaři, kamenické firmy*
8. *Firmy s nábytkem, interiéry bytů, obchody se speciálním zbožím*

Klub žurnalistů, spisovatelů, skladatelů hudebních, herců

Magistráty, sňatky

Soupis založení firem (... – tabla)

*Spolky pro pěstování ušlechtilých ras koní, psů, hovězího dobytka atd.*⁵²

Je pravděpodobné, že šlo o seznam ideální, a k oslovení subjektů ze všech vyjmenovaných oborů nikdy nedošlo. Z našeho pohledu je však zajímavé, že ohlas v něm našla i oblast fotografování nově vzniklých staveb a interiérů. Ta byla zmíněna (společně s fotografováním plánů) i na Sudkově firemním korespondenčním lístku, který používal v první polovině třicátých let. [133] Výmluvný je v tomto směru také adresář k zasílání pozvánek na první Sudkovu monografickou výstavu, která se konala v Krásné jizbě v roce 1932. Nalézáme v něm jména architektů Jaroslava Fragnera, Josefa Hesouna, Pavla Janáka či Richarda Ferdinanda Podzemného, stavitele Emila Šulce nebo majitele zmíněné Koulovy vily – ředitele Melantrichu Jaroslava Šaldy.⁵³

⁴⁹ Dopis ze dne 21. 10. 1930. Písemná pozůstalost Josefa Sudka (pozn. 34)

⁵⁰ Dopis ze dne 4. 10. 1930, ibidem.

⁵¹ Dopis ze dne 25. 10. 1930, ibidem.

⁵² Zápisník z roku 1930, ibidem.

⁵³ Adresy na pozvánky Sudkovi [sic] výstavě, ibidem.

Sudkova zákaznická základna byla poměrně široká. Vedle firem a institucí, stejně jako architektů, kteří v té době patřili do finančně zajištěných tříd obyvatelstva, mezi zákazníky patřili i „obyčejní“ lidé, kteří se k Sudkovi přišli vyfotografovat.⁵⁴ Z toho by bylo možné vyvozovat, že šlo o běžný, cenově dostupný ateliér. Něco jiného však tvrdí Anna Fárová: „*Typické byly i Sudkovy vysoké cenové požadavky, a to jak vůči institucím, tak vůči soukromníkům.*“ A doplňuje dva dopisy Adolfa Hoffmeistera a nakladatelství Sfinx z roku 1932, v nichž si pisatelé právě na vysoké ceny stěžují.⁵⁵ Je tedy na místě podívat se na Sudkovy ceny za snímky architektury podrobněji.

Vraťme se k již citovanému návrhu cen doporučených Společenstvem fotografů v roce 1928.⁵⁶ [10] Ten jako minimální cenu za snímek architektury v rozměru 18x24 cm určuje 65 korun (resp. 75 korun za podlepenou fotografii). Za další kopii stejného formátu by si měl fotograf účtovat minimálně 15 korun. Tady je třeba ještě jednou zdůraznit, že se jednalo o návrh *minimálních* cen, pod jejichž hranici by fotografové neměli klesat, když chtěli zachovat důstojné finanční podmínky v oboru. Ve stejném formátu, tedy 18x24 cm, zhotovoval nejčastěji snímky architektury také Josef Sudek. V roce 1930 napsal v odpovědi na prosbu architekta Jaromíra Krejčara o fotografování Gibiánovy vily v Bubenci: „*Vážený pane architekto! Milerád budu fotografovati moderně moderní architekturu. 1 snímek 18x24 = 85 Kč a další kopie 25 Kč. Doba k fotografování denně od 7–9 ½, odpoledne 1–3 ½. V sobotu celé odpoledne. V účtě J. Sudek.*“⁵⁷ Karlu Hannauerovi za fotografování pensionu Arosa a Šteklovy vily naučtoval Sudek v prosinci 1931 60 korun (pension), resp. 65 korun (vila). A do třetice: Richardovi F. Podzemnému účtuje ve stejném roce za snímek neurčené stavby 50 korun a za další kopii 15 korun.⁵⁸ Vidíme tedy, že se Sudek pohyboval v blízkosti cen navržených Společenstvem fotografů. Zajímavé je rovněž srovnání cen jiných fotografů, kteří snímali architekturu. Na účtu Atelieru de Sandalo pro brněnského architekta Jindřicha Kumpošta z roku 1929 je za jeden snímek rozměru 18x24 cm počítána cena 85 korun. [37] A fotograf Jaromír Funke v roce 1931 své snoubence Anně Kellerové píše z Bratislavy: „(...) *dále zde mám zase jeden obchod, nějaké architektky, snad ten pán bude solidnější, než ono*

⁵⁴ Toto tvrzení mohu doložit jedním téměř osobním příběhem. Část mé rodiny pochází z vesnice Herbortice ve východních Čechách na samé hranici s Moravou. Ve třicátých letech byla součástí Sudet, byť sama vesnice byla česká. Její tehdejší částečná izolovanost v podhůří Orlických hor zapříčinila, že se jednalo o vesnici velmi chudou, téměř horskou. Leč měla vlastní školu a učitele. Na začátku února roku 1934 se tento učitel, pan Jeřábek, vydal do Prahy a mimo jiné se nechal vyfotografovat u Josefa Sudka. Za jednu zvětšeninu formátu 24x30 a pět snímků pohlednicového formátu zaplatil 60 korun. Účetní kniha z roku 1934, ibidem.

⁵⁵ Fárová (pozn. 107), s. 59.

⁵⁶ Ceníková akce (pozn. 21), s. 225–229.

⁵⁷ Fárová (pozn. 107), s. 59.

⁵⁸ Pisemná pozůstalost Josefa Sudka (pozn. 34).

panstvo z Brna. Řekl jsem 100 Kč kus a nijak se nedivil. (...)“⁵⁹ V posledním případě není jasné, o jaký formát se jednalo, ale přesto je patrné, že se jak Sandalo, tak Funke pohybovali v podobných relacích jako Sudek, někdy i mírně vyšších. Myslím si tedy, že v oblasti cen za fotografování architektury se Sudek příliš neodchyloval od zvyklostí špičkových soudobých fotografů. Fárovou citované povzdechy nad Sudkovými vysokými cenami by mohly být spíše dokladem vyjednávání o nižších cenách, než důkazem, že Sudkova práce byla příliš drahá. Jistě však bylo možné najmout si i fotografy levnější. Na základě současných zkušeností lze také předpokládat, že mnozí fotografové účtovali v rámci boje o zákazníka ceny výrazně nižší, než byly částky navržené Společenstvem fotografů.

V Sudkově pozůstalosti nacházíme rovněž doklady o tom, jak komunikoval s architekty a jakým způsobem mu fotografování jejich staveb bylo zadáváno. Jak jsem už poznamenávala obecně, záleželo samozřejmě na zvyklostech a potřebách samotného architekta, na zkušenosti, kterou již se Sudkovým fotografováním měl, a potažmo na důvěře, jež mezi nimi panovala. V dopise Jaromíra Krejčara z roku 1930 nacházíme pouze obecný požadavek, týkající se stylu požadovaných fotografií. „*Velectěný pane, viděl jsem mnoho Vašich fotografií a velmi se mi líbily. Prosím Vás, abyste mi sdělil, máte-li také chuť fotografovati architekturu. Byl bych velmi rád, kdybych mohl s Vámi fotografovati vilu v Bubenči, kterou jsem postavil, a kdyby fotografie nedopadly konvenčně, ale moderně, což by mi zaručovala Vaše práce.*“⁶⁰ Jan E. Koula má však na Sudka ve stejném roce konkrétnější požadavky. V korespondenčním lístku, který jsem tu už částečně citovala, píše: „*Vážený pane Sudku, rád bych se s Vámi sešel, abychom se mohli domluvit o fotografování pro moji knížku v ‚Družstevní práci‘. Počasí je celkem příznivé a daly by se fotografovati i interieury, myslím především na Šal. vilu. (...) Také bych potřeboval ještě nějaké zvětšeniny villy Š. a sice tytéž pohledy, které jste mi již dělal (orthogonální pohled ze předu, orthogonální pohled ze zadu a pohled postranní). Pohled ze předu nedělat příliš těsně k vile, aby bylo kolem trochu více vzduchu, než jste mi dělal předešle. K tomu by bylo lépe se domluvit ústně, abych Vám mohl okázat, jak bych si to myslel. (...)*“⁶¹ Kompozice mnohých snímků a úhly záběrů si však Sudek určoval sám. Důkaz o tom podává pro změnu Sudkův neodeslaný korespondenční lístek z roku 1935, který byl určen architektovi Jaroslavu Fragnerovi. „*Milý pane architektke, budovu Merkur jsem si z venku důkladně prohlédl a střelil pro chuť 1. snímek. Potřebuji ale se dostat na terasu protějších lázní. Prosím zařídte to.* (...)“⁶² Poslední doklad, který o způsobu definování

⁵⁹ Dopis ze dne 22. 9. 1931, citováno in: Dufek (pozn. 33), s. 62. „Panstvem z Brna“ Funke s největší pravděpodobností myslel architekta Bohuslava Fuchse, se kterým o rok dříve spolupracoval.

⁶⁰ Fárová (pozn. 107), s. 59.

⁶¹ Korespondenční lístek ze dne 20. 1. 1930, Písemná pozůstalost Josefa Sudka (pozn. 34).

⁶² Korespondenční lístek ze dne 18. 9. 1935, ibidem

zakázek nacházíme v Sudkově pozůstalosti, pochází až z padesátých let. Ve fotografově diáři je u data 13. a 14. září 1957 cizí rukou zapsáno: „*Fotografování Mikulášského kostela z domu v Tomášské ulici (z arkýře)*.“⁶³ Tato svědectví nepřinášejí žádné převratné a neočekávané poznatky o způsobu Sudkova fotografování. Na druhou stranu však ukazují, že architekti (i další zákazníci) sice občas určovali, co a z jakého pohledu chtějí vyfotografovat, do stylu Sudkových prací však příliš nemluvili. Je jasné, že většina komunikace mezi architektem a fotografem probíhala ústně, nebo se její písemné doklady nezachovaly. Těmito kanály také mohly proudit informace architektů o tom, co je na fotografovaných stavbách důležité a o co při jejich navrhování usilovali. Na jejich základě pak fotograf přemýšlel o výsledné podobě snímků, které by záměry fotografa nejlépe vystihovaly. O takovém ideovém setkávání architekta a fotografa však dnes můžeme usuzovat pouze na základě detailní znalosti konkrétních prací obou tvůrců.

Stejně jako tomu bylo v Atelieru de Sandalo a běžně i v dalších fotografických firmách, také Josef Sudek si ponechával negativy vyfotografovaných staveb a zákazník si kupoval pouze jejich pozitivní kopie. Sudek tak mohl své snímky poskytovat za účelem publikování široké škále knižních nakladatelství a redakcí časopisů. Dělo se tak nejen v době realizace stavby či pořízení snímku, ale i o několik desetiletí později. Zejména v padesátých a šedesátých letech už se Sudek fotografování architektury příliš nevěnoval, poskytoval však své snímky předválečné architektury k rozličným publikačním účelům. V letech 1963–1964 byl kupříkladu takto v kontaktu s historičkou architektury Marií Benešovou, jíž dal k dispozici své starší snímky schodiště při kostele Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové od architekta Gočára a blíže neurčené vily Františka Kerharta na pražské Babě.⁶⁴

Podklady pro tisk však Sudek poskytoval už od třicátých let. Jeho snímky se staly samozřejmou součástí kniha a časopisů o architektuře, v mnoha případech aniž by bylo Sudkovo autorství zmíněno. Se snímky moderní architektury Josefa Sudka se můžeme setkat rovněž ve společenských periodících, jako byl třeba časopis *Eva* či *Pestrý týden* [134]. Asi nejvýraznější je publikování Sudkových snímků v periodících nakladatelství Družstevní práce, se kterým spolupracoval od roku 1928. V prvním ročníku *Magazínu dp* (1933–1934) publikuje staveniště Památníku národního osvobození na Vítkově a kavárny Juliš, ve třetím ročníku pak fotografie budovy Elektrických podniků hlavního města Prahy. V časopise *Žijeme* můžeme zase objevit snímky barrandovského bazénu s ptačí perspektivou a místního skokanského můstku (roč. I, 1931–1932), v následujícím ročníku tu nacházíme obrázky Podzemního vily v Louňovicích (roč. II, 1932–1933).

⁶³ Diář z roku 1957, ibidem.

⁶⁴ Písemná pozůstalost Josefa Sudka (pozn. 34).

Sudkovy snímky se rovněž stávají námětem nové interpretace pro další umělce, zejména Karla Teigeho, který fotografování práce nezřídka využíval při své typografické tvorbě. Ikonickou fotografií skokanského můstku na Barrandově Teige na koláži z roku 1941 oživuje fragmentem ženského torza a třemi skákajícími atlety.⁶⁵ Sudkův záběr transportního pásu ústícího do budovy kolínské elektrárny ESSO, který Teige doplnil rovněž ženskou postavou (1938), Jaroslav Anděl interpretuje sexuálně.⁶⁶ [135] [136] Tyto Teigeho práce spadají do tvůrčího období, v němž čerpal z předchozí éry, ve které zažíval rozkvět fotožurnalizmus i dokumentární fotografie a fotografický obraz se stal přirozenou součástí ilustrovaných knih a časopisů. Do svých obrazových kompozic zapojoval nespočetně příkladů z oblasti umění a architektury. „(...) Teige představuje své chápání fotografie jako encyklopedického, neustále se vyvíjejícího média (...)“⁶⁷

Sudkovy práce na poli fotografování moderní architektury nebyly v rámci přehlídek jeho volné tvorby příliš prezentovány. Na svou první výstavu v Krásné jizbě v roce 1932 zařadil Sudek jeden snímek elektrárny ESSO. V první monografii Lubomíra Linharta z roku 1956 se čistě zakázkové snímky moderní architektury neobjevily vůbec.⁶⁸ Přesto se tyto snímky staly díky mnoha publikacím součástí vizuální prezentace zejména meziválečné architektury a jako její dobové doklady sloužily ještě v druhé polovině 20. století. Josef Sudek sice rozlišoval volné práce od zakázkové činnosti, když to ale bylo možné, používal při zakázkovém fotografování architektury obrazové strategie, které si ve volné tvorbě oblíbil. Své pohledy na moderní architekturu poetizoval pomocí okolní vegetace a jiného kontextu, byl fascinován zdánlivou abstrakcí některých výjevů pozorovaných z nadhledu. Pokud si to však charakter stavby vyžádal, uměl být Sudek také „funkcionalisticky“ objektivní a chladný a střídavě a účelně používat radikální kompozice fotografické avantgardy.

⁶⁵ Vojtěch Lahoda, Josef Sudek a Družstevní práce, in: Vlčková (pozn. 113), s. 122.

⁶⁶ Anděl (pozn. 42), s. 62. Viz také Rumjana Dačeva et al., *Karel Teige: Surrealistické koláže, 1935–1951*, Praha 1994.

⁶⁷ „(...) Teige epitomizes the understanding of photography as an encyclopedic, continuously developing medium (...)“ Matthew S. Witkovsky, *Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945*, New York – London 2007, s. 184.

⁶⁸ Téma moderní architektury tu však prostřednictvím fotografií *Schodiště, Plynárna a Interiér Mánesu* přítomno bylo. Linhart (pozn. 115), obr. č. 60, 61, 95.

strany 127–155 – viz obrazová příloha

Mapování městské krajiny: Illek & Paul

Jak jsme již mohli dobře vidět, fotografie architektury měla zejména ve třicátých letech rozličné stylové polohy. Jejich škála sahala od přímých dokumentační fotografií až po radikální avantgardní záběry. U každého z fotografů můžeme nalézt více těchto poloh, které si snad vyžádal architekt nebo povaha stavby. Také však lze na základě poznání většího, reprezentativního objemu díla jednoho fotografa vycítit nějaký rys, který jeho práci spojuje, nebo se v ní vyskytuje častěji, než je tomu u tvůrců jiných. Pro snímky Rudolfa Sandala i Josefa Sudka bylo typické střídání využívání radikálních perspektiv, přesto ani jeden z nich nerezignoval na aktuálnost svých prací ve smyslu použití výtvarných znaků moderní fotografie. Sandalovy fotografie architektury se do dobového kontextu zařazovaly strohým přímým pohledem odkazujícím na zásady Nové věcnosti. Sudka fascinovala abstrakce některých detailních záběrů a pohledů z výšky; jeho snaha o poetizaci záběru, která je pro jeho dílo rovněž charakteristická, byla spíše nadčasovým prvkem. Podobně na aktuální proudy v soudobé fotografii reagovaly práce dalšího z předních zakázkových ateliérů, který se systematicky věnoval také fotografii architektury – společného ateliéru fotografů Františka Illka (1904–1969) a Alexandra Paula (1907–1981). Tato specifika způsobil, podle mého názoru, jejich zájem o reportážní fotografii.

František Illek a Alexandr Paul založili v roce 1931 společně s Pavlem Altschulem obrazovou agenturu Press Photo Service. Jejich cílem bylo dodávat tisku – zejména tomu obrazovému, který zažíval od dvacátých let nebyvalý rozkvět – živé, „nenablýskané“ snímky dokumentující aktuální dění. Doménou ateliéru byla politická [137], společenská a sportovní reportáž, divadelní fotografie, ale rovněž průmyslové a propagační snímky, portréty, reprodukce či výstavní zvětšeniny.¹ V roce 1934 agenturu opouští Pavel Altschul. Od roku 1939 do roku 1948 firma působí jen pod označením Illek & Paul. Spolupráce obou fotografů pokračuje i po znárodnění; rozcházejí se až v roce 1956, kdy si rozdělují ateliery i fotografický archiv.² Do archivu Františka Illka připadly mimo jiné mnohé negativy snímků moderní architektury, jejichž zlomek v počtu 1000 kusů zaměřený na pražské stavby se po Illkově smrti dostal do archivu Útvaru hlavního architekta hlavního města Prahy (dnes Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, IPR). Tento ojedinelý soubor negativů představuje, společně se zachovalými knihami negativů (přírůstkovými

¹ Srov. Daniela Mrázková – Vladimír Remeš, *Cesty československé fotografie*, Praha 1989, s. 116. – Fotografové Fr. Illek a Alex Paul [reklama], *Architektura ČSR VI*, 1947, č. 7, 3. strana obálky.

² Mrázková – Remeš (pozn. 169), s. 116–119. – Vladimír Birgus – Jan Mičoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2009, s. 82. – www.atelierpaul.cz

knihami) atelieru Illek & Paul z let 1930–1956, které jsou uloženy v archivu Atelieru Paul, cenný materiál k poznání tvorby atelieru v oblasti fotografie moderní architektury. Podávají nám rovněž další cenné zprávy o běžném provozu živnostenského atelieru, jenž se projevil i ve způsobech nakládání s fotografiemi architektury.

Vratkost autorství

Podoba organizace atelieru Illek & Paul, vedeného dvěma fotografy, jimž vypomáhali další tvůrci,³ a spolupráce atelieru s tiskem, zapříčinily ještě jeden rys, který je typický nejen pro atelier samotný, ale rovněž vystihuje podstatu média fotografie v době mechanické reprodukce. Je jím poněkud vratké autorství dochovaných snímků. Fotografie, podepisované v tisku P. P. S. či Fr. Illek & A. Paul, s největší pravděpodobností nepořizovali oba fotografové současně. Tradičně se uvádí, že Alexandr Paul se zaměřoval na divadelní fotografii, ale zhotovil také snímky výtvarného umění a historických památek, které byly vydávány v letech 1944–1947 Uměleckou besedou pod názvem *Documenta Bohemiae Artis Phototypica*.⁴ Historickou architekturu fotografoval rovněž pro výstavy Umělecké besedy *Staré umění na Slovensku* (1937) a *Pražské Baroko. České umění XVII. – XVIII. století* (1938), teoreticky se oboru věnoval ve dvou statích z počátku čtyřicátých let – v roce 1940 vyšel v časopise *Architektura text Architektura ve fotografii* [A], o rok později ve stejném periodiku článek *Fotografie mluvčím vnitřní architektury* [A].⁵ V nich se Paul projevuje jako znalec fotografie nejen historické, ale rovněž moderní architektury. Naproti tomu vynikl František Illek jako fotograf sportu a byl rovněž činný v oblasti reklamní fotografie a fotografie architektury.⁶ Tomu odpovídá i rozdělení negativů po rozchodu obou fotografů, kdy se do Illkovy části archivu dostaly snímky moderní architektury od třicátých do šedesátých let. Na druhou stranu byly však některé snímky moderní architektury atelieru Illek & Paul ze třicátých let v padesátých letech publikovány pod jménem Alexandra Paula.⁷ S jistotou tedy nelze tvrdit, že autorem všech snímků moderní pražské architektury, zachovaných v archivu IPR, je František Illek. Do hry mohli vstoupit i další zaměstnanci firmy.

³ Byli to často později úspěšní fotografové Karel Drbohlav, Vilém Heckel, Jindřich Brok, Fred Kramer, Dagmar Hočová, Lumír Rott. Balajka (pozn. 43), hesla jmenovaných autorů. – Mrázková – Remeš (pozn. 169), s. 116. – www.atelierpaul.cz

⁴ DU [Antonín Dufek], heslo Alexandr Paul, in: Petr Balajka (pozn. 43), s. 264–265.

⁵ Paul (pozn. 30) s. 129. [A] – Alexandr Paul, Fotografie mluvčím vnitřní architektury, *Architektura* III, 1941, nestr. příl. [A] Text z roku 1940 není signovaný, zmiňuje však, že jeho autor je zároveň autorem snímků uvedených výstav Umělecké besedy. Z toho lze usuzovat, že článek napsal právě Alexandr Paul.

⁶ DU [Antonín Dufek], heslo František Illek, in: Balajka (pozn. 43), s. 137–138.

⁷ Jednalo se například o snímky vilových čtvrtí na Babě a na Spořilově či jeslí a mateřské školy ve Vsetíně. *Architektura ČSR* XVI, 1957, s. 21, 345–346.

Další nejasnosti v oblasti autorství způsobují negativy, které jsou reprodukcemi snímků starších. V archivu IPR je kupříkladu jako Illkova práce určena fotografie Müllerovy vily snímané zesponu od Střešovické ulice. Podle stupně rozestavenosti okolního pozemku, který je podobný jako na fotografii stejné stavby od Josefa Sudka, by bylo možné se domnívat, že František Illek tento snímek musel pořídít těsně po dostavbě vily na počátku třicátých let. Překvapením však je, že identická fotografie se nachází rovněž v archivu negativů Štencova grafického závodu. [138] Po bližším prozkoumání Illkova negativu zjistíme, že vykazuje znaky reprodukce staršího snímku, a také na papírové obálce negativu můžeme číst poznámku, že fotografie byla vyhotovena pro nakladatelství Orbis někdy mezi lety 1948–1962. Tyto skutečnosti tedy naznačují, že fotografii, za jejíhož autora byl původně určen František Illek, pravděpodobně vytvořil Jan Štenc a Illek ji jen fotograficky reprodukoval. Tento příklad, který není ojedinělý,⁸ jasně ukazuje obtíže, s jakými je třeba se potýkat při určování autorství fotografií architektury. Jistým vodítkem snad mohou být pozitivní kopie fotografie, označené razítkem fotoateliéru. Se jménem fotografa se pak také někdy můžeme setkat u snímku otištěného v časopise, i k tomu však v porovnání s objemem všech fotografií docházelo zřídka. A obezřetnost je na místě i při zkoumání negativů z archivů ateliéru, které mohou být zavádějící podobně jako domnělé Illkovy snímky Müllerovy vily.

Walter Benjamin popsal ve své eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936) převratné kulturní a společenské změny, které přinesl (a do budoucna ještě měl přinést) rozvoj technologií mechanické reprodukce. Nedohlédl však na důsledky, které to bude mít v oblasti autorství a nároků na jeho vlastnictví. „*Možnosti reprodukování jakéhokoliv obrazu jsou do značné míry závislé na přístupu k obrazům jako formám duševního vlastnictví z hlediska práva.*“⁹ Problémy autorského práva a příbuzných zákonných úprav přímo souvisí rovněž s určováním autorství fotografií. Tak kupříkladu rakousko-uherský tiskový zákon z roku 1860, který stanovil povinnost předkládat fotografie, jež měly být prodávány či vystavovány, příslušnému policejnímu úřadu, a označit tyto snímky jménem fotografa, měl za následek rozvoj graficky propracovaných reversů fotografických kabinetek s uvedením ateliéru.¹⁰ Ochrany prostřednictvím autorského zákona se fotografie na našem území dočkala až roku 1895.¹¹ Podle něho, „*aby fotograf mohl uplatnití původcovské právo, musí na každé fotografii, anebo na kartoně, na kterém jest upevněna, vyznačiti: 1. Jméno (firmu) a bydliště. 2. Rok, kdy dílo vyšlo. Právo*

⁸ Podobně fotograf Jan Štenc archiv svých vlastních snímků architektury doplňoval o reprodukce fotografií starších, pořizovaných například Františkem Friedrichem, Jindřichem Eckertem, Janem Malochem a dalšími fotografy. Škabrada (pozn. 38), s. 28.

⁹ Marita Sturken – Lisa Cartwright, *Studia vizuální kultury*, Praha 2009, s. 210–211.

¹⁰ Rusňáková (pozn. 4), s. 8.

¹¹ Zákon č. 197/1895 ze dne 26. 12. 1895 o právu původcovském k dílům literárním, uměleckým a fotografickým.

*autorské trvá 10 let.*¹² Podobnými slovy hovořil i první československý autorský zákon schválený roku 1926,¹³ jež zásadně nerozlišoval fotografie z povolání a amatéry.

Prostým pohledem na zachované snímky architektury a zejména do časopisů a knih, které tyto fotografie publikovaly, však zjistíme, že důsledné uvádění jména fotografa nebylo obvyklé. Všeobecně lze vysledovat, že ve dvacátých letech bylo autorství v časopisech uváděno méně než na přelomu let třicátých a čtyřicátých. Mohlo by to souviset s emancipací fotografů v důsledku technických inovací, společenských změn i vnímáním důležitosti oboru pro soudobou vizualitu. Přesto si však mnozí profesionálové na zamlčování jejich jmen v časopisech stěžovali: „*Nápadné je přitom to, že většina časopisů u amatérských obrázků uvede jméno autorovo, kdežto když z nutnosti otiskne někdy též obrázek fotografa z povolání, nemá tolik důslednosti, aby otiskla též jeho jméno. Vyskytly se i takové případy, že žádala redakce, aby si fotograf za to zaplatil, protože prý to je pro něho reklama.*“¹⁴ Přestože sami vydavatelé časopisů se tomuto nařčení bránili,¹⁵ ukazuje to na nevyjasněné postupy při uvádění autorství. Pokud je mi známo, není tento problém v našem prostředí zpracován,¹⁶ existuje však reflexe uvádění autorství ve stejném období v Německu v souvislosti se snímky fotografa architektury Arthura Köstera. Autor monografie tohoto fotografa zjistil, že v roce 1927 bylo Kösterovo jméno uvedeno u 11% jeho prací, roku 1930 to už bylo u 29% a v roce 1932 u 53% jeho snímků. Předpokládá, že tento nárůst souvisel s rozvojem architektonické publicistiky v důsledku stavebního boomu přelomu dvacátých a třicátých let. A dále si všimá faktu, jež je pozorovatelný v této době i v našich tištěných médiích, že se jmény některých fotografů se čtenář mohl u publikovaných snímků setkat častěji než se jmény jiných. Důvod to mělo zřejmě prostý – někteří fotografové o uvedení svého autorství usilovali intenzivněji a obecně platilo, že čím častěji fotograf opatroval své snímky razítky a slepotisky, tím ve větší známost vstoupil.¹⁷

Dilema určování autorství fotografií, a to na základě nejen signatury fotografa, ale rovněž jeho osobního stylu, přesně vystihuje Susan Sontag v knize *O fotografii*: „*Sama povaha fotografie vede k dvojznačnému vztahu k fotografovi jako autorovi; a čím je dílo talentovaného fotografa rozsáhlejší a rozmanitější, tím víc se zdá nabývat jakéhosi spíše kolektivního než individuálního autorství. Mnoho publikovaných děl nejslavnějších fotografů vypadá, jako by mohla být prací jiného*

¹² Právní hlídka, *Věstník společenstev fotografů*, 1924, č. 1, nestr.

¹³ Zákon č. 218 ze dne 24. listopadu 1926 o původcovském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském, *Sbírka zákonů a nařízení státu československého*, 1926, s. 1003–1015.

¹⁴ Zahradník, *Stále ohrožovaná a poškozovaná živnost fotografická*, *Věstník společenstev fotografů*, 1933, s. 141–143.

¹⁵ r., *Stále ohrožovaná a poškozovaná živnost fotografická*, *Pestrý týden VIII*, 1933, č. 40, s. 14.

¹⁶ Je mi známa jen seminární práce z Ústavu pro dějiny umění FF UK, která se dotýká problému vlastního signování fotografií na zadní straně. Její obsah však nevyznívá příliš přesvědčivě a svým charakterem nepřesahuje úroveň běžných seminárních prací. Simona Binková, *Fenomén zadní strany* (seminární práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2012.

¹⁷ Stöneberg (pozn. 26), s. 271–274.

nadaného fotografa příslušné doby. Je třeba určité formální nabubřelosti (...) nebo tematické posedlosti (...), aby bylo dílo rozpoznatelné. Práce fotografů, kteří se nechtějí takto omezovat, nedosahuje stejné integrity jako podobně různorodé dílo v jiných uměleckých žánrech. (...) Ve fotografii se vždy prosazuje námět a různost námětů vytváří nepřekonatelné trhliny mezi jednotlivými obdobími rozsáhlého díla, takže signatura bývá často překvapením.¹⁸ Určitou stylovou nejednotnost můžeme proto nalézt jak v díle Rudolfa Sandala, tak především Josefa Sudka, který byl na rozdíl od Sandala otevřen většině námětů. A podobně byl objem práce, rozsah žánrů a osobních vkladů charakteristický i pro agenturu Press Photo Service, respektive atelier Illek & Paul.

Moderní architektura v Praze

Stejně jako tomu bylo v ateliéru Josefa Sudka, také Illek & Paul nabízeli moderním fotografům fotografické služby v celé škále možností. V praxi to znamenalo, že fotografovali jak průběh stavby budov, tak jejich výslednou podobu, interiéry i exteriéry, plány a modely a samozřejmě i portréty architektů. **[139]** Jejich doménou byly rovněž výstavní zvětšeniny fotografií velkých formátů.¹⁹ Také známost a styl architektů, jejichž stavby fotografovali, měl široký rozptyl, a množství těchto architektů by bylo možné počítat na desítky. Pro představu to byli kupříkladu Karel Dudych, Jan Gillar, Karel Hannauer, Josef Hrubý, Josef Chochol, Pavel Janák, František Jech, Josef Kittrich, Karel Kotas, Ludvík Kysela, František A. Libra, Vladimír Líman, František Marek, Gustav Paul, Zdeněk Pešánek, Richard F. Podzemný, Jiří Štursa s Vlastou Štursovou, Josef Karel Tesař, František Zelenka, Ladislav Žák a mnozí další. Ateliér spolupracoval rovněž s pražskými německými architekty, jako byli Leopold Ehrmann, Adolf Foehr, Viktora Fürth, Karl Jaray, Fritz Lehmann, Ernst Mühlstein či Alexander von Neumann.

Práce pro jednoho z německých architektů, Franze Hruschku (Hrušku), se zachovaly ve větším rozsahu. František Illek s Alexandrem Paulem fotografovali jeho návrhy na Pražskou peněžní burzu ze soutěže, která proběhla v roce 1928. Zajímavější jsou však snímky výkladců, portálů a interiéru obchodů, jejichž navrhování se Hruschka úspěšně věnoval. Příkladem dlouhodobější spolupráce fotografů s architektem je snímání dodnes zachovaného klasicizujícího portálu pro firmu Heinz na rohu Staroměstského náměstí a Železné ulice (Dům U Zlatého velblouda, čp. 483). Fotografové vytvořili pro Hrušku jak snímek před úpravou domu **[140]**, tak řadu snímků poté. **[141]** **[142]** Podobně Illek s Paulem fotografovali rovněž Hruschkovy portály obchodů firem Orion, Vedral, Sbor a dalších. Ve všech případech se však jedná o poměrně běžné snímky

¹⁸ Susan Sontagová, *O fotografii*, Praha – Litomyšl 2002, s. 122–123.

¹⁹ „Na výstavách jiných, na veletrzích, v reprezentačních státních halách – všude dnes vidíme, jak velká zvětšenina a rozměrný diapozitiv jsou vděčnou pomůckou pro architekta, jenž řeší uspořádání stánku.“ Paul (pozn. 30), s. 129. **[A]**

především dokumentační hodnoty, na nichž nás může zaujmout, že zájem fotografů není nasměrován pouze na architektonické formy portálů, ale rovněž na městský život v jejich okolí. Takový zřetel není ve fotografii architektury příliš obvyklý, nalezneme ho však i na dalších snímcích ateliéru, z nichž můžeme v kontextu fotografií obchodních výkladců a portálů jmenovat zejména práce pro Františka Zelenku a Zdeňka Pešánka. Illkovy a Paulovy noční fotografie portálu knihkupectví Josefa R. Vilímka na Národní třídě (arch. František Zelenka, 1938) **[143]** a především světelné reklamy obchodního domu Efraima Löbla Na Můstku navržené Zdeňkem Pešánkem (1933–1934) vystihují dobový zájem o město a jeho modernost zesílenou nočním elektrickým osvětlením. Pokrokovost Pešánkovy světelné reklamy, která měnila barevnost podle semaforů na nedaleké křižovatce,²⁰ je pak ještě umocněna žabí perspektivou a diagonální kompozicí snímků.

[144] [145]

Zájem o život v moderním městě, který zřejmě souvisel se zaměřením ateliéru Illek & Paul na reportážní fotografii, je patrný i na mnoha dalších snímcích. Na rozdíl od mnoha jiných fotografů architektury, nečekají Illek s Paulem na moment, až nebude dojem z fotografované stavby rušit okolní život, ale naopak zachycují její užívání. Typicky je to vidět na snímcích těsně předválečné Hruschkovy stavby, bloku bytových domů v Holešovicích zvaný „Malý Berlín“ (arch. Franz Hruschka – Adolf Foehr, 1937–1939) s hrajícími si dětmi. Při snímání Husova sboru na Vinohradech (arch. Pavel Janák, 1930) sice fotograf nedolal modernímu snímku geometrických architektonických forem z pohledu. **[146]** Ostatní fotografie s lidmi, kteří odpočívají na lavičkách v nedalekém parku nebo se procházejí kolem, však tuto stavbu „polidšťují“ a daleko lépe než jiné snímky ospravedlňují a vysvětlují její situování do prostředí Vinohrad. **[147]** Do jisté míry jsou zástupci fotografií tohoto typu i snímky Domu Svazu československého díla na Národní třídě (arch. Oldřich Starý, 1934–1938) či domu v Řeznické ulici (arch. Josef O. Schüller, 2. pol. třicátých let) **[148]**, byť na fotografiích budov situovaných do nejužších center měst bývá okolní „městská“ stafáž častějším jevem.

Smysl pro soudobou městskou krajinu můžeme vycítit i z fotografií převážně industriálních budov na pražské periferii. Snímky Nákladového nádraží Žižkov (arch. Karel Caivas – Vladimír Weiss, 1931–1935) **[149]**, přístavu v Holešovicích, loděnic v Libni **[150]**, teplárny ve Vršovicích, továrních komplexů ve Vysočanech či místně neurčené benzinky firmy Vacuum Oil Company **[151]** nehledají efektní pohledy, ale zachycují průmyslové stavby s kontextem někdy notně neupraveného okolí. Na druhou stranu však byli František Illek s Alexandrem Paulem schopni zhotovit i avantgardní snímky, které – stejně jako ty předchozí – mohli svým způsobem „mluviti

²⁰ Rostislav Švácha, Plánovitě, nenáhodně, výtvarně, Pešánkovy návrhy světelných reklam, in: Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896–1965* (kat. výst.), Praha 1998, s. 154.

*k zraku i mysli důstojně, výmluvně a přílehavě.*²¹ Jako příklady bychom tu mohli jmenovat fotografie detailů pasáže Domu svazu Čs. díla nebo zavěšené fasády Baťova obchodního domu na Václavském náměstí (arch. Ludvík Kysela, 1927–1929) [152]. Ale našli bychom i mnoho dalších. Upoutají rovněž působivé průhledy skrz jednu architektonickou strukturu na strukturu jinou. Můžeme to pozorovat na fotografii nemocnice Na Bulovce (arch. F. X. Nevole, 1926–1934) nahlížené skrz její moderní bránu či na snímku obytného domu architekta Jana Gillara ve Vinařské ulici (1938) pořízeném z proskleného vstupního prostoru protější budovy. [153] Pravdivost výše uvedeného citátu Susan Sontag, v němž upozorňuje na nemožnost určení autora na základě stylové podobnosti jednotlivých prací v rámci jednoho rozsáhlého díla, potvrzují rovněž některé snímky, které bychom bez znalosti jejich provenience mohli autorsky přiřknout Atelieru de Sandalo. Tak například věcné záběry obytných domů v ulici U Elektrárny navržených Josefem Chocholem, které je zachycují z mírného podhledu na pozadí slabě oblačného nebe, vykazují některé vlastnosti Sandalova strohého stylu. [154]

K poznání specifického stylu fotografování architektury atelieru Illek & Paul může být přínosné porovnat jejich snímky s fotografiemi stejných staveb od Josefa Sudka. Takových průsečíků těchto dvou atelierů však není mnoho a pocházejí zejména ze zakázek pro majitele budov, nikoliv pro jejich architekty. Společným námětem byl kupříkladu Černý pivovar na Karlově náměstí (arch. Karel Kotas, 1932–1934), domy Zemské banky, tzv. „Skleňák“ v Dejvicích (arch. Richard F. Podzemný, 1935–1937), budova Nejvyššího kontrolního úřadu na Letné (dnes Ministerstvo vnitra; arch. Kamil Roškot – Jan Zázvorka – Josef Kalous, 1935–1939) či Palác Lípa v ulici Na Poříčí (dnes Palác Archa, arch. František Marek, 1937–1939). Rozdíl mezi věcností a dokumentárností Illeka a Paula a poetizací Josefa Sudka je dobře patrný na snímcích Černého pivovaru. Zatímco Sudek jeho průčelí fotografuje z přilehlého parku skrz clonu stromů [123], Illek s Paulem pořizují záběr z větší blízkosti a s projíždějícím automobilem. [155] Přestože také Sudek se v některých snímcích více přiblížil k budově, jeho práce budí dojem větší připravenosti, zatímco fotografie atelieru Illek & Paul působí jako „rychlé“ reportážní snímky.

Jako reportážní snímky ze života domu, které však byly zřejmě pořízeny promyšleně, mohou působit rovněž fotografie rozličných moderních vil. Asi nejzajímavějším, nejrozsáhlejším a také relativně známým je soubor snímků vily leteckého konstruktéra Miroslava Hajna ve Vysočanech (arch. Ladislav Žák, 1932–1933). Upoutá na sebe pozornost zejména zachycením námětu moderní architektury v kombinaci s prvky, které umocňují a propagují moderní vzezření i funkci stavby. Emblematické jsou noční snímky rozsvícené vily, která září do tmy. Noční záběry na

²¹ Paul (pozn. 30), s. 129. [A]

architekturu bývají někdy přirovnávány k rentgenovým snímkům lidského těla, které činí viditelnou kostru schovanou pod kůží.²² Také v tomto případě noční fotografie ozřejmují vnější i vnitřní uspořádání vily. Pohled z východu, z dnešní ulice Na Vysočanských vinicích, podtrhuje její výraznou siluetu s předsunutou terasou na jižní straně a vyhlídkovým můstkem na střeše. Účinek nočních snímků však umožňují velká, často pásová okna či skleněné stěny moderní architektury, její důležité prvky a chlouby, kterými proniká elektrické světlo zevnitř ven. Proto mohou být i fotografie Hajnovy vily chápány jako zdůraznění funkce těchto oken ve smyslu provázání interiéru s exteriérem. [156]

Rekreační funkci jmenovaných výjimečných architektonických prvků a zahrady pak zdůrazňují i další snímky, na nichž jsou využívány obyvateli domu. [157] [158] [159] [160] Na jedné z fotografií je dokonce zachycen architekt vily Ladislav Žák, kterak si čte na zahradě ve skrytu terasy nebo stojí u vchodu vily.²³ [161] Další snímky postupně dokumentují exteriér vily ze všech světových stran a věnují se i interiéru. [162] [163] Podobně je prostřednictvím lidské stafáže či dalších dokladů lidské přítomnosti (nejčastěji v podobě opuštěných plážových lehátek) zdůrazněna oddechová a hygienická funkce dalších moderních vil. Plážová lehátka, připravená k slunění, můžeme pozorovat kupříkladu kolem vily Hugo Zaorálka na pražské Babě (arch. Ladislav Žák, 1932) a na její terase, z níž je výhled na ostatní stavby moderní čtvrti i dále na Prahu. [164] [165] Rovněž malá holčička, která si čte uvnitř vily, nám dává signál, že stavba neměla být jen demonstrací moderních architektonických forem, ale rovněž příjemným a vyhovujícím prostorem pro bydlení. [166]

Fotografie architektury jako materiál pro další úpravy

Na pražské Babě fotografovali Illek s Paulem i další moderní vily – vilu Bohumila Čeňka (arch. Ladislav Žák, 1932–1933), Karla Heraina (arch. Ladislav Žák, 1931–1932), Stanislava Mojžíše-Loma (arch. Josef Gočár, 1936), Ladislava Sutnara (arch. Oldřich Starý, 1931–1932), Jana Bělehrádka (arch. František Kerhart, 1935–1936), Václava Řezáče (arch. Vojtěch Kerhart, 1932), Jana Glücklicha (arch. Josef Gočár, 1934), Ludvíka Bautze (arch. František Kerhart, 1933), Břetislava Peřiny (arch. František Kerhart, 1932–1933), Antonína Uhlíře (arch. František Kavalír, 1932) či Karla Ballinga (arch. Hana Kučerová-Záveská, 1931–1933). Vzhledem k tomu, že samotné vily vznikaly v delším časovém období mezi lety 1932–1936 je pravděpodobné, že Illek & Paul Babu fotografovali několikrát. Potvrzuje to i skutečnost, že snímky jsou z různých ročních

²² Stöneberg (pozn. 26), s. 134.

²³ Popis na obálce negativu.

období. Kromě dokumentárních záběrů na dostavěné vily [167] [168] se v zachovaném souboru snímků setkáváme rovněž s fotografiemi, které působí spíš jako reportážní postřehy, vzniklé neplánovaně při návštěvě Baby. [169] [170] Zajímavé jsou rovněž fotografie ještě rozestavěných vil a celkové pohledy na moderní čtvrť, z nichž některé ji zachycují rovněž ve stavu notné rozestavěnosti. Upozorňují nás na jednu důležitou skupinu prací atelieru Illek & Paul. Jednalo se o snímky, jež nebyly určeny primárně k prezentaci výsledku práce architekta, ale sloužily častěji jako podklad k dalším úpravám, archivní dokumentaci či prezentaci budoucího, ještě nerealizovaného, architektonického záměru.

Tady je na místě se zastavit a zdůraznit jednu důležitou skutečnost. A sice to, že fotografie ve 20. století nebyla jen médiem, které zaznamenávalo a dále reprezentovalo moderní architekturu, ale rovněž důležitým nástrojem, který vstupoval už do procesu navrhování architektury. V mnoha případech dokonce vizuální zkušenost s fotografií ovlivnila práci samotných architektů, aniž by to muselo být na první pohled patrné.²⁴ Fotografie nabízela nové možnosti archivní dokumentace stavebního procesu, který mohl provádět jak najatý fotograf, tak architekt sám. Například Jaroslav Fragner si fotograficky dokumentoval výstavbu elektrárny ESSO v Kolíně a také v pozůstalosti Bohuslava Fuchse nalezneme jeho vlastní snímky z neurčené stavby.²⁵ Ukázkou objednané dokumentace výstavby mohou být právě uvedené snímky funkcionalistické čtvrti Baba, ale také další podobné fotografie rozestavěných staveb od atelieru Illek a Paul, například vily architekta Kurta Spielmanna v Praze-Hlubočepích (1937). [171]

Již na příkladu snímků portálu firmy Heinz pro architekta Franze Hruschku jsme viděli, že fotografové zhotovovali architektům rovněž záběry (často historických) budov, které měly projít jejich úpravami či renovací. Mnohé z těchto snímků by bez písemného určení zákazníka, které se nachází na obálce negativu nebo v přírůstkové knize, nebylo možné vůbec dát do souvislosti s moderní architekturou. Snímkem takového typu je i pohled na Prahu z Petřína, na němž září světlé budovy Památníků národního osvobození na Vítkově a Všeobecný penzijní ústav, který byl pořízen pro architekta Vojtěcha Kerharta. [172] Způsob možného užití takové celkové fotografie historického města můžeme vidět na pohledu na Wilsonovo nádraží a dále směrem k Žižkovu. V Illkově pozůstalosti v IPR se nachází nejen originální fotografie, ale rovněž identický snímek doplněný o zakres návrhu budovy architekta Jana Gillara pro místo, na kterém dnes stojí Vysoká škola ekonomická. [173] [174]

²⁴ Srov. Rolf Sachsse, *Bild und Bau: Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*, Braunschweig – Wiesbaden 1997. – Zimmerman (pozn. 96).

²⁵ Anděl (pozn. 42), s. 25–26.

Illkova pozůstalost obsahuje ještě další zajímavé dvojice fotografií. Nejsou to už snímky určené k zakreslování plánovaných staveb, ale fotografie před retuší a po ní. Retuš a opravy negativů byly běžnou fotografickou praktikou. Jak píše Rudolf Skopec, technika retuše vznikla nedlouho po objevení fotografie a přežila i nadále „*nejen z obchodního důvodu, ale také proto, že napravuje nepravdy, vzniklé optickým převodem plastické skutečnosti v plochý obraz, ochuzený dle okolností těmito složitými pochody o kresbu i tónové hodnoty.*“²⁶ Se samou podstatou fotografie, která je běžně považována za objektivní záznam reality, spojuje retušování Susan Sontag: „*To, že fotografie jsou vychvalovány pro svoji objektivitu a upřímnost, značí, že všechny fotografie samozřejmě nejsou přirozené. Deset let poté, co Talbotův negativně-pozitivní proces začal v polovině čtyřicátých let devatenáctého století vytlačovat dagguerotypii (...), vynalezl jistý německý fotograf první techniku retušování negativu. Jeho dvě verze stejného portrétu – jeden retušovaný, druhý nikoliv – ohromovaly davu na Světové výstavě v Paříži roku 1855 (...). Zpráva o tom, že fotografie dokáže klamat, přinesla portrétování ještě větší popularitu.*“²⁷ Právě zejména v oblasti portrétu, u něhož lidé touží od nepaměti po tom, aby vypadali co nejlépe a aby to – jako v případě fotografie – bylo považováno za realitu, se technika retuše uplatnila nejlépe. Rudolf Skopec ji v tomto případě dokonce nazývá „*zušlechťování*“ a klade si otázku, do jaké míry ji provádět.²⁸

Jakýmsi portrétem stavby je i dobrý snímek architektury, a tak je nasnadě, že také tento obor neunikl retušování. Schopnost retuše upravit realitu a zároveň skutečnost, že necvičené oko není tuto úpravu (pokud je provedena dobře) na výsledném pozitivu téměř rozeznat, si zejména u architektů vydobyla velkou oblibu. Jedním z nejsilnějších příkladů zásahu do fotografie, který hraničí už s manipulací reality, jsou snímky architektury, které upravoval francouzský architekt Le Corbusier. Už v roce 1968 upozornil v knize *Le Corbusier: Elements of a Synthesis* historik architektury Stanislaus von Moos na rozpor, který panuje mezi snímky průmyslových staveb, publikovanými v roce 1913 ve sborníku Werkbundu a shodnými fotografiemi, jež uveřejnil Le Corbusier ve své knize *Vers une architecture* z roku 1923. Le Corbusier z původně neupravených snímků vyretušoval všechno, co bylo nějakým způsobem historizující a kontextuální – tradiční, mírně ornamentální architektonické elementy i části historických staveb v okolí.²⁹ [175] Podobně v roce 1921 v časopise *L'Esprit Nouveau* Le Corbusier publikoval fotografie vily Schwob, kterou postavil ve svém rodném městě La Chaux-de-Fonds o pět let dříve. Také tady vyretušoval vše

²⁶ Rudolf Skopec, *Retuš a opravy negativů*, Praha 1946, s. 5.

²⁷ Sontagová (pozn. 186), s. 81.

²⁸ Skopec (pozn. 194), s. 5.

²⁹ Rostislav Švácha, *Průmyslová architektura a zrod funkcionalismu*, in: Kol., *Stavební kniha 2004: Meziválečná průmyslová architektura*, Brno 2005, s. 62–64.

kontextuální či pitoreskní, a koncentroval se jen na „puristickou“ estetiku domu.³⁰ [176] V obou případech se oko diváka mohlo soustředit jen na formální kvality architektury a pozorovat *ideální stavbu na ideálním místě*, která byla jedním ze snů moderních architektů.

Běžná fotografická i architektonická praxe se však spokojila s méně násilnými zásahy, byť byly často motivovány stejnou snahou – zobrazit (a tím pádem dokázat její reálnou existenci) ideální stavbu na ideálním místě. V běžném provozu profesionálního fotografického atelieru jak u nás, tak v zahraničí, docházelo k retušování rušivých detailů. Německý historik umění Michael Stöneberg například detailně zpracoval problematiku retušování v atelieru fotografa architektury Arthura Köstera. Ukázal, že k drobnému retušování docházelo ponejvíce z vlastní iniciativy fotografa, který odstraňoval velké vyvěšené inzerty, nabízející prodej nebo pronájem stavby, známky nedávné stavební činnosti – špinavá či popsaná okna, nebo pomocí abrazivní pasty a tření potlačoval výrazné zdroje světla, které by mohly odpoutat pozornost od hlavního zobrazovaného objektu.³¹ Retušování a dodatečná úprava tonální podoby jsou doloženy také u snímků staveb brněnského architekta Josefa Kranze.³² Jak přesně se lišily fotografie před a po retuši můžeme poznat na pracích atelieru Illek a Paul. Na dvou dvojicích snímků obytného bloku v ulici V Předpolí (arch. Josef Karel Tesař, 1940–1945) je patrné, že pomocí americké retuše byl odstraněn nejen nepořádek na ještě rozestavěné ulici, ale rovněž pro vyznění snímku „rušivé“ poslední ustoupené patro budovy. [177] [178] [179] [180] Obdobně zásahem v podobě americké retuše prošel snímek Francouzských škol v Dejvicích (arch. Jan Gillar, 1931–1934). Původní fotografie před retuší bohužel není zachována, „uhlazený“ trávník kolem školy však svědčí o dodatečném fotografově zásahu. [181]

Nápadnou charakteristikou mnoha fotografií v knihách i časopisech je zobrazování moderních staveb vytržených z kontextu okolního města. Původ tohoto jevu můžeme hledat v myšlení uměleckých avantgard první poloviny 20. století, které svoji existenci založily mimo jiné na negaci staršího společenského uspořádání produkujícího zastaralé umělecké formy. Platilo to také pro oblast moderní architektury, která ve své proklamované ahistoričnosti popírala kořeny, jimiž tkvěla v tradici historické architektury. Tato touha po zrození bez předchůdců našla své silné vyjádření i ve fotografiích architektury, respektive způsobech, jakými s nimi bylo nakládáno. Dobře je to patrné například v knize Karla Teigeho *Moderní architektura v Československu* z roku 1930, která zobrazuje mnohé moderní pražské stavby, jež byly ve skutečnosti součástí historických

³⁰ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge – London 1996., s. 107–111.

³¹ Stöneberg (pozn. 26), s. 66.

³² Anděl (pozn. 42), s. 96, 179.

uličních front, v těsném ořezu, který zamlčuje jejich historický kontext. [182] Analogické nebo ještě radikálnější případy, kdy byla architektura úplně graficky vyříznuta a prezentována jako samostatný předmět, nalezneme i v dalších knihách a časopisech.³³ Toto izolování staveb od okolního kontextu nezdědka probíhalo přímo ve fotografických ateliérech, jak to můžeme vidět na několika snímcích Františka Illka a Alexandra Paula. Na dvojici fotografií obytných domů v ulici Za Hládkovem (arch. Jan Gillar, 1939–1940) byly odstraněny ještě nedokončené stavby v okolí. [183] [184] Na dalších snímcích pak byly hlavní objekty zájmu úplně izolovány – jak z fasády domu v ulici Františka Křížka [185], tak z obchodního portálu firmy Sbor na Václavském náměstí (arch. Franz Hruschka, poč. třicátých let) [186] se staly dvourozměrné obrazy bez souvislosti s okolím.

Podobné příklady, které nalezneme v archivu snímků atelieru Illek & Paul, jsou nejen důkazem snah o zamlčování kontextu, ale rovněž ukazují, že k prvním deformacím reality dochází už v atelieru fotografa. Další přizpůsobování vizuální reprezentaci architektury podle rozličných potřeb probíhá na stránkách tištěných médií. O tom, že tento způsob užití snímků byl pro Františka Illka a Alexandra Paula důležitý, svědčí mimo jiné i pečlivé záznamy o publikování jednotlivých fotografií architektury, zapsané na obálkách negativů. Jako na obrazovou agenturu se na ně obracela řada médií, a proto se jejich snímky staly přirozenou a hojnou součástí českého mediálního prostoru třicátých let. Důležité využití našly jejich práce rovněž na mnohých výstavách – ve velké míře se uplatnily například na důležité bilanční výstavě české moderní architektury, *Za novou architekturu*, která se konala v roce 1940 v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze. Z těchto důvodů zůstali František Illek i Alexandr Paul vyhledávanými fotografy také po válce i po roce 1949. V oblasti fotografie architektury se Alexandr Paul věnoval zejména historickým památkám; František Illek až do šedesátých let fotografoval i moderní architekturu.

³³ Srov. např. Milka Hipmanová (ed.), *Modern Glass in Czechoslovakia*, 1938, nestr.

strany 168–192 – viz obrazová příloha

ČLOVĚK A STROJ

Ikonografie fotografií architektury

*Před námi stál ocelový kolos, slon s elegantně prohnutým
chobotem, majestátně zdviženým. Jeho kly trčely podél
čelistí jako zlaté srpy. Ocelové pláty kryl šedozelený
nátěr a přes trup byl přehozen bohatě zdobený koberec
se stříbrnými a zlatými ozdobami, s třapci a pleteným třepením.
... Každý vůz měl čtyři kola, dřevěná, s bohatými řezbami.
Stál jsem před velkolepým strojem jako očarovaný.*

Jules Verne, *Zemí šelem* (1880)

„Lidstvo dál zatvrzele otálí uvnitř Platónovy jeskyně, libujíc si, dle pradávnoho zvyku, v pouhých odrazech skutečnosti,“ napsala v roce 1977 Susan Sontag s odkazem na slavné Platónovo podobenství o jeskyni.¹ Upozorňovala na rozpor, který panuje mezi (stále platným) všeobecným přesvědčením o objektivnosti fotografie a její skutečnou interpretativní povahou. „Nástroje reprezentace nejsou nikdy neutrální;“² namísto *mimesis* se jedná o subjektivní zachycení světa, realizované prostřednictvím výběru konkrétního záběru, výřezu reality, způsobu snímání a volby prvků, které doplňují hlavní námět obrazu. Přestože řada historických i současných textů o fotografii architektury tvrdí, že fotograf musí především dbát původních myšlenek a záměrů architekta, zároveň přímo či nepřímo uznává, že realizování tohoto zřetele je subjektivním dílem fotografa. „Fotograf hledá optimální pohled, většinou z několika stran. Někdy stačí pohledy dva či tři a pár charakteristických detailů, aby byl objekt dostatečně popsán a rozeznatelný. Fotograf hodnotí, které světlo je pro objekt nejlepší. Směrové sluneční, zdůrazňující strukturu materiálů, nebo měkké potlačující podání materiálů. Někdy je třeba, aby byl iluminován hlavním světlem objekt, který se ve skleněné fasádě fotografovaného odráží, nikoliv předmět fotografie. Světlo a úhel pohledu jsou výrazovými prostředky fotografa.“³ K základnímu úkolu fotografie architektury, kterým je zachytit na dvourozměrné ploše trojrozměrný prostor s jeho hloubkou a měřítkem v určité světelné atmosféře,⁴ přistupují další úlohy: podání informace, emocionální působení, vyjádření podstaty stavby. V průběhu 20. století se do popředí dostaly zejména požadavky na expresi a interpretaci. „Fotograf architektury je jako interpret vážné hudby. Zprostředkovává širokému okruhu diváků to, co architekt ‚složil‘. Svým mistrovstvím může architektonické dílo vyzdvihnout a upozornit na to, čeho si průměrný pozorovatel nevšimne.“⁵ A právě toto „vzdvihnutí“ často probíhá způsoby, které více či méně deformují realitu.

Obor fotografování architektury si postupem času vytvořil obrazové strategie, stereotypní způsoby fotografického zachycení architektury. Některé jsou převzaté z grafických a malířských

¹ Susan Sontagová, *O fotografii*, Praha – Litomyšl, 2002, s. 9.

² „Tools of representation are never neutral.“ Alberto Pérez-Gómez, The revelation of order: Perspective and architectural representation, in: Kester Rattenbury (ed.), *This Is Not Architecture*, London – New York 2002, s. 3.

³ Pavel Štecha, Pohled fotografa (na fotografování architektury a Grand Prix Obce architektů 2004), *Architekt*, 2004, č. 7, s. 51.

⁴ Srovnejte tento úkol se známou definicí architektury, kterou použil Le Corbusier v roce 1920 v článku v časopise *L'Esprit nouveau* a o tři roky později v knize *Vers une architecture*. Ta říká, že „architektura je umnou, přesnou a velkolepou hrou objemů seskupených ve světle.“ Le Corbusier, *Za novou architekturu*, Praha 2005, s. 16.

⁵ Rajmund Müller (slovenský fotograf architektury ve druhé polovině 20. století) v rozhovoru v květnu 1983, citováno in: Ľubo Stacho, *Dejiny fotografie architektúry I, Výtvarníctvo, fotografia, film XXIII*, 1985, č. 8, s. 13–15.

zobrazení architektury před vznikem fotografie,⁶ jiné se v žánru fotografie architektury objevují od jeho vzniku v 19. století, další se zrodily společně s modernistickou fotografií ve dvacátých a třicátých letech 20. století. A mnohé z nich přežívají až dodnes. Některé stereotypy mají původ v technických zákonitostech snímání architektury, avšak v mnoha případech jsou využívány čistě pro jejich působivé výtvarné vyznění. Takovým „ikonografickým“ prvkem jsou kupříkladu již zmíněné části vegetace (nejčastěji větve stromů), které vstupují do popředí fotografického obrazu architektury, aby v něm vytvořily zdání trojrozměrného prostoru. V mnoha případech však zastávají už pouze „harmonizační“ funkci. Často opakovaným obrazovým klišé fotografie architektury je také zachycení stavby tak, že je snímán jen jeden její bok, přičemž fotograf stojí těsně u stěny a nad ním ho přesahuje vystupující část stěn, balkon či jakási „markýza“. Vytvoří se tak hluboká perspektiva, která velmi účinně vyjadřuje prostor, protože na základě sbíhání linií oko a mozek rychle identifikuje hloubku.⁷ [187]

Společně s moderní architekturou, pro kterou bylo důležité propojení interiéru a exteriéru a rozšíření moderního prostoru směrem do krajiny, se zrodila obliba snímků, které jsou pořízeny v interiérech staveb, ale objektiv je nasměrován ven z budovy. Zachycují výhled z okna, který se obyvatelům naskýtá, a okolí stavby. Jaroslav Anděl v této souvislosti mluví o motivu okna jako o privilegované formě, která zdůrazňuje vizuální stránku architektury tím, že ji uvádí do vztahu k tělu jejího pozorovatele. *„Okno je ztělesněním zraku právě tak jako archetypálním prostředkem rámování, který pozorovateli umožňuje, aby si z jednotlivých zlomků sestavil celý příběh. Zároveň představuje metaforu pro schopnost fotoaparátu izolovat významné detaily.“*⁸ Vedle prostých výhledů z okna [127] se v (nejen) české fotografii architektury (nejen) třicátých let můžeme setkat se snímky, na nichž okno není použito jen jako ohraničující a zvýrazňující rám, ale rovněž jako jakási síť, která vnáší systém do neuspořádané reality za oknem. [188]

Důležitou snahou při fotografování nové architektury bylo od konce 19. století zdůraznění právě její novosti v protikladu ke starým architektonickým formám. Tohoto principu využil už britský architekt August Welby Pugin v roce 1836 v knize *Contrasts*. Srovnával v ní vždy na protilehlých stránkách středověkou architekturu s architekturou „moderní“, neoklasickou. Podobně také meziválečná avantgarda, která sebe sama propagovala jako nový počátek veškerého tvoření bez

⁶ „(...) modes of representation are not significantly altered when new techniques are discovered, but (...) they perpetuate pre-existing conventions (...)“ James S. Ackerman, *On the origins of architectural photography*, in: Rattenbury (pozn. 2), s. 34–35.

⁷ V některých případech se tento způsob zobrazení používá tam, kde chce fotograf vizuálně zvětšit měřítko stavby. Hlubokou perspektivou se budova opticky prodlouží a působí tak větší. Srov. Robert Elwall, *Building with Light: The International History of Architectural Photography*, London 2004, s. 143.

⁸ Jaroslav Anděl, *Nová vize. Avantgardní architektura v avantgardní fotografii: Československo 1918–1938*, Praha 2005, s. 224.

souvislosti s historií, často používala tohoto principu vymezování se vůči minulosti. Dobře patrné to bylo například v prvním ročníku časopisu *Žijeme*, kde byly konfrontovány fotografie zastaralých staveb a výrobků uměleckého řemesla se snímky moderní architektury a designu.⁹ Stejný princip kontrastu nového a starého pak můžeme pozorovat i v rámci jednotlivých fotografií architektury.

[189]

Stereotypní způsoby snímání architektury by mohly být zjednodušeně vnímány negativně – a to jednak z důvodu jejich „nečistého“ reklamního záměru, jednak z hlediska neoriginality fotografa, jenž je používá. Na druhou stranu však jejich poznání a rozklíčování záměrů jejich použití a funkcí, které mají zastávat, mohou vést k pochopení interpretačních posunů, ke kterým dochází při reprodukování architektury pomocí fotografie. „*Pracoval jsem šest let v odposlouchávací službě britského rozhlasu jako monitor. Musili jsme stále sledovat spřátelená i nepřátelská rozhlasová vysílání. A právě v této souvislosti jsem pochopil význam řízené projekce pro naše chápání symbolického materiálu. Některá vysílání, která nás nejvíc zajímala, byla často sotva slyšitelná a stalo se jakýmsi uměním nebo dokonce i sportem interpretovat těch několik útržků řeči na voskových válčích, na něž se tato vysílání zaznamenávala. Tehdy jsme pochopili, do jaké míry ovlivňují náš sluch naše znalosti a očekávání. Abyste slyšeli, co se řeklo, museli jste vědět, co by se asi mohlo říct,*“¹⁰ napsal Ernst H. Gombrich v knize *Umění a iluze*, ve které se zásadním způsobem dotkl problému úlohy stereotypu v tradici zobrazování a vizuálního vnímání. V naší souvislosti má Gombrichův citát nejen připomenout, že stereotypy a konvence jsou v oblasti vizuálního zobrazení přítomny téměř odjakživa, ale především poukázat na význam, jaký má v tomto problému divák, který musí být s to tyto stereotypy rozeznat a správným způsobem s nimi pracovat.

Cíle některých stereotypních zobrazení architektury, jako byl například „výhled z okna“ či „kontrast starého a nového“ byly ve své podstatě podvratné – směřovaly k propagaci či dokonce reklamnímu vyznění snímků. Propagační záměr měla vlastně většina fotografií architektury, které měly být publikovány v tisku či použity na výstavách. V některých případech však bylo jejich vyznění ještě zesíleno dalšími prvky, které měly v divákovi vyvolat pozitivní pocity či touhu, jež se posléze přenesou na zobrazenou architekturu. V tomto smyslu šlo opravdu o použití čistě reklamních strategií, které můžeme chápat jako „*široký repertoár naprosto rozdílných, ale pozitivně motivovaných jednání, která vedou k zviditelnění a zvýšení atraktivity nějakého předmětu či jevu.*“¹¹

⁹ *Žijeme* I, 1931–1932, s. 1–5.

¹⁰ Ernst Hans Gombrich, *Umění a iluze*, Praha 1985, s. 237–238.

¹¹ Rolf Sachsse, *Moderne Grüße: Bildpostkarten als Multiplikatoren des Neuen Bauens*, in: Kirsten Baumann – Rolf Sachsse (eds.), *Moderne Grüße: Fotografierte Architektur auf Ansichtskarten 1919–1939*, Dessau 2004, s. 193.

Takovými prvky, které doplňovaly na fotografiích moderní stavby, byly lidské figury a pozůstatky jejich nedávné činnosti či moderními dopravními prostředky, nejčastěji automobily.

Průsečíky automobilismu a moderní architektury

V roce 1949 byla v časopise *Architektura ČSR* publikována karikatura, na které je nakreslena moderní stavba mísící prvky klavírního křídla a zaoceánského parníku, před níž stojí moderní automobil a švihácký architekt, držící fotoaparát.¹² [190] Na karikatuře je ve zkratce vyjádřeno to, oč šlo v architektuře předcházejících tří dekad – cílem nebylo jen samotné navržení stavby, důležitý byl rovněž teoretický koncept (na karikatuře znázorněný prostřednictvím stroje, jakým je například automobil), předobraz (architektura jako zaoceánský křížník či hudební nástroj), který potvrzoval její ahistoričnost, inspiraci jinými sférami než byla historická architektura, a její následná prezentace, realizovaná zejména prostřednictvím nových vizuálních médií (reprezentovaných na karikatuře fotoaparátem). Pro nás je důležité si na karikatuře povšimnout především trojice dům – automobil – fotoaparát, na jejímž půdorysu je možné sledovat různé podoby a nuance vztahu moderní architektury a stroje, jejich vzájemnou symbiózu i vliv jednoho z těchto fenoménů moderní doby na způsob vnímání druhého. Tak jako je pro vnímání moderní architektury klíčový vztah fotoaparátu a architektury, je pro ni zásadní rovněž poměr architektury a automobilu. Přestože zejména pro meziválečnou uměleckou avantgardu a potažmo i pro soudobou a pozdější populární kulturu byla důležitou součástí imaginace rovněž letectví a technika všeobecně, byl to právě automobil, který prostřednictvím zachycení na fotografiích architektury, dodával architektuře nové významy a interpretace.

Na dobových fotografiích moderní architektury, publikovaných v knihách i v odborných a společenských časopisech, se můžeme často setkat s automobilem. [47] Přestože mnohé z těchto snímků by nebylo těžké označit za „dokumentární“, jsou spíše důkazem toho, že strategie snímání architektury byly dobře promyšlené a měly vést ke zdůraznění či vyzdvižení těch kvalit architektury, které byly důležité pro její tvůrce a zároveň se měly stát styčnými body při prezentaci architektury směrem k veřejnosti. O fotografiích architektury lze v tomto kontextu proto uvažovat jako o prostředku vyjádření funkce architektury a architekturu skrze ně interpretovat. Automobily na fotografiích architektury tedy mohou být chápány jako symboly moderního způsobu života, moderních estetických hodnot, pokroku, funkčnosti, dynamiky, volnosti pohybu, typizace či sériové výroby, tedy vlastností, jichž mělo být dosaženo i v moderní architektuře. Takové fotografie architektury jsou však výsledným zauzlením mnoha vláken různých vlivů a kontextů, ve kterých lze

¹² *Architektura ČSR* VIII, 1949, s. 55.

vztah architektury a automobilu na fotografii chápat. Právě zejména v meziválečné době tu dochází k mísení sfér tzv. „vysoké“ a „nízké“ kultury, přičemž jen vnímání jejich vzájemné interakce může vést k pochopení významu vymezeného tématu.

Automobil byl už v představách člověka počátku 20. století symbolem pokroku. V oblasti populární vizuální kultury mohou být třeba známé fotomontážní pohlednice (nejen) českých měst v budoucnosti, na nichž jsou městské ulice zaplněny čilou dopravou, automobily nevyjímaje. [191] Stejnému okouzlení však podlehl také avantgarda první polovina 20. století, vyrůstá z kořenů industrializace století předchozího. Byť projevy tohoto okouzlení byly někdy o trochu intelektuálnější či vytříbenější než v populární kultuře, práce avantgardy přesto nesou s populární sférou mnoho společných prvků. Podobně jako tvůrci kolážových pohlednic, kteří kombinovali v jednom obraze fotografie různých předmětů moderního světa, pracovali ve dvacátých letech například také berlínští dadaisté, kteří do svých koláží zapojovali snímky fragmentů automobilů. [192] Ve stejné době byla automobilem, technikou fotomontáže i populární kulturou okouzlena česká avantgarda. Jeden z jejích cílů, vytvoření nového uměleckého žánru – obrazové básně, která by byla mechanicky reprodukovatelná, a tedy dostupná všem – byl do jisté míry naplněn v některých návrzích knižních obálek, které využívaly techniku fotomontáže.¹³ V roce 1923 tak Otakar Mrkvička vytvořil obálku básnické sbírky Jaroslava Seiferta *Samá láska* [193], na které – podobně jako tomu bylo na uvedených historických pohlednicích – na městský bulvár umístil symboly moderního světa a moderní mobility – mrakodrap, letadlo, zaoceánský parník a také kolo automobilu. Obdobně o tři roky později pracovali s automobilovým kolem Jindřich Štyrský s Toyen na obálce knihy Karla Schulze *Dáma u vodotrysku*. [194] Především Mrkvičkova obálka je příkladem, kdy se automobil vykytuje v souvislosti s moderní architekturou, v tomto případě s moderním velkoměstem. Ještě konkrétnějším spojením automobilu a architektury je však známá obálka Sborníku nové krásy *Život* z roku 1922 (v souladu s ideou kolektivního autorství¹⁴ se na ní podíleli Bedřich Feuerstein, Jaroslav Krejcar, Josef Šíma a Karel Teige), která pracuje s analogií automobilového kola a dórského sloupu. [195] Obálka, inspirovaná dvoustranou s podobnou paralelou techniky a antické architektury v Le Corbusierově *L'Esprit nouveau* (1921),¹⁵ má v českém prostředí ještě jednoho mladšího sourozence v podobě Sutnarovy úpravy knihy Uptona Sinclaira *Římský svátek* (1932). [196] Všechny tyto příklady poukazují na to, že stroj v podobě moderního automobilu je pro avantgardní umělce a architektky stejným ideálem krásy a dokonalosti proporcí, jako třeba řecký Parthenon. I tato souvislost automobilu a antického světa však vychází

¹³ Jindřich Toman, *Foto/montáž tiskem*, Praha 2009, s. 78.

¹⁴ Ibidem, s. 79.

¹⁵ Ibidem, s. 81. – Anděl (pozn. 8), s. 10–11.

ze staršího chápání automobilu – zejména na přelomu 19. a 20. století byl automobil často porovnáván s osobnostmi či artefakty klasického světa, či jeho zobrazení často odkazovalo na klasické téma triumfu, ikonografii mytologické postavy bohyně Aurory či Apollónova slunečního vozu.¹⁶

Představené fotomontáže odkazují ještě k jednomu důležitému dobovému fenoménu – tím je změna způsobu vnímání světa v souvislosti s větší mobilitou a dynamikou, vnímání světa v pohybu, jehož rychlost byla zvýšena po vynalezení moderních dopravních prostředků. Pro zachycení tohoto dynamického moderního světa je však více než statický obraz vhodnější film. Mnozí avantgardní tvůrci zachycovali svůj dojem z velkoměsta právě pomocí tohoto média – ke klíčovému dílům tohoto druhu patří například experimentální film *Muž s fotoaparátem* (1929) ruského filmaře Dzigy Vertova, který v rychlém sledu záběrů zachycuje pulzující velkoměsto mimo jiné také z automobilu. Podobně je v našem prostředí pojat třeba film *Bezúčelná procházka* (1930) Alexandra Hackenschmieda. Kamera v něm snímá městské ulice z rychle jedoucí tramvaje. Protože zachycení pohybu bylo pouze doménou filmu, museli se ostatní tvůrci, pokud se chtěli o zobrazení současné dynamiky pokusit, uchýlit k jiným strategiím. Fragmentárního dojmu z městské architektury, který zapříčinil rychlý pohyb, mělo být dosaženo pomocí fotomontáží, které pracovaly s výseky různorodých prvků moderního světa, nezřídka automobilu. Na pomezí vysoké a populární kultury se pohybují obálky časopisů *Domov a svět* (1928) a *Koruna* (1929/1930), do nichž jejich autor Vojtěch Tittelbach zakomponoval fragmenty fotografií automobilů. **[197]** Analogicky byla pojata také obálka knihy *Pokroky průmyslu ve XX. století*, kterou navrhnul Jindřich Kučera. **[198]** V populárních časopisech pak podobného fragmentárního zachycení posloupných či nesouvisajících událostí využívaly rozličné obrazové reportáže (např. reportáž z časopisu *Koruna* s názvem *Zažily jste tohle?*, dokumentující automobilová neštěstí **[199]**).¹⁷

Pro naše téma je však důležitější žánr „čistě“ fotografie architektury s dokumentačními rysy, který oblibu zachycení fragmentu automobilu rovněž sdílel. Na některých snímcích se tak můžeme setkat s vyfotografovanými částmi automobilů (tentokrát se již nejedná o koláže), které jen „zlehka“ komentují zachycenou architekturu. Můžeme je nalézt jak v architektonických publikacích – neznámými fotografy byly takovým způsobem vyfotografovány třeba nájemný dům s obchody na Belcrediho třídě (arch. Karel Janů, 1938–1939) **[200]** či vila Karla Ballinga na Babě (arch. Hana Kučerová-Záveská, 1931–1933) **[201]** –, tak například v reklamních brožurách. **[202]** Za fragmentární bychom mohli označit také snímky moderní architektury, na kterých se automobily

¹⁶ Gerard Silk (ed.), *Automobile and Culture*, New York 1984, s. 37.

¹⁷ Toman (pozn. 13), s. 133, 260, 262.

objevují jen v odrazu ve skle [203] či na opak na kterých je zachycen celý automobil v kombinaci s fragmentem architektury. [204]

S podobnými fragmenty automobilů však pracovala také umělecká fotografie; jako příklad mohu uvést snímek amerického fotografa Alfreda Stieglitze *Ruka a kolo* (1933), na níž v kombinaci s kolem automobilu zachytil ruku své partnerky Giorgie O'Keefe.¹⁸ Moderní volná fotografie, čerpající podněty z reportážní fotografie či se s ní přímo ztotožňující, si však často věděla rady i se zachycením dynamiky pohybu automobilu. Můžeme to vidět kupříkladu na fotografii automobilových závodů od Jana Lukase ze třicátých let. [205] Rychlá reportážní fotografie ale byla vytvářena při jiných technických podmínkách a v jiných kontextech, než snímky moderní architektury. Fotografie architektury se většinou pořizují při delších expozičních časech, které neumožňují snímání pohybujícího se předmětu – tedy ani jedoucího automobilu. Když na tuto zákonitost není brán zřetel, jsou na výsledné fotografii pohybující se předměty rozmazané. Můžeme to vidět na nepříliš profesionální fotografii Obchodního domu Lindt v Praze (arch. Ludvík Kysela, 1926), která byla publikována ve sborníku *Moderní architektura v Československu v roce 1930* a na níž opoutají rozmazané postavy a padající vertikály. [206] V pozitivním smyslu tohoto jevu využívali mnozí profesionální fotografové na nočních snímcích budov, které tak byly doplněny o světelné dráhy kolem projíždějících aut. [50]

Na většině profesionálních fotografií moderní architektury se však můžeme setkat s dokonale zaostřenými, a tedy stojícími automobily. Takovými, které na ulici čistou náhodou stály, či naaranžovanými. Fotografie s náhodně stojícími automobily [119] mohou být vhodným historickým dokumentem, dokládajícím četnost a druh automobilů v konkrétním typu sídla, tedy i mezi konkrétní sociální skupinou.¹⁹ U mnohých snímků je těžké určit, zda je zachycený automobil přirozenou součástí místa, či zda tam byl naaranžován jen pro potřeby fotografování. [207] [208] [209] Například na nápadném množství snímků Rudolfa Sandala ml. se nachází automobil Tatra 30 kabriolet. Ve všech případech však automobil plní na snímku rozličné funkce – je zejména symbolem modernosti, ale také zástupným znakem čilého dopravního provozu, který na snímku chybí,²⁰ symbolem kvalit městského života. V tomto smyslu byl obraz automobilu také používán na četných architektonických návrzích na jedné straně polarity vysoké a nízké kultury a na straně druhé například na pohlednicích s moderní architekturou. Automobil na fotografiích architektury

¹⁸ Ibidem, s. 92.

¹⁹ Tento historický dokument však nemusí mít dostatečnou vypovídající hodnotu. Např. v Praze bylo v už v roce 1921 zakázáno parkování vozů volně na ulici (mimo vyhrazené prostory). Viz Petr Vorlík, *Meziválečné garáže v Čechách: Zrod nového typologického druhu a proměny stavební kultury*, Praha 2011, s. 20.

²⁰ Srov. Andreas K. Vetter, *Leere Welt: Über das Verschwinden des Menschen aus der Architekturfotografie*, Heidelberg 2005, zejm. s. 83–92.

může být interpretován také v dalších významech. Můžeme ho chápat jako jakýsi reklamní prvek, který má běžnému divákovi pomoci se prostřednictvím masově oblíbeného automobilu ztotožnit s do jisté míry výlučnou moderní architekturou.

Ačkoliv jsou automobily hojnou součástí architektonických návrhů, na fotografiích hotové stavby se již často nevyskytují. Jako příklad mohu uvést návrh nájemného domu s obchody v Brně, na němž architekt Otto Eisler nakreslil plánovanou stavbu na rušné ulici s jedoucimi automobily, a fotografii realizace shodné stavby, jež je prostá jakýchkoliv dopravních prostředků. **[210] [211]** Nepřítomnost dopravy je překvapující zejména na snímcích moderních obytných čtvrtí, kde pusté silnice působí až přízračně. **[212]** Zatímco bychom očekávali, že nově postavený obytný komplex bude na fotografii prezentován plný moderního dynamického života, setkáváme se zde maximálně s ojedinělými vozy. Tato skutečnost má několikéré vysvětlení. Především je tu prostřednictvím fotografie dokumentován fakt, že na městských předměstích (zejména těch čerstvě postavených) byl tehdy ještě jen malý provoz. Patrné je to také při srovnání se snímky moderních staveb v centru Prahy, které se již v polovině dvacátých let stalo rovněž centrem dopravního provozu.²¹ **[213]** Pravděpodobně nezáměrně tyto snímky bez dopravy také naplňují jiný z ideálů meziválečné moderní architektury, než byla inspirace světem techniky – je jím snaha o poskytnutí zdravého a hygienického bydlení všem, tedy i chudším vrstvám, pro které byly tyto fotograficky zachycené obytné domy s malými byty určeny. Zároveň se do fotografií bez dopravy promítá modernistická idea funkčního zónování města, kdy jsou jejich klidné obytné části odděleny od rušných sfér obchodu a dopravy.²² Této hypotéze ovšem odporují snímky jiného druhu staveb souvisejících s motorismem – nově postavených silnic. Na fotoreportáži o nových československých silnicích, uveřejněné v obrázkovém časopise *Pestrý týden* v roce 1937, automobily paradoxně nenajdeme. **[214]** Podobného principu používali někdy také fotografové hojně propagovaných nově budovaných dálnic v hitlerovském Německu, například August Sander či Erna Lendvai-Dircksen.²³ Jakoby tu samotná stavba byla důležitější než účel, kterému má sloužit.

Pro člověka první poloviny 20. století byl automobil také symbolem individuální dopravy, který zároveň fungoval jako doklad společenského statusu. Výdobytkem moderní doby byl fenomén volného času jako protikladu pracovní doby, který byl vyplněn novými druhy zábavy. Jednou takovou zábavou byl turismus, cestování, opěvované uměleckou avantgardou a oblíbené mezi širokými vrstvami obyvatel. Už v roce 1880 spisovatel Jules Verne v románu *Zemí šelem* psal

²¹ Vorlík (pozn.19), s. 18–19.

²² Ibidem, s. 11.

²³ Srov. Rolf Sachsse, *Photography as NS State Design: Power's Abuse of a Medium*, in: Klaus Honnef – Rolf Sachsse – Karin Thomas (eds.), *German Photography 1870–1970: Power of a Medium*, Köln am Rhein 1997, s. 85–87.

o moderním individuálním dopravním prostředku jako o snu, který nám – na rozdíl od hromadné železnice – umožní jet kamkoliv chceme, zastavit kdykoliv chceme, který se nám stane ložnicí, salónek, jídelnou, kuřárnou i kuchyní.²⁴ Pro člověka meziválečné doby pak automobil představoval především ideální prostředek individuální dopravy na výlety a do nově budovaných víkendových sídel. Proto byl hojně zastoupen i na snímcích těchto domů. [215] [216] Moderní dům a automobil se rovněž staly dokladem dobrého společenského postavení a jako takové se objevovaly na fotografiích v dobových společenských časopisech. [217] Rovněž v případech, kdy chtěli výrobci automobilů poukázat na exkluzivitu jimi vyráběných vozů, přecházeli od staršího typu jejich fotografování na neutrálním pozadí²⁵ k jejich kombinaci s moderní architekturou – ať už to bylo na kresbách či na fotografiích. [218] [219]

Všechny uvedené příklady dokládají jediný fakt – a sice že společné zachycení moderní architektury a automobilu na fotografiích není náhodnou záležitostí. Naopak je výsledkem tu záměrné a cílevědomé, jindy spíše podvědomé snahy o účinnou prezentaci a popularizaci moderní architektury. Automobil potom můžeme chápat jako objekt, který se měl stát předmětem touhy potenciálních uživatelů moderní architektury, přičemž tato jejich touha měla být následně na moderní stavby přenesena. Jistá exkluzivita automobilu nebyla vůbec na překážku. Naopak. Zatímco daleko častější individuální prostředek té doby – motocykl – se na fotografiích architektury téměř vůbec nevyskytuje, méně dostupný automobil se stal jejich přirozenou součástí. V moderní ikonografii architektury dokonce zakořenil natolik, že se s ním můžeme na fotografiích architektury setkat dodnes.

Stafáž na fotografiích architektury

Za jednu z nejdůležitějších charakteristik fotografie architektury bývá často označována její „nezalidněnost“, tedy fakt, že na snímcích budov nejsou přítomny žádné lidské postavy. Jak jsme již mohli vidět, je tomu tak i v případech fotografování míst či staveb, které jsou svou podstatou určeny pro používání velkým množstvím lidí – například kavárny, administrativní budovy, výstavní pavilony nebo ulice nově postavených čtvrtí. S lidskými postavami se však často nesetkáme ani na fotografiích soukromých staveb, zejména vil. Jako mnohé jiné vizuální obyčeje fotografie architektury má i tento jen původ v technice fotografování, postupem času se z něj však stal technikou nezapříčiněný úzus.

²⁴ Silk (pozn. 16), s. 40.

²⁵ Srov. záznam fotografování vozu Praga Mignon v roce 1920. Emil Příhoda, *Praga: Devadesát let výroby automobilů*, Praha 1998, s. 33.

Původní příčinou nepřítomnosti postav na fotografiích architektury byly dlouhé expoziční časy nutné v počátcích fotografování. Uvádí se, že Nicéphore Niépce svou první fotografii exponoval osm hodin, Henry Fox Talbot zpočátku dvě hodiny, později asi třicet minut a Louis Jacques Mandé Daguerre od sedmi do deseti minut.²⁶ Pohybující se předměty tak na světlocitné vrstvě nezanechaly žádnou stopu. Už od padesátých let 19. století se však technika vylepšovala natolik, že bylo možné i zachycení lidí spolu s architekturou, avšak mnohdy docházelo k retušování rozmazaných postav, které byly vyfotografovány náhodou. V mnoha případech se staly lidské postavy na fotografiích architektury nežádoucí a rušivé. Přestože od dvacátých let 20. století bylo možné při fotografování v městských ulicích zachytit při krátkých expozicích téměř všechny chodce velmi ostře, ještě v roce 1941 Rudolf Skopec v učebnici k fotografickým učňovským zkouškám radí: „Jedná-li se o budovy nebo sochy na živé frekvenci, použijeme materiálu málo citlivého a případně ještě hodně zcloníme, takže se expoziční doba mimořádně prodlouží a okoljdoucí osoby nebo jedoucí vozidla se nevyobrazí.“²⁷ A s podobnými radami se můžeme setkat i v druhé polovině 20. století: „Detaily [architektury] fotografujeme zásadně jen bez lidských postav, dálková panorámata většinou také (...), interiéry z normálního horizontu rovněž bez postav.“²⁸

Důvody tohoto vytlačení lidského života z fotografií architektury jsou od dvacátých let dále tedy spíše ideologické, než technické. Už v polovině 19. století se setkáváme s výroky, které o fotografování budov hovoří jako o „portrétování“, a v tomto smyslu si kladou za cíl zachytit „tvář“ konkrétní stavby, její „velkolepost“, individualitu, jedinečnost, která nebude rušena žádnými dalšími prvky.²⁹ S tímto vnímáním se v de facto nezměněné podobě můžeme setkat o padesát a více let později, kdy rovněž moderní architekti usilovali o realizaci ideální stavby na ideálním místě, jak jsme již mohli poznat v předchozích kapitolách. Důležitým heslem moderní doby se stala *objektivita*, ve fotografii zastoupená věcností a dokumentárností. Nejvhodnějším způsobem pro dokumentování moderní architektury, v českém prostředí ovlivňované koncepcí vědeckého funkcionalismu, podle níž má být architektura především vědou, jež nemusí reflektovat psychické a estetické potřeby člověka, pak mělo být právě její fotografické zachycení bez cizorodých elementů třeba v podobě lidských postav. Jako nejobektivnější se jevila prázdnota, na leckterých snímcích působící až nepříjemně, a soustředění na čistotu architektonických forem a jejich geometrický řád.³⁰ Lidské postavy tak můžeme pohledem české avantgardy chápat jako jakási rezidua

²⁶ Vetter (pozn.20), zejm. s. 29.

²⁷ Rudolf Skopec, *Stručná nauka o fotografii (Příručka k tovaryšským zkouškám fotografického oboru)*, Praha 1941, s. 60.

²⁸ Eva Strnadová, *Fotografování architektury*, Praha 1961, s. 12.

²⁹ Vetter (pozn. 20), s. 14–15.

³⁰ Srov. ibidem, s. 44, 72, 74, 75, 78.

odmítaného tradičního, „buržoazního“ umění v podobě závěsného obrazu, zatímco snímky bez lidí jsou věcné, nestranné a nepředpojaté doklady „tvrdé“ vědy. Podobně o tom hovoří Walter Benjamin: „*Ve fotografii začíná hodnota plynoucí z vystavování na odiv na celé čáře zatlačovat hodnotu kultovní. Ta se však nevzdává bez odporu. Stahuje se do posledního opevnění, kterým je lidská tvář. Není rozhodně náhodou, že hlavním objektem rané fotografie je portrét. Kultovní cena obrazu má své poslední útočiště v kultu vzpomínky na vzdálené nebo zemřelé blízké. V prchavém výrazu lidské tváře působí v raných fotografiích naposledy aura. To je to, co vytváří jejich zádumčivost a nesrovnatelnou krásu. Kde však člověk z fotografie vymizí, tam převažuje poprvé hodnota vystavovací nad hodnotou kultovní. Nesmírný význam Atgeta je v tom, že situoval tento pochod na jeho pravé místo, když fotografoval pařížské ulice kolem roku 1900 jako liduprázdné. Bylo o něm velmi oprávněně řečeno, že je snímal, jako by šlo o dějiště zločinu. Místo zločinu je liduprázdné. Jeho snímek se pořízuje kvůli indiciím. Fotografické snímky se začínají u Atgeta stávat doličnými důkazy historického procesu. To jim dává skrytý politický význam. Vyžadují, aby se chápaly již v určitém smyslu. Volně těkající kontemplace jim není přiměřená. Zneklidňují pozorovatele; cítí, že k nim musí hledat určitou cestu. (...)*“³¹

Místo zločinu je sice liduprázdné, pachatelé na něm ovšem často zanechali řadu stop, které je třeba správně interpretovat, aby zločin mohl být objasněn. Tak i na fotografiích architektury bez lidských postav můžeme nalézt známky nedávného lidského života. Mohli bychom za ně označit již zmíněné automobily, ovšem na některých snímcích se objevují i „tajuplnější“ stopy. Popsány jsou zejména ve spojitosti s fotografiemi Le Corbusierových staveb, na nichž se často objevují známky nedávné lidské činnosti v podobě opuštěných částí oděvů, kuchyňského náčiní či otevřených dveří, jimiž jakoby právě někdo odešel. **[220]** Z diváka fotografie se pak stává voyeur, pozorující soukromý prostor bez vědomí jeho majitelů.³² Tyto snímky jsou interpretovány rovněž v kontextu dobového surrealismu jako zobrazení přítomnosti přízraků či lidských duchů a dávány do souvislosti s tvorbou Giorgia de Chirica a René Magritta.³³ V našem prostředí se s takovými lidmi právě opuštěnými předměty můžeme setkat například na snímcích v brněnské vily Tugendhat od Atelieru de Sandalo, na nichž nacházíme otevřené, rozečtené knihy. **[70] [72]** Opravdu hojně pak bylo zachycení opuštěných zahradních židlí či plážových lehátek na zahradách a terasách soukromých vil i rekreačních zařízení. Nastíněná surrealistická interpretace nás upozorňuje na

³¹ Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: idem, *Dílo a jeho zdroj*, ed. Růžena Grebeníčková, Praha 1979, s. 24

³² Srov. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge – London 1996, s. 282–289. – Vetter (pozn. 20), s. 68–69.

³³ Alexander Gorlin, The ghost in the machine, in: Thomas Mical (ed.), *Surrealism and Architecture*, London – New York 2005, s. 103–118.

možné chápání těchto snímků se známkami lidské činnosti i přímo lidskou stafáží (jak ještě uvidíme dále) jako revize čistě vědeckého přístupu k architektuře a jeho obohacení o vnímání duševních potřeb člověka.

Problematika lidského těla v kontextu české meziválečné avantgardy je často nahlížena právě v kontextu surrealismu, v němž tělo zaujímaloby eminentní pozici v umění slova a obrazu. Josef Vojvodík o surrealismu hovoří jako o „*radikálním zpochybnění ideologického konstruktu lidského těla, ‚projektovaného‘ v avantgardní antropologii raných dvacátých let 20. století ve jménu plánování, sportu, zdraví a budoucnosti.*“ Zatímco umělecký svět dvacátých let byl okouzlen všedními, triviálními předměty, ve třicátých a čtyřicátých letech byly tyto předměty antropomorfizovány a staly se „*základními, potměšilými aktéry ‚všedního‘ dne válečné iracionality.*“³⁴ Druhou, byť u nás méně frekventovanou, interpretací tématu tělesnosti v souvislosti se zobrazováním architektury, je jeho nahlížení z pozice genderových studií. Martina Pachmanová na příkladu srovnání *Sociologického fragmentu bydlení* architekta Jiřího Krohy a snímků jeho vlastní vily ukázala, jak se lišily proklamace avantgardy o otázkách emancipace od reality domácností jejich tvůrců, v nichž žena zůstávala stále tou, která přebývá *uvnitř*, zatímco muž vede společenský život *venku*.³⁵ Podobně s tělem na fotografiích architektury pracuje rovněž Beatriz Colomina, která v myšlení moderních architektů nachází ženu rovněž jako tu, jež reprezentuje a obývá *interiér*, a muže, který působí v *exteriéru*.³⁶ Takovými pohledy lze nazírat rovněž snímky české moderní architektury, na nichž byli zachyceni lidé. Tyto interpretace však musíme doplnit rovněž zohledněním již zmíněných, dřívějších témat avantgardy – zdraví, hygieny, sportu – a také obchodních, potažmo reklamních aspektů fotografie architektury.

Nejčastěji uváděným důvodem a zároveň i interpretací lidských postav na fotografiích architektury je prosté udávání měřítka. S takovým tvrzením se můžeme setkat v řadě teoretických, historických i výukových publikací o fotografii architektury. Jsou většinou doplněny dalšími radami, jak s lidmi ve funkci měřítka na snímcích architektury dále zacházet. „*Lidská stafáž musí ale být organickou částí obrazu, nemůže být cizím, rušivým elementem.*“³⁷ „*V zásadě mají být osoby vždy nenápadné, v chůzi nebo jiném přirozeném pohybu, velké přibližně 1/20 výšky negativu (max. 1/10), nesmějí se dívat k přístroji, a musí být zřejmé, že nejsou hlavním námětem.*“³⁸ S takovými snímky, z nichž není zřejmé, jestli zobrazují lidi záměrně jako měřítka, či jestli jde jen o náhodu, se v české fotografii architektury běžně setkáváme. Například Josef Sudek na fotografiích pensionu Arosa

³⁴ Josef Vojvodík, *Imagines Corporis: Tělo v české avantgardě a moderně*, Brno 2006, s. 282, 303.

³⁵ Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Praha 2004, s. 167–178.

³⁶ Beatriz Colomina, *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, in: idem (ed.), *Sexuality & Space*, New York 1992, s. 73–128.

³⁷ Petr Sirotek, *Fotografie architektury* (diplomní práce), FAMU, Praha 1970, s. 28–29.

³⁸ Strnadová (pozn. 28), s. 12–13.

(arch. Karel Hannauer, 1931) zachytil i dvě postavy na balkoně [221], podobně se jedna postava dívá z okna vily Ludvíka Bautze na Babě (arch. František Kerhart, 1933) na fotografii z atelieru Illek & Paul, přičemž jí na terase sekunduje pes. [170] V mnoha dalších případech se však setkáváme i s jinými, než s takto nenápadnými postavami. Zdánlivá obyčejnost takových výjevů nás ale může činit slepými k významům, které mohou sdělovat.

Už v 19. století nacházíme snímky architektury, na nichž jsou lidské postavy použity jako symboly, které reprezentují konkrétní sociální skupinu, etnický typ nebo zaměstnání. Mají divákovi poskytnout specifické vysvětlení či interpretaci architektury, s níž jsou asociovány. V mnoha případech není jasné, jestli jsou postavy na fotografii proto, aby dokreslily náladu architektury, nebo zda má architektura odpovídat náladě postav. Často jsou lidské postavy takto použity na fotografiích architektury ze vzdálenějších kulturních prostředí, kdy mají jejich zvyky, oblečení či způsob chování učinit architekturu srozumitelnou a čitelnou. Lidé tu vystupují jako jakési mosty mezi cizí kulturou a divákem.³⁹ Podobně, tedy jako mosty či prostředníky, můžeme chápat i lidskou stafáž na fotografiích moderní architektury, která se sice v meziválečném období stala frekventovaným tématem i v populárních médiích, avšak stále si zachovávala určitý status výlučnosti, zapříčiněný moderními, netradičními formami. Vrátime-li se k Benjaminovu citátu („V prchavém výrazu lidské tváře působí v raných fotografiích naposledy aura.“⁴⁰), je lidská postava elementem, který v očích masového diváka meziválečné doby přibližuje moderní fotografii tradičnímu malířství. Pokud tento předpoklad srovnáme s preferencemi současného člověka, který by dal v soukromém životě jistě přednost prohlížení fotografií třeba i neznámých lidí, za nimiž však může tušit nějaký příběh, před procházením neosobních fotografií architektury, můžeme ho jen potvrdit. Podobný princip přiblížení stavby divákovi je pak zastoupen na fotografiích, jež využívají zobrazení lidí, kteří se věnují nějaké každodenní činnosti – mají sloužit k odmonumentalizování těchto staveb.⁴¹

V meziválečné době byla architektura chápána jako prostředek k přestavbě soukromého i veřejného života. Avantgardní architekti i teoretici propagovali zdravé bydlení a své stavby se snažili otevřít vzduchu, slunci a světlu.⁴² O nových, „hygieničtějších“ podmínkách se diskutovalo i mimo avantgardní kruhy. Sport, hygiena a stát se staly heslem doby budující nový řád. Hygieně v širším slova smyslu se věnovala řada časopisů – kupříkladu několik čísel časopisu *Stavba* bylo

³⁹ Cervin Robinson – Joel Herschman, *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, New York 1988, s. 34–40.

⁴⁰ Benjamin (pozn. 31), s. 24.

⁴¹ Srov. analogické použití lidských postav na některých malířských vyobrazeních antické architektury. Vojvodík (pozn. 34), s. 175. Srov. také Strnadová (pozn. 28), s. 12.

⁴² Srov. Paul Overy, *Light, Air & Openness: Modern Architecture between the Wars*, London 2007.

zasvěceno projektování staveb podle nových hygienických zvyklostí, časopis *Moderní hygiena*, určený převážně ženám, se zaměřil na otázky těla jako takového, vycházel rovněž časopis *Hygiena osobní, veřejná a sociální*.⁴³ Důležitým tématem byla rovněž estetizace sportu, která představovala jednu ze základních kategorií poetistické antropologie a estetiky⁴⁴ a jež převzala i populární kultura. Ve fotografických periodících bylo mnoho prostoru vyčleněno snímkům sportujících a tancujících lidí a článkům o fotografování sportu a pohybu. Jeden z nejdůležitějších teoretiků médií, Marshall McLuhan, hovoří o tom, že zájem o lidské tělo v pohybu je právě produktem doby fotografie: „*Zatímco fonetická abeceda byla technickým prostředkem odtržení mluveného slova od jeho zvuku a gesta, fotografie a její rozvinutí filmem gesto v lidské technologii záznamu obnovily. Fotografické momentky nehybných lidských pozic vedly k většímu zájmu o fyzické a psychické pozice než kdy dříve. Věk fotografie se na rozdíl ode všech ostatních stal věkem gesta, pantomimy, tance. Freud a Jung stavěli na interpretaci jazyků individuálních i kolektivních pozic a gest ve vztahu ke snům a obyčejným aktům každodenního života. Fyzické a psychické útvary, ‚nehybné‘ záběry, s nimiž pracovali, vděčily za mnohé pozicím odhaleným fotografií. Fotografie je použitelná pro kolektivní a individuální pozice a gesta, zatímco psaný i tištěný jazyk se spíše kloní k pozici soukromé a individuální. (...)*“⁴⁵ Vzhledem k privilegovanosti nových architektonických forem není náhodou ani fakt, že se mnozí z fotograficky zachycených tancujících lidí nacházeli na střešních terasách moderních budov. [222] [223] [224] Vliv na dobovou uměleckou i populární vizualitu měl rovněž koncept „nové ženy“ – moderní, nezávislé a emancipované bytosti.⁴⁶

V průsečíku těchto frekventovaných témat hygieny, sportu (pohybu) a nové ženy pak můžeme chápat rovněž četná fotografická zobrazení moderní architektury doplněná nejčastěji mladou, zdravou ženskou postavou. Je vlastně fascinující, že stejně jako v zahraničí, rovněž i v českém prostředí je muž na snímcích architektury zobrazován jen zřídka. Pokud k tomu ale už dojde, povětšinou je součástí městského davu [225] či je vně budovy, na ulici před ní. [77] [226] Ojedinělou výjimkou je snímek tzv. Skleněného paláce v Dejvicích (arch. Richard F. Podzemný, 1935–1937) od Josefa Sudka, který zobrazuje muže při do jisté míry intimní činnosti – sprchování na střeše domu. [120] Ve většině dalších případu je na snímcích moderních budov zachycena žena – žena, jež se sluní na terase domu nebo v jeho přilehlém okolí. Symptomatický je pro tento zobrazovací stereotyp cyklus fotografií vily Miroslava Hajna (arch. Ladislav Žák, 1932–1933), který

⁴³ Markéta Svobodová, *Když se led proboří...: Lázně, plovárny a bazény v české architektuře 19. a 20. století*, *Umění* XLVIII, 2000, s. 361.

⁴⁴ Vojvodík (pozn. 34), s. 276.

⁴⁵ Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*, Praha 1991, s. 181

⁴⁶ Srov. Matthew S. Witkovsky, *Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945*, New York – London 2007, s. 71–87.

byl pořízen atelierem Illek & Paul. [157] [158] [159] [160] Relativně známé jsou rovněž snímek sanatoria Máj v Poděbradech (arch. Josef Havlíček, 1936–1940) od Jaromíra Funkeho a fotografie sanatoria Morava v Tatranské Lomnici (arch. Bohuslav Fuchs, 1931) Jana Lukase, jež se svým pojetím přibližují už spíše reklamní fotografii. V tomto smyslu jsou tedy zobrazené ženy předmětem touhy a motivací k pozitivnímu vnímání moderní architektury. Z fotografického ateliéru se tak stává nové místo obchodu,⁴⁷ v němž se vyvíjejí strategie obrazného i faktického prodeje moderní architektury. Za stejným účelem jsou na fotografie umísťovány již zmíněné pozůstatky lidského života, tentokrát v podobě velmi frekventovaného plážového lehátka či zahradního sedacího nábytku, jež mají u diváka a možného zákazníka navodit podobné pocity jako mladé ženy v plavkách či moderní automobily. [53] [54] [164] [165]

Takové snímky ale nejčastěji nachází buď přímo v pozůstatcích fotografií, anebo v tisku populárnějšího ražení. Odborné publikace, ať už časopisy či knihy, zůstávali (a stále zůstávají) věrné zdánlivě objektivnímu zachycení architektury bez lidí.

⁴⁷ Vetter (pozn. 20), s. 13.

strany 210–232 – viz obrazová příloha

ALTERNATIVNÍ PAMĚŤ

Moderní architektura na pohlednicích

Jožka si pak vzpomněla na pohlednice, které skutečně napsala v cukrárně, kde si dopřála ještě jedné zmrzliny. Do světa se pak rozlétlo několik pohlednic s obrázkem Svaté Hory, které způsobily v Jožčině domově mnoho přemýšlení a dohadů, kdo je asi ten doktor Konrád, který na nich zvěčnil svůj podpis.

Jaromíra Hüttlová, *Jožka hledá samostatnost* (1933)

Ve třicátých letech mohl návštěvník či obyvatel Kolína poslat svým přátelům pohlednici s fotografií, která zachycovala zdejší elektrárnu ESSO od architekta Jaroslava Fragnera. [227] Bylo to jen nedlouho poté, co se v českých odborných i populárních časopisech objevily fotografie té samé budovy od řady předních fotografů. V roce 1932 byly ve *Volných směrech* publikovány fotografie elektrárny od Jaromíra Funkeho a Eugena Wiškovského,¹ podobně tomu bylo ve stejném roce v architektonickém časopise *Stavba*² a obrázkovém týdeníku *Pestrý týden*, který uveřejnil rovněž fotografie elektrárny od Eugena Wiškovského.³ Kromě toho elektrárnu fotografovali také Josef Sudek a první československý student Bauhausu a bývalý pedagog na Uměleckoprůmyslové škole v německém Halle Jindřich (Heinrich) Koch. Jestliže budeme elektrárnu ESSO pro její architektonickou podobu považovat za jednu z klíčových staveb českého meziválečného funkcionalismu, pak za stejně zásadní – ne-li zásadnější – můžeme prohlásit její fotografickou propagaci. Zatímco však zmíněné snímky známých fotografů i média, v kterých byly publikovány, lze chápat jako podobu poučeného a kultivovaného zájmu o soudobou architekturu,⁴ pohlednice s anonymním snímkem elektrárny lze plně začlenit do sféry „nízké“ kultury. Text napsaný na reversní straně jedné z nich („*Přijedu v sobotu v 18.44 na hlavní nádraží. Přijed' mi naproti tím 4. vlakem.*“) naznačuje, že taková pohlednice nebyla vnímána jako něco exkluzivního či určeného jen informovanému milovníkovi soudobé moderní architektury, ale používána k běžné komunikaci.

Na pomezí výlučnosti moderní architektury a masovosti pohlednicové produkce samozřejmě nenalzáme jen pohlednice s fotografií kolínské elektrárny. Také z dalších českých měst bylo možné poslat pohlednice se snímky moderních kostelů a sborů [228], krematorií, škol, internátů, kaváren, plováren, divadel a kin [229], výstavních pavilonů [230] [231] a obchodních domů, industriálních objektů, administrativních budov [232], vilových čtvrtí i skupin činžovních domů. Frekventované jsou pohlednice moderní architektury v Brně, které byly vydávány v souladu s důrazem, jenž byl na tamní moderní výstavbu kladen. Můžeme se na nich proto setkat s novými obytnými domy, navrženými architektem Poláškem, moderními brněnskými školami, sakrálními stavbami, Wiesnerovým krematoriem, ale rovněž soukromými vilami či Fuchsovými městskými lázněmi v Brně-Zábrdovicích. [233] [243] [244] [245] [246] [247] [248] [249] [250] Dalšími z měst, které byly známy svou moderní architekturou (nejen) díky pohlednicím byly – asi očekávatelně – Zlín [234] a Hradec Králové. [235] Avšak ani Praha

¹ *Volné směry* XXIX, 1931–1932, č. 4, s. 98–99.

² *Stavba* XI, 1932–1933, s. 3.

³ *Pestrý týden* VII, 1932, č. 15 (9. 4. 1932), s. 17.

⁴ Ačkoliv byl časopis *Pestrý týden* určen masovému čtenáři, jeho zájem o moderní architekturu, prezentovanou především prostřednictvím fotografií, byl natolik kontinuální, že i v tomto případě lze hovořit o poučeném přístupu.

nezůstávala pozadu; také její veřejné, sakrální, školní i obytné stavby byly fotografovány a vydávány na pohlednicích. [236] [237] [238] [239] Další, menší města se prezentoval třeba jen jednou moderní budovou, ale ta v jeho propagaci zastávala často podobnou roli pamětihodnosti jako místní historické stavby.

Existence takového efemérního média, jako jsou fotografické pohlednice moderní architektury, vede k řadě otázek týkajících se zkoumání architektury či architektonické kultury daného období i otázek daleko obecnějších, které se dotýkají podstaty výběru zkoumaného materiálu či možností, jakým na první pohled bezvýznamný materiál může přispět do poznání diskursu daného problému. Jak jsem nastínila už v předchozích kapitolách, na základě nedávného vývoje v oblasti teorie architektury, je zřejmé, že o moderní architektuře, která je konvenčně chápána jako „*vysoce umělecká praxe, ustavená v opozici k masové kultuře a každodennímu životu*“,⁵ je možné přemýšlet i z perspektivy jejích okrajových, populárních a podvrtných poloh či referencí a transformací v masové kultuře. V některých případech mohou totiž právě z těchto a podobných pozic, které lze shrnout pod označení vizuální kultura architektury⁶ či architektonická kultura,⁷ vycházet určité charakteristiky moderní architektury, které by jiným způsobem nebyly postižitelné. Moderní architektura je plně produktem své doby, jejíž podstata leží nejen v racionalizaci, ale také v rozvoji masové společnosti, která na jednu stranu v některých aspektech z racionalizace vychází, na stranu druhou ji svoji neohraničeností a neuchopitelností podřívá. I v moderní architektuře proto nalézáme vedle úsilí o racionalizaci, zrychlení a zjednodušení stavebního procesu (v jehož důsledku měla často vzniknout nikoliv unikátní stavba pro jednotlivce, nýbrž stavební „produkt“ pro masy) nezřídka také její chápání jako zboží, které je třeba za pomoci mechanické reprodukce nabídnout ke spotřebě masové společnosti. Masová společnost si ovšem mnohé „racionální“ podoby této propagace přizpůsobila svým zvyklostem a svému vkusu. Výsledek tak více než o záměrech tvůrců architektury vypovídá o vnímání a chápání moderní architektury širokou

⁵ „*The conventional view portrays modern architecture as a high artistic practice established in opposition to mass culture and to everyday life.*“ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge – London 1996, s. 50.

⁶ Srov. Richard Williams, *Architektura ve vizuální kultuře*, in: Marta Filipová – Matthew Rampley (eds.), *Možnosti vizuálních studií*, Brno 2007, s. 49–62.

⁷ Rostislav Švácha definuje architektonickou kulturu o něco tradičněji, s menším důrazem na populární masové projevy, přesto pro něj tento pojem zahrnuje širokou škálu jevů, které s architekturou souvisejí, mnohdy však při jejím zkoumání nejsou brány v potaz: „*Do příhrádky ‚architektura‘ by neměl patřit jenom prostý výsledek stavění, ale i to, co se odehrálo před ním a po něm: leccos kolem klientovy objednávky; architektovy ideje, nápady, náčrty, výkresy; pak, dejme tomu, i uskutečněná stavba; po ní její odezva u zákazníka, ohlas u širšího publika, kritiky, recenze, hlubší interpretace; vůbec naše schopnost zapojit stavbu do širšího kulturního kontextu, (...). V polovině devadesátých let jsme od Kennetha Framptona zaslechli pojem architektonická ‚kultura‘.*“ Rostislav Švácha, *Média v ženských rukách*, in: *Povolání architekt[ka]*, Praha 2003, s. 125.

veřejností. „Zcela klíčový je pak pohled na architekturu z hlediska nejen její výroby, ale také užívání. Právě zde nám vizuální kultura jako přístup může pro porozumění architektuře nabídnout nejvíce. (...) Pokud poukazují na užití architektury, míním tím její porozumění neodborným publikem.“⁸

Převážně anonymní fotografické pohlednice s moderní architekturou jsou fenoménem, s jehož pomocí je možné zkoumat postoj široké veřejnosti k nově vznikající moderní architektuře a její neodborné vnímání a užívání. Zvýšený výskyt některých staveb na pohlednicích a naopak menší zastoupení či dokonce absence jiných nastoluje otázku, zda existovalo něco jako „ikonické“ stavby soudobé architektury. Vědomí oblíbenosti populární kultury v avantgardních uměleckých kruzích zase vybízí tázat se po průsečících tehdejší „vysoké“ a „nízké“ kultury. Obecněji by se v ideálním případě téma pohlednic s fotografiemi moderní architektury zejména třicátých a čtyřicátých, ale také padesátých let mohlo stát vhodným materiálem ke zkoumání způsobu, kterým je možné vyrovnat se s častou neuchopitelností, neohraničeností a špatnou definovatelností artefaktů populární kultury a smysluplně je začlenit mezi tradičnější přístupy dějin a teorie architektury. Je však třeba si uvědomit i obtíže, se kterými se badatel musí při zkoumání pohlednic potýkat. Se stávajícími poznatky není v podstatě možné přesně určit, v jakém rozsahu pohlednice s fotografiemi moderní architektury vycházely a jaký byl jejich poměr k ostatní pohlednicové produkci. Otázkou rovněž je, kde vytyčit hranice žánru, co lze ještě mezi fotografické pohlednice moderní architektury zařadit (nabízí se všemožné přesahy především v ohledu stylovém; mnoho moderních staveb je na fotografických pohlednicích zachyceno jako součást větších, často historických městských celků). Máme také jen kusé zprávy o objednatelích, autorech či vydavatelích těchto pohlednic.

Flâneur a turista

Pohlednice jsou veskrze moderním fenoménem, jehož existence je těsně spjata se vznikem a rozvojem moderní společnosti. Jsou jednou z nejranějších forem masových médií, široce používaných a vášnivě sbíraných, a jsou také dokladem průlomu soukromí na veřejnost, k němuž v moderní době došlo. Když na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 19. století Heinrich von Stephan, pozdější německý vrchní poštovní, prosazoval korespondenční lístek, přímého předchůdce pohlednice, nazýval ho *offenes Postblatt*, otevřený poštovní lístek. Zatímco do té doby bylo nemyslitelné, že by se osobní zprávy posílaly jinak než v uzavřeném

⁸ Williams (pozn. 6), s. 54-55.

dopise, teď si doba žádala rychlejší prostředek komunikace, který však začal také zasahovat více do soukromí.⁹ Když na pohlednice zanedlouho začaly být umisťovány také reprodukce kreslených, rytých a malovaných obrazů a posléze i fotografií, bylo nakročeno k jejich masové oblibě. Od poloviny sedmdesátých let 19. století začaly být pohlednice vyráběny průmyslově a vznikala specializovaná nakladatelství; pohlednice však vydávali i malé regionální tiskárny či majitelé výletních hostinců a hotelů.¹⁰ Pohlednice se tak stávají nepostradatelným prostředníkem komunikace i archivace vzpomínek moderního turisty i městského *flâneura* bloumajícího bezcílně ulicemi. „*Moderní oči se pohybují*,“¹¹ píše Beatriz Colomina nejen v narážce na moderní film a komponování architektonických hmot tak, aby byly vnímány především v pohybu, ale rovněž na fenomén cestování, turismu, pro moderní dobu charakteristický. „*Svět turismu je světem fotoaparátu*,“ poznamenává dále.¹² A právě pohlednice jsou jedním z nejsilnějších příkladů souvislostí vizuální kultury a turismu.¹³

Jak ukázaly mnohé studie, věnované důvodům vzniku a charakteristikám moderního cestování, stejně jako vlivům, které tyto volnočasové aktivity měly na ostatní oblasti lidského konání, je na turismus navázáno mnoho rituálů. Jedním z nich je například hledání autenticity. Turista ale nehledá skutečnou, objektivní autenticitu, nýbrž autenticitu *symbolickou*, jež je vyjádřena nějakými znaky či symboly. Těmito symboly jsou nejčastěji rozličné obrazy, jež kolují mezi turisty, v masových médiích nebo v reklamních turistických materiálech. Dalším z typických turistických rituálů je návštěva a prohlížení památek a dalších turisticky významných míst (*sightseeing*), jejichž status je nezřídka výslednicí působení zmíněných symbolických obrazů.¹⁴ Na průsečíku těchto dvou rituálů pak můžeme nalézt obrazovou pohlednici, jejíž funkce a symbolika je rovněž pevně rituálně zakotvena v životě člověka první poloviny 20. století. Byla posílána z prázdnin, z lázní, z výletů nebo z vojny domů a signalizovala nějaké *jiné* místo.¹⁵

⁹ Naomi Schor, „Cartes Postales“: Representing Paris 1900, *Critical Inquiry* XVIII, 1992, č. 2, s. 210–211.

K tématu soukromého a veřejného na pohlednicích srov. také např. Kirsten Baumann – Rolf Sachsse (eds.), *Moderne Grüße: Fotografierte Architektur auf Ansichtskarten 1919–1939*, Dessau 2004, s. 187.

¹⁰ Viz historický vývoj pohlednic např. in: Roman Karpaš, *Pohlednice. Historie lístků, které zmenšily svět*, Liberec 2005. – Dieter Weidman, *Postkarten von der Ansichtskarte bis zur Künstlerkarte*, München – Berlin 1996. – Josef Koudelka, *Úvod do problematiky pohlednice* (diplomní práce), FAMU, Praha 1978.

¹¹ „*Modern eyes move*.“ Colomina (pozn. 5), s. 5.

¹² „(...) *the world of tourism is the world of the camera* (...)“ Ibidem, s. 47.

¹³ Srov. David Crouch – Nina Lübbren (eds.), *Visual Culture and Tourism*, Oxford – New York 2003.

¹⁴ Ning Wang, *Tourism and Modernity: A Sociological Analysis*, Amsterdam – Lausanne – New York – Oxford – Shannon – Singapore – Tokyo 2000, s. 54, 146–147.

¹⁵ Baumann – Sachsse (pozn. 9), s. 183.

*Jinými, exotickými místy, rozličností námětů pohlednic i jejich funkcí prostředku mezilidské komunikace byli okouzleni také mnozí moderní umělci¹⁶ a s nimi česká meziválečná avantgarda. Zejména pro Devětsil s jeho sympatiemi k exotismům, cestování, suvenýrům, snění,¹⁷ ale rovněž k mechanické reprodukci představovaly pohlednice v podstatě ideální médium. „I když nadšení pro umění tiskem bylo zřejmě silné, (...) reprodukce obrazových básní mohou být z dnešního hlediska považovány za pouhé programové gesto omezené hranicemi časopisů avantgardy,“ poznamenává Jindřich Toman s odkazem na výstavu *Bazar moderního umění* (1923). A dále interpretuje pohlednice v podstatě jako jednu z možností skutečného uplatnění a masového šíření obrazových básní. „Je proto důležité doplnit standardní příběh a sledovat kroky, které vedou do širšího prostoru. Jedním takovým krokem, i když stále ještě programovým, je apologie moderních pohlednic Františka Halase z *Pásma z ledna 1925*.“¹⁸ Ve zmíněném textu básník František Halas píše: „Bylo třeba prostřednictvím, aby krása věcí každodenních, všedních a opomíjených byla objevena. Objevy objevených věcí, tak bude snad sloužit jedna ne z nedůležitých kapitol historie poetických výbojů. Krása pohlednice, lépe snad krása její tváře, dosud většinou objevena nebyla. Pohlednice má svou funkční poezii, nositelka pozdravů z cest, přání, polibků, vzpomínek zruřovělých láskou, chvějí se na ní řádky dotýkané tisícerým tajemstvím obálek z útrob pneumatických pošt. Dává nám svým tichým protikladem chvíle zasnění v hlučném tepu velkoměsta, vyvolává i na vířivé křížovatce obraz sněžných Alp, tváře kamaráda či milenky, (...). Její láce učinila ji nejužitečnějším a nejpřístupnějším artefaktem a má časem všechnu nechutnost tohoto termínu. (...) podstata kýče zůstává. Špatné umění vtírá se do sféry fotoaparátu a reklamních básní. (...) Tovární, seriová výroba je basí, na níž by mohla produkce pohlednic vyrůst na nejprospěšnější propagační a reklamní prostředek nové krásy, nových forem, nové poezie.“¹⁹ Halasovy požadavky na pohlednicovou produkci byly částečně realizovány v několika pracích jeho uměleckých souputníků. Toman uvádí například pohlednici *Majáles* (1926) od Otakara Mrkvičky.²⁰ [240] Zmiňuje rovněž obálku knihy Jaroslava Seiferta *Samá láska* (1923) od stejného autora, na níž se pohlednice vyskytuje v juxtapozici s dalšími moderními atributy – kolem automobilu, letadlem, zaoceánským parníkem, mrakodrapem a centrem moderního*

¹⁶ Srov. např. Weidman (pozn. 10).

¹⁷ „For someone who dreams of changing lives, of changing life, travel is the simplest approach. Thus modern people like travel.“ Wang (pozn. 14), s. 65.

¹⁸ Jindřich Toman, *Foto/montáž tiskem*, Praha 2009, s. 88–89.

¹⁹ František Halas, *Pohlednice, Pásmo I, 1924–1925*, č. 7–8, s. 11–12.

²⁰ Toman (pozn. 18), s. 89.

pražského života – Václavským náměstím.²¹ [193] Média pohlednice se zhostili i další tvůrci z okruhu Devětsilu. Vítězslavu Nezvalovi roku 1926 vychází sbírka *Básně na pohlednice*, Karel Teige v roce 1927 vytvořil soubor pěti pohlednic k desátému výročí Říjnové revoluce [241] a požadavek obrazových básní na pohlednicích vznesl rovněž Jaroslav Seifert.²² Souvislosti s pohlednicovou estetikou vykazují i některé samotné obrazové básně – Jindřich Štyrský komponuje obrazovou báseň *Souvenir* (1924) jako víceokénkovou pohlednici s fotografiemi z cest, ale rovněž s vyznačením jedné z fotografovaných postav křížkem, jako se to běžně dělalo, aby se adresátovi přiblížilo, který hotelový pokoj odesílatel obývá, nebo v jakém žije domě. Cestování tematizuje rovněž Karel Teige v kolážích *Pozdrav z cesty* (1923) či *Odjezd na Kythéru* (1923).

Přes veškeré snahy umělecké avantgardy však pohlednicová produkce zůstávala převážně komerční záležitostí, jež ji předurčovala k tomu, vyhledávat takové motivy, které se časem prokázaly jako obchodně úspěšné. Přestože po první světové válce už pohlednice nezažívaly své vrcholné období, jakým pro ně byl přelom 19. a 20. století, a mnohé z jejich dřívějších komunikačních funkcí nahradil telefon, rozhlas či film, počet vydávaných pohlednic i jejich podíl na formování všeobecného vkusu i vizuální estetiky byl citelný. Na rozdíl od předchozích období a v souvislosti s rozvojem fotografie i reprodukčních technik, můžeme po roce 1918 sledovat příklon ke snahám o věcnou a přesnou reprodukci skutečnosti. O důležitosti fotografického zobrazení na pohlednicích v této době a o pevné pozici, kterou fotografické pohlednice tehdy měly mezi ostatními fotografickými zobrazeními v populární kultuře, svědčí povzdech v periodiku profesionálních fotografů, *Věstníku společenstev fotografů*, v roce 1924. Podle něho obliba umísťování snímků na pohlednicové formáty snižuje profesionálním ateliérům tržby, protože jsou levnější než tradiční na kartony lepené fotografie.²³

Stejně jako citovaný František Halas si však i mnohé dobové texty v odborných i populárních periodických stěžují na nevysokou uměleckou kvalitu masové pohlednicové produkce. V *Pestrém týdnu* v roce 1929 se například píše: „*Musí to ovšem býti pohlednice hezká a pravdivá. Máme mnoho krásných a uměleckých pohlednic. Vedle nich také mnoho jarmarečnického zboží. Pošleme-li pohlednici, provedenou podle krásné fotografie krajiny aneb staveb, máme jistotu, že jsme se nedopustili uměleckého nevkusu.*“²⁴ Na volání po větší kvalitě

²¹ Ibidem, s. 76. Srov. rovněž Karel Srp, *Optická slova*, in: Vladimír Birgus (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*, Praha 1999, s. 58.

²² Toman (pozn. 18), s. 89, 92.

²³ Foto-dopisnice, *Věstník společenstev fotografů* II, 1924, č. 3, s. 4–5.

²⁴ Pošlete jim pohlednici, *Pestrý týden* IV, 1929, č. 21 (25. 5.), s. 14.

pohlednic reagují mnohá nakladatelství – jako příklad za všechny bychom tu mohli uvést soubor vánočních pohlednic s fotografiemi Josefa Sudka vydaný nakladatelstvím Družstevní práce v roce 1933. Na pohlednice se však dostaly i Sudkovy fotografie architektury. V souvislosti se zakázkou pro majitele Barrandovských teras Václava Havla vyšla na počátku třicátých let pohlednice (a lze předpokládat, že nebyla jediná) zachycující čilý kavárenský ruch na tomto výletním místě. [242] Rovněž u příležitosti Výstavy stavebnictví a bydlení, která se konala v Brně v roce 1933, byl soubor pohlednic s fotografiemi moderní architektury, jejichž autorem byl Rudolf de Sandalo. [243] [244] [245] [246] [247] [248] [249] [250] Snímky stejného fotografa se pak objevovaly i na dalších pohlednicích, kupříkladu na reklamní pohlednici velkolepé brněnské kavárny Esplanade navržené architektem Ernstem Wiesnerem (1925–1927). [251] [252]

Takto jednoznačně určených pohlednic s moderní architekturou je však minimum. U snímků publikovaných na pohlednicích, je v mnoha případech velmi těžké určit autora. Nalezneme sice takové, na nichž je fotograf výslovně uveden (jako v případě zmíněných pohlednic Barrandovských teras od Josefa Sudka; autorem fotografií na řadě pohlednic vydaných firmou Grafo Čuda Holice byl její majitel Karel Čuda), většinou je však neznámý. Někdy je možné na autorství usuzovat podle shodných snímků, uveřejněných na jiném místě (je to případ Sandalových snímků na pohlednicích k Výstavě stavebnictví a bydlení v Brně roku 1933). Od schopností těchto povětšinou anonymních autorů se odvíjela kvalita fotografie na pohlednici. Je však důležité si uvědomit, že v případě takového populárního média, jakým byly pohlednice, kompoziční, umělecké a technické kvality snímku nehrály zvláštní roli. Pro komerční úspěch, o který šlo ve většině případů především, bylo daleko důležitější, co je na snímku zachyceno. Platí to nejen pro pohlednice z velkých nakladatelských podniků, ale rovněž pro malosériové náklady, často vydávané za účelem přivýdělku či dokonce – v případě pohlednic s návrhy ještě nehotových moderních budov – sběru financí na budoucí stavbu. Tento fakt nás však upozorňuje na další obtíž. Přestože se nezřídka za jednu z hlavních vlastností místopisné pohlednice jmenuje její schopnost „konstatování jistého typického objektu“,²⁵ právě rozšířenost tohoto média nám ukazuje, že tomu tak vždy nebylo. Pohlednici s moderní stavbou, kupříkladu moderní sakrální budovou či novým krematoriem, mohl vydat místní spolek nebo skupina věřících. Soudobé tiskařské firmy jim ostatně takovou možnost

²⁵ Bohumír Prokůpek, *Úvod do problematiky kýče se zvláštním zřetelem na pohlednice* (diplomní práce), FAMU, Praha 1986, s. 46. Srov. také Annelies Moors, From ‚Womens Lib.‘ to ‚Palestinian Women‘: The Politics of Picture Postcards in Palestine/Israel, in: Crouch – Lübbren (pozn. 13), s. 30.

nabízely.²⁶ Na fotografii se pak objevil spíše *jejich* objekt, důležitý pro určitou skupinu lidí, nikoliv stavba, charakterizující celé město. Mnohé z pohlednic byly rovněž reklamami na firmu, jež ve vyfotografovaném objektu sídlila. Z toho je tedy zřejmé, že funkci, kterou mělo vydání pohlednice naplňovat, určovala především náplň budovy. Pohlednice s budovami, důležité pro chod i obraz města, jako například radnice, divadla, nádraží, továrny, školy, velké obytné komplexy, zařízení veřejné hygieny apod., pak můžeme chápat jako veskrze reprezentační, jež měly i za hranicemi města podat zprávu o jeho moderním rozkvětu.

Jedním z mála záchytných (byť také v mnoha ohledech vratkých) bodů, které by nám mohly pomoci téma pohlednic s moderní architekturou nějak interpretovat, by mohlo být téma jejich užívání. Je tedy třeba se nejprve obrátit od obrazu architektury na aversu pohlednice ke zprávě na jejím reversu, jež je hlavní funkcí tohoto média. Z ní můžeme zjistit, že sice pohlednice s moderní architekturou byly hojně posílány, ale bez souvislosti s tím, co na nich bylo vyfotografováno. Pohlednice, které se nějak vztahují k vlastní fotografii (například na obytném domě vyznačují místo, kde odesílatel bydlí [253]), se objevují jen velmi zřídka. To však možná paradoxně dává fotografickému zobrazení na aversu větší účinnost. Vycházíme-li z Benjamina, je možné udělat tento závěr: vyfotografováním a masovým šířením obrazu architektury ztrácí architektura auru. *„Stále nevývratněji se prosazuje potřeba mít předmět v největší blízkosti jako obraz a co více, jako obtisk, reprodukci. A reprodukce, jak ji pohoťově poskytují ilustrované časopisy a filmové týdeníky, se zřetelně liší od obrazu. V něm se neopakovatelnost a trvání proplétají stejně úzce jako prchavost a opakovatelnost u reprodukce. Vyloupnout předmět z obalu, do něhož je zahalen, zničit jeho auru, to je znak vnímání, u kterého smysl pro stejné ve světě tak vzrostl, že si prostřednictvím reprodukce vynucuje standardizaci jedinečného. Tak vychází v nazírání najevo to, co se markantně hlásí o slovo v oblasti teoretické jako zvýšený význam statistiky. Realita se musí vyrovnat s masami, masy s realitou a tento proces má dalekosáhlý dosah pro myšlení i nazírání.“*²⁷ Architektura je prostřednictvím pohlednice standardizována; ztrácí sice auru, ale tím se stává více lidovou, přístupnou masám. Zapojuje se do slovníku či archivu vizuální zkušenosti moderního člověka, a to i laika. Je konkrétním příkladem dalšího Benjaminova tvrzení, které jsme již jednou citovali, podle něhož architekturu nejlépe porozumíme „*ve stavu rozptýlení*“.²⁸ To může být také jedním z východisek ke zkoumání architektury v rámci vizuálních studií. Samotná pohlednicová produkce je pak zástupcem vizuální kultury *par excellence*, kterou jeden z jejich

²⁶ Jak vzniká pohlednice, *Pestrý týden* IV, 1929, č. 12 (23. 3.), s. 15.

²⁷ Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: idem, *Dílo a jeho zdroj*, ed. Růžena Grebeníčková, Praha 1979, s. 21.

²⁸ Citováno in: Williams (pozn. 6), s. 50.

klíčových teoretiků, Nicholas Mirzoeff definuje takto: „*Paradoxem vizuální kultury je to, že je zároveň všude a nikde.*“ Stejně tak byly pohlednice s fotografiemi architektury hojně vydávány a posílané a sbírané širokou škálou uživatelů, ale v současné perspektivě se jejich důležitost redukuje jen na funkci historického dokumentu.

Ikonické obrazy

Podobně jako to činí vizuální studia, chápali mnohé obrazové artefakty populární kultury také někteří historici umění. Proslulý je v tomto směru vizuální atlas *Mnemosyné*, jenž v letech 1924–1929 sestavoval Aby Warburg z pohlednic, novinových výstřižků, poštovních známek či kopií známých děl. Měl být odpovědí na otázku, jestli, jak a v jakých formách přežívají obrazy, jejichž kořeny leží v antice. O různé formy vizuální reprezentace, které stojí mimo sféru „vysokého“ umění se zajímal rovněž Erwin Panofsky.²⁹ A také on hledal historické předky, ikonické předchůdce konkrétních vizuálních figur. Takové *ikonické* obrazy či zobrazení, které svým významem přesahují dobu, v níž vznikly, které tkví svými kořeny v historii, avšak v nějaké formě přežívají do současnosti, bychom mohli nalézt nejen v historických uměleckých projevech, ale rovněž v moderní době. Tento ikonický, či kultovní status má však jen malá skupina obrazů, které prošly jakýmsi historickým filtrem a jsou i po delší časové úseky schopny zprostředkovávat informace, být chápány a divák se s nimi může identifikovat.³⁰

Touto perspektivou je tedy také možné se dívat na vyobrazení moderní architektury v masových tištěných médiích ve třicátých a čtyřicátých letech – nejen na pohlednicích, ale rovněž odborných architektonických časopisech, propagačních brožurách a knihách o architektech, jednotlivých stavbách či firmách či v populárních obrazových periodících – a tázat se, zda se dobový divák s obrazy některých staveb mohl setkat častěji než s jinými. Pokud budeme zkoumat zachovalé archivy zakázkových fotografů (např. Josefa Sudka, ateliéru Illek a Paul či Štencova grafického závodu), kteří se systematicky věnovali fotografování moderní architektury, zjistíme, že na této úrovni zřejmě žádný výběr neprobíhal. Vyfotografováno je to, co bylo fotografováno od samotných architektů a stavitelů či jejich klientů zadáno. To znamená veřejné budovy, soukromé vily, zahrady, interiéry atd. Jakýsi výběr probíhal zřejmě až na

²⁹ K tématu východisek vizuálních studií v tradičních dějinách umění srov. Marta Filipová, *Vizuální studia v českém prostředí*, in: Filipová – Rampley (pozn. 6), s. 214.

³⁰ Srov. např. Roger Balm – Briavel Holcomb, *Unlosing Lost Place: Image Making, Tourism and the Return to Terra Incognita*, in: Crouch – Lübbren (pozn. 13), s. 157–174. – Kester Rattenbury – Catherine Cooke – Jonathan Hill, *Iconic Pictures*, in: Kester Rattenbury (ed.), *This Is Not Architecture: Media Constructions*, London 2002, s. 57–90. – Juan Pablo Bonta, *Architecture and Its Interpretation. A Study of Expressive Systems in Architecture*. London 1979, s. 145.

úrovni volby konkrétních snímků pro konkrétní média. Tady je na místě znovu zopakovat, že rozsáhlost materiálů, které takové snímky obsahují, je nekonečná. Při určování, zda byla některým stavbám věnována větší pozornost než jiným, je tedy těžké pracovat s exaktními daty; je nutné se spíše spolehnout na neobjektivní závěry vytvořené na základě pozorování řady médií.

Jedním z nejfotografovanějších měst u nás byla – jak by se ostatně dalo očekávat – Praha, která po vzniku samostatné republiky stála na „novém začátku“. Profesionální i amatérští fotografové směřovali fotoaparát nejen na její historické, ale často i moderní části, a podíleli se tak na vytváření jakéhosi nového obrazového katalogu nové, moderní Prahy. Je proto na místě zúžit hledání *ikonických* staveb jen na toto město.

Mezi stavby, jež se na fotografických zobrazeních vyskytovaly více než jiné, můžeme bezesporu zařadit Veletržní palác (arch. Oldřich Tyl a Josef Fuchs, 1924–1928), který snímali přední fotografové doby, jako byl Josef Sudek či František Illek s Alexandrem Paulem. Objevoval se ovšem také hojně na pohlednicích [254], v dobových populárních periodících (např. v *Pestrém týdnu* [255] a *Salonu*³¹), nebo v propagačních publikacích o Československu, jednou z nichž byla kupříkladu kniha Marie Majerové *Kde je Charlie?* (1934, vyšla v několika jazykových mutacích).³² Zajímavostí mnoha snímků Veletržního paláce je fakt, že se nezřikají historického kontextu – novou budovu Pražských vzorkových veletrhů totiž zachycují tak, aby obsáhly současně i historickou budovu Průmyslového paláce na Výstavišti, a naznačují tím kontinuitu mezi historickými veletrhy a moderním centrem obchodu.

Snad ještě častějším výskytem v dobových médiích se mohou chlubit Barrandovské terasy (arch. Max Urban, 1927–1929) s přilehlým plaveckým bazénem (arch. Václav Kolátor, 1929–1930). Není to ale jen díky již zmíněným Sudkovým snímkům a jejich použití na tištěných propagačních materiálech teras. [242] O tom, že se měly stát lákadlem nejen pro místní, ale rovněž návštěvníky Prahy z celého Československa i zahraničí, svědčí jejich častý výskyt v turistických průvodcích po Praze,³³ kde byly zařazeny po boku historických pamětihodností Prahy. [256] Obraz Barrandovským teras pak překročil kontext významu jen pro své nejužší okolí rovněž prostřednictvím pohlednic, zaslaných do zahraničí. Stav destrukce, kterému v současné době Barrandovské terasy i plavecký bazén čelí, pak dávají těmto fotografickým obrazům ještě důležitější význam. Jsou archivním dokladem věhlasu a

³¹ I. palác Obchodní a průmyslové city v Praze, *Salon* VIII, 1929, č. 3, s. 25.

³² Marie Majerová, *Wo ist Charlie?*, Praha 1934, s. 54.

³³ Srov. např. Jan Grmela (ed.), *Praha svým hostům*, Praha 1936, s. 78.

modernosti architektonických forem, který již není patrný, ale na nějž se v souladu s naznačenou definicí *ikonických* obrazů stále odvoláváme.

Mezi moderními pražskými sakrálními stavbami vyniká Gočárův kostel sv. Václava ve Vršovicích (1927–1930), který se na stránkách mnoha periodik a knih zařadil po bok předních pražských historických sakrálních staveb. Stalo se tak kupříkladu v knihách Miroslava Chalupníčka *Praha, město chrámů* z roku 1937 [257] či Jiřího Jeníčka, *Praha stará i moderní* (1948). [258] Také v tomto případě je zachována řada pohlednic [237] i fotografií v populárních obrazových periodících. [259]

V oblasti městských paláců hrál pro změnu důležitou roli jakéhosi moderního dědice Všeobecný penzijní ústav Karla Honzika a Josefa Havlíčka (1932–1934). Podobně jako kostel sv. Václava se i Penzijní ústav objevuje v juxtapozici s historickými budovami – například s Arcibiskupským palácem v knize V. V. Štecha a Josefa Ehma *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá... Praho!* (1948). [260] Jako „první pražský mrakodrap“, který vzbudil zájem i v zahraničí, byl jeho obraz publikován rovněž na výstavách a v knihách a brožurách propagujících Československo. [261]

Mezi další hojně publikované stavby patřila např. Ústřední budova Elektrických podniků v Holešovicích (arch. Adolf Benš a Josef Kříž, 1927–1935), Památník národního osvobození na Vítkově (arch. Jan Zázvorka, 1929–1933), Kostel Nejsvětějšího srdce Páně na náměstí Jiřího z Poděbrad (arch. Josip Plečnik, 1928–1932) či Dům české zemské hasičské jednoty na Vinohradech (arch. Tomáš Pražák a Pavel Moravec, 1926–1930). A vytipovat bychom takových budov mohli daleko více.

Je vlastně překvapivé, že mnohé z mnou jmenovaných pražských *ikonických* budov jsou zároveň těmi, které jsou i dnes považovány za klíčové. Ať už pro kulturní dějiny města, nebo pro vývoj moderní architektury. Proto se tu, podle mého názoru, naskýtá ještě jedna otázka: Staly se stavby, které dnes řadíme do kánonu moderní architektury, součástí tohoto kánonu opravdu jen z důvodu jejich architektonické výjimečnosti, nebo tomu tak je i díky jejich časté publicitě v dobových médiích?

strany 246–264 – viz obrazová příloha

(NE)NARUŠENÁ KONTINUITA

Fotografie architektury za války a v padesátých letech

*V časopise Host do domu z června 1955
byla otištěna tato básnička Jiřího Filipa:*

*ARCHITEKT
Projektoval krabice
Byl podroben kritice
Nyní o nápravě sní
zásadní a rychlé
Navrhne nám krychle –
s parádičkou secesní.*

Po půldruhém roce lze básničku číst takto:

*ARCHITEKT
Projektoval krabice
S parádičkou secesní
Byl podroben kritice
Nyní o nápravě sní
zásadní a rychlé
Navrhne nám krychle!*

Československý architekt (1955)

Původní význam slova avantgarda je vojenský předvoj (fr. *avant* – před, *la garde* – hlídka, stráž). A rovněž mnohé strategie, metody a postupy umělecké avantgardy by bylo možné označit za ve své podstatě válečné. Válečné úspěch nejsou závislé jen na vítězstvích v konkrétních bojích, významnou úlohu v nich hraje rovněž válečná propaganda. Právě ta je spojnicí mezi válkou a avantgardou. Moderní média byla jedním z nutných produktů technického pokroku první světové války – účast do té doby nevidaného počtu zemí ve válečném konfliktu si vyžádala zapojení moderních komunikačních technologií. Uvádí se, že bitvu na Marně vyhrály telefonní hovory¹ a důležitou roli ve válečných postojích bojujících národů sehrála také novinová propaganda. Tyto moderní způsoby komunikace v Evropě zakořenily a po válce zažily nebývalý rozkvět. Hrály významnou úlohu nejen jako prostředky mezilidské komunikace nebo nástroje politické propagandy, ale zapojily se rovněž do propagace a prezentace nových uměleckých forem. „*A jaký vztah má architektura k válce? Pohled na architektonickou avantgardu (...) naznačuje, že se moderní architektura nestala ‚moderní‘ jen díky používání skla, oceli nebo železobetonu, jak se obvykle tvrdí, nýbrž využitím nového technického vybavení masových médií: fotografie, filmu, reklamy, publicity, knih a časopisů atd. (...) To nemůže být vnímáno mimo válečný kontext. Je to skutečně od samého začátku vojenský střet. Avantgarda je právě toto, předsunutá hlídka válečné výpravy, propagačního a vojenského tažení zároveň. Moderní architektura musí být přehodnocena jako válečná architektura. Za těchto podmínek byli historici a kritici moderní architektury, jejichž práce je tu revidována, v první řadě válečnými reportéry. Bitevním polem byl trh a zbraněmi, jako v každé moderní válce, nové komunikační technologie.*“²

Toto perspektiva, která chápe mediální propagaci moderní architektury jako veskrze válečnou strategii, je aplikována především na období, kdy se architektura mohla rozvíjet svobodně, tedy na dvacátá a třicátá léta 20. století. V méně svobodných etapách, které u nás spadají jak do let druhé světové války, tak do období po roce 1948, se modernost jakoby opět přesunula od architektury ke skutečným válečným a ideologickým technologiím. Jak poznamenává Rolf Sachsse k tématu architektury a fotografie v nacistickém Německu: „*Jediná moderna*

¹ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge – London 1996, s. 156.

² „*And what relationship does architecture have to war? Surely, one look at the architectural avant-garde in these terms suggests that modern architecture becomes ‘modern’ not simply by using glass, steel, or reinforced concrete, as is usually understood, but precisely by engaging with new mechanical equipment of the mass media: photography, film, advertising, publicity, publications, and so on. And furthermore, this engagement cannot be thought outside of war. Indeed, it is a military engagement from the beginning. The avant-garde is precisely that, the advance guard in a campaign, a campaign that is at once one of publicity and a military one. Modern architecture has to be rethought as war architecture. In these terms, the historians and critics of modern architecture whose work is being rethought here would have been first and foremost war reporters. The battlefield was the marketplace, and the weapons, as in every modern war, were the new technologies of communication.*” Ibidem, s. 73.

v nacistickém státě byla válečná technologie a ta byla moderně představována.“³ Nesvobodná omezení a nařízení ve válečném Československu, stejně jako po převzetí moci komunisty v roce 1948, citelně ovlivnila nejen architektonickou praxi a podobu realizovaných staveb, ale také způsoby, jakými byly tyto stavby fotograficky dokumentovány. Ačkoliv obě období byla v mnoha ohledech rozdílná, sama podstata svobodu omezující ideologie zapříčinila rovněž množství společných rysů, z nich některé se týkaly způsobů zobrazování, reprezentace a práce s fotografickým obrazem. Je také třeba si uvědomit, že přestože se epochy první a druhé republiky (1918–1939), protektorátu za druhé světové války (1939–1945), krátkého poválečného období svobody (1945–1947) a přibližně prvního desetiletí socialismu (1948–1959) z dnešní perspektivy mohou zdát velmi nesourodé, s rozdílným vztahem ke svobodě člověka, umělce a tisku či k osobnímu vlastnictví, v mnoha oborech působili stále stejní lidé. Ti se sice chtěli nechtěli museli přizpůsobit aktuálním podmínkám, podstata jejich práce však byla stále tatáž. A právě tito lidé se proto stali důležitými protagonisty kontinuity, která se současným pohledem může jevit jako značně zpřetrhaná. Ve výtvarné oblasti se mnoho oborů stalo předmětem převratných ideologických spekulací a cílem ideologických nařízeních. Nejsilněji tyto vlivy zažívaly „vysoké“ a viditelné žánry, jako malířství, sochařství či architektura. Naopak užitým oborům se pod záminkou funkčnosti často dařilo mnohým příkazům úspěšně vyhýbat. Platilo to v zásadě i pro oblast tzv. užití fotografie, do níž můžeme ve většině případů zahrnout i fotografii architektury. Jak za války, tak po roce 1948 byla omezována spíše obecnými zákonnými a jinými regulacemi, než že by jí byla věnována soustavná ideologická „péče“.

Válka

Válečné období přineslo zejména omezení mnoha činností. Už roku 1938 došlo v důsledku ohrožení Československa ze strany Německa k omezení svobody fotografování na mnoha místech.⁴ To samozřejmě pokračovalo i za protektorátu. V roce 1941 Rudolf Skopec fotografickým učňům radil: „Podle říšského zákona jest zakázáno fotografovati na všech veřejných místech, kde by tím mohlo vzniknouti zdržení frekvence, a to i tehdy, když zdržení způsobily jen osoby fotografování přihlížející. Přestupky tohoto rázu jsou trestné nanejvýš zabavením přístroje, a to ihned při činu. Dodatečné zabavení přístroje je nepřipustné. Na soukromých pozemcích si může majitel zakázati fotografování a nechati i případně policejně potrestati. Všeobecný a naprostý zákaz platí pro fotografování v blízkosti vojenských zařízení, cvičišť, letišť, pevností atd., což je vyznačeno i na

³ „Das einzig Moderne im NS-Staat war die Kriegstechnologie, und die war modern vorzuführen.“ Rolf Sachsse, *Bild und Bau: Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*, Braunschweig – Wiesbaden 1997, s. 179.

⁴ Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1839–1999*, Praha 1999, s. 75

příslušných tabulkách. Totéž platí o nádražích, letištích a o fotografování z letadel. Již pouhé brání přístroje do letadla je trestné. Výjimky může povolit pouze ministerstvo letectví, avšak i pak musí být všechny snímky před rozšiřováním úředně schváleny, což je pak nutno na snímku označiti se jménem autora a číslem povolení.“⁵ Fotografickou živnost pak směli provozovat nejen osoby s dostatečnou kvalifikací a úředním povolením, ale pouze árijského původu.⁶ K dalšímu omezení došlo 29. března 1942, kdy vstoupil v platnost zákaz fotografování na řadě veřejných míst, schválený říšským ministrem vnitra.⁷ V dubnu téhož roku se rovněž zastavila veškerá výstavba a stavět se od té doby mohlo pouze se svolením říšského protektora.⁸ Architekti se proto spíše než ke stavění uchýlili k revizi dosavadní tvorby a plánování na následující období.⁹ Změny a omezení se dotkly i médií, v nichž bylo dříve možné fotografie, architekturu a potažmo fotografie architektury uveřejňovat. V roce 1940 přestal vycházet populární časopis *Měsíc*, roku 1942 časopis *Architektura*, o rok později společenské časopisy *Eva* a *Salon*, v roce 1944 zanikl časopis *Fotografický obzor*. Konec vydávání Populárního obrazového periodika *Pestrý týden* kopíruje v podstatě konec války.

Přibližně první tři roky války se fotografie moderní architektury ještě uplatňovala v plné síle. Požívala stejné důležitosti a péče, jakou zažívala ve třicátých letech, v mnoha ohledech právě na konci této dekády dosáhla svého vrcholu, který násilně přerušila válka. Objevovala se v odborných i populárních časopisech a byla jí rovněž věnována teoretická reflexe.¹⁰ V roce 1940 se v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze konala velkolepá výstava *Za novou architekturu*, která bilancovala dění v české moderní architektuře od počátku 20. století. Tady, stejně jako na dalších výstavách u nás i v zahraničí, se fotografie uplatnila jako svébytné, sebevědomé a ničím nenahraditelné médium, jež požívalo privilegií ve zprostředkování architektury odbornému i laickému publiku. V některých dobových recenzích výstavy byl tento stav náležitě reflektován –

⁵ Rudolf Skopec, *Stručná nauka o fotografii (Příručka k tovaryšským zkouškám fotografického oboru)*, Praha 1941, s. 82. [A]

⁶ Ibidem, s. 80.

⁷ Birgus – Scheufler (pozn. 4), s. 79.

⁸ Lucie Zadražilová, *Když se utopie stane skutečností*, Praha 2013, s. 50.

⁹ Srov. ibidem, s. 50. – Rostislav Švácha, *Architektura čtyřicátých let*, in: idem – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V, 1939–1958*, Praha 2005, s. 31–73.

¹⁰ Srov. [Alexandr Paul], *Architektura ve fotografii*, *Architektura* II, 24. 5. 1940, č. 5, s. 129. [A] – Miroslav Korecký, *Fotografování architektur*, *Zprávy památkové péče* IV, 1940, č. 8, s. 113–116. [A] – Miroslav Chalupníček, *Fotografování architektury*, *Fotografický obzor* XLIX, 1941, č. 4, s. 37–40. [A] – K. H., *Základní požadavky na fotografii architektur*, *Fotografie* VII, 1941, č. 3, s. 35–44. [A] – Alexandr Paul, *Fotografie mluvčím vnitřní architektury*, *Architektura* III, 1941, nestr. příl. [A]

fotograf František Čermák ve *Foto-novinách* poznamenal, že vzhledem k masivnímu zastoupení fotografií by se výstava měla jmenovat spíše *Fotografie za novou architekturu*.¹¹

Postupem času, přibližně od let 1942–1943, v souvislosti se zákazy fotografování i stavění a snižující se možností vzniklé snímky publikovat, je omezena také tvorba samotných fotografií moderní architektury. Dobře patrné je to v zachovaných knihách negativů živnostenských fotografů. Josef Sudek i František Illek s Alexandrem Paulem svou spoluprací s architekty omezují. Josef Sudek se ve čtyřicátých letech odklání od tradičně pojaté zakázkové činnosti, kterou do té doby provozoval. Přestává fotografovat reklamní snímky, fotografie do propagačních publikací i zakázkové portréty.¹² Upouští rovněž od fotografování moderní architektury, byť vztahy s mnoha architekty přetrvávají válku a částečná spolupráce je znovu navázána na konci čtyřicátých a v padesátých letech. Práci na moderní propagaci směrem *ven*, nahrazuje obrácení se *dovnitř* – fotografuje nejbližší okolí svého dřevěného atelieru v Praze na Újezdě. Změna typu zakázek za války je patrná rovněž u atelieru Illek & Paul. V jejich knihách negativů si můžeme povšimnout nárůstu portrétní fotografie, které se dříve příliš nevěnovali. Fotografují architektonické plány a stejně jako Sudek spolupracují s výtvarnými umělci při reprodukcích obrazů a soch.

Přestože i za války se čtenáři časopisů mohli ojedinele setkat se snímky moderní architektury, stav válečného ohrožení lidských životů i hmotných historických památek, stejně jako německý útlak zapříčinily větší výskyt snímků, které zachycovaly krásy české země, historická města a jednotlivé historické architektonické památky. Tento typ fotografií byl pro německou cenzuru v podstatě nezávadným uměleckým projevem. Přestože se v našem prostředí jednalo o jakousi nenápadnou protiněmeckou reakci, analogické tendence, byť v daleko primitivnější a ideologičtější podobě, lze sledovat i v samotném nacistickém Německu, kde se z tematicky podobně zaměřených fotografií staly „*emocionální stimulanty zvrácené památkové péče*.“¹³ U nás však snímky historické architektury sloužily spíše jako skrytá symbolika národní hrdosti a vlastenectví. Privilegované místo v tomto směru měly fotografie Prahy, jež vznikaly už během války, ale mnoho byly publikovány ve výpravných fotografických knihách až po jejím skončení.

Už v roce 1940 vyšla *Praha ve fotografii Karla Plicky*, jež shromáždila Plickovu práci ve Fotoměřickém ústavu v Praze v letech 1939–1940.¹⁴ Kromě historické architektury přinesla také snímky Všeobecného pensijního ústavu nebo Barrandovských teras. V lednu 1941 také nabízí

¹¹ František Čermák, Největší výstava fotografických zvětšenin, *Foto-noviny XXI*, 1940, č. 10, s.18–20. Citováno in: Jaroslav Anděl, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005, s. 8.

¹² Anna Fárová, *Josef Sudek*, Praha 1995, s. 89–107.

¹³ Sachsse (pozn. 3), s. 171.

¹⁴ *Praha ve fotografii Karla Plicky*, Praha 1940.

Josef Sudek nakladatelství Sfinx dílo *Pražský hrad*, které má obsahovat 100 fotografií. Podle Sudkova plánu měl být celý soubor snímků hotový už v dubnu téhož roku; vyšel ale nakonec až po válce na podzim roku 1945 se 105 fotografiemi.¹⁵ Během práce v průběhu války měl Sudek dokonce povolen vstup do prezidentova sídla a také na terasy Národního divadla, odkud pořizoval dálkové záběry Hradčan.¹⁶ Rovněž ještě za války, v květnu 1944, požádal Sudka historik umění Emanuel Poche o snímky pro knihu o Karlově mostě. Zaslal dokonce Sudkovi náměty co a odkud fotografovat. Některé z fotografií za války opravdu vznikly, mnohé další Sudek pořídil až v padesátých letech. Celý soubor byl pak vydán v knize *Karlův most ve fotografiích*¹⁷ až v roce 1961.¹⁸ V několika poválečných letech pak vycházejí i další pragensie – např. posmrtně vydané *Pražské kostely* Jaromíra Funkeho v roce 1946, o rok později *Chrám sv. Víta* od Jiřího Jeníčka s fotografiemi z let 1942–1946 a v roce 1948 *Praha romantická* Jidřicha Marca.¹⁹

S podobným jevem, tedy častějším obracením objektivu fotoaparátu k historické architektuře, se v důsledku války můžeme setkat i jinde v Evropě. „*Válka zesílila smysl pro historické vědomí, a někteří fotografové architektury přispěli k neotřelému prošetření toho, za co bylo bojováno a co bylo zachováno, a k pátrání po kulturní identitě a kořenech, jež válka podnítila.*“²⁰ Jako jakýsi protiklad, vycházející však ze stejného historického vědomí, ale zároveň tušení nového začátku,²¹ byly snímky ruin a bombardováním zničených měst, jež v mnoha zemích, zapojených do válečného konfliktu, nebylo během války možné publikovat.²² Snímky s takovými náměty vznikly rovněž u nás, zejména po bombardování Prahy v letech 1944–1945. Cyklus snímků pražských ruin tehdy fotografoval například Josef Sudek, ale rovněž řada dalších, dnes mnohdy anonymních fotografů.²³

Po skončení války vychází také fotografické knihy o Praze, které dávají prostor nejen její historickým částem, ale rovněž moderním stavbám a čtvrtím, vzniklým ve většině případů ještě před válkou. Spíše než propagací a popularizací moderní architektury jsou takové snímky

¹⁵ Josef Sudek – Rudolf Rouček, *Pražský hrad: Výtvarné dílo staletí v obrazech Josefa Sudka*, Praha 1945.

¹⁶ Fárová (pozn. 12), s. 95–96.

¹⁷ Josef Sudek – Emanuel Poche, *Karlův most ve fotografiích*, Praha 1961.

¹⁸ Fárová (pozn. 12), s. 96.

¹⁹ Jaromír Funke, *Pražské kostely*, Praha – Brno 1946. – *Chrám sv. Víta v obrazech Jiřího Jeníčka*, Praha 1947. – Jidřich Marco, *Praha romantická*, Praha 1948.

²⁰ „*The war heightened the sense of historical consciousness, and several architectural photographers contributed to the fresh investigation of what had been fought for and preserved, and to the search for cultural identity and roots that it prompted.*“ Robert Elwall, *Building with Light: The International History of Architectural Photography*, London – New York, 2004, s. 157.

²¹ K interpretaci ruin jako nového začátku srov. Josef Vojvodík, *Imagines Corporis: Tělo v české avantgardě a moderně*, Brno 2006, s. 150–156.

²² Elwall (pozn. 20), s. 156.

²³ Srov. např. Jan B. Uhlíř, *Bomby na Prahu: Nálety z roku 1945 objektivem Stanislava Maršála*, Praha 2011.

upomínkou na dobu, kdy bylo fotografii moderní architektury věnováno více (publikační) energie a zároveň dokladem, že se moderní stavby díky tomu staly rovnocennými pamětihodnostmi hlavního města. V roce 1948 vychází v nakladatelství Družstevní práce obsáhlá publikace *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá...Praho!* s úvodem od V. V. Štecha a fotografiemi Josefa Ehma, Eugena Wiškovského, Václava Chochola, Miroslava Háka, Františka Illka s Alexandrem Paulem a dalších.²⁴ Vedle fotografií historického centra Prahy, interiérů či uměleckého řemesla se tu čtenář mohl setkat rovněž se snímky z pražských předměstí, Veletřního paláce či Ruzyňského letiště. Fotografie pražské periferie mají mnohdy sociální podtext a některé korespondují s dobovým vnímáním města Skupiny 42. [262] Podobně se se snímky moderní architektury můžeme setkat v knihách Jiřího Jeníčka *Praha jaseň okřídlená* (1948) a *Praha stará i moderní* (1948). Do první z nich byl zahrnut kupříkladu snímek Všeobecného penzijního ústavu nahlíženého skrz fragment Památníku národního osvobození na Vítkově, druhá obsahuje fotografie restauračních teras Mánesa nebo libeňského plynojemu.

Temná doba bez fotografie: Fotografie architektury v 1. polovině padesátých let

Historické vědomí vnímané jako způsob národní hrdosti se po komunistickém převratu v roce 1948 přetavilo do regresivního návratu k minulým historickým formám a odvrhnutí modernosti jako příliš formálního, „obyčejnému“ člověku nesrozumitelného projevu. Nejsilněji patrné to bylo v architektuře, kde ke slovu přicházel socialistický realismus, charakterizovaný použitím historizujících novoklasických formálních prvků. Architektura následovala Stalinovu tezi, že „má být socialistická svým obsahem a národní svou formou,“ a z historických slohů si vybírala takové znaky a elementy, které by nejlépe vyjadřovaly nový socialistický řád.²⁵

Nová byla i situace na poli fotografie. Přestože měla fotografie na jednu stranu jistý punc avantgardnosti, byla chápána rovněž jako nezastupitelný prostředek dokumentace budování nového socialistického státu. V teorii a kritice se navazovalo spíše na předválečné konzervativní kruhy amatérské fotografie.²⁶ Tato východiska potvrzuje rovněž dobový důraz na roli, kterou měly při tvorbě tzv. nové fotografie²⁷ sehrát kluby fotografických pracovníků, tzn. dřívější amatérská sdružení. Podstatnou změnou ve struktuře fotografické praxe bylo rovněž postupné

²⁴ V. V. Štech – Josef Ehm, *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá...Praho!*, Praha 1948.

²⁵ Pavel Halík, *Architektura padesátých let*, in: Švácha – Platovská (pozn. 9), s. 303.

²⁶ Tomáš Pospěch, *Socialistický realismus a česká fotografie v letech 1945–1957*, *Ateliér XVI*, 2003, č. 1 (9. 1.), s. 7. Srov. rovněž diplomovou práci téhož autora: *idem, Socialistický realismus v české fotografii* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 1998.

²⁷ Srov. dočasné přejmenování časopisu *Československá fotografie* v letech 1950–1952, který nesl název *Nová fotografie: Měsíčník pro odbornou a ideovou výchovu fotografických pracovníků*. Jednalo se tehdy o jediné vycházející periodikum o fotografii, a jak naznačuje podtitul, silného ideologického ražení.

združstevňování fotografických ateliérů, které probíhalo od roku 1949²⁸ a násilně je sdružovalo do centrálně řízeného družstva Fotografia. Některým profesionálům se podařilo se organizovat ve fotografické sekci Svazu československých výtvarných umělců, jež byla součástí odboru užitého umění. Patřili mezi ně mimo jiné například Jindřich Brok, Josef Ehm, Zdenko Feyfar, Tibor Honty, Jan Lukas, Josef Prošek, Viktor Radnický, Ladislav Sitenský, Alexandr Paul či Josef Sudek. Přestože všichni měli především umělecké ambice, ve smyslu realizace volných fotografií, aby dostáli dobovým požadavkům na užitnost fotografie, byli nuceni plnit také zakázky v podobě reklamních a propagačních fotografií, snímků do knih a v neposlední řadě rovněž fotografií architektury.²⁹ Tato nutnost jakési rozdvojenosti mezi umělecké a užité úkoly (u mnoha ze jmenovaných autorů přítomná už i v oficiálně neregulované podobě před válkou či těsně po ní) naznačuje pozici fotografie architektury, jak se jeví pohledem dobové ideologické teorie.

V roce 1952 vyšla kniha *Thema v nové fotografii* Františka Doležala, jež je považována za programovou publikaci socialistického realismu ve fotografii. Jak už bylo naznačeno výše, také tento text se obrací především k amatérským fotografům, kteří se mají stát úhelným kamenem nové socialistické fotografie. Přesto nám však nabízí interpretační hledisko, jímž je možné se dívat i na dobovou fotografii architektury, a to i tu, jež byla ve své podstatě zakázková a profesionální.

Teorie socialisticko-realistické fotografie kladla důraz na monumentálnost jednotlivých výjevů, snadnou srozumitelnost pro běžného diváka, optimismus, který měl z fotografií číset, a zejména téma snímku.³⁰ Jak napovídá už název zmiňované knihy, důležitost tématu zdůrazňuje rovněž František Doležal: „(...) přistupujeme k fotografické tematice jako k pojednání o látkách, které slouží nové, socialisticky pojeté fotografii za předmět tvůrčího zpracování. Pod pojmem *tematu* je třeba rozumět v širším smyslu určitou látku nebo v užším smyslu určitý úsek života, z něhož tvůrčí pracovník čerpá vhodné náměty (motivy).“³¹ A dále jmenuje jednotlivá témata, kterým je záhodno se věnovat. Jsou jimi „člověk, hrdina nové doby“, „práce v nové fotografii“, „náměty z politického života“, „sjednocená tělovýchova a sport“, „rekreace pracujících“, „závodní kluby a osvětové besedy“, „masové kulturní akce a lidová zábava“, „nové pojetí portrétu“, „děti, mládež, žena a rodina v nové fotografii“, „krajina v nové fotografii“ a „lidové tradice v soudobé fotografii“. Přestože tato témata i některá Doležalova tvrzení o nutnosti zachycování skutečnosti mohou působit mírně naivně vzhledem k interpretativní a reprezentační povaze fotografického média, opak je pravdou. Jak vyplývá z některých jeho výroků, je si naopak vědom toho, že

²⁸ Ovšem například Jan Posselt udržoval svůj ateliér jako soukromý až do roku 1960. SCH [Pavel Scheufler], heslo Jan Posselt, in: Petr Balajka (ed.), *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993, s. 281–282.

²⁹ Antonín Dufek, *Fotografie 1948–1958*, in: Švácha – Platovská (pozn. 9), s. 412–413.

³⁰ Pospěch, *Socialistický realismus a česká fotografie v letech 1945–1957* (pozn. 26)

³¹ František Doležal, *Thema v nové fotografii*, Praha 1952, s. 9.

fotografie může dobře posloužit prosazování ideologie, že není objektivní a lze jejím prostřednictvím manipulovat s názory diváka. „*Thema, zvolené k zpracování, lze vyjádřit z nejrůznějších hledisek, v nejrůznějším ideovém pojetí, podle potřeby a záměru toho kterého pracovníka. Každé takové pojetí má potom jiný obsah. Fotografuji-li určitou událost, mohu ji podat v pravdivém nebo zkresleném světle. Mohu vyzvednout nebo snížit její význam, mohu v ní některé stránky zdůraznit nebo potlačit. Mohu jí dát určitou tendenci. Snímek takto sestrojený a doplněný příslušným komentářem je pak schopný sloužit nejrůznějším účelům, potřebám a zájmům.*“³²

Celým textem samozřejmě prostupuje ostrá kritika tzv. měšťácké fotografie, do níž spadá mimo jiné i fotografie abstraktní a surrealistická. Vedle této větve však podle Doležala existovala i fotografie, „*která si uchovala vztah k reálné skutečnosti a ve které nedošlo k popření tematů. Je to fotografie zpravodajská, reportážní, žurnalistická (...). (...) jsou to právě tyto formy drobné užitkové fotografie, které v sobě nesou zárodky dalšího vývoje.*“³³

Právě toto přiznání určité důležitosti starším formám užitých fotografií je klíčové k pochopení pozice, jakou měla na počátku padesátých let fotografie architektury. Stejně jako jiné užitě výtvarné obory, se právě díky své účelovosti v podstatě dostala mimo hledáček ideologů. To zajistilo její částečnou kontinuitu s vývojem oboru před rokem 1948 i před druhou světovou válkou. Lapidárně řečeno: vyfotografovat vznikající či již postavený dům v zásadě dokumentárním způsobem bylo potřeba v každé době. Přesto však i do fotografie architektury dobová ideologie, budovatelské úsilí, ale i ztížené hospodářské a výrobní podmínky konce čtyřicátých a počátku padesátých let prosakují.

Na některé nové charakteristiky fotografie architektury v padesátých letech už nás upozorňuje samotná kniha *Thema v nové fotografii*. Publikuje dva snímky ze stavby sídliště, které oba řadí do žánru krajiny, resp. socialistické krajiny. První fotografii, nazvanou *Stavba vzorného sídliště* [263], kritizuje jako málo živou, má podle Doležala sice realistickou formu, ale chybí jí lidé. „*A bez lidí, bez děje je těžko mluvit o socialisticky orientované fotografii.*“³⁴ Naopak druhý ze snímků, *Stavba hornického sídliště* [264], jenž v pozadí zobrazuje nově postavený dům a v popředí dělníky, pracující na krovu jiného domu, se Doležalovi už zamlouvá více. „*(...) jsou tu lidé a je tu technika, která jim pomáhá urychlovat a zvyšovat výrobu a měnit tvářnost měst – a to je pro novou krajinářskou fotografii podstatné.*“³⁵ Přestože by to sami teoretici socialistické fotografie asi nepřiznali, jejich snahy o zapojení lidského elementu na fotografie nově budovaných sídlišť jsou jen

³² Ibidem, s. 10.

³³ Ibidem, s. 13.

³⁴ Ibidem, s. 124.

³⁵ Ibidem, s. 124.

další podobou dodávání aury fotografickému médiu, jak o tom hovořil Walter Benjamin.³⁶ Na počátku padesátých let se však tento požadavek dařilo naplňovat jen na některých programových snímcích „fotografických pracovníků“. V odborných architektonických publikacích se stafáž ve větším rozsahu na fotografiích architektury začala objevovat až po ideologickém uvolnění v druhé polovině padesátých let.

František Doležal si je v knize *Thema v nové fotografii* rovněž vědom skutečnosti, že fotografie publikované v tisku, nejsou nějakým „nevinným“, objektivním výběrem, nýbrž výsledkem potřeb a záměrů vydavatelů, redaktorů a autorů jednotlivých textů, které mají fotografie doplňovat. Tyto strategie v minulosti Doležal interpretuje silně politicky a ideologicky,³⁷ avšak je jasné, že v mnoha případech měly i mírnější, byť ve své podstatě také ideologické podněty. A to nejen době před rokem 1948, jež Doležal kritizuje, ale rovněž v jeho přítomnosti. Dobře můžeme tyto strategie pozorovat v odborném architektonickém periodiku, jímž byl časopis *Architektura ČSR*.

První, co nás při prohlížení časopisu *Architektura ČSR* na počátku padesátých let zarazí, je výrazné omezení fotografické složky na úkor programových a ideologických textů, plánů a dalších návrhů architekturu v duchu socialistického realismu. Pokud nějaké fotografie v časopise nalezneme, jedná se nejčastěji o nekvalitně reprodukované, rozoznání a neostře reprodukcí snímků ideálních předobrazů naší architektury – historizujících staveb v Sovětském svazu. Kvalita reprodukcí ostře kontrastuje s vysokým standardem reprodukování fotografií, běžným už v předválečné době. Spíše než jednotlivé stavby, zachycují tyto fotografie celé ulice nebo urbanistické komplexy sovětských měst, postavených ve stylu socialistického realismu. Pojetí těchto snímků, které neopomíjí běžný městský život na ulicích, sugeruje určitou bezstarostnost a normalitu života v Sovětském svazu, která se měla prostřednictvím *sovětizace*³⁸ československé architektury přenést i k nám. [265] [266] [267]

Realita budování v duchu socialistického realismu však byla mnohdy jiná. „*Překotné plnění plánu naráželo na tisíce překážek, chyběly zpětné vazby, vázla koordinace prací, které neustále ohrožovalo zhroucení,*“ píše Pavel Halík. A dále poznamenává, že „*mnohem dříve než sama architektura socialistického realismu se tak zrodila její ritualizovaná a univerzální verbální podoba.*“³⁹ Při pohledu na obrazovou náplň *Architektury ČSR* je třeba dodat, že tato ritualizovaná

³⁶ Viz kapitola „Člověk a stroj“.

³⁷ „*Theoreticky neplatilo na žádné thema žádné omezení. Jinak tomu však bylo v praxi. Při výběru příspěvků do časopisu a při rozhodování o soutěžích, výstavách a podobně byly vylučovány veškeré práce, které odhalovaly třídní podstatu kapitalistického světa a jeho rozpory, které stranily pokroku a stavěly se po bok revoluce. Tato opatření se děla pod záminkou nadstranickosti fotografie a pod heslem její nezávislosti na politickém životě.*“ Doležal (pozn. 31), s. 11.

³⁸ K pojmu *sovětizace* srov. Halík (pozn. 25), s. 299–304.

³⁹ *Ibidem*, s. 301, 305.

podoba měl nejen verbální, ale rovněž vizuální charakter, který byl naplňován právě častějším publikováním ideálních nerealizovaných plánů, kresebných návrhů a fotografií modelů plánované architektury, než snímků realizovaných staveb. Už v roce 1940 Alexandr Paul zmiňoval, že „při propagaci projektů, pro něž má být získán jistý okruh příznivců nebo široká veřejnost, vykoná platné služby fotografie sádrového modelu, jež často budí dojem snímku budovy ve skutečné velikosti.“⁴⁰ Propagačním účelům pak snímky modelů plánovaných nebo i už postavených budov sloužily nejen ve třicátých letech, ale důležitou roli sehrály rovněž při prosazování nacistické ideologie. Fotografie architektonických modelů (a film, který tyto modely také využíval) se staly ideálním médiem nacionálně-socialistického plánování výstavby a jeho propagace. V nacistickém Německu dokonce tyto strategie došly tak daleko, že usilovaly o naprosté promíchání záběrů modelů plánovaných staveb s realizovanou skutečností, aby výsledný útvar působil zdáním objektivní dokumentace současné reality.⁴¹ Fotografie modelů, publikované v časopise *Architektura ČSR*, jsou ale spíše vyjádřením určité bezmoci tehdejších ideologů, uvízlých v teoretických proklamacích, které nebylo možno ve skutečnosti realizovat. Takové veskrze účelné snímky by se také asi jen těžko zařadily do tehdejšího proudu socialisticko-realistické fotografie, přesto však důvod jejich použití určitou spojnici se socialistickým realismem ve fotografii vytváří. Socialistický realismus se sice do jisté míry odvolával na meziválečnou sociální fotografii, jež byla sociálně-kritickým médiem, nevypovídal však nic o realitě padesátých let. Naopak formou aranžovaných scén a zdůrazňováním optimismu dával návod, jak má vypadat nová, socialistická společnost.⁴² Stejným ideálním návodem pak byly také fotografie architektonických modelů i další ideové návrhy, publikované v *Architektuře ČSR* na úkor snímků realizovaných staveb.

I do časopisu *Architektura ČSR* však v první polovině padesátých let nějaké fotografie pronikly. Více než kdy dříve – v souladu s nastíněným důrazem na plánování – se tu objevují snímky rozličných delegací, které poznávají sovětskou architekturu, skupin architektů diskutujících o podstatě nové architektury, či komunistických pohlavárů, kteří si prohlížejí nové stavby. Pojetím tyto snímky plně vyhovují dobovým požadavkům na socialistickou fotografii. **[268] [269]** Historizující zaměření socialistického realismu si vyžádalo rovněž publikování fotografií historické architektury, jejíž některé prvky se pro architekty měly stát inspirací. Neobvyklé nejsou ani snímky dělníků realizujících různé přípravné nebo konstrukční práce, aniž by z nich bylo patrné, jak bude výsledná stavba vypadat. Pokud jsou otištěny fotografie nově realizovaných staveb, tak jak bylo

⁴⁰ Paul, *Architektura ve fotografii* (pozn. 10), s. 129.

⁴¹ Sachsse (pozn. 3), s. 184–185.

⁴² Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2005, s. 74. – Pospěch, *Socialistický realismus a česká fotografie v letech 1945–1957* (pozn. 26), s. 7.

dříve v architektonických časopisech běžné, často rezignují na zesílení estetického dojmu z budovy prostřednictvím lichotivého snímání jejího okolí. Hojně jsou naopak záběry, na nichž jsou například nové obytné budovy obklopeny marasmem ještě rozestavěného okolního sídliště. Výjimkou je snímek jednoho z domů v nově stavěném Havířově, na němž bylo okolí upraveno retuší a jenž nám dává vzpomenout na dřívější praxi v profesionálních fotografických ateliérech. [270] Podobně můžeme jistou kontinuitu v komponování snímků architektury sledovat i v určitých ikonografických znacích, jež ve fotografii architektury přežívají dlouhodobě. I v první polovině padesátých let se můžeme setkat s již mnohokrát jmenovanými větvemi stromů, které v popředí rámují obraz architektury [271], podobným rámováním prostřednictvím okna, jímž fotograf vyhlíží ven [272], ale rovněž výjimečně s lidskou stafáží [273] či dopravními prostředky, použitými jako doplněk architektury.

Jeden z takových snímků, na němž je sídliště Vistra v Bratislavě (arch. Vladimír Karfík, 2. polovina čtyřicátých let), publikovaný v časopise *Architektura ČSR* v roce 1950, nás upozorňuje na dva další znaky fotografií architektury té doby. Prvním je absence určování autorství fotografií v publikacích první poloviny padesátých let. Jak totiž můžeme zjistit z pozdější knihy *Stavba měst v Československu* (1958),⁴³ autory uvedeného snímku jsou Illek & Paul. [274] V časopise *Architektura ČSR* to však není uvedeno. Podobně není jméno fotografa zmíněno ani u dalších fotografií, jejichž autor je však známý.⁴⁴ Jak jsme mohli už poznat, není to v architektonických periodících až tak výjimečná praxe, avšak v období první poloviny padesátých let by bylo možné jí dát do souvislosti s kolektivitou, prosazovanou tehdy na úkor individuality.⁴⁵ Může to mít i další důvod, jenž zároveň naznačuje druhou z charakteristik tehdejší fotografie architektury. Je jím snaha o přetrhání návaznosti na tvorbu předchozích desetiletí, jež by se zpřítomňovala právě uvedením jmen jejich představitelů. Přehlédnutím práce některých fotografů architektury, jako byli například František Illek, Alexandr Paul nebo Josef Sudek, však zjistíme, že k žádné větší cézuře vlastně nedošlo. Josef Sudek sice v padesátých letech spolupráci s architekty částečně omezil, několik prací na tomto poli však zrealizoval. Na počátku padesátých let kupříkladu spolupracoval s architektem Jaroslavem Fragnerem nebo pro Studijní a typizační úřad vyfotografoval typové domy T12 na sídlišti Pod Žateckou v Mostě. [275] [276] [277] František Illek s Alexandrem Paulem ve fotografické dokumentaci nově vzniklé architektury plynule navázali na svou dřívější činnost v soukromém atelieru. V první polovině padesátých let fotografovali například obytné domy

⁴³ Jiří Hruza (ed.), *Stavba měst v Československu*, Praha 1958.

⁴⁴ Srov. např. snímky Jízdárny Pražského hradu po Janákových úpravách, které pořídil Josef Sudek, *Architektura ČSR* XI, 1952, s. 223, 225.

⁴⁵ Jistá povědomí o autorství fotografií architektury je zachováno v obrazových doprovodech textů historiků umění. Srov. např. Zdeněk Wirth, *Vývoj ochrany památek 1845–1945*, *Architektura ČSR* IX, 1950, s. 236–246.

v Čihákově ulici v pražských Vysočanech (arch. Jiří Štursa, 1951) [278], studentské koleje na Jarově (arch. František Čermák, 1953) [279] či Muzeum počátků československého dělnického hnutí v domě U Kaštanu. Jejich způsob snímání se zásadně neliší od podoby, jakou měli jejich fotografie architektury dříve. Illek s Paulem v této době vytvořili také řadu snímků plánů a modelů, například ze soutěže na areál Vysoké školy stranické z poloviny padesátých let.

Vše je při starém?: Fotografie architektury v 2. polovině padesátých let

V naznačené kontinuitě s předválečným i těsně poválečným obdobím pokračovala fotografie architektury rovněž v druhé polovině padesátých let. Jejím rozvoji nahrával příznivý vývoj jak na politickém, tak v důsledku toho na výtvarně-ideologickém poli. Ovzduší politického tání se projevilo také v podobě časopisu *Architektura ČSR* i od roku 1955 nově vycházejícího periodika *Československý architekt*. Zejména v prvně jmenovaném časopise se už v roce 1954 začínají objevovat první příklady soudobé západní zahraniční architektury i starší české moderní architektury, která byla dříve zavrhována. Závany čerstvého vzduchu jsou patrné i ve vzrůstajícím množství relativně kvalitně reprodukováných fotografií architektury. V roce 1956 dokonce časopis *Architektura ČSR* uspořádal anketu *Jak zlepšit časopis Architektura ČSR*. Jedním ze závěrů bylo také to, že „*forma časopisu bude živější. Fotografie budou tištěny i na ,spadání‘, půdorysy jednotně překreslovány a uvažuje se o barevných reprodukcích.*“⁴⁶ Zatímco dříve jakoby horlivé debaty o povaze socialistické architektury vytlačily na okraj povědomí o otázkách její prezentace, v druhé polovině padesátých let se už situace opět přibližuje stavu, který byl běžný před válkou.

V roce 1957 publikuje architekt Karel Honzík v časopise *Československý architekt* text *Život a výstavy*, který je v podstatě jakousi recenzí na právě probíhající výstavy, ale bezděky z něj vyvěrá (staro)nové okouzlení moderním městem i zájem o výtvarné polohy fotografie, který mohl být nově prezentován i veřejně. „*Fotograf naopak vychází z okouzlení vnější skutečností, hledá stále nevyčerpitelné variace ve skladbě, vazbě i struktuře hmotného světa, hledá ona ‚libezná pole‘, ‚champs délicieux‘, odhalovaná už průkopníky umělecké fotografie.*“⁴⁷ Jako doklad je tu publikována fotografie *V průchodu* od Ericha Einhorna, která zobrazuje bezstarostně vyhlížející ženy, procházející pasáží bývalého domu Svazu československého díla na Národní třídě. [280] Tento snímek nás upozorňuje na to, že ačkoliv i v druhé polovině padesátých let byl režim v Československu totalitní, oproti předchozímu období byl ideologický dohled mírnější a život lidí byl naplňován i spotřebnějšími a radostnějšími hledisky. Článek dalšího z avantgardních architektů, Jana E. Kouly, který byl uveřejněn v následujícím čísle *Československého architekta* pod názvem

⁴⁶ Závěr naší ankety „Jak vylepšit časopis Architektura ČSR“, *Československý architekt* II, 1956, č. 3, s. 2.

⁴⁷ Karel Honzík, *Život a výstavy*, *Československý architekt* III, 1957, č. 10, s. 1–2.

Účast výtvarníků na obraze Prahy, dává tomuto tvrzení za pravdu. Koula v něm píše: „Obraz města nutně dokresluje i předměty dynamické, vozidla všech druhů, tramvaje, trolejbusy, autobusy, auta. (...) A nebát se barev, aby náš život byl radostnější, barev vozidel, pruhů slunečních záclon kaváren a obchodů, květin na náměstích a ulicích, v parcích, truhlících, které lemují kavárny na chodnicích, na průčelích domů, na kandelábrech, všude. (...) Obraz Prahy, barevný, vůňový, dynamický i akustický kdysi znamenitě domalovávaly trhy na náměstích.“⁴⁸ Zní to skoro jako někdejší poetistické opěvování moderního města. A publikované fotografie, které text doprovázejí, tuto návaznost na předválečné myšlení potvrzují. Vidíme tu Dům módy na Václavském náměstí snímáný v noci a zdůrazněný svítícími neony nebo interiér pasáže Černá růže, stavebního typu úzce spjatého s rozvojem modernismu.⁴⁹

Novému naladění odpovídá i podoba publikovaných fotografií. Objevuje se více stafáže, která sice do jisté míry pracuje s obrazem architektury v duchu fotografie socialistického realismu, ale na druhou stranu vychází z – v podstatě propagačních – snímků nové architektury s lidskými postavami, jak je známe ze třicátých let. V roce 1958 byla dokonce prostřednictvím časopisu *Československý architekt* vyhlášena fotografická soutěž, nazvaná *Architektura a život*. V zadávací dokumentaci můžeme číst: „Umělecká fotografie naší soudobé architektury a výstavby má velký význam pro propagaci socialistického budování u nás i v zahraničí. Úroveň fotografického umění na tomto úseku však ustrnula. Snímky zobrazují většinou jen jednotlivé budovy obytné nebo občanského vybavení, bez lidí, jen za slunečného počasí, takže soubory fotografií naší výstavby působí vždy monotónně a neživě. Aby byl zvýšen zájem fotografů – profesionálů i amatérů – o uměleckou fotografii naší architektury, bude Český a Slovenský fond výtvarných umění ve spolupráci se Svazem architektů ČSR a Svazem československých výtvarných umělců vypisovat každoročně veřejnou soutěž na nejlepší fotografické snímky naší současné architektury.“⁵⁰

V prvním čísle následujícího ročníku časopisu pak byli vyhlášeni vítězové a publikovány některé vítězné snímky. První cenu získala profesionální fotografka Věra Pospíšilová, druhá se umístila rovněž profesionálka Vlasta Hořtová. Práce druhé z nich, uveřejněná na stránkách časopisu [281], nám ukazuje některé typické znaky soudobé fotografie architektury. Snímek zachycuje fasádu blíže neurčené budovy v „avantgardním“ ostrém pohledu, který naprosto nepodává představu o stavbě jako celku. Z jednoho z oken se vyklání hlava malé holčičky. Charakteristickým rysem bychom tedy mohli jmenovat jak již zmíněné poměrně časté zapojení stafáže do snímků architektury, tak využívání některých dřívějších, často avantgardních obrazových strategií.

⁴⁸ Jan E. Koula, Účast výtvarníků na obraze Prahy, *Československý architekt* III, 1957, č. 11, s. 1–2.

⁴⁹ Srov. nedokončené dílo Waltera Benjamina *Das Passegen-Werk*, na němž Benjamin pracoval v letech 1927–1940.

⁵⁰ Fotografická soutěž *Architektura a život*, *Československý architekt* IV, 1958, č. 16–17, s. 3.

V druhé polovině padesátých let můžeme zaznamenat i nárůst uvádění autorství snímků architektury. Zjišťujeme proto, že jmenované fotografky, Věra Pospíšilová i Vlasta Hořtová, byly – vedle stálíc fotografie architektury, jako např. Františka Illka – v této době na stránkách architektonických periodik i některých knih⁵¹ jedněmi z nepublikovanějších autorek. Důvodem je zřejmě jejich dlouhodobá spolupráce (která měla pravděpodobně i formu stálého zaměstnání) s jednotlivými projektovými, výzkumnými a kontrolními institucemi a se Státní památkovou správou. Právě fotografická oddělení těchto institucí byla další z možností legálního působení fotografů architektury v socialistickém Československu. V osobě Věry Pospíšilové nalézáme také další ze spojnic s předválečnou avantgardou.

Věra Pospíšilová, rozená Vaníčková (1914–1998) studovala totiž v letech 1932–1935 na Státní grafické škole. Nejprve portrétní fotografii u Karla Nováka (1932–1933), posléze dvouletou odbornou školu fotografickou u Josef Ehma (1933–1935). Už tehdy se fotografií architektury úspěšně zabývala. Když byla v školním roce 1934/1935 vyhlášena na škole soutěž na téma fotografie moderní pražské architektury, umístila se společně s Otakarem Sixtou a Jaroslavou Hatlákovou na druhém místě (první cena ale udělena nebyla). Po skončení školy pracovala ve Státním ústavu fotoměřičském, kde byli jejími kolegy její dřívější spolužáci ze Státní grafické školy a rovněž frekventovaní fotografové architektury v druhé polovině 20. století, Vladimír Fyman a Vladimír Hyhlík. Od roku 1953, kdy se Fotoměřičský ústav změnil na dokumentační oddělení Státní památkové správy, působila nadále v této instituci. Jakýmsi jejím „uměleckým“ nadřízeným tu byl fotograf Josef Ehm. Spolupracovala ale rovněž s Výzkumným ústavem výstavby a architektury (VÚVA) i dalšími, podobně zaměřenými institucemi.⁵² Znak moderní fotografie, vyučované na Státní grafické škole, pak můžeme pozorovat i ve fotografiích architektury Věry Pospíšilové v padesátých letech. Pospíšilová pracuje s přímými pohledy i deformujícími podhledy, využívá účinnosti stafáže a setkat se na jejích snímcích můžeme i s dalšími známými prvky fotografie architektury, např. výhledem skrz okno směrem do exteriéru. **[282] [283] [284] [285] [286] [287] [288]**

V dříve praktikovaném způsobu fotografování pokračuje rovněž František Illek. Areál Vysoké školy politické na Veleslavíně (arch. Pavel Beneš, 1956), lidově posměšně zvané „vokovická Sorbonna“, zachycuje čistým dokumentárním stylem, vylučujícím jakékoliv rozptýlení

⁵¹ Srov. např. *Bydlení v Československu*, Praha 1958. – Hrůza (pozn. 43).

⁵² Gabriel Fagner, *Funkeho žáci na Státní grafické škole* (diplomní práce), Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě, Opava 2015. – Jan Mičoch, *Helena Wilsonová: Fotografie* (nepublikovaný výstavní text, napsaný u příležitosti stejnojmenné výstavy v Galerii Josefa Sudka v Praze), Praha 2009. – Jana Frýdlová, *Fotografie na Státní grafické škole* (diplomní práce), Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě, Opava 2007, s. 96–97, 124. Věra Pospíšilová byla matkou české fotografky, žijící v Kanadě, Heleny Wilson.

diváka prostřednictvím stafáže či dalších doplňků. [289] [290] [291] Jeho objektiv se stává rovněž svědkem nástupu nových architektonických forem tzv. bruselského stylu. Zejména snímky Polského kulturního střediska (arch. Karel Prager, 1957) uveřejněné v roce 1958 v časopise *Architektura ČSR* dokazují, že byl Illek schopen v moderní architektuře opravdu „číst“ a rozpoznat, které prvky jsou pro daný styl důležité. Podařilo se mu zachytit a čtenáři zprostředkovat nejen subtilnost interiérového vybavení střediska, ale rovněž dynamické tvarování místního schodiště. [292] Zdokumentoval však také nové divadlo Laterna Magika v Paláci Adria v Praze (arch. František Cubr – Josef Hrubý – Zdeněk Pokorný, 1959) a na samém počátku 60. let fotografoval rovněž do Prahy přesunutý československý pavilon ze světové výstavy EXPO 58 v Bruselu (arch. František Cubr – Josef Hrubý – Zdeněk Pokorný, 1956–1958).

Přes veškeré podobnosti s fotografií architektury předcházejících desetiletí, můžeme v pracích z konce padesátých let nalézt rovněž několik specifíků, z nichž některá signalizují další vývoj fotografie architektury v šedesátých letech. Pevně v padesátých letech svými kořeny tkví letecké fotografie zobrazující zejména velké urbanistické celky nově postavených sídlišť. Důraz je tak položen na celkovou strukturu a velikost obytných komplexů, než na jejich detailní architektonické řešení. [282] [293] Ze stejného důvodu se oblibě těšily rovněž panoramatické pohledy na městské celky. Shodou náhod se stejným formátem v této době pracuje rovněž Josef Sudek, třebaže jeho panoramatické snímky Prahy a severočeské krajiny nemají s dokumentací architektury pranic společného. Rozdílná je rovněž technika vzniku – zatímco Sudek vytvářel panoramatickou fotografii už v okamžiku samotného stisknutí spouště díky použití speciálního panoramatického fotoaparátu, mnohá z architektonických panoramat, publikovaných například v časopise *Architektura ČSR*, byla poskládána z jednotlivých na sebe napojených fotografií. [294] [295] V nezvyklé míře a šíři postižené reality se však tyto snímky nelišily. Předzvěstí dalšího vývoje fotografování architektury je pak uveřejňování nejen dokumentačních snímků, ale rovněž takových, které mají divákovi sugerovat určitou náladu. V roce 1957 tak můžeme v *Architektuře ČSR* nalézt kupříkladu takovou uměleckou fotografii Vlasty Hošťové [296], o rok později jsou v čísle věnovaném Brnu publikovány náladové snímky současného Brna od Karla Otto Hrubého či Adolfa Rossiho.

Vilém Flusser v již citované knize *Za filosofii fotografie* napsal: „Praxe fotografa je nepřátelská ideologii. Ideologie znamená setrvání na jediném hledisku, které je považováno za vynikající. Fotograf jedná postideologicky, a to i tehdy, když věří, že slouží ideologii. (...) Praxe fotografa je vázána na program. Fotograf může jednat pouze uvnitř programu aparátu, i když věří, že jedná proti tomuto programu. (...) Proto je omylem mluvit o tom, že masová kultura (třeba masová fotografie) vede k ideologizaci. Programování je jedinou formou postideologického

*manipulování.*⁵³ Jeho úvahu bychom mohli interpretovat tak, že určitá deformace reality je přirozenou vlastností samotného fotografování, nikoliv výsledkem ideologie, jež se fotografii snaží ovlivnit „zvenku“, vnutit jí určitá obrazová schémata. Tímto způsobem bychom mohli rovněž vysvětlit přežívání některých podob zobrazení ve fotografii architektury od dvacátých let (s ještě staršími předchůdci) do let padesátých (a v podstatě až do současnosti). Fotografie, a jejím užitým formám zejména, se totiž zmíněné ideologizaci, v politickém smyslu slova, dařilo úspěšně unikat. Je však třeba mít stále na paměti, že ideologii lze rozumět rovněž „jako širokému, ale nevyhnutelně sdílenému souboru hodnot a přesvědčení, jejichž prostřednictvím jednotlivci žijí v komplexních vztazích v bohatě strukturované sociální síti. Ideologie jsou rozmanité hodnotové systémy na všech kulturních úrovních lidské společnosti, od náboženství přes politiku až po preferování módy. Ideologie jsou pestré a všudypřítomné, často velmi nenápadně pronikají do našich každodenních životů.“⁵⁴ Tato definice nás naopak upozorňuje na to, že je třeba být i před tak zdánlivě banálními zobrazeními, jakými jsou fotografie architektury, na pozoru a snažit se rozklíčovat významy, které jsou v nich skryté. A to nejen v dobách podléhajících jednotné politické ideologii, ale rovněž v obdobích na první pohled svobodnějších. Fotografie nikdy není nevinným dokumentem, ale spíše mnoha faktory ovlivněnou konstrukcí.

⁵³ Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, Praha 1994, s. 34–35.

⁵⁴ Marita Sturken – Lisa Cartwright, *Studia vizuální kultury*, Praha 2009, s. 32.

strany 283–300 – viz obrazová příloha

ZÁVĚR

Fotografie jako součást architektury?

*Leccos malíři vyvedli,
jenom světlo nedovedli,
ted' se na ně světlo rozhněvalo
a samo se do malířství dalo.*

Karel Havlíček Borovský, *Daguerrotyp* (1845)

Do života člověka první poloviny 20. století podstatnou měrou zasahovala média. A na jedné z jejich předních příček, co se důležitosti týče, stál fotografický obraz. Stal se oblíbeným dokumentem soukromého života, zprostředkovatelem dění v okolním světě, ale také často zaznamenával předměty a události, které se následně staly jakýmsi návodným vzorem pro masu lidí. Ve většinových názorech byl považován za objektivní dokument a to mu dávalo sílu v přesvědčování lidí o správnosti názorů a idejí, které zprostředkoval. Z těchto funkcí se nevymykala ani fotografie architektury, která se stala jednak především dokumentem moderního architektonického hnutí, jednak se nemalou mírou podílela na prezentaci a propagaci nových architektonických forem mezi odbornou i širokou veřejností, v zemi svého vzniku i v zahraničí.

Přes význam role, jakou fotografie architektury v architektonické kultuře hraje, jí zejména v českém prostředí dosud nebyla věnována dostatečné odborná reflexe. Na vině je malé povědomí o důležitosti, kterou má, a o jejích schopnostech více či méně deformovat realitu. Do začarovaného kruhu nezájmu a neznalosti se pak tento obor dostává z důvodu omezeného povědomí o jeho předních historických představitelích, tendencích a charakteristických vlastnostech. Právě znalosti takového druhu, jež by utvořily *historii* (či dokonce – při vší jeho problematičnosti – *kánon*) oboru, by se totiž zároveň podílely na konstituování zájmu o něj. Prostřednictvím znalostí jmen konkrétních fotografů architektury, jejich individuálního stylu fotografování, praktického fungování jednotlivých ateliérů, právního a institucionálního rámce oboru či charakteristik jednotlivých časových období, ale rovněž způsobů výběru snímků v rozličných tištěných médiích a používání a vnímání těchto snímků masovým divákem, může být utvářena základní osnova historické a teoretické reflexe fotografie architektury, jež by následně měla být doplňována dalšími poznatky. Z téměř nekonečného množství primárních a sekundárních materiálů, jež se u takového vizuálního fenoménu, jako je fotografie architektury, neustále kupí, je totiž třeba vybrat určitá tematická zauzlení, k nimž bude v budoucnu možno přidávat další poznatky.

Právě z takových motivací vycházelo mé bádání a uvažování o fotografii architektury, jehož výsledky jsem nastínila na předchozích stranách. Přibližně prvních padesát let existence samostatného Československa, jež tato práce obsáhla, je obdobím, v jehož průběhu můžeme sledovat rozdílné pozice a vnímání fotografie, moderní architektury i fotografie architektury. Meziválečné postavení fotografie architektury bylo do jisté míry výlučné a neopakovatelné. Vzájemný vztah fotografie a architektury byl cílevědomě budován za účelem co nejnápadněji reprezentovat, zviditelnit a propagovat moderní architekturu. Situace byla podpořena i kladným přijímáním až adorací nových médií (fotografie a filmu) nejen v avantgardních, ale i

v konzervativnějších uměleckých a laických kruzích, stejně jako technickým pokrokem polygrafie a nebývalým rozmachem obrazových tištěných médií. Rovněž některé myšlenkové postoje umělecké avantgardy zejména ze dvacátých let nabízejí klíč k interpretaci významů a funkcí, jež tehdy mohla fotografie architektury a její rozličné publikace a reprodukce naplňovat. Podnětné jsou zejména některé názory Karla Teigeho, které akcentují rozpory mezi „vysokou“ a „nízkou“ kulturou, profesionálními a amatérskými výtvy, originálem a reprodukcí či obrazem a slovem. Teige v mnoha případech nabízí rovněž řešení těchto rozporů. Přestože k realizaci některých jeho požadavků ve dvacátých letech nedošlo, mnohé z jeho idejí došly naplnění ve třicátých a na počátku čtyřicátých let ve vizuálních projevech masové kultury. Byl to i případ moderní architektury, která v podobě masově reprodukováných fotografií splnila Teigeho požadavek na „zlidovění“ umění prostřednictvím mechanické reprodukce.

V době válečného ohrožení došlo k částečnému upozadění moderní architektury. Také fotografie architektury se zaměřila na jiné cíle. Na místo propagace nového životního stylu, potažmo moderní architektury, nastoupil obrat ke šťastnějším obdobím české historie a tedy fotografování historických památek. Jistého návratu se moderní předválečná architektura dočkala na fotografiích publikovaných těsně po válce. S nástupem komunistů k moci se zásadně změnila situace na kulturním poli, svobodnou tvorbu vystřídala ideologická nařízení. Fotografie požívala nového, do jisté míry ambivalentního, statusu – na jedné straně byla odmítána jako médium zavrhané avantgardy, na straně druhé se měla stát dokumentem budovatelských úspěchů nového režimu. Užité fotografie, do níž lze profesionální fotografii architektury zařadit, však stála alespoň částečně mimo ideologický dohled. Podařilo se jí proto mnohé zvyklosti a zákonitosti oboru, plně rozvinuté v meziválečném období, přenést až do svobodnější druhé poloviny padesátých let.

Sledování takto diferencovaného období si vyžádalo výběr konkrétních tematických skupin, které se na jednu stranu staly zástupnými příklady tehdejších tendencí a problémů, na stranu druhou však v celku poskytly o dané epoše více méně ucelený přehled. Jedním z takových velmi významných témat je, podle mého názoru, profesionální fotografie architektury, vznikající v živnostenských ateliérech, resp. po roce 1949 (kdy docházelo k jejich združstevňování) v institucích různého druhu. Přestože zejména v meziválečném období byla moderní architektura hojně reflektována i v avantgardních fotografických kruzích, kde se nezdálo, že stala námětem volné fotografie, i v tehdy rozvinutém amatérském hnutí, nejdůležitějším místem, v němž vznikala, byly právě živnostenské ateliéry. Důvodem toho, že se moderní architektura dostala do hledáčku profesionálních fotografů, nebyl primárně jejich zájem o ni, ale komerční zakázka plynoucí od architektů, majitelů staveb či nakladatelství, která ji chtěla publikovat. Přesto však mnozí

profesionálové vytvořili velmi osobité snímky moderní architektury, které kromě nutné dokumentárnosti divákovi zprostředkovávaly i emocionální působení architektury a byly také nositelem vlastního fotografova stylu. Praxi v živnostenských ateliérech však neovlivňovaly jen požadavky zákazníků, ale rovněž zákonná nařízení, která vytyčovala pole, na němž mohli profesionálové působit, a určovala podmínky, za nichž se tak mohlo dít. Nejdůležitější byly zákony vymezující oblasti fotografické činnosti, které mohly být vykonávány jen řádně vyučenými fotografy. Roku 1926 se takovou oblastí stala i fotografie architektury, kterou de facto nadále za úplatu nemohl pořizovat nikdo jiný než profesionálové. Přestože i z následujícího období pochází nespočet fotografií architektury od amatérů, živnostenská fotografie tímto nařízením získala nenahraditelnou výhodu, jež jí zaručila jistá privilegia. Ačkoliv byla většina živnostenských ateliérů dvacátých až čtyřicátých let zaměřena převážně na portrétní fotografii, zejména v průběhu let třicátých se některé z nich začaly specializovat i na další obory. Mnozí fotografové tak mezi svými službami nabízeli i fotografování architektury a někteří se dokonce specializovali výlučně na tuto oblast. V této době se technické náležitosti fotografování architektury stávaly rovněž součástí osnov učňovských zkoušek i náplní dalšího vzdělání, zprostředkovaného profesními organizacemi. Není tedy překvapením, že se profesionální fotografie architektury od konce dvacátých let emancipovala a zejména v letech třicátých zažívala své „zlaté období.“

V té době u nás pracovalo také několik profesionálů, jejichž práce na poli fotografie architektury vynikají nad jiné. Zajímavá jsou díla Jaroslava Möllera, Jana Štence, Jaroslava Brunera-Dvořáka, Alexandra Gubčevského, Arno Paříka a dalších. Na příkladu tří fotografů, resp. fotografických ateliérů, Atelieru de Sandalo, Josefa Sudka a fotografické firmy Františka Illka a Alexandra Paula, je pak možné ukázat nejen každodenní praxi fotografa, zaměřeného na fotografii architektury, ale rovněž rozdíly ve stylech jednotlivých tvůrců.

Historie Atelieru de Sandalo na našem území začíná na počátku 20. století v Brně, kdy tu Rudolf Sandalo st. otevřel atelier specializovaný především na portrét. Ve dvacátých letech se však prostřednictvím zatím ojedinělých snímků začíná pomalu prosazovat pozdější výlučná orientace tohoto atelieru na fotografii architektury. Důležitou roli v tom sehrála zejména osoba syna zakladatele atelieru, Rudolfa Sandala ml., který se napříště stává hlavním protagonistou této specializace. V průběhu třicátých let realizuje řadu oficiálních zakázek pro město Brno a spolupracuje s architekty široké škály stylové i národnostní příslušnosti na mnoha místech Československa. V této době se u něj také vyvíjí specifický styl fotografování, který zobrazenou stavbu nazírá v čisté, chladné až strohé dokumentárnosti. Je zřejmě výsledkem jeho fyzických nebo ideových styků s německým prostředím, v němž můžeme ve stejném období nalézt fotografie architektury s podobným stylovým vyjádřením. Toto Sandalovo směřování je fakticky naplněno

přesunutím jeho atelieru do Německa (s krátkým pražským intermezem) na počátku čtyřicátých let. V Berlíně za války realizuje zakázky, které potvrzují mnohé teze o využití zákonitostí fotografie Nové věcnosti, do níž by bylo možné zařadit Sandalovu tvorbu třicátých let, v nacistické propagandě. Stejným stylem, jaký u něj známe z dřívějších, fotografuje i oficiální stavby nacistického režimu, např. Nové říšské kancléřství v Berlíně. Po válce přesouvá svůj ateliér do Frankfurtu nad Mohanem a umírá zřejmě někdy v šedesátých letech. Jeho tvorba je důkazem jisté „trvanlivosti“ strategií a stylů, jež můžeme pozorovat v užitých oborech fotografie.

Tvorba Josefa Sudka je charakterizována jakousi symbiózou její volné a zakázkové složky. Přestože se Sudek proslavil zejména velmi osobitými volnými fotografiemi, množstevní těžiště jeho práce leží v zakázkové práci – portrétní, produktové, reklamní a reprodukční fotografii. Důležitým polem jeho živnostenské činnosti byla zejména ve třicátých letech také fotografie moderní architektury. Ve spolupráci s mnoha předními architekty té doby (např. Jaroslavem Fragnerem, Josefem Gočárem, Janem E. Koulou, Pavlem Janákem, Richardem Podzemným a mnoha dalšími) vytvořil stovky snímků, které charakterizuje střizlivé používání obrazových strategií fotografické avantgardy (podhledů, nadhledů, diagonálních kompozic apod.), přesto nezřídka pregnantně zprostředkovávají záměry moderních architektů. Na mnohých z těchto snímků si můžeme rovněž povšimnout Sudkovy snahy o jakousi „poetizaci“ či „změkčení“ geometricky definovaných tvarů moderní architektury. Projevuje se nejčastěji záběrem širšího okolí budovy či narušením její geometrie prostřednictvím organických forem okolní vegetace. Dochovaná Sudkova obchodní písemná pozůstalost nám pak dává nahlédnout do praktického chodu jeho atelieru i poznat některé všeobecné technické a obchodní zákonitosti fotografie architektury.

Posledním z ateliérů, jehož příklad sloužil k porovnání rozdílných stylů a způsobů práce, je společný atelier Františka Illka a Alexandra Paula. Východisko jejich spolupráce leží v obrazové agentuře Press Photo Service, kterou založili ještě s Pavlem Altschulem v roce 1931. Zaměřovali se především na reportážní, sportovní či divadelní fotografie. Tyto žánry, pracující s bezprostředními snímky člověka v akci, měly vliv i na podobu fotografií architektury, které Illek s Paulem rovněž pořizovali. Tradičně statické a nezalidněné snímky architektury, snímáné nezřídka za delších expozičních časů, obohacovali přirozenou či aranžovanou stafáží. Kolektivní povaha jejich tvorby, stejně jako jejich účast na reprodukování fotografií jiných autorů nastoluje rovněž otázky po autorství fotografií v době mechanické reprodukce. Na autora mnohých snímků moderní architektury lze s jistotou odkazovat jen v ojedinělých případech, kdy se zachoval pozitiv snímku s podpisem či razítkem autora nebo kdy je autor výslovně uveden u reprodukce fotografie v knize či časopise. Zachované negativy fotografií moderní pražské architektury Illka a Paula nám

potom umožňují rovněž poznat, jakým způsobem mohl fotograf vstupovat do hotového snímku prostřednictvím retuše.

Snímky od širokého spektra známých i neznámých fotografů, profesionálů i amatérů ve sledovaném období vykazují rovněž některé společné znaky, zejména na poli ikonografie. Mnohé z těchto prvků mají původ v technických zákonitostech fotografie architektury. Příkladem je třeba nepřítomnost lidských postav na fotografiích architektury, která původně plynula z dlouhých expozičních časů, při nichž nebylo možné zachytit pohybující se předměty. Postupem času se však tento způsob fotografování stal územ většiny snímků architektury. Podobně přezívajícím prvkem bylo například také zachycení vegetace v prvním plánu fotografií, což mělo vést k nastolení dojmu z trojrozměrného prostoru, který není jinak možné na fotografii zachytit. Mnohá ze stereotypních zachycení architektury však prostřednictvím rozličných asociací směřovala k propagaci či dokonce jakési reklamě v širším slova smyslu na moderní architektonické formy a funkce, které měly splňovat. Takovým obrazovým stereotypem bylo třeba fotografování moderní architektury v kontrastu s architekturou historickou, jež mělo vést ke zdůraznění pokrokovosti nové architektury. Podobně také privilegované postavení, jaké ve fotografii požíval motiv okna či výhledu z něj, upozorňuje na význam, jaký tento prvek v moderní architektuře zastával. Nejsilnější „reklamní“ vyznění však můžeme sledovat na fotografiích architektury, které za účelem přiblížení nezvyklé architektonické formy běžnému divákovi využívaly symboly, s nimiž se mohl tento divák ztotožnit. Nejčastěji se jednalo o moderní automobil či mladou, sportovně vyhlížející ženu. Automobil na fotografiích architektury vystupuje jako symbol moderního dynamického života, jeho možností volně se pohybovat, ale rovněž sériové výroby, jež se stala ideálem mnoha moderních architektů. Žena na fotografiích architektury zase často slouží jako objekt touhy, která má být jejím prostřednictvím přenesena na moderní architekturu.

Pro moderní architekturu bylo důležité nejen to, jakým způsobem se na fotografických zobrazeních prezentovala potenciálnímu publiku, ale rovněž podoba vnímání a přijímání moderní architektury celou společností. I o tom nám může fotografie architektury přinést určitý druh svědectví. Dokladem příznivého přijetí nových architektonických směrů může být publikování jejich fotografií v populárních časopisech, ale také pohlednice s náměty moderní architektury, které byly nejen hojně vyráběny, nýbrž rovněž s oblibou zasílány širokou veřejností. Přestože se pohlednice mohou jevit jako efemérní médium, jejich zkoumání nastoluje otázky obecnějšího charakteru. Můžeme se například tázat, jak zapojit takový špatně uchopitelný, neohraničený a na první pohled bezvýznamný materiál do diskursu moderní architektury. Klíčem může být chápání moderní architektury ne jako vysoce uměleckého projevu, ale jako soustavy vlivů, jež na sebe mají návrhy a realizace staveb a její používání širokým publikem, do něhož lze zařadit i využívání fotografických

reprezentací architektury. Konvolut zachovaných pohlednic s moderní architekturou také vytváří jakousi alternativní paměť, která některé obrazy uchovává déle než jiné. Je tedy možné na jejím základě uvažovat o tom, zda tyto obrazy neměly (a stále nemají) také větší význam a vliv na utváření kánonu moderní architektury. V kombinaci s pozorováním dalších fotografických vyobrazení v řadě tištěných médií je možné vytipovat několik staveb, které – při vědomí určité vágnosti takového konstruktů – můžeme označit jako *ikonické*.

Česká fotografie architektury má mnoho poloh, stylů, autorů, způsobů reprodukce a šíření. Její utřídění či pochopení ztěžuje roztržitost a mnohdy špatná dostupnost primárních i interpretačních pramenů. Prvním z náročných úkolů tedy bylo zachované materiály poznat, pojmenovat, klasifikovat, rozčlenit, vytyčit jejich hranice, ale také souvislosti a místa průniku. Následná interpretace pak vycházela z těchto konkrétních materiálů, které přes veškeré úsilí zůstávají útržkovité. Jejich sdružování v jednotlivých tematických skupinách bylo do jisté míry individuální; jiný interpret by je jistě dokázal smysluplně prezentovat v odlišných souvislostech. I na konci práce se tedy musím uchýlit k jejímu východisku – nekonečná rozsáhlost pramenů vizuální kultury nabízí stále nové podněty a možnosti jejich teoretického uchopení. Přesto bych nechtěla, aby předchozí řádky vyzněly alibisticky. Spíše než na subjektivitu, která je přítomna v každé práci takového charakteru, mají upozornit na další cesty, jimiž je možné se při poznávání takového důležitého fenoménu architektonické kultury, jakým je fotografie architektury, vydat. Všechny tyto cesty by pak, podle mého názoru, neměly být vykonávány jen v rámci hranic fotografie architektury, ale měly by také ukázat, jak může její teoretická a historická reflexe obohatit tradičněji chápané dějiny architektury.

ANTOLOGIE

**Texty o fotografii architektury
(1920 – 1960)**

E. S. Hokeš: *Fotografie moderních staveb* (1933)

Moderní budovy a hlavně jejich úseky jsou znamenitou škálou pro amatéra. Nepouštějte se v začátcích fotografie do baroka, do gotiky, ale cvičte se na linii fačad rovných ploch, nekonečné řady poschodí. A hlavně nezapomínejte na prostorové zařazení v hledáčku, abyste nemusili fotografii ubíratí oblohy, neb strany a řezati záběry, kde jich nebylo. Nejlepšími jsou ovšem pro podobné účely zrcadlovky, kde si ještě před stiskem závěru můžete stále řešiti rozložení objektu, který fotografujete, a zjistiti nejlepší poměr volné oblohy k ploše zabrané budovou. Také dvory moderních obchodních paláců poskytují značné možnosti. Učte se přemýšleti o perspektivě, o architektuře, o hře světla a stínů. Zkoušejte též obraz za různého úhlu dopadu slunce. Zvykejte si hodnotit, jak asi celek vypadne, a nezapomínejte, že teprve zvětšenina je s to ukázati plně hodnoty obrazu. Neříkejte, že teprve od 500 Kč nahoru něco dovedou. Malý baby-box nebo box-tengor dovede totéž, dovedete-li to totiž vy. Je to jako s houslemi. Umělec zahraje dobře i na laciné housle. Finesy umělecké nadstavby dovolí ovšem spíše komora dražší. Dnes však dobrý materiál je všeobecně přístupný a nejvíce chyb je způsobeno špatnou expozicí a hnutím aparátu. Hloubky děkujeme světelnosti. Světelnost 6,5 – 3,5 jsou nejvhodnější. Světelnost větší – 2,7 a méně – nedávají těch možností hloubkové kresby. Nesnažte se fotografovati neostře, fotografujte ostře, přesně. Zvětšením můžete dosáti žádoucí neostrosti. Učte se na budovách na architektuře, ale nezapomínejte na lidi, na lidská a zvířecí mláďata. A nezapomínejte na fotografii tematickou, ukazující problémy života – sociální, hospodářské. Fotografie podložená myšlenkou je jedině fotografií budoucnosti.

(*Pestrý týden* VIII, 1933, č. 52, s. 20)

Přemysl Koblic: *Architektura* (1937)

O architektuře platí totéž, co krajině. Ostrost, hloubka kresby i dokonalý pŕltón jsou nutné, aby vynikla nejen členitost, ale i kvalita stavebního materiálu, která je důležitým činitelem charakteristiky stavby. Silné, až krajní zaclonění objektivu tudíž je tu vesměs nutné.

Ačkoliv budovy u nás nebývají živých barev, přece panchromatický materiál, zvláště s filtry, podá odstíny ve struktuře stavební hmoty dokonaleji než ortochromatický, zejména při snímcích za slunce, kdy vznikají stíny tím hlubší a ostřejší, čím je architektura členitější.

Pro fotografování se stativu, které je u architektur obvyklé, nemá následující zmínka význam, ale při práci s ruční komorou je třeba se jasně rozhodnout: buď se provede snímek s optickou osou pokud možná přesně vodorovnou, tak aby nenastalo skreslení svislic, anebo se provede záběr tak šikmo, že z fotografie je tento úmysl zřejmý. Tento úmysl ovšem musí být odůvodněn nejen technicky, to je, že to prostě nešlo pro nedostatek odstupu jinak, ale i obrazové řešení snímku musí být takového rázu, aby bylo provedeno v duchu, přimykajícím se k účelnému podání fotografovaného předmětu.

Zajímavý je názor moderních architektů na fotografii architektury. Žádají, aby byl pohled na architekturu volen tak, že netoliko podá vnější její vzhled, ale aby bylo lze z fotografie soudit i na vnitřní uspořádání stavby.

Je to doklad, že požadavky na fotografickou tvorbu vzrůstají hlavně po stránce obsahové a účelové, aniž se však jakkoliv upouští od přesného technického provedení a dokonalé obrazové formy. Napřed opravdový zájem o věc, a pak teprve fotografování! Tento stále všeobecnější požadavek povyšuje fotografii z původní samoučelnosti na záměrný prostředek, jehož smysl je nějak prakticky užitečný: přinést dokument, informovat, iniciovat, obrazem konservovat atd.

Lze říci, že čím bude fotografie technicky přístupnější a snadnější, tím bude kladeno víc nároků na uvědomělé použití fotografie a na obsahové řešení obrazu. Forma již vyjde sama.

(Přemysl Koblíček, *Fotografování v plenéru*, Praha 1937, s. 54–55)

[Alexandr Paul]: Architektura ve fotografii (1940)

Včerejšek a zítek. Pokrok moderní fotografie je nevýznačnější u portrétu. Včera strnulá, cizí póza před vylhanou kulisou secesního bytu nebo zámecké schodiště, dnes výrazná tvář žijící životem, charakteristickým pro fotografovanou osobu

Bylo možné, aby se také ve fotografii architektury projevil tento pokrok? Ano! Rozdíl je jen v tom, že pokrok v portrétní fotografii postřehne každý, kdežto pokrok ve fotografii architektury vidí především oko citlivé nejen pro povrchový vzhled nýbrž i pro obsah a duch architektova díla.

Fotografie architektury musí býti prováděna s porozuměním pro její stránku funkční i estetickou. Fotograf je zde postaven před vážný úkol, který nelze zmoci jen nařízením objektivu, zaostřením a expozicí. Nejdříve je třeba vymyslet si do architektova díla, pochopit, vystihnout, a zároveň je třeba mít na zřeteli cíl a úkol právě dělaného snímku. – Tyto cíle jsou rozličné a podle nich i fotografování.

ÚKOLY FOTOGRAFIE V ARCHITEKTUŘE

Fotografie dokumentární. Dílo architektovo je roztroušeno v různých místech, často je nepřístupné veřejnosti, zejména interiéry. Dokumentární fotografie pro vlastní autorův archiv, pro tisk, školy a výstavy je dnes samozřejmou nezbytností.

Snímek ovšem musí mluvit. Často se podaří fotografii odhaliti krásy a linie, kterých ani oko nedosti pečlivého pozorovatele hned nepostřehne. Fotograf si může voliti nejvýhodnější stanoviště a osvětlení a ještě zdůrazniti účinek použitím vhodných objektivů, úhlem záběru a výřezem zvětšeniny.

Fotografie detailů odhalí lidem krásy, kterých by si třeba při prohlídce celku ani nevšimli. A s krásami i promyšlenost funkčního řešení stavby či interiéru.

Fotografie pro výstavy. Právě pořádaná výstavy moderní architektury ukazují nad jiné výmluvně, jakou nezbytností je fotografie, chceme-li ukázati architektovo dílo veřejnosti. Fotografie je zde prostředníkem, mluvčím, zrcadlem, propagátorem a učitelem. Co očima vnímáme, můžeme ukázati zase jen obrazem – slova by byla slabá. A obrazem moderní architektury je moderní fotografie, ovšem jen taková, která byla dělána s hlubším pochopením architektonické tvorby. Fotografie výstavní je sestrou, nebo i přímo zosobněním

fotografie propagační. Zde ovšem rozlišujeme fotografii architektury a fotografii jako architektonickou pomůcku. Na výstavě moderní architektury jsme viděli spojení obou funkcí. Na

výstavách jiných, na veletrzích, v reprezentačních státních halách – všude dnes vidíme, jak velká zvětšenina a rozměrný diapositiv jsou vděčnou pomůckou pro architekta, jenž řeší uspořádání stánku.

Při propagaci projektů, pro něž má být získán jistý okruh příznivců nebo široká veřejnost, vykoná platné služby fotografie sádrového modelu, jež často budí dojem snímku budovy ve skutečné velikosti.

ÚKOLY FOTOGRAFOVY

Ač byl zde nastíněn jen úsek mnohotvárných úkolů fotografie ve službách architektury, vidíme, že fotografováním architektury se nemůže zabývat každý, kdo ovládá jen technickou a řemeslnou stránku snímku.

Dnešní optika, materiál citlivý k barvám, papír s jemnou gradací pŕltónů, to vše dává možnosti vyjádřiti tvar, barvu, materiál, ovzduší a prostředí. Fotograf, jenž si je vědom významu své práce ve službách architektury, snaží se pochopiti, jak má na snímku nejlépe vyjádřiti obsahovou i tvarovou stránku stavby. Často najde architektovi, jako autorovi stavby či interiéru, nevhodnějšího vykladače a rádce – často si musí poradit sám. Nefotografují se vždy jen nové věci. Autor těchto řádek zhotovil sta a sta snímků staré architektury zejména pro výstavu Staré umění na Slovensku a Český barok. Při této práci měl příležitost poznati, jak je takřka nemožné zhotoviti dobrý snímek bez vniknutí do ducha a uměleckého proudění, z něhož stavba vznikla. Česká fotografie má – měřena světovým měřítkem – vysokou úroveň. Naši architekti mohou získati pro všechny účely vhodné fotografie schopné mluvit k zraku i mysli důstojně, výmluvně a přiléhavě. Hlavní věc, když si vyvolí fotografa, jenž má pro tuto práci pochopení a když mu usnadní práci výkladem o fotografovaném díle – ponechávající mu zároveň dosti volnosti a vlastní iniciativy. A důležité je, aby na snímek nebyl zbytečný spěch, zejména když je nutno počítati s rozmary počasí, slunce a mraků.

(*Architektura II*, 1940, č. 5, s. 129)

Miroslav Korecký: *Fotografování architektur* (1940)

Fotografování architektur pro účely umělecko-historické je novým úkolem, má nový program a zčásti také novou terminologii. Především je nutno uvést, že jde o fotografii *úkolovou*, naproti fotografii pikturalistické.

Fotografie architektury byla totiž dosud posuzována a kritizována ve smyslu obrazové komposice. Je však konečně nutno, aby byla posuzována jako výslednice složek, které ji tvoří. Ty můžeme dělit na vnitřní a vnější. Složky vnitřní jsou ony subjektivní, tj. měnitelné, závislé na subjektu (hospodářské, technické vybavení, podmínky světelné). Složky vnější pak jsou ony, které jsou odvislé od terénu, od stanoviska, které si vynucuje sám fotografovaný objekt, orientace podle světových stran a z toho resultujícího úhlu dopadu světla.

Při fotografování architektur více než jinde je třeba, aby fotografující měl smysl pro podstatu věci, aby uměl číst v organismu stavebního díla, aby znal objekt, který chce fotografovat a rozuměl mu. Při záběru samém však jde o více než o znalost architektury, jde tu o souhrn, o

koordinaci s dalšími složkami: je třeba přesně vědět, co chci, tento obraz formovat pak hned do výřezu formátu, zvolit kompozici logickou a konečně smířit se s tím, že nelze fotografovat *všechno* a za všech okolností. Tedy především, dívati se na věc, kterou chci fotografovat, *očima objektivu* a klásti požadavky úměrné aparatuře a jejímu mechanismu. To znamená pro osobu fotografující jakési spojení umělecko-historicky školeného odborníka s profesionálem. Tím je dána také otázka komposice, která nebude samoúčelná. U komposice „obrázkové“ platí na příklad, že převládání vertikály v předmětu chce také výškový formát. Ale je nutno si uvědomit, že pro kompozici fotografované architektury platí jiná pravidla, protože architektura jako dílo vyššího řádu určuje krajinu a má k ní vztahy, které nelze vyjádřit schematicky zabráním do formátu stejné povah, jako se jí zdá býti architektura sama o sobě. Reprodukce (kostela v Paštikách) ukazuje, jak horizontální linie krajiny spolupůsobí a doplňuje úzkou vertikálu průčelí kostela a dokonale informuje o tom, jaký prostorový vztah je mezi architekturou a krajinou. To je zvláště důležité u snímku pro účely ochrany památek, kde každá fotografie musí splnit daleko vyšší úkoly, jestliže má informovat a stát se zároveň východiskem pro rozhodování.

Na takovou fotografii klademe několik požadavků: Předně věrnost obrazu – budeme tedy převádět na společného jmenovatele, kterým je respektování možností lidského oka, zatím co čitatelem zůstane zjev objektu a jeho prostorová funkce. Dalším požadavkem je ostrost a přesnost obrazu, má-li být současně podkladem pro studium nebo restaurování, případně na vzdálenost odhad fragmentů, nebo doklad a pomůcka pro opravy. Závislost subjektivního druhu je požadavek být dobře popisnou, t.j. ucelenou v obraze i obsahu, správně zachycují celý zjev stavby obsahově i esteticky. A konečně jako podstatné vystupují požadavky technické, optické vybavení a vypravení.

Přepokládáme komoru formátu 13 x 18, pracujeme s deskami nebo plochými filmy, které při jinak stejných vlastnostech jsou lehčí a hlavně nerozbitné. Formát 9 x 12 má již některé nevýhody, kdežto formát 6½ x 9 již sotva může stačit našim účelům. I když je otázka negativu otázkou zásadní, není tou hlavní pro volbu velkého formátu. Tou je jeho vypraven, které dokonale lze konstruovat na velké komoře. Čím menší, tím je vybavení chudší, choulostivější a nepřesnější. Architektury by se měly fotografovat vždy jen speciálním aparátem, přizpůsobeným jedině tomuto úkolu.

Uvažujme tři typy pro ten účel užívaných komor:

1. Komora frontální: Jakýmkoli nakloňováním optické osy skreslují a sbíhají se nám vertikály. To odstraňuje možnost velkého odstup, ovšem s tím výsledkem, že při vodorovné optické ose celého formátu máme příliš plochy země.

2. Typ normální komory s posuvatelným zařízením objektivu v jeho nosiči, běžně užívaný pro účely fotografování architektury, a s optikou z normální řady objektivů. Osa objektivu kolmá na předmět. Posuv objektivu vertikálně pro výšky a hloubky, horizontálně pro případy, kdy nemůžeme na osu objektu. Oby tyto případy se obyčejně kombinují. Posuv obrazového pole v rámci pole zorného umožňuje dostati vertikály nezkreslené a rovnoběžné. Je-li tento posuv menší, cca 1/3 diagonály, jak je u těchto konstrukcí a objektivů obvyklé, pak je již nutno zbývající plochu obrazového pole, vzniklou výsunem, dokreslit zacloněním, neboť tyto objektivy zacloněním dokreslují udaný formát plos cca 30 procent.

Z toho vidíme, že na takovou komoru a normální objektivy nemůžeme klásti naše podmínky. Extrémní požadavky, stísněný odstup, vysoký prostor apod. diktují si tudíž podmínku speciální konstrukce komory a speciálních objektivů.

3. Tato komora má zařízení, které umožňuje, že i při naklonění osy objektivu a celé komory od osy kolmé k objektu dostaneme vertikály rovnoběžné (jde-li o naklonění vzhůru); výškově nastane ovšem zkreslení. Rovina nakloněného objektivu prochází průsečíkem roviny objektu s rovinou půlící úhel mezi vyklápanou matnicí a vertikálou. U použitých speciálních objektivů, při nichž mez pohybu od osy aparátu jde přes samotnou hranici diagonály zorného pole, se tato také ještě zvětší zacloněním.

Tímto směrem tedy půjde vývoj techniky a optiky stále dále a výsledky fotografování architektury budou závislé především na této proměnné složce.

Otázka vybavení je další otázkou speciální, z níž zasluhuje zmínky toliko zařízení, které umožňuje sklápění komory pevným raménkem tak, aby se dalo zachytit na zábradlí a v okenních parapetech. Hlavně pak v interiéru při fotografování s kruchty nebo empor, kde parapet má velkou šířku a v úhlu širokouhlého objektivu i přes vysoký stativ přichází stále do zorného úhlu. Stejně je tomu tak i při tangenciálních pohledech při fotografování z oken.

Vlastní práce začíná – mimo přípravné prostudování – ohledáním místa objektu a jeho okolí. Chceme určit přesná místa pro jednotlivé záběry, jak předpisuje program. Terén okolí musí se ovládnout plošně i výškově, předem určit místa pro snímky celkové a konfigurační. Ideálně řečeno, blížíme se k objektu v jakési spirále a, majíce stále na zřeteli poměr mezi tím, co vidíme a co chceme, určujeme předem místo pro záběry hlavní, neboť chceme dosáhnout optima své potřeby.

Máme-li konečně zjištěny všechny body pro určité snímky, přistoupíme k další závažné přípravě, t. j. ke zjišťování nevhodnějšího osvětlení celku i detailu, vycházející ze přesné orientace předem zjištěné busolou. Z čísla, které nám busola určí, resultuje volba nevhodnější doby snímku. Pak zbývá je podle charakteru architektury určit, pod jak ostrým úhlem půdorysně a nárysně chceme z diagramu slunečního světla pro všechny doby denní i roční dostati na minutu přesně dobu, kdy budeme exponovati.

Východiskem k pojetí fotografie jako přepisu výtvarné formy jest její dvojí zaměření, objektivní a subjektivní. Objektivní zásah fotografujícího záleží předem na podmínkách technického vybavení a jejich zvládnutí. Tím klade vysoké nároky na osobu i vybavení a jest svým výsledkem starou klasickou formou fotografie, kterou pro její objektivní zaměření nazýváme statickou, její protipól pak fotografií dynamickou. U prvé z nich fotografovaný objekt *sám* nám diktuje volbu stanoviska následkem odstupu, způsobu zastavení architektonického objektu, výšky aj., takže tento bod je přímo exaktně dán, při čemž aparát je zastaven vodorovně, nejvýše se sklonem osy zorného úhlu k obsáhnutí celého objektu. Taková fotografie bude hlavně fotografií ortogonální nebo symetrickou pro průčelí, boční fasády interiéru a p., méně již fotografií asymetrickou a tangenciální pro celky a interiéry.

Popisného účelu bude při tom dosaženo plně, nezkráteně. Nebezpečí, že snímek ztratí na živosti, je vyváženo novou složkou, teprve moderní fotografií architektury plně vyzvednutou, tj. přesně voleným osvětlením.

Vyznění primární formy na vnějšku, v římsách, špaletách, lisenách, hlavicích, archivoltách atd. je v rozptýleném světle vlastně fotograficky mrtvé. Teprve sluneční světlo – pod správným dopadovým úhlem – oživí a vytlačí plochu v její plastice. Docílujeme takto jasného, přesného, předem *vypočitatelného* výsledku, při němž již nemusíme uvažovati o dalším doplnění plochy (popředí, pozadí), neboť postavením ortogonálním docílili jsme ze samé formy objektu – rytmus díla, který není diktován námi. Je tedy statická forma fotografie formou plně záznamovou, jasnou,

danou, abychom z ní nejvíce čtli a rozuměli – na rozdíl od formy dynamické, formy subjektivní, ze které více cítíme. Forma dynamická nám dává na rozdíl od formy statické volnost stanoviska voleného subjektem, sklonu i polohy aparátu při použití určitého objektivu s určitými vlastnostmi zorného pole optiky. Tato volnost má ovšem dvojí ostří: poloha aparátu zaznamenává určitý rytmus, rytmus gradace plynoucí jednak ze zkratky perspektivní, hloubkové, jednak překreslení a nadzdvížení detailu bližšího a vzdálenějšího. V ideálním případě půjde o sladění tohoto rytmus s rytmem díla samého. Výsledek kladný nebo záporný je závislý na subjektu, na jeho znalostech výtvarného díla i schopnostech technických, neboť je nutno jednak posuzovati záběr jako tektonický obsah výseku z objektu v logice konečného formátu (obdélníku nebo čtverce) se smyslem pro podstatné, jednak vzít v počet záběr jako obrazovou kompozici fotografie.

Z toho vyplývá, že, chceme-li nějaký architektonický objekt profotografovat pro naše účely, což je úkolem daným, stanovíme si předem systém. Cestou exaktní, statickou, pomocí komor plně technicky vybavené pořídíme snímky celkové, snímky struktury detailů apod., cestou fotografie dynamické doplníme a ucelíme soubor snímků vystižením a reprodukcí rytmických prvků jejího vnitřního napětí, které jsou charakteristické. Půjde tedy o doplňky pořizované komorou menšího formátu, někdy i komorou frontální. Teprve spojením obou kategorií, fotografie statické a dynamické je splněn účel.

Rozeznáváme-li v dějinách architektury formu statickou a dynamickou a jsme-li schopni zmocnit se fotograficky obou na podkladě týchž principů, dostáváme obrazové kombinace, které kontrastem zdůrazní popisně nebo emočně statický nebo dynamický prvek díla.

Předpokládáme ovšem, že fotografie této povahy a tohoto nuancovaného obsahu bude součástí umělecko-historických publikací, a tu by bylo načase, abychom si uvědomili, že také její reprodukce musí býti v ploše stránky umístována s analogickými nároky, s jakými byla komponována, a to vzhledem k ostatní ploše stránky. Na příklad fotografie jako výsek objektu, který zvláště u dynamické fotografie má svoje směrové vyznění, musí míti tímto směrem volnost rozběhu do plochy listu nebo naopak posunutí do kraje stránky apod. současně se splněním požadavku vyváženého poměru plochy reprodukce do plochy stránky.

Pokyny, jak fotografovati architekturu, jsou zde ovšem jen naznačeny. Podrobné jejich zpracování, podložené prací v Ústavě dějin architektury (prof. O. Stefan), nutno ponechati pro jinou příležitost, která se mi snad naskytne při větší publikaci.

Závěrem je třeba poznamenati, že optické vymoženosti v dalším vývoji budou nutiti do nových pokusů a zmenší distanci mezi úmyslem a výsledkem na minimum.

(*Zprávy památkové péče* IV, 1940, č. 8, s. 113–116)

Miroslav Chalupníček: *Fotografování architektury* (1941)

Pojetí a technika snímku se řídí v každém oboru fotografické práce podle povahy fotografovaného objektu. K dobrému snímku nestačí nikdy jen dokonale technicky provedený fotografický proces, nýbrž vždy musíme vyřešit vnitřní vztah obrazu k objektu, chceme-li obrazem vyjádřiti více než povrchovou slupku. To ovšem předpokládá úplné pochopení toho, co fotografujeme. A právě u architektury má toto porozumění veliký význam, poněvadž se tu vyskytují naprosto speciální požadavky. Pro fotografování mají největší důležitost dvě hlavní okolnosti:

architektura po vnější stránce představuje *výtvar prostorový*, po stránce niterné pak *výtvar umělecký*. Dobrý snímek architektury musí zachytit obojí; musí vyvolat v pozorovateli nejen dokonalou představu o tom, jak stavba vypadá, ale i tlumočit uměleckou výtvarnou myšlenku.

Architektura – útvar prostorový

Díváme se tedy při fotografování na architekturu jako na trojrozměrný prostorový útvar, ať uvažujeme již exteriér – hmotu nebo interiér – prostor. Uvědomujeme si při tom, že hmotová a prostorová kompozice tvoří vlastní podstatu architektury. Nesmíme proto snímek nikdy ochudit o dokonalou ilusi prostorového dojmu, poněvadž bychom tím zničili samu podstatu fotografovaného objektu. Bude tedy nejvíce záležeti na tom, jakými výrazovými prostředky lze dodatí plošnému fotografickému snímku nejplastičtější výraz.

Naše normální jednooká fotografická komora nám dává jen jediný možný obrázek, čímž ztrácíme základní možnost pro představu prostoru – vidění stereoskopické (vidění oběma očima). Musíme tedy v náhradu za ně použití všech ostatních složek, které při vytváření prostorového dojmu spolupůsobí. Musíme jich nejen plně a dokonale využít, ale mnohdy je i proti skutečnosti umocnit a nadsadit, abychom vyvážili ztrátu, která vzniká při přemístění útvaru trojrozměrného do dvojrozměrné plochy fotografie. Tyto faktory, při skutečném pohledu na architekturu poměrně podružné, stačí pak k vytvoření dostatečně plastického obrazu, schopného vyvolat v pozorovateli dokonalou představu o fotografované architektuře. Nejpůsobivěji se v tomto směru uplatňují světlo, dále perspektiva, t. zv. vzdušná perspektiva a konečně správné vyvážení hmoty nebo ploch, vytvářející prostor.

Světlo. Při fotografování hraje světlo vždy významnou roli, ale pro fotografii architektury je dokonalé osvětlení nezbytnou podmínkou dobrého snímku. Správné sluneční osvětlení exteriéru nám přímo překrásně modeluje celou hmotovou kompozici i plastičnost dekorací. Zářící osvětlení plochy, vlastní stíny prosvětlené reflexy i temné stíny vržené nám ostře vykreslí všechny rohy i kouty. Délka vržených stínů nám dá vytušit plasticitu reliéfu stavby. V dokonalém osvětlení plně vynikne geometrická krása architektonického útvaru, který svými přímkami a pravidelnými křivkami se odliší i oddělí od ostatních měkkých linií přírodního okolí. Světlo tak přímo vytváří na snímku ilusi prostoru a proto je musíme volit s největší opatrností. Nelze ovšem vytvořit žádnou všeobecně platnou formulu pro osvětlení architektury, a to z toho důvodu, že každá kompozice stavby vyžaduje pro sebe často odlišný směr paprsků, jindy opět volbu osvětlení omezuje poloha objektu vůči světovým stranám nebo předměty, stojící v blízkosti vrhající nevhodné stíny.

Nejčastěji se nejlépe uplatňuje světlo dopadající se strany, a to raději pod menším úhlem. Vyznačuje se dvěma přednostmi: osvětlená plocha nezáří tak intenzivně jako při světle kolměji dopadajícím, její kontrast se stinnými partiemi se zmenší a lze jej fotograficky lépe zvládnout. Za druhé dostatečná délka vržených stínů dobře modeluje reliéf, k čemuž ještě napomáhá větší rozdíl mezi intenzitou stínu vrženého a vlastního.

Zvláště efektních účinků dosáhneme někdy zmenšením úhlu dopadu světelných paprsků na minimum. Toto t. zv. tangenciální světlo vykouzlí nám i při velmi plochém reliéfu nádhernou plastičnost a dá vyniknout struktuře povrchu. Musíme při tom počítati s tím, že osvětlené plochy značně ztemní, všechn kontrast světla a stínu se přitlumí. Tento efekt však přímo vítáme při jasně bílých a světelných objektech, kdy kontrast mezi zářící stavbou a temným okolím se někdy velmi těžko vzpíná.

Dobré snímky architektury proti světlu mívají pěkný účín obrazový a zachycující většinou velmi názorně obrysovou komposici-siluetu. V tom tkví jejich hlavní význam pro tlumočení architektonických záměrů.

Jako jedno z nejméně vhodných osvětlení pro exteriér můžeme označiti světlo kolmo dopadající. Nejen že nedostaneme stíny, které by nám určily plastičnost stavby, ale prudké osvětlení způsobí i vzhledem k okolí nutnou přeexposici osvětlené plochy, v níž se pak detail stane nekopírovatelným.

Světlo v interiéru je důležitější, než by se na první pohled zdálo. Světelné zdroje – okna – jsou sice pevné, ale přesto se osvětlení prostoru silně mění podle toho, na které straně je slunce v době snímku.

Další význam má i charakter oblohy, který ovlivňuje osvětlení interiéru. Všeobecně můžeme říci, že nejlépe se vnitřní prostor fotografuje, je-li slunce vzhledem ke směru snímku stranou nebo i trochu vzadu a je-li modrá obloha s bílými mraky. V okamžiku, kdy slunce zmizí za jedním z oblaků, nastává nevhodnější doba ke snímku. Rozptýlené světlo jasně prosvěcuje celý prostor, okna příliš nezáří a téměř nevytvářejí na negativu halaci.

Naproti tomu snad nejhorsí poměry k fotografování interiéru vyvolá obloha celá zatažená bílými mraky bez kontur – jakoby bílou ostře svítící mlhou. Toto osvětlení, kdy v interiéru vládne tlumené světlo a v oknech se objevuje ostře svítící bělá obloha, vylučuje snímek bez rušivé halace kol okenních otvorů. Také přímo do interiéru dopadající slunce působí většinou škodlivě, rozbíjí prostorovou jednotku, nehledě k technicky obtížnému zvládnutí příkrého kontrastu. V ojedinělých případech ovšem můžeme svazků slunečních paprsků využití k obrazovému efektu, ale vlastní architektuře prostoru tím sotva posloužíme.

Toto vše se týkalo jen světla přirozeného. Použijeme-li světla umělého, máme si jím jen vypomoci k prosvětlení a přisvětlení nejtemnějších partií. Každý historický interiér byl především komponován pro denní přirozené světlo, podle toho byla rozvržena okna. Proto chceme-li zachytit původní komposici v nezměněném účínu, jaký byl jejím tvůrcem zamýšlen, omezíme se jen na denní světlo a raději prodloužíme exposici. Ostatně použití lamp v interiéru je vždy velmi obtížné choulostivé, mnohdy více pokazí, než prospěje.

Z uvedeného vyplývá, že volba vhodného osvětlení má při snímku architektury rozhodující význam. Stejně ta, jako dobré světlo dovede dodatí obrazu obyčejnou působivost, dokáže špatné světlo zničit i sebekrásnější záběr.

Perspektiva. Účín perspektivy fotografie při vyvolání dojmu prostoru se rovněž silně uplatňuje, a to na podkladě následujících zjevů nám ze skutečnosti známých. Zraková zkušenost nám říká, že perspektivně se sbíhající přímky jsou ve skutečnosti rovnoběžné linie, ubíhající do dálky. Obdobně víme, že elipsa odpovídá ve skutečnosti kruhu, víme, že stejný interval se do dálky stále zmenšuje a pod. Určují nám tedy tyto a podobné perspektivní zjevy na fotografickém obraze chybějící třetí hloubkový rozměr. Kromě toho prostorové ilusi napomáhají všechny lomy linií a křivek na hranách i v koutech. Čím jsou tyto lomy ostřejší a sbíhání linií příkřejší, tím působí obraz hmotněji, plastičtěji, což právě ve fotografii architektury tolik potřebujeme.

Na čem tedy záleží tato výraznější perspektiva? Především na stanovisku. Přiblížíme-li se architektuře, vidíme tytéž prvky objektu v daleko prudší perspektivě než z většího odstupu. Chceme-li tedy dostati plastický snímek, musíme se ke stavbě pokud možno přiblížit. Z tohoto důvodu vznikla potřeba širokouhlého objektivu s krátkým ohniskem. Tedy především proto,

abychom zachytili objekt ve výrazné, plastické perspektivě a nikoliv snad jen proto, abychom dostali na negativ špičku nějaké vysoké věže.

Ovšem zorný úhel velmi širokouhlého objektivu přesahuje již zorné pole našeho oka; objektiv vidí tedy více do šířky i výšky než naše oko a vzniká nebezpečí, že snímek bude působit nepřírozně. Potom i malá stavba vyhlíží jako monumentální palác a poměrně mělký prostor jako dlouhá chodba. Aby nedošlo k těmto nesprávným výsledkům, musíme širokouhlého objektivu používat velmi opatrně, a to ve většině případů jen mírně širokouhlého. Při tom velice záleží na správném poměru ploch, vytvářejících hmotu či prostor, jak bude z následujícího patrné.

Vzdušná perspektiva. Se skutečnou perspektivou má vzdušná perspektiva společného toliko jméno, neboť je to zjev podmíněný atmosférou. Uplatňuje se také v daleko menším rozsahu, a to jen u snímků zobrazujících též vzdálenější architektury. Jeví se tím, že předměty v dále bývají v důsledku přítomnosti par ve vzduchu slabounce zamlžené, a tím i světlejší s menším kontrastem světla a stínu. Dojem vzdálenosti se tímto zjevem velice podporuje, jak víme i ze zkušenosti. Když totiž na př. před deštěm jemné páry z ovzduší zmizí, ježto se srazily v mraky, t. j. vliv vzdušné perspektivy odpadl, říkáme, že vzdálené lesy, hory a p. se přiblížily – vzdálenost se zdá menší.

Obrazový výřez. Prostorové působení snímku architektury silně ovlivňuje ještě umístění předmětu v ploše obrazu – výřez. Běží při tom hlavně o správné vyvážení ploch vytvářejících hmotu či prostor, aby dojem snímkem vyvolaný byl nejen dostatečně plastický, ale i věrně odpovídal skutečnosti. Zde nelze ovšem udávat žádné všeobecné směrnice, poněvadž řešení se musí vždy řídit podle fotografovaného objektu.

Jak intenzivně se uplatňuje zásah v tomto směru, lze sledovat na př. na obdélném interiéru. Takový prostor působí na snímku nejplastičtěji, odpovídá-li oříznutí záběru výškovým a šířkovým proporcím. Vztah stěn, podlahy i stropu má pak též proporční poměr jako ve skutečnosti. Porušíme-li tuto rovnováhu tím, že přidáme větší kus podlahy nebo stěny, případně ubereme silně stropu, ubude celému interiéru na prostorovosti a změní se dokonce představa prostoru proti skutečnosti.

Vše, co bylo výše uvedeno, týkalo se hlavních technických předpokladů, důležitých pro vystižení architektury jako výtvaru plastického. Naznačené směrnice nemají ovšem vždy a všude absolutní platnosti, i když vyhovují ve většině případů. I zde platí, že výjimka potvrzuje pravidlo a musíme si tedy ve zvláštních případech počínati někdy i protichůdně.

Architektura – výtvar umělecký.

Kromě vnější tvarové schránky architektury musíme při fotografování mít na mysli i vnitřní uměleckou podstatu díla, která teprve dává fotografii vlastní obsah. Fotografujeme-li architekturu, stáváme se jakýmsi interprety architekta uměleckého výtvaru pro ostatní, jimž náš snímek přijde do ruky. Má v nich vyvolat nejen dobrou představu o zobrazené stavbě, ale tlumočit též výtvarnou myšlenku tvůrcovu. Dobrý snímek předpokládá dokonalé pochopení tvůrčí idey, která působila při vzniku stavby. Je podmíněn porozuměním pro organické skloubení díla.

Abychom dovedli takto zachytit architekturu, nemusíme snad být odborně vzdělanými architekty, jako vnímavý posluchač hudby nemusí být nutně hudebníkem; ale určitý zájem a základní znalosti jsou toho předpokladem. Neběží při tom ani tolik o to, abychom znali jméno autora, datum vzniku stavby a p. naopak, tyto údaje patří až na konec. Nás musí zajímat především podstata slohu, význam a spojování kompozičních prvků, problém konstrukce, tvůrčí

myšlenka a záměr, použití dekoračních motivů. Naše oko nesmí utkvěti jen v povrchové dekoraci, která obaluje stavbu někdy i jako málo významná slupka; musí proniknouti i do vlastního, základního skladebného záměru. Fotografický záběr nepodá pak jen povrchový vzhled stavby, ale i vnitřní, zběžnému diváku ukrytou tvůrčí hodnotu díla. Nestane se pak také, že by snímkem byly od sebe odtrženy kompozičně stmelené prvky a vytvořen kusý záběr, snad pro povrchního pozorovatele zajímavý, ale obsahově naprosto bezcenný.

Z uvedeného vyplývá, jak nesprávné je pohlížeti na architekturu jen jako na vhodný motiv pro náš obrázek. Zcela naopak, musíme především snímkem vystihnouti a přesvědčivě podati základní charakteristiku stavby a vlastní obrazovou kompozici musíme vždy podřídit požadavku věrného vystižení fotografovaného objektu. Teprve pak, podává-li fotografie více než povrchový popis, možno ji označit za zdařenou a dobrou.

Podati ve fotografii architektury i její vnitřní uměleckou hodnotu je mnohem obtížnější problém než jen zachycení jejího prostorového vzhledu. Ale za námahu vynaloženou k tomuto cíli se nám dostává bohaté odměny, a to nejen v dobrém snímku. Již při fotografování musíme se dokonale vmyslíti do podstaty uměleckého díla, necháváme jím na sebe působit a obohacujeme se duševním požitkem, jež každé umění v duši vyvolává. Stavba, námi takto fotografovaná, vrývá se nesmazatelně do paměti, zdařilý snímek nám i po dlouhé době oživí představu příjemného uměleckého zážitku a dovede i druhým, často lépe než sama skutečnost, podati vnější a vnitřní hodnotu díla. To vše je v tomto případě kladným výsledkem promyšlené a cílevědomé fotografické práce.

(Fotografický obzor XLIX, 1941, č. 4, s. 37–40)

K. H.: Základní požadavky na fotografii architektur (1941)

Slýcháme často od lidí, kteří jsou ve všem trochu diletanty, že prý všechny názory čas od času pomíjejí, aby se po jisté době znovu uplatnily. Je to ovšem katastrofální omyl, protože jak se postupně mění technický pokrok, mění se i struktura života a funkce věcí – mění se logicky i názory na ně. Jako ve fotografii se již nemůže opakovati pojetí z dob velké komory, tak se nemůže opakovati řada poblouznění z dob vtrhnutí malé komory na scénu. Nemůžeme říkati, že se zase vrací éra velké komory, nýbrž můžeme nejvýše mluvit o éře tříbení názorů na velkou a malou komoru a o určení praktických oborů oběma. Tak uvidíme, že ve fotografii architektur bude nám pomocníkem spíše větší než malá komora.

Nuže – architektura sama se označuje jako obor, který se zabývá „účelným ohraničením prostoru“. Neexistuje kratšího a výstižnějšího označení pro ni. Určení, vyslovené horní poučkou, platí bezvýhradně, ať jde o nepatrný pomníček, který má v široké ploše trávníku nebo náměstí vytvořiti bod opory a orientace pro oko a zbavit plochu oné jednotvárnosti, která zavádí zájem pozorovatele jinam, než by projektant daného řešení chtěl míti – platí stejně pro staroegyptský chrám jako pro selkou chalupu v horácké dědině.

Vývoj architektury byl vždy souběžným s vývojem techniky stavebnictví a jen druhotně do něho zasahovaly vlivy jiné – náboženské a jiné dobové zvláštnosti myšlení. Tyto vlivy byly závislé zase na vývoji všeobecného vědění – kde přestávaly vědomosti a přesné smyslové zkušenosti,

nastupoval mythus v nejrůznější formě. Charakter národa, podnebí a jiné vnější a vnitřní příčiny potom dobudovávaly celkový ráz architektury každé dějinné epochy a každé země.

Každý produkt architektury, ať jde o stavbu či prostě nakupení hmoty bez vnitřních obyvatelných nebo prakticky použitelných prostorů, nese v sobě tyto znaky:

- a) vztahy vnitřní – jisté části architektury slouží k opoře jiných, jiné slouží k ohraničení prostorů shora, zdola nebo se stran a používají ostatních částí jako opory.
- b) vztahy vnější – výtvar architektů počítal nebo nepočítal se vztahy k okolí, k jiným architekturám nebo přírodních skutečnostem. I v tom se zase mohou jevit specifické vlivy své doby, národní osobitosti a j.

Moderní architektura se až příliš přiblížila k holému zhmotnění výše uvedeného určení a je vsutku jen účelně omezeným prostorem, která se spokojí nejjednodušším ohraničením dílů prostoru holými a hladkými stěnami, při čemž na příklad umístění a velikost oken a dveří jsou určovány jediné praktickou potřebou, jaká je právě podle druhu budovy dána. Při tom tvary opěr jsou – stejně jako tvary nesených částí, určeny jediné vlastnostmi použitého materiálu a namáháním jich – jsou jakýmsi **zhmotněním statického výpočtu, diagramu**. Moderní architekt se spokojí k vyjádření funkce, zvané ve stavebnictví „nosičem“, tím, že postaví vhodný sloup nebo opěru, dimenzovanou a tvarově určenou statickým výpočtem (pražský architekt Loos), kdežto barokní nebo empirický stavitel by jistě volil raději místo sloupu výtvarný symbol nosiče v podobě nějakého Kyklopa nebo jiné smyšlené bytosti.

Každá architektura má i svůj zevnějšek, svou „styčnou plochu s okem“. O této věci existuje mnoho sporných hledisek, zejména o tom, zda patří plastika k doplnění budovy či nikoli, zda jest přípustná mosaiková či jiná plošná výzdoba; sledovali jsme i spory mezi architekty a výtvarníky – první tvrdí, že druzí jsou často hlouzí a slepí k požadavkům architekta, druzí zase tvrdí, že mnoho moderních architektů neví, kam s plastikou atd. Nás už tenhle podrobnější úsek nezajímá – nás jako fotografy, kteří občas se dostanou k fotografii architektury, bude zajímat především vlastní určení pojmu architektury vůbec, ať jde o její zevnějšek nebo vnitřek.

Jistě nás napadne, že v první řadě bude nejlepším fotografem architektur architekt sám, umí-li také náhodou fotografovat. To jsme konečně viděli na výstavě moderní architektury, pokud tam pánové vystavující buď sami fotografovali, nebo přímo zjednanému fotografovi uložili jeho úkol. Potvrzením tohoto určení bude dále okolnost, že velké procento amatérských fotografií architektur odborníku nevyhoví a bude jím označeno nejen za zcela nevyhovující, nýbrž za docela laické.

Amatér si zpravidla zvykl hledět na všechno od mravence do katedrály, jako na „motiv“, nikoliv jako na skutečnosti, které buď žijí svým vlastním životem, nebo které vznikly v důsledku docela osobitého plánu, které mají svůj vnitřní řád a svou neúprosnou vnitřní logiku. Fotografoval architekturu jen tehdy, když byla „motivem“, t. j. když byla podle zaběhaných kompozičních pravidel osvětlena, když se dala, třeba za cenu věčného znetvoření, vpravit do nějakých kompozičních mřížek, a ku podivu, nikdo z těch, kteří svým soudem měli stanovit budoucí osud a ocenění takového obrazu, nestaral se nijak o jeho obsahové skutečnosti, nýbrž jej pojal jako dokonalý výtvar fotografie, který splnil všechny požadavky, kladené na fotografický obraz. Nejen architekt, každý praktik řekne krátce, že takováto fotografie je pro kočku a že se spíše může smířiti s pohlednicí za korunu, pořízenou člověkem, jenž umí jen řemeslně udělati z materiálu negativ a pozitiv, než s takovým obrazem bez jakékoliv ceny...

Dnešní stav nazírání na architekturu, stejně jako na vše, čeho člověk používá, opírá se o hluboké znalosti technického vývoje a jeho vlivu na naše chápání, oceňování a řešení každé dané skutečnosti. Architektury fotografujeme také už jen z tohoto hlediska, má-li mít snímek nějakou praktickou cenu. V první řadě musíme najít osobnosti daného objektu – jde-li o typickou selskou architekturu, jde-li o skupinu staveb, jde-li o reprezentační moderní budovu nebo o nějaký objekt historický. Uvědomíme si také, jaké detaily jsou mimořádně charakteristické pro danou stavbu, a neopomineme je vyfotografovati zvláště; je-li i možno současně zabrat celkovou situaci stavby, neopomineme i to, a tak se nám často úloha „fotografovati stavbu“ rozpadne v akt, zvaný „průzkum objektu“. Místo náhodného „tinkání“ architektu jediné proto, že se náhodou nějakému muži s komorou něco na ní líbilo nebo že jí zneužil ke kompozičním kouzlům, budeme raději provádět práci užitečnou a nadanou značnou praktickou cenou.

Názor, že by se musilo k fotografování architektur používat jen velikých komor, je sám o sobě hodně konservativní a při dnešním stavu techniky je dokonce hospodářsky škodlivý, neboť nač něco dělati s dvojnásobkem spotřeby materiálu, když dostaneme absolutně rovnocenný výsledek za cenu spotřeby i několikrát menší?

Komora velikosti 6,5x9 postačí až až a blaze tomu, kdo má takovou Linhofovu komoru „Technika“ s všestranně pohyblivou matnicí a sadou objektivů od širokoúhlého (asi 75 mm) do teleobjektivu okolo 250 mm ohniska! Takové naklápěcí zařízení je téměř nezbytné při kosých záběrech – jím se provádí vlastně jistý druh restituce (překreslení) již při snímku samém, neboť snímky s padajícími a všelijak deformovanými tvary se zřídka v tomto oboru snášejí. Komora o velikosti 6,5x9 při práci s ohniskem 105–120 mm vykazuje při práci v interiérech značnou hloubku, která se stupňuje při použití širokoúhlé optiky 70–80 mm ohniska v takové míře, že je velikým komorám nedosažitelná. Profesionál staré školy, který ještě používá drahého a nemotorného materiálu 13x18 i 18x24 cm, musí clonit i na 64 a exponovati celé hodiny, připomíná v dnešní době asi takovou scénu, jako kdyby někde nastoupil sportovec a dřevcem a v brnění. Je to v době dnešního pokroku emulsní techniky přece jen anomálie.

Práci na formátu 6,5x9 provádíme ovšem s výhodou na moderním plochém panchromatickém filmu (Kodak Panatomic, Agfa Isopan F a ISS, Mimosa aj.), dokonale izolárním a používáme s výhodou negativní techniky malého formátu – tedy jemné a pružné vyvíjecí metody, jakou dávají recepty D 76, Abrams, jakož i hotové jemnozrně pracující slože různých značek.

Proti přezáření oken se již dnes nebráníme tím, že je připustíme a potom se jich zbavujeme mechanickým zeslabením (vytíráním „pastou“, což předpokládá co největší výchozí formát!), nýbrž mu prostě předejdeme. Vzniká při velkém kontrastu mezi osvětlením uvnitř prostoru a mezi jasnem oken – dnes snižujeme kontrast podle okolností „vysvětlováním“ tmavého vnitřku s pomocí žárovek a kde to nejde, tam použijeme blesku „Vacu“. Tak pracují dnes velké profesionální firmy zvuchých jmen v Německu, Americe a jinde.

Tedy trest' tohoto beztak již příliš krátkého a zhuštěného článku: Fotografie architektur vyžaduje více úvah, více znalostí a více přesného poměru k věci, než jiné obory. U nás byla na velmi nízkém stupni a většina amatérů **pro ni není vůbec řádně připravena**. I když lze v m n o h a případech pracovati k a ž d ý m přístrojem, který je schopen dávat ostrou kresbu, je pro v š e c k y případy, jak požaduje specialista v tomto oboru, nutná komora s všestrannou pohyblivostí nosiče i matnice a s několika objektivy.

(Fotografie VII, 1941, č. 3, s. 35–44)

Alexandr Paul: *Fotografie mluvčím vnitřní architektury* (1941)

Málokterý druh fotografie má pro architekta tak veliký význam jako snímky interiérů. Vždyť po odevzdání díla jeho poslání nemá již architekt zpravidla možnost je viděti nebo dokonce ukázovati. Vnější budov, pokud jsou nablízku a přístupné, může si konečně každý prohlédnouti, ale soukromí interiérů není již tak lehce dosažitelné. Kromě toho podléhá interiér dosti brzy změnám zásahem těch, kdo ho používají, stěhováním, opotřebením apod. Nakonec tedy zbývá tvůrci interiéru jako doklad činnosti jeho, jako článek do linie jeho vývoje, jako materiál pro publikace a výstavy *f o t o g r a f i e*. Musí to tedy býti dobrý snímek, aby co nejdůležitěji ukázal vše, co jen dvourozměrný, jednobarevný obraz vůbec může ukázat.

Dobrý fotograf přistupuje k zhotovení snímku s vědomím, že hodnota interiéru je ve stránce funkční a stránce estetické. Stránka funkční – užitečnost, praktičnost, hospodárnost – snaží se ve svém snímku podle možnosti zachytit právě tak, jako stránku estetickou – krásu forem, odstínění barev a členění prostoru. Jen ten, kdo obě tyto složky pochopil a promyslel, může udělat dobrou fotografii. Fotografu dostává se tu čestné, ale nesnadné funkce tlumočnicka architekta díla.

Nesnadnost úkolu spočívá nejen v myšlenkovém pochodu správného proniknutí do architekta díla, nýbrž i v překážkách technických. Interiér má tři rozměry, má barvy, má zákoutí, různost materiálu od skla k textiliím, dá se takřka vnímat i hmatem a citem pro teplo a chlad. Pokroky ve fotografické technice umožňují právě zázraky; je na fotografovi, aby je uplatnil.

Nejen stanovisko a úhel záběru, nýbrž i volba optiky, negativního a pozitivního materiálu a expozice tu rozhoduje. Již sama expozice je technickým problémem, jakmile se vyskytují plně osvětlená místa vedle tmavých koutů. Zde se uplatní také schopnost v použití pomocného umělého osvětlení.

Vývoj poslední doby umožňuje také barevné snímky a konečně nezapomínejme, že interiér může býti vděčným objektem i pro film v universální šířce 16 mm. Film může ukázati zejména výmluvně použití všech praktických vymožeností interiéru. „Výmluvně“ myslím zde doslova – vždyť to může být film zvukový. Tak – či onak – odvažujeme se říci, že fotograf, jenž přistupuje k snímku architektury, musí se stát aspoň pro tu chvíli sám architektem. Musí do mezí, jež jsou mu dány dnešním stavem fotografické techniky, vložit tolik funkčního a tolik estetického, kolik je jen možno. A míra, do jaké se mu to podařilo, je pak měřítkem hodnoty fotografie interiéru.

Jaké jsou podmínky úspěchů? Jako jinde: láska k dílu, pochopení, opravdovost, řemeslná znalost, technické vybavení. A ještě něco: čas a klid. To první musí míti fotograf, to druhé mu musí dopřát architekt.

(*Architektura* III, 1941, nestr. příl.)

Rudolf Skopec: *Stručná nauka o fotografii* (1941) – úryvek

Při *f o t o g r a f o v á n í* *a r c h i t e k t u r* se musíme přizpůsobiti místním poměrům a vyzbrojiti se různými objektivy nebo dobrou objektivovou sádkou, poněvadž vždycky se nemůžeme podle libosti od fotografovaného objektu vzdáliti nebo se k němu přiblížiti. Když je příliš omezena, použijeme objektiv širokouhlý, nebo, jde-li o architekturu nebo jejich části hodně vzdálené a

nepřístupné, nasadíme na přístroj teleobjektiv. Na správné podání perspektivy pak ovšem nemůžeme klásti důraz.

Nemůžeme-li zachytiti vyšší nebo nižší části architektury na matnici, posuneme objektivové prkénko nahoru nebo dolů a jen v nejnútnejším případě nakloníme celý přístroj. Nesmíme však opomenouti nakloniti matnici, jež musí vždy státi svisle, neboť jinak by se svislé linie sbíhaly a museli bychom je vyrovnávati restitucí.

Osvětlení architektury vyžaduje slunce, nebo někdy ještě lépe se hodí jasné bílé mraky, které dávají rozptylné světlo. Boční osvětlení dává lepší plastiku.

Jedná-li se o budovy nebo sochy na živé frekvenci, použijeme materiálu málo citlivého a případně ještě hodně zacloníme, takže expoziční doba mimořádně prodlouží a okolojdoucí osoby nebo jedoucí vozidla nevyobrazí. Prostorovost fotografií architektury lze zvýšiti podobně jako u krajinářské fotografie, vhodným popředím, stromy, keři apod.

Při fotografování vnitřků musíme skoro vždy počítati s velkými světelnými kontrasty, zvláště když do snímku jsou zabrána okna. Tu si vypomáháme tím, že interiér současně osvětlíme více světelnými zdroji (žárovkami), kterými lze za expozice pohybovati, aby stíny nevyšly příliš tmavé. Není-li k dispozici elektrický proud, zapálíme před větším bílým reflektorem bleskové světlo. Jinak lze světelné kontrasty zmírniti při vyvolávání negativu jemnozrnnou vyrovnávací vývojkou, což však vyžaduje dobře exponovaný negativ. Zvláště jest dbáti, aby použitý materiál byl dobře izolární.

(Rudolf Skopec, *Stručná nauka o fotografii (příručka k tovaryšským zkouškám)*, Praha 1941, s. 60–61)

Jiří Jeníček: *Fotografie jako zření světa a života* (1947) – úryvek

Fotografický obraz na rozdíl od jiných obrazů je svébytný obraz, je to obraz prostý řad objektivních asociačních představ a nepřipouští jiný výklad, než jaký podává.

Fotografický obraz potvrzuje jednu z pravd a zákonitostí lidského poznání: z a zkušenost nesa há žádný věčný obraz!

Fotografie se dívá na své okolí, na svět věčně, střízlivě, vidí věci, vidí předměty víc vnějším než vnitřním zrakem.

Co je to předmět?

Předmět je hmota, věc, která má určitý objem, určitou váhu, určitou barvu, určitý povrch, určitý tvar, určitý věčný smysl, určitou funkci, určité, stálé jméno.

Vědomí o předmětu získává fotograf smysly.

Fotografie má jen jediný smysl.

Vidí!

Právo hmatu, sluchu, chuti a čichu fotografie k předmětu neuplatňuje. Je jí jedna, zda předmět zvučí nebo nezvučí, zda páchne nebo nepáchne anebo zda voní, chutná nebo nechutná, zda je studený anebo teplý.

Fotografii jde o něco jiného.

Hledá vztahy daného, zvoleného předmětu

a) k prostoru, v němž předmět je, trvá,

b) k předmětům, s nimiž sousedí,

c) a snaží se určit, nalézt místo daného předmětu ve světě tak, že o daném předmětu bude co možná přesný nebo alespoň spolehlivý názor, optický kritický soud.

Fotografie vidí předmět jako věčný fakt.

Veškeré její úsilí směřuje k tomu, vystihnout jméno předmětu. Vystihnout předmět věčně, považuje fotografie za svou povinnost, za své právo. Tu činnost koná s nesporným zdarem. To proto, že nezná pojmové abstrakce. Vidí lidské oko, slunce, měsíc v úplňku a netvrdí nikdy, že vidí bod, vidí blesk, vlnící se vodu, sleduje také dráhu putování hvězd a neodvažuje se říkat, že je to čára, příčka, křivka, vidí zamrzlou řeku, rozkvetlou louku, prostřený stůl, leštěnou podlahu a neříká, že vidí plochu.

Kdo ve fotografickém obraze upírá předmětu právo subjektu a zamlčuje jeho jméno, kdo jméno jeho z fotografie vymazává nebo je zaměňuje se jménem jiným, porušuje hrubě zákonitosti fotografie.

Fotografie vidí autonomně předmět. Vidí ho proto jinak, než ho vidí útvar slovesný, výtvarný, dramatický, hudební.

Tu jsou tři hlediska vidění: architektovo, malířovo, fotografovo.

Jeden a týž předmět výtvarného zájmu – Karlštejn!

Architektovo vidění (snímek 158, 159) je věčně služebné, má obecnou platnost, je to vidění spekulativní i spontánní, je to pracovní program. Architekt jím říká, tak bude vypadat to, co se bude stavět. Jeho kresba je řád, podle něhož se řemeslník dá do práce, je to projev nedokončený a nemá proto konečnou platnost jako dílo. Architektova kresba ukazuje, jak má předmět Karlštejn vypadat s nadsledu, z podhledu, s boku. Promlouvá tedy o předmětu, který dosud ve skutečném světě, ve skutečné skutečnosti neexistuje.

Malířovo vidění je vidění autonomní, je to vidění subjektivní a má konečnou platnost. Podává Karlštejn tak, jak ho viděli vnějším i vnitřním zrakem jen malíř Ullik, jen malíř Lapière a jak ho mimo ně nikdo z lidí ani z malířů neviděl. Vidění obou malířů je vidění bohatě spontánní a chudě spekulativní, poněvadž nedbá hmotnosti, barevnosti skutečného předmětu, skutečné předlohy. Malířovo dílo představuje ne skutečnost, nýbrž malířovu iluzi o daném předmětu.

Co fotograf?

Jeho řeč nemá být řečí architektovou ani malířovou. Se zlou by se fotograf potázel, kdyby fotografoval hrad tak, jak ho viděl malíř. Fotograf jde jinou cestou. Jeho vidění je také vidění autonomní, ale přísně fotografické, je to vidění především spekulativní, dbající hmotných, světelných, barevných, pojmových tvarů skutečného předmětu, skutečné předlohy. Vidění fotografovo je vidění thematicky věčné, je to zisk zkušeností vnitřních. Malířovo dílo dokumentuje víc subjektivní, fotografovo víc objektivní představu o vidění předmětu.

Jestliže architektovo vidění promlouvá o předmětu dosud neexistujícím, jestliže se malířovo vidění představuje jako iluze existujícího, skutečného předmětu, fotografovo vidění existenci zvoleného předmětu potvrzuje, dokumentuje.

(Jiří Jeníček, *Fotografie jako zření světa a života*, Praha 1947, s. 194–199.)

Jiří Jeníček: *Fotografujeme architekturu* (1947)

Fotografie nazírá na architekturu jako na předmět útočící na smysly zevní a vnitřní aktivitou a mluví právem

- o exteriéru a
- o interiéru architektury

nebo

- o vnějšku a
- o vnitřku architektury.

Fotografie architektury je jen tehdy dobrým dílem, je-li srozumitelná, je-li čitelná.

Ne každá fotografie architektury je srozumitelná!

Posuzujíc architekturu, tváří se fotografie často záhadně, poněvadž nedbá účelu, smyslu, obsahu viděné architektury. Každá architektura má totiž své jméno, s nímž nerozlučně bývá spojeno jméno stavitelovo, je-li přítomnosti známo, a se jménem stavitelovým bývá nerozlučně spjata jméno stylu architektury, jenž určuje ráz a výraz vnější a vnitřní její tvárnosti.

Ne každá fotografie má v úctě jméno architektury. Nemajíc v úctě její skutečnost, komolí fotografie ráda vnější a vnitřní vzhled architektury. To se stává obzvláště tehdy, jestliže fotografovy oči architekturu pozorující nedovedou a nechtějí vidět architekturu jako

p ř e d m ě t ,

nýbrž nazírají na ni jako na zkomoleninu, jako na skresleninu předmětu.

Fotografové, hledíc takto na architekturu, nechápou ji jako těleso v prostoru, jako prostor v prostoru, nýbrž chápou ji nanejvýš jako prostředek, jímž lze ve fotografii dělat

hříčky,
hádanky,
rébusy,

jímž lze ve fotografii vytvářet

něco nebývalého,
nového,
světoborného,
něco, co tu ještě nebylo,
div nad div,
zázrak nad zázrak!

Tohle vše vede k skresleninám hmotných, světelných a docela i pojmových tvarů fotografované architektury, čemuž se ve fotografii neprávem říká

d e f o r m a c e .

V estetice se deformací rozumí záměrné porušování tvarů, aby se dosáhlo co nejmohutnějšího estetického účínu a aby se tak zvýšila estetická funkce složek, tvořících podstatu, stavbu, celek uměleckého díla.

Deformace jako estetický jev je pojem široký, mnohoznačný!

Jinak vykládá deformaci literatura, jinak ji vykládají výtvarná umění, jinak hudba. I film má pro deformaci osobitý výklad a má ho také fotografie.

Ve fotografii pravidla a zásady deformace vyvěrají mylně z některých kresebných nedokonalostí objektivů. Obecně se má totiž za to, že objektivy jsou do té máry nedokonalými nástroji, že

skreslují

tvary předmětů.

Mnozí estetické fotografie, připisují tuto okolnost objektivům na prospěch!

Jak se objektiv dívá na předmět?

Určuje vztahy hlavního a vedlejších předmětů!

Kdo na tuto vlastnost objektivu nazírá jako na skresleninu, jako na deformaci, mýlí se!

To není deformace, to je

k o n f r o n t a c e !

Ne všechny objektivy mají stejná hlediska konfrontační, poněvadž ne každý objektiv má touž ohniskovou vzdálenost, týž zorný úhel.

Jiné jsou poměry, kreslí-li objektiv předmět s nadhledu, jiné kreslí-li ho z podhledu. Tehdy obyčejně dochází k skreslení tvarů fotografovaného předmětu, nastává kácení svislic, rovnoběžky se stávají různoběžkami. Kdo z takového vidění dedukuje zákonitosti fotografické deformace, dostává se na scestí. Vidění s nadhledu a z podhledu není vidění deformované, poněvadž i toto vidění je vidění logické.

Proč?

Poněvadž i v nehoráznostech dbá podstaty předmětů!

Neživý předmět, jak víme, je dán fotografii tvary

hmotnými,

světelnými a

pojmovými.

Tvary hmotné vyjadřují

p o d o b u

předmětu,

tvary světelné jsou svědectvím jeho světelné

a k t i v i t y ,

tvary pojmové vyjadřují

s m y s l ,

s y m b o l ,

v ý z n a m ,

f u n k č n o s t a

i d e u

fotografovaného předmětu.

Víme, že hmotné, světelné a pojmové tvary lze konfrontovat.

Je možné je také deformovat?

Ano, i ne!

Pozor!

Jde o podstatu, jde o funkci, jde o ideu předmětu!

Tento požadavek nesmíme při fotografování nikdy pouštět s myslí. Předmět musí zůstat předmětem i na fotografii. Skutečné jablko musí na fotografii být jablkem, skutečná židle židlí, kruh kruhem, elipsa elipsou, ať je fotograficky konfrontujeme nebo ať se snažíme fotograficky je deformovat.

Co je smyslem deformace?

Smyslem deformace je nová skutečnost!

Deformovat něco, neznamená tvary předmětu pokrřivit, skreslit, zbytnit, ztrpasličit, poněvadž deformovat něco ve smyslu estetickém znamená, vtisknout předmětu novou, nevšední mluvu, nový výraz, nový vzhled, nový význam, nový smysl,

novou ideu,
novou funkci!

Nelze tedy ve fotografii ztotožňovat pojem deformace s úsilím něco skreslovat.

Tak zvaná fotografická deformace, založená na zkreslovacích vlastnostech objektivů, je omyl, poněvadž činí fotografii nesrozumitelnou, nečitelnou, nepoetickou!

Nesrozumitelná, nečitelná fotografie architektury není fotografií spravedlivou.

Proč?

Ponevadž taková fotografie svědčí o tom, že si fotograf s tak cennými nástroji, jako jsou fotografická kamera a fotografický objektiv, nevěděl rady.

Ale nejen to!

Nečitelná fotografie architektury je i s hlediska ethického fotografií pochybnou, poněvadž řemeslné chyby, nedostatky a neznalosti vydává a ostentativně vnucuje jako novost, jako původnost.

Kdy je fotografuje architektury čitelná a srozumitelná?

Respektuje-li podstatu architektury, respektuje-li styl architektury!

Styl je zatrchtilé slovo!

Je to slovo mnohoznačné a lze je narazit na mnoho kopýtek.

Každá doba, každý člověk má svůj styl, ta dáma má stylové šaty, ta nestylové, ten boxer je ve stylu, ten závodní kůň není ve stylu, ten pokoj je stylový, onen nábytek je nestylový. Styl tohoto dopisu je vášnivý, styl onoho dopisu je suchopárný, vyhraněný, výjimečný, ojedinělý, odlišný, původní, nepůvodní.

Slůvko styl je jako peříčko!

Je vyslovováno, psáno, tištěno co nejčastěji.

Ať už jím myslí kdo chce co chce, a ať už to slůvko znamená cokoliv, je-li spojeno s pojmem „architektura“, značí

podstatný rys,
podstatný tvar a
podstatný charakter,

který danou architekturu odlišuje od architektur jiných, který danou, nazíranou architekturu specifikuje, který ji činí bílou vránou, který ji nejen odlišuje od současnosti, ale který ji i se současností spojuje.

Povšechně a souhrnně vzato, známe ve stavitelství tyto slohy:

řecký,
románský,
gotický,
renesanční,
barokní,
rokokový,
klasicismus neboli empír,
novoklasicismus,
novorománský,
novogotický,

novorenesanční,
secesi,
kubismus a
konstruktivismus.

Cennou památkou románského slohu u nás je hradčanská bazilika sv. Jiří, slávu a lepost gotiky hlásá velechrám sv. Víta, renesanci dokumentují letohrádky Belveder, Hvězda, pražské domy Minuta, Ungelt, barokní sloh, jenž na půdě naší vlasti vykvetl v bohatý květ, je representován nejen Černínským palácem, zámkem v Troji, chrámem sv. Mikuláše na Menším městě pražském, ale i zástupy mnohých jiných monumentálních staveb, počínaje v to chrámy, paláce, patricijské domy nevyjímajíc nejchudší vesnické kostelíky.

Rokokový sloh nevykvetl na půdě naší vlasti v bohatý květ. Zanechal u nás jen stopy na průčelí některých paláců, jako na příklad na průčelí paláce pražského arcibiskupa a na průčelí paláce Kinských na Staroměstském náměstí.

Klasicismus neboli empir poznámenal tvář Prahy průčelím kostela Hybernů a zkrášlil líc naší země zámkem Kačinou a zámkem v Dobříši.

Ve slohu novorománském byla vystavěna basilika sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně, ve slohu novogotickém kostel sv. Ludmily na Královských Vinohradech, ve slohu novorenesančním vyšší dívčí škola v Praze, Rottovský dům na Rynečku na Starém městě pražském, Národní divadlo, ve slohu secesním Wilsonovo nádraží, v kubismu Hlávkův most, v konstruktivismu palác Pražských vzorkových veletrhů, mrakodrap Všeobecného pensijního ústavu a libeňský most v Praze.

Fotograf si uvědomuje architekturu jako historický fakt.

Proto se s ní seznamuje co nejdůvěrněji a snaží se ji poznat co nejdůkladněji. Zajímá se nejen o její minulost, ale i o její přítomnost. Studuje její dějiny a snaží se získat o nazírané architektuře vše, co mu může dát vědomosti o její vnější a nitřní tvářnosti. Nikdy se fotograf nemá spokojit povšečným názorem na nazíranou architekturu. Má si získat zprávy o každé částici, o každém kameni a kvádru, o každém předmětu, který vnitřek a vnějšek architektury vyplňuje. Má vědět, kdo architekturu stavěl, kdo ji začal, nedokončil, kdo ji dokončil, kdo ji obnovoval, jaký byl průběh stavby a obnov, jak vznikaly jednotlivé části, úseky stavby, jak vznikala její vnitřní zařízení a její vnitřní výzdoba, v jakém slohu byla architektura započata, v jakých slozích byla ukončena a obnovována.

Fotograf má vědět, co je to, co je ono, kdy ten předmět vnikl, kdo ho vytvořil, jaké jsou jeho dějiny. Má vědět, kdo maloval tu fresku, co ta freska představuje, kdo tesal tu a tu sochu, kdo stavěl schodiště, kdo veliký sál, kdo hudební sál, kdo hlavní, kdo postranní chrámové lodě; prostě fotograf má znát osudy nazírané architektury do písmene a má umět číst architekturu jak otevřenou knihu.

Jak toho dosáhne?

Než přikročí k práci, poučí se o nazírané architektuře z monografií, průvodců a dohovorem se znalci.

Zná-li fotograf osudy architektury co nejdůkladněji a nejdůvěrněji, zná-li život, funkci architektury, nejen minulou, ale i přítomnou, teprve tehdy je schopen na ni logicky a fotograficky nazírat.

Fotograf si uvědomuje architekturu jako fotografický fakt.

Činí tak na podkladě co nejdůvěrnějšího, nejbystřejšího pozorování architektury zrakem.

Nazíraje na architekturu s hlediska hmotnosti a světelnosti, zkoumá fotograf nejen aktivitu jejích hmotných a světelných tvarů, ale ověřuje a přezkuzuje zprávy, které o nazírané architektuře získal studiem monografií, průvodců a dohovorů se znalci.

Mezi fotografem a architekturou musí vzniknout jistý vztah, jisté napětí. Fotograf musí na sebe nechat architekturu působit, musí se s ní sblížit, spřátelit, skamarádit, mezi ním a architekturou musí vzniknout neklid, konflikt, zápas, boj. Fotograf se musí s architekturou potýkat, musí se jí nechat provokovat, architektura mu má být trnem v oku, má ho vydražďovat, nemá mu dopřát klidu, pokoje. Má jeho mozek ve dne v noci zaměstnávat, a to tak dlouho, dokud se výtvarně s nazíranou architekturou nevypořádá a dokud není spokojen s výrokem, který o ní s konečnou platností chtěl vyřknout a projevit. Z toho soupeření, z toho potýkání vychází fotograf jen tehdy jako vítěz, dovedli o nazírané architektuře mluvit jinak než monografie, znalci a všichni ti, kdo se nazírané architektuře denně obdivují.

Jen tehdy vyslovuje fotograf o architektuře platný fotografický soud, je-li jeho výrok nejen věcným, ale i výtvarným obdivem, je-li jeho soud opravdu soudem logicky a fotograficky tak novým, že o nazírané architektuře hovoří jinou řečí, než o ní hovoří fotografovi

spoluobčané a soudobí

básníci,

výtvarníci,

hudebníci,

po případě

estetikové a historikové umění.

Fotografujeme architekturu.

Fotograf nazírá na architekturu, na malostranský chrám sv. Mikuláš v Praze.

Architektura tohoto chrámu není pro fotografa nic než předmět. Fotograf ji chápe jako geometrické těleso, zaujímající v dané krajině, tedy v hradčanském podhradí, jistý prostor.

Předmětnost, prostorovost nazíraného chrámu se projevuje vnějškem a vnitřkem jeho zdíva neboli

exteriérem a

interiérem.

Jako každé geometrické těleso, i nazíraná architektura má jisté meze, jistá ohraničení. Meze, ohraničení její určují plochy, vymezující tělesnost chrámu v daném prostoru hradčanského podhradí. Plochy, to je stěny chrámu se v jistých místech dotýkají, protínají. Tam, kde se plochy, stěny nazírané architektury protínají, vytváření typicky prostorová, ale i zřetelná ukončení,

svislice a

horizontály.

Svislice a horizontály dělají v předmětnosti nazírané architektury pořádek, vnášejí do její tělesnosti řád, určují její tvar, jednotnost, vymezují v daném krajinném prostoru obsah nazírané architektury a upevňují ji v daném prostoru pro klid očí.

Svislice a horizontály zpevňují obrys architektura a ukončují její

hmotnost!

Prostor, v němž se hmotnost nazírané architektury uplatňuje, je vlastně krajina. Každá krajina má šířku, délku a výšku a také každá architektura má šířku, délku a výšku. Tyto tři rozměry určují skutečný prostor architektury i skutečný prostor krajiny, v němž je nazíraná architektura umístěna. Šířka, délka, výška krajiny je dána neomezenými rozměry, rozměry nekonečně dlouhými, takže si oko naše jejich míru vlastně ani neuvědomuje, a uvědomuje-li si ji, nepočítá s ní.

S rozměry nazírané architektury však oko počítá, poněvadž délku a šířku architektury měří podle délky jejich horizontál, výšku podle délky jejich svislic.

Octli jsme se před velechrámem sv. Víta a pozorujeme jeho obraz na matnici kamery. Dojem z toho, co vidíme, je neradostný. Obraz chrámu, viděný na matnici kamery, nepodobá se ani zdaleka skutečnosti.

Obraz jeho se na matnici kácí, základna chrámu je nadměrně široká a hmotnost architektury bere na sebe tvary jehlanu. Pevnost architekturních svislic je ta tam, svislice míří do ohniska, jsoucího kdesi v nadhlavníku architektury, a horizontály, ač se jakž takž zdají horizontálami, nemají na snímku opory, nemají stálosti, jsou nezakotveny.

Obraz nazírané architektury se na matnici rozbíhá, sbíhá, kácí!

Kdy vidíme architekturu fotograficky správně?

Nazíranou architekturu vidíme fotograficky správně, jestliže její obraz dovedeme na matnici umístit tak, že je v ploše matnice tak pevně zakotven, upevněn, jako je zakotven na sítnici oka a jako je v prostoru dané krajiny zakotvena nazíraná architektura.

Splňující tento požadavek, převádíme skutečný, trojrozměrný předmět, z trojrozměrného prostoru v obraz, t. j. v projev dvojrozměrný.

Plocha optického obrazu, tedy obrazu na matnici, je vymezena
rámcovými svislicemi a
rámcovými horizontálami.

Obraz nazírané architektury je jen tehdy v ploše matnice pevně zakotven, jsou-li jeho svislice rovnoběžné s rámcovými svislicemi matnice a jsou-li jeho horizontály rovnoběžné s rámcovými horizontálami matnice.

Tomu je učiněno zadost, je-li osa objektivu v rovině vodorovné neboli je-li matnice kamery rovnoběžná s rovinou vertikální, neboli když rovina matnice stojí kolmo k rovině základny fotografované architektury.

Kdy máme jistotu, že tomu tak je?

Jen tehdy jsem si jistý, že tomu tak je, jestliže máme možnost tuto skutečnost přezkoušet kruhovou nebo křížovou libelou, vmontovanou na kameru.

Ne každým objektivem, ne každou kamerou lze fotografovat architekturu!

Fotografujeme-li exteriér architektury, podaří se jakž takž ještě leckomu s kdekterou kamerou a s kdekterým objektivem při náležitém odstupu od nazírané architektury dostat na matnici kamery nedeformovaný, nakreslený obraz nazírané architektury. Fotografuje-li však kdo tímto způsobem vnitřek architektury, není to už tak snadné a fotograf poznává, že za takových okolností tak zvaná fotografická deformace má vždy sto chutí se vydovádet a furiantsky si zahýřit.

I když se fotografovi při fotografování exteriéru a interiéru jakž takž podaří, uvést svislice a horizontály architektury v rámcový řád matnice, vidí pojednou, že objektiv kreslí hmotný obraz architektury ne tak, jak by si to fotograf přál. Optický obraz zabírá příliš mnoho z popředí

architektury, mnohdy skoro polovinu plochy matnice a z vlastní architektury kreslí objektiv na matnici jen malou část jejího hmotného tvaru. Chce-li fotograf tomu čelit a využít plochu matnice cele pro obraz hmotného tvaru nazírané architektury, musí objektiv vysunout vysoko do ústřední polohy.

Chce-li kdo celý obraz architektury na matnici dostat, musí matnici naklonit. Učiní-li to, stane se obraz nazírané architektury v daném matnicovém prostoru nepevným, svislice jeho se počnou kácet, obraz počne padat.

Čeho všeho je třeba k fotografování architektury?

Architekturu fotografujeme kamerou velkých rozměrů, tedy kamerou rozměrů 9x12, 10x15, 13x18, 18x24 cm.

Výborné služby při fotografování architektury konají tak zvané technické kamery, mající otočné a schylné matnice. Tyto kamery mají dvojnásobný i trojnásobný výtah, sklopnou podlátku, jejich objektivy lze vyměňovat, jejich objektivy lze posunovat i vychylovat do stran, zdvíhati, snižovat.

Ne každým objektivem lze fotografovat architekturu. Nechť kdekdo vychvaluje nesouměrné objektivy, a kdo je nechválil, když chvály zasluhují, pro fotografování architektury se nevždy hodí. Cenné služby konají při fotografování architektury objektivy Dagory.

Fotograf k fotografování architektury potřebuje často také širokoúhlé objektivy. Tyto objektivy pracují jen tehdy se zdarem, jsou-li nasazeny na technickou kameru, poněvadž teprve se všemi jejími vymoženostmi a přizpůsobitelnostmi, konají při fotografování architektury platné služby.

Platné služby u kamery 9x12 cm koná mně objektiv Dagor s $f=13,5$ cm a širokoúhlý objektiv s $f=10$ cm (snímek 38). Tyto ohniskové vzdálenosti umožňují dostat na daný matnicový rozměr i ty architektury, jejichž umístění v prostoru krajiny nedovoluje fotografovi dostatečný odstup. Je na bílé dni, že architekturu fotografujeme se stavu nejen proto, aby snímek nebyl hnutý, ale také proto, že fotografující architekturu, objektiv vždy co nejvíc zacloníme, poněvadž smyslem všeho fotografování architektury je podat ostře i strukturu jejích ploch.

Hmotný tvar architektury je jen tehdy z krajinného prostoru do plochy matnice dobře převeden, jsou-li svislice a horizontály optického obrazu architektury rovnoběžné s rámcovými svislicemi a s rámcovými horizontálami matnice a je-li hmotný tvar optického obrazu fotografované architektury myslitelně na matnici co nejostřeji zapsán, a to nejen co do hmotnosti, ale i co do struktury ploch fotografované architektury.

Čím blíže se objektiv a oko dostávají k architekturnímu předmětu a ke kterémukoli předmětu vůbec, tím se arci světelné tvary fotografovaného předmětu stávají aktivnějšími. To potvrzují snímky 1, 2, 3, 4, 5, představující exteriér architektury pražského svatomikulášského chrámu na Malé Straně a snímky 7, 8, 9, 10, 11, 12, představující interiér téže architektury! Fotograf šel od panoramatu k celku, od celku k polocelku, od polocelku k detailu, neboli, čím víc se k předmětu přibližoval, tím se světelné tvary předmětu stávaly efektnějšími, ač všechny tyto snímky, tedy i snímky interiérové, byly fotografovány za rozptýleného denního světla. Nebylo užito umělého světla, ani světla smíšeného – denního a umělého.

Kdybychom užili umělého světla při fotografování tak rozlehlého interiéru, zkrátili bychom sice značně expozici snímku, ale nazíranou architekturu bychom nemožně světelně deformovali. I když bychom aktivitu jejích světelných tvarů s hlediska fotometrického zvýšili, výtvarnou tvář snímku

bychom poškodili, poněvadž bychom hmotné tvary osvětlující předmět umělým světlem, obklopili nepřírozenými, umělými stíny.

Exteriér architektury fotografujeme jen tehdy, je-li osvětlen přímými slunečními paprsky, tedy nefotografujeme ho nikdy, jestliže slunce nesvítí, je-li slunce za mraky, je-li pošmourno.¹ Interiér architekturní fotografujeme ponejvíc v rozptýleném světle. Je účelné a světelným tvarům vnitřku architektury prospěšné, jestliže je fotografujeme, když venku svítí slunce. Tehdy se totiž vnitřky architektury rozptýleným světlem doslova tetelí.

Ne v každou denní a roční dobu lze architekturní vnitřek fotografovat.

Světelné poměry vnitřku nazírané architektury jsou jiné v červnu, jiné v červenci, jiné v lednu, jiné v únoru. Jiné jsou v lednu v 10 hodin, jiné v lednu v 15 hodin, jiné v červenci v 6 hodin, ve 12, ve 14, v 18, v 19 hodin!

Z toho plyne poučení: vnitřek i vnějšek architektury s hlediska aktivity světelných tvarů musí být stále studován a pozorován. To je sice zdoluhavá metoda, ale kdo chce něco ve fotografii architektury vytvořit, musí se tak zdoluhavým studiem obírat.

Architektura nežije jen aktivitou vnitřních světelných tvarů! Přejímá, ssaje světelnou aktivitu stěn a ploch také okolních staveb. Plochy sousedních architektur jsou totiž násobitelem, umocňovatelem, ale také dělitelem, odmocňovatelem aktivity interiérních světelných tvarů nazírané architektury. Fotograf při fotografování interiérů může se světelnou aktivitou ze sousedství počítat, poněvadž osvětlené stěny sousedních staveb pro daný architekturní vnitřek berou na se úkol odrazových desek.

Světlo do vnitřku architektury ze sousedství vrhané vynáší z přítmi tvary těsně nástropní a podstropní, jakož i tvary, jsoucí v ztemnělých prostorách meziokních, a zvyšuje zvláště světelnou aktivitu nástropních fresek.

Závažná úloha při fotografování architekturních vnitřků připadá negativnímu materiálu.

Doporučuji fotografovat architekturní interiéry na dokonale izolární a gradáčně měkké panchromatické, orthopanchromatické nebo orthomatické portrétní emulze.

Nikdy při fotografování architekturních vnitřků nepoužívám emulzí exteriérových. Těch používám jen tehdy, fotografuji-li architekturní exteriéry.

Prozradím však, že i architekturní exteriéry fotografuji na desky a filmy určené pro portrétní fotografii.

Proč si tak počínám?

Poněvadž jen měkká gradace je schopna dokonale, živě a co nejaktivněji vyjádřit nejen hmotné, ale zvláště světelné tvary nazírané a fotografované architektury!

Pozor na ploché filmy!

Poněvadž expozice při fotografování architekturních vnitřků bývá mnohdy dlouhá, někdy sice exponujeme snímek jen 2–3 minuty, ale obyčejně 10, 15 i více minut, a poněvadž se v architekturních vnitřcích všade netopí a bývá mnohdy i v létě jako v lednici, nedoporučuji za takových vnějších a vnitřních teplotních rozdílů fotografovat vnitřky architektur na plochý film.

¹ Výjimku činíme u zimních snímků.

Plochý film se totiž za tak dlouhou expoziční dobu v kasetě vlivem exteriérových a interiérových teplotách rozdílu

vlní,

a tak třetina, někdy i dvě třetiny plochy fotografovaného obrazu, tj. negativu, jsou neostré, kdežto při stropu je negativ ostrý. Tam je proto ostrý, že ho tam přidržuje založení vložky, v níž je plochý film zasunut.

Rušivě na ostrost negativu působí obecnost sem a tam v prostorách fotografované architektury promenující. Je lepší, když na chvíli, když se někdo v zorném poli objektivu pohybuje, expozici přerušíme. Tehdy však se může lehko stát, že pohneme snímkem, jestliže jen exponujeme kloboučkem nebo tuze krátkým spouštěčem.

Vnitřky architektur, kam nemá přístup denní světlo, fotografujeme ovšem při umělém světle. Takových případů je však poskrovnu.

Jisté nesnáze při fotografování interiéru působí zastření snímku. Bývá totiž v leckterém interiéru takové přitmění, ba taková tma, že i když se oči světelným poměrům architekturního interiéru přizpůsobily, že i tehdy je svízelné na matnici snímek zaostřit. Nejde však jen o zaostření snímku, nýbrž také o umístění optického obrazu fotografované architektury na matnici. V takových případech si počínám tak, že se dívám na matnici, máje přes hlavu černé klotové plátno tak dlouho, až oči optický obraz na matnici za daných světelných podmínek rozeznávají. Dobře se v takových poměrech zaostřuje na plamen hořící svíčky!

Zaostření na matnici, zvláště fresek, reliefů, atp. ulehčuje z a o s t ř o v a c í d e s k a . Je to deska tvaru obdélníkového, na jejíchž obou stranách jsou narýsovány markantní černobílé obrazce. Nemám-li ji po ruce, používám novinového záhlaví, a to písmen názvu deníku.

Při fotografování interiérových prostorů filtrů neužívám.

K fotografování architekturních exteriérů užívám žlutého a někdy i oranžového filtru.

Proč?

Poněvadž barevné filtry zvyšují účinnost světelných tvarů architektury.

Ale pozor!

Varujte se zevnějšek architektury přefiltrovat až do těch mezí, kdy nebe, tvořící pozadí architektury, je tmavé, ba až černé.

Kdy je nebe správně odstíněno?

Jen tehdy, když se hmotné a světelné tvary hlavního předmětu od oblohy odrážejí a když světelný tvar oblohy, světelné tvary hlavního předmětu světelně sceluje, soustřeďuje, umocňuje

Je chybné, je-li světelný tvar oblohy gradačně vyšší, než světelné tvary hlavního předmětu.

Taková obloha světelné tvary architektury zplošťuje.

Pozor na strukturu hmoty!

Tělesnost architektury tvoří řada hmot!

Jsou to

pískovec,

žula,

rula,

mramor,

cihly,

různá dřeva,

sklo,

kovy,
omítka,
barvy.

Struktura hmoty, tedy její složení, její ráz, její tvářnost, snaž se, fotografe, při fotografování architektur dokonale zpodobit! Snaž se strukturu hmoty převést nejen v osobitý, světelný tvar, ale snaž se ji tak fotograficky zpodobit, že každý z fotografie vyšlé z tvých rukou vyčte, že jsi fotografoval pískovec, žulu, rulu mramor, sklo, to a to dřevo, zlato, stříbro.

Umíš-li strukturu fotografované architektury zpodobit, vyjádřit, dost toho z fotografického řemesla umíš!

Jak exponujeme snímky architekturních vnitřků?

Tu stojí fotograf před závažnými problémy. Světlo se v architekturním prostoru chvíli co chvíli mění. Proměny jsou tak dalekosáhlé, že předpokládají značné expoziční výkyvy. Proto zjišťujte expozici spolehlivým měřičem světla! Kdo určuje expozici od oka, musí postupovat opatrně a má mít tak říkajíc pro expozici cit. I když takový cit pro expozici má, neprohloupí, nechá-li za dnešních technických možností cit citem a bude-li se řídit radami a zjištěními spolehlivého měřiče světla.

Snímky architektur vyvolávám pozvolna, na čas, tedy v tanku.

Je-li nebezpečí halace, vyvolávejte snímky architekturních vnitřků metodou popsanou v XV. stati této knihy.

Fotograf má mnohdy za úkol fotografovat v architekturních prostorách fresky, nástěnné to malby, malované do čerstvé a ještě vlhké omítky stěn a do stropů architekturních vnitřků.

Jak si počíná?

Jako při každé jiné reprodukci!

Reprodukce fresek má některá úskalí!

Je to reprodukce doslova krkolomná.

Pokuste se fotografovat třeba jen strop svého obývacího pokoje! Poznáte, máte-li i kloubový stativ, že je to s hlediska přizpůsobivosti lidského těla výkon doslova komediantský.

I když, fotografující fresku, dostanete celý její tvar na matnici, stojíte před otázkou, již jsme se zabývali ve stati o reprodukci, tj. v XVIII. stati této knihy.

Jde o to, jak se zachovat k ohraničení fresky, jestliže ohraničení tvoří tvary pravoúhlých obrazů nebo lichoběžníků, trojúhelníků, nebo jestliže neohraničení podobají kruhům, elipsám, a nepodobají-li se jim, mají tak jako tak jiná, tvarově a stylově přepychová ukončení, ohraničení.

Lze-li to řemeslně uskutečnit a můžete-li si pomoci lešením, stojany, žebříky, pro tento obor práce zvláště upravenými, snažte se tvar fresky dostat i s ohraničením stůj co stůj na matnici (snímek 71).

Můžete-li fresku na matnici konfrontovat s částmi jejího nejbližšího okolí, učiňte to, jak to ukazuje snímek 11, kde malba v dolní části daného fotografického rozměru navazuje na plastiku chrámové stěny.

Zdálo by se, že jsme thema o fotografování architektury už vyčerpali.

A přece ještě ne!

Pozorujte snímky architekturních interiérů 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12!

Co představují tyto snímky?

Je to řada pohledů na interiérový vnitřek, zahájená celkovým pohledem ukončená vyhraněným detailem.

Kam jsme se to dostali?

Pohledte na snímky 9, 10 ještě jednou!

Dostali jsme se
k zátíší.

Ne sice k zátíší připravenému, strojenému, jak si v něm libovala úpadková fotografie, alek ztiší opravdovému, k zátíší, které je opravdu zátíším v pravém slova smyslu, poněvadž v celku nazírané architektury představuje zákoutí, tiché místo, výsek, soubor několika k sobě patřících věcí, předmětů ze zařízení nazírané architektury konfrontačně vyňatých.

Zátíšími jsou i snímky, ilustrující věty a poučky XVII, stati této knihy.

Chcete-li fotografovat zátíší, fotografujte předměty je tvořící tak, jak jsou (snímek 73). Nekomponujte zátíší násilně v plochu matnice, nesestavujte je podle malířských pravidel, jak to ukazuje snímek 74, nýbrž hledte na předměty zátíší podle zásad fotografické konfrontace a konfrontujte

hlavní předmět zátíší
s předměty jeho okolí!

Pozorujte ještě jednou snímky exteriéru chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně, ale tentokrát je pozorujte v tomto pořadí: snímky 5, 4, 3, 2!

Co představují?

Představují řadu pohledů na architekturní vnějšek a jdou od architekturního detailu (snímek 5), k vyhraněnému architekturnímu celku (snímek 2).

Snímky 4, 3 představují příklad konfrontace hlavního předmětu s jeho okolím.

Místo celku hlavního předmětu konfrontujeme na těchto snímcích jen část hlavního předmětu s částmi vedlejších předmětů, to jest s částmi domů chrám sv. Mikuláše obklopujících.

Díváme-li se na snímek 2, vidíme, že se nápadně liší od snímku 3!

V čem?

Na něm konfrontujeme

celý hmotný tvar
hlavního předmětu

s celými hmotnými tvary vedlejších předmětů
jej obklopujícími neboli konfrontujeme celek stavby chrámu sv. Mikuláše s celky staveb, které tvoří okolí chrámu, to je konfrontujeme vlastně chrám sv. Mikuláše s valnou částí Malé Strany.

Kam jsme se dostali?

K městskému celku!

K pohledu na město!

Jak fotografujeme město?

O tom jedná VIII. stať této knihy!

Zadívejte se na snímek 2 ještě jednou!

Pozadí chrámu odlišuje od oblohy hřeben Petřína. Dále v pozadí je jiný horizont!

Tam kdesi má město konec!

Tam kdesi je hranice města!

Tam někde není architektura, domů, nejezdí tam pouliční dráha, tam jsou cesty, pole, stromy, křoviny. Tam zpívají skřivani, tam jsou meze, brázdy, koroptve, doupata, lišky, hnízda, krahujci, lesy, rybníky, bystřiny.

Tam už je jen země!

Tam je krajina!

(Jiří Jeníček, *Úvahy o fotografii*, Praha 1947, s. 180–205.)

Seznam použité literatury a dalších zdrojů

Knihy, katalogy, sborníky

Anděl, Jaroslav (ed.), *Umění pro všechny smysly* (kat. výst.), Národní galerie v Praze a IVAM Centre Julio González ve Valencii 1993.

Anděl, Jaroslav, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005.

Anna Fárová – Dvě tváře, Praha 2009.

Bakoš, Ján, *Štyri trasy metodológie dejín umenia*, Bratislava 2000.

Balajka, Petr (ed.), *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993.

Baumann, Kirsten – Sachsse, Rolf (eds.), *Moderne Grüße: Fotografierte Architektur auf Ansichtskarten 1919–1939*, Dessau 2004.

Benjamin, Walter, *Dílo a jeho zdroj*, ed. Růžena Grebeníčková, Praha 1979.

Benson, Timothy O. (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, Los Angeles – Cambridge 2002.

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

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

Birgus, Vladimír (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*, Praha 1999

Breuhaus, Fritz August, *Neue Bauten und Räume*, Berlin 1941.

Buddeus, Hana et. al. (eds.), *Dějiny umění v rozšířeném poli*, Praha 2011.

Bydlení v Československu, Praha 1958.

Colomina, Beatriz (ed.), *Sexuality & Space*, New York 1992.

Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge – London 1996.

Crouch, David – Lübbren, Nina (eds.), *Visual Culture and Tourism*, Oxford – New York 2003.

Dačeva, Rumjana et al., *Karel Teige. Surrealistické koláže, 1935–1951*, Praha 1994.

Dluhosch, Eric – Švácha, Rostislav (eds.), *Karel Teige / 1900–1951: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Cambridge 1999.

- Dufek, Antonín (ed.), *Jaromír Funke (1896–1945): Průkopník fotografické avantgardy* (kat. výst.) Moravská galerie v Brně 1996.
- Dufek, Antonín, *Jaromír Funke: Mezi konstrukcí a emocí*, Brno 2013.
- Dvořáková, Dita et al., *Povolání architekt(ka)*, Praha 2003.
- Elwall, Robert, *Building with Light: The International History of Architectural Photography*, London – New York, 2004.
- Fárová, Anna, *Josef Sudek*, Praha 1995.
- Fierlinger, Otokar, *Zahrada a obydlí: Základní zásady zahradní komposice*, Praha 1938.
- Filipová, Marta – Rampley, Matthew (eds.), *Možnosti vizuálních studií: Obrazy – texty – interpretace*, Brno 2007.
- Flusser, Vilém, *Za filosofii fotografie*, Praha 1994.
- Foucault, Michel, *Archeologie vědění*, Praha 2002.
- František Doležal, *Thema v nové fotografii*, Praha 1952.
- Fuchs, Bohuslav, *Masarykův studentský domov Brno*, Brno 1930.
- Funke, Jaromír, *Pražské kostely*, Praha – Brno 1946.
- Giefer, Alois (ed.), *Planen und Bauen im neuen Deutschland*, Köln – Opladen 1960.
- Göltz, Klaus E. et al., *Hans Finsler: Neue Wege der Photographie*, Leipzig 1991.
- Gombrich, Ernst Hans, *Umění a iluze*, Praha 1985.
- Grefe, Uta, *Die Geschichte der Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts*, Köln 1980.
- Grmela, Jan (ed.), *Praha svým hostům*, Praha 1936.
- Herain, Karel, *Práce Jindřicha Kocha*, Praha 1935.
- Hipmanová, Milka (ed.), *Modern Glass in Czechoslovakia*, 1938.
- Hofer, Gabriele, *Lucca Chmel: Architekturfotografie 1945–1972*, Wien 2006.
- Honnet, Klaus – Sachsse, Rolf – Thomas, Karin (eds.), *German Photography 1870–1970: Power of a Medium*, Köln 1997.
- Hrůza, Jiří (ed.), *Stavba měst v Československu*, Praha 1958.
- Chalupníček, Miroslav, *Praha, město chrámů*, Praha 1937.

- Chrám sv. Víta v obrazech Jiřího Jeníčka*, Praha 1947.
- Illing, Frank, *Jan Mukařovský und die Avantgarde: Die strukturalistische Ästhetik im Kontext von Poetismus und Surrealismus*, Bielefeld 2001.
- Janáková, Iva (ed.), *Ladislav Sutnar – Praha – New York – Design in Action*, Praha 2003.
- Jeníček, Jiří, *Fotografie jako zření světa a života*, Praha 1947.
- Jeníček, Jiří, *Praha stará i moderní*, Praha 1948.
- Jeníček, Jiří, *Úvahy o fotografii*, Praha 1947.
- Josef Sudek o sobě*, ed. Jaroslav Anděl, Praha 2001.
- Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*, Praha 2014
- Kahovec, J. – Pádr, B., *Učebná osnova odborné nauky pro učně řemeslných živností fotografických*, Hradec Králové 1928.
- Karpaš, Roman, *Pohlednice. Historie lístků, které zmenšily svět*, Liberec 2005.
- Kesner, Ladislav, *Vizuální teorie*, Jinočany 2005.
- Koblic, Přemysl, *Fotografování v plenéru*, Praha 1937.
- Koblic, Přemysl, *Fotografování v plenéru: krajina – architektura – portret – detail – reportáž*, Praha 1937.
- Kol., *Aventinská mansarda: Otakar Štorch-Marien a výtvarné umění (kat. výst.)*, Galerie hlavního města Prahy 1990.
- Kol., *Stavební kniha 2004: Meziválečná průmyslová architektura*, Brno 2005.
- Kolář, Michal – Drha, Vladimír, *Edvard Benš v Sezimově Ústí: vila, zahrada, domov*, Praha 2004.
- Koula, Jan E., *Obytný dům dneška*, Praha 1931
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. – London 1988.
- Kudělka, Zdeněk – Chatrný, Jindřich (eds.), *O nové Brno: Brněnská architektura 1919–1939*, Brno 2000.
- Le Corbusier, *Za novou architekturu*, Praha 2005.
- Linhart, Lubomír, *Josef Sudek – Fotografie*, Praha 1956.
- Majerová, Marie, *Wo ist Charlie?*, Praha 1934.

- Marco, Jindřich, *Praha romantická*, Praha 1948.
- Maré, Eric de, *Photography and Architecture*, London 1961.
- Margolius, Ivan – Henry, John G., *Tatra: The Legacy of Hans Ledwinka*, London 1990.
- McLuhan, Marshall, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*, Praha 1991.
- Mical, Thomas (ed.), *Surrealism and Architecture*, London – New York 2005.
- Michl, Jan, *Tak nám prý forma sleduje funkci: Sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště*, Praha 2003.
- Mrázková, Daniela – Remeš, Vladimír, *Cesty československé fotografie*, Praha 1989.
- Neues Bauen und Wohnen: Architekten E. Muhlstein – V. Fürth*, Wien – Berlin 1928.
- Nový, Otakar, *Česká architektonická avantgarda*, Praha 1998.
- Oechslin, Werner – Harbusch, Gregor (eds.), *Sigfried Giedion und die Fotografie: Bildinszenierungen der Moderne*, Zürich 2010.
- Overy, Paul, *Light, Air & Openness: Modern Architecture between the Wars*, London 2007.
- Pare, Richard, *Photography and Architecture: 1839–1939*, Montreal 1982.
- Pelčák Petr – Wahla, Ivan (eds.), *Oskar Poříska 1897–1982*, Brno 2011.
- Pelčák, Petr – Sapák, Jan – Wahla, Igor (eds.), *Brněnští židovští architekti*, Brno 2000.
- Pelčák, Petr – Šlapeta, Vladimír, *Lubomír Šlapeta 1908–1983, Čestmír Šlapeta 1908–1999: Architektonické dílo*, Brno 2003.
- Povolání architekt[ka]*, Praha 2003.
- Praha ve fotografii Karla Plicky*, Praha 1940.
- Průmysl a technika v novodobé české kultuře*, Sborník symposia v Plzni 14.–16. 3. 1985, Praha 1988.
- Příhoda, Emil, *Praga: Devadesát let výroby automobilu*, Praha 1998.
- Příhoda, Emil, *Praga: Devadesát let výroby automobilů*, Praha 1998.
- Rattenbury, Kester (ed.), *This Is Not Architecture: Media Constructions*, London – New York 2002.
- Robinson, Cervin – Herschman, Joel, *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, New York 1988.

Rosa, Joseph, *A Constructed View: The Architectural Photography of Julius Shulman*, New York 1994.

Rössing, Roger, *Architekturfotografie*, Leipzig 1981.

Růže pro Josefa Sudka, Praha 1996.

Sachsse, Rolf, *Bild und Bau: Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*, Braunschweig – Wiesbaden 1997.

Sachsse, Rolf, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation: Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert*, München – New York – London – Paris 1984.

Sezimovo Ústí / Letní sídlo Edvarda Beneše: Pavel Janák, Josef Sudek, Tábor 2007.

Scheufler, Pavel et al., *Pražský hrad ve fotografii 1900–1939*, Praha 2009.

Scheufler, Pavel, *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*, Praha 2013.

Schmölz, Karl-Hugo – Sachsse, Rolf, *Hugo Schmölz: Fotografierte Architektur 1924–1937*, München 1982.

Silk, Gerard (ed.), *Automobile and Culture*, New York 1984.

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

Skopec, Rudolf, *Fotografická praxe*, Praha 1947.

Skopec, Rudolf, *Retuš a opravy negativů*, Praha 1946.

Skopec, Rudolf, *Stručná nauka o fotografii (Příručka k tovaryšským zkouškám fotografického oboru)*, Praha 1941.

Sobek, Evžen, *Teoretické práce české fotografické avantgardy*, Opava 2005.

Sontagová, Susan, *O fotografii*, Praha – Litomyšl 2002.

Speer, Albert, *Neue Deutsche Baukunst*, Berlin 1941.

Stöneberg, Michael, *Arthur Köster, Architekturfotografie 1926–1933: Das Bild von „Neuen Bauen“*, Berlin 2009.

Strnadová, Eva, *Fotografování architektury*, Praha 1961.

Sturken, Marita – Cartwright, Lisa, *Studia vizuální kultury*, Praha 2009.

Sudek, Josef – Poche, Emanuel, *Karlův most ve fotografii*, Praha 1961.

- Sudek, Josef – Rouček, Rudolf, *Pražský hrad: Výtvarné dílo staletí v obrazech Josefa Sudka*, Praha 1945.
- Štech, V. V. – Ehm, Josef, *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá...Praho!*, Praha 1948.
- Švácha, Rostislav – Platovská, Marie (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V, 1939–1958*, Praha 2005.
- Švácha, Rostislav, *Česká architektura a její přisnost*, Praha 2004.
- Teige, Karel, *L'architecture moderne en Tchécoslovaquie*, Praha 1947.
- Teige, Karel, *Moderní architektury v Československu*, Praha 1930.
- Teige, Karel, *Práce Jaromíra Krejčara*, Praha 1933.
- Teige, Karel, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, ed. Zina Trochová, Praha 1966
- Toman, Jindřich, *Foto/montáž tiskem*, Praha 2009.
- Trnková, Petra, *Josef Kunzfeld: fotograf a muzeum / fotograf a město* (kat. výst.). Moravská galerie v Brně 2011.
- Trnková, Petra, *Technický obraz na malířských štaflích: Českoněmečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890–1914*, Brno 2008.
- Uhlíř, Jan B., *Bomby na Prahu: Nálety z roku 1945 objektivem Stanislava Maršála*, Praha 2011.
- Ústřední budova Elektrických podniků hlavního města Prahy*, Praha 1935.
- Vetter, Andreas K., *Leere Welt: Über das Verschwinden des Menschen aus der Architekturfotografie*, Heidelberg 2005.
- Vlčková, Lucie (ed.), *Družstevní práce – Sutnar, Sudek*, Praha 2006.
- Vojvodík, Josef, *Imagines Corporis: Tělo v české avantgardě a moderně*, Brno 2006.
- Vorlík, Petr (ed.), *Architektura ve službách motorismu*, Praha 2013.
- Vorlík, Petr, *Meziválečné garáže v Čechách: Zrod nového typologického druhu a proměny stavební kultury*, Praha 2011.
- Wang, Ning, *Tourism and Modernity: A Sociological Analysis*, Amsterdam – Lausanne – New York – Oxford – Shannon – Singapore – Tokyo 2000.
- Weidman, Dieter, *Postkarten von der Ansichtskarte bis zur Künstlerkarte*, München – Berlin 1996.
- Werner Mantz – *Architekturphotographie in Köln: 1926–1932*, Köln 1982.

Witkovsky, Matthew S., *Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945*, New York – London 2007.

Wolters, Rudolf – Wolff, Heinrich, *Die Neue Reichskanzlei*, München 1940.

Zadražilová, Lucie, *Když se utopie stane skutečností*, Praha 2013.

Zahrady, Praha 1934.

Zemánek, Jiří (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896–1965*, Praha 1998.

Zikmund, Jiří – Zikmund-Lender, Ladislav (eds.), *Architektura Hradce Králové na fotografiích Josefa Sudka*, Praha 2014.

Zimmerman, Claire, *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, Minneapolis 2014.

Články v periodících

10 rad fotografům architektury, *Československá fotografie XV*, 1964, č. 3, s. 85.

Architekt inž. Arnošt Mühlstein a architekt inž. Viktor Fürth: Vila v Troji, *Pestrý týden VI*, 1931, č. 20 (16. 5.), s. 22.

B. [Justus Bier], Kann man im Haus Tugendhat wohnen?, *Die Form VI*, 1931, s. 392–393.

B. Kupka – Rodinná vila s velkým obývacím pokojem, *Pestrý týden X*, 1935, č. 33 (17. 8.), s. 18.

Baran, Ludvík, Moderní fotografie a architektura, *Československá fotografie XV*, 1964, č. 3, s. 76–77.

Berka, L. E., Aventinská výstava nové české fotografie, *Rozpravy Aventina V*, 1929–1930, s. 434–435.

Bisome, Wilhelm, Villa arch. Mies van der Rohe, *Měsíc I*, 1932, č. 6, s. 2–7.

Geníková akce, *Věstník společenstev fotografů VI*, 1928, s. 225–229.

Čermák, František, Největší výstava fotografických zvětšenin, *Foto-noviny XXI*, 1940, č. 10, s. 18–20

Dr. C. W., Verwandlung einer Wohnung: Architekt: Prof. Fritz August Breuhaus, *Innendekoration: mein Heim, mein Stolz; die gesamte Wohnkunst in Bild und Wort*, 1940, č. 5, s. 130–135.

Edisonova transformační stanice, *Pestrý týden IV*, 1929, č. 44 (2. 11.), s. 3.

[Eisenkonstruktion mit weissem Lackanstrich], *Forum V*, 1935, č. 10, s. 275.

ev, Zločiny tak zvaného doktora Otty Štancla, *Lidové noviny XXXVIII*, 1930, 25. 10., s. 8.

- Foto-dopisnice, *Věstník společenstev fotografů* II, 1924, č. 3, s. 4–5.
- Fotografická soutěž 1000 mil československých, *Národní listy* LXXIV, 1934, č. 204 (27. 7.), s. 8.
- Fotografická soutěž Architektura a život, *Československý architekt* IV, 1958, č. 16–17, s. 3.
- Fotografická výstava v Brně, *Moravská orlice* XXXVIII, 1910, 8. 6., s. [2].
- Fotografie živností?, *Fotografický obzor* XXX, 1922, č. 8, s. 118–120.
- Fragner, Jaroslav, Elektrárna Elektrárenského svazu středolabských okresů, *Volné směry* XXIX, 1932, s. 97–99.
- Freitag, Wolfgang M., Early Uses of Photography in the History of Art, *Art Journal* XXXIX, 1979–1980, č. 2, s. 117–123.
- Halas, František, Pohlednice, *Pásmo* I, 1924–1925, č. 7–8, s. 11–12.
- Halík, Pavel (rec.), Nová vize, *Ateliér* XVIII, 2005, č. 13 (23. 6.), s. 7.
- Herain, Karel, Fotografické umění Jindřicha Kocha, *Salon* XIII, 1934, č. 6, s. 35.
- Hesoun, Josef, Předsíň v činžovních domech, *Eva* V, 1932–1933, č. 2, s. 20.
- Holá, Mariana, Jiná realita: Česká fotografie architektury mezi světovými válkami, *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et historica – Studia historiae artium*, 2012, s. 107–135.
- Holá, Mariana, Jiné zahrady Josefa Sudka, *Ateliér*, 2013, č. 5 (7. 3.), s. 7.
- Honzík, Karel, Život a výstavy, *Československý architekt* III, 1957, č. 10, s. 1–2.
- Horský, Fotografie – řemeslem?, *Fotografický obzor* XXX, 1922, č. 1, s. 5–6.
- Hrubá, Tereza – Koukalová Šárka, Soubor vily a zahrady Františka Schnöblinga ve Strančicích, *Zprávy památkové péče* DXXIII, 2013, č. 4, s. 328–334.
- Chalupníček, Miroslav, Fotografování architektury, *Fotografický obzor* XXXVII, 1941, s. 37–40, 45.
- Chuchma, Josef (rec.), Čas nové energie a nového vidění, *Mladá fronta DNES*, 9. září 2005, s. C/8.
- I. palác Obchodní a průmyslové city v Praze, *Salon* VIII, 1929, č. 3, s. 25.
- Jak jinak to nazvati, *Věstník společenstev fotografů* II, č. 12, s. 1–2.
- Jak uctil Spolek výtvarných umělců v Praze osmdesáté narozeniny prezidentovy, *Pestrý týden* V, 1930, č. 12 (22. 3.), s. 2.
- Jak vzniká pohlednice, *Pestrý týden* IV, 1929, č. 12 (23. 3.), s. 15.

- K. H., Základní požadavky na fotografii architektury, *Fotografie VII*, 1941, č. 3, s. 35–44.
- [Ke dni 80. narozenin...], *Pestrý týden V*, 1930, č. 14 (5. 4.), s. 2.
- Klub za starou Prahu vypisuje soutěž na nejlepší fotografické snímky Malé Strany a Hradčan, *Fotografický obzor XXX*, 1922, s. 95, 110.
- Kolář, Michal, Teoretik urbanismu a tvůrce zahrad, *Architekt DIV*, 2008, č. 7, s. 86–87.
- [Konkurs byl uvalen...], *Národní politika LIII*, 1935, č. 332 (4. 12.), s. 11.
- Koula, Jan E., Účast výtvarníků na obraze Prahy, *Československý architekt III*, 1957, č. 11, s. 1–2.
- Kr., Moderní fotografie, *Věstník společenstev fotografů IX*, 1931, s. 26.
- Kraus, O., Nelze déle mlčet!, *Věstník společenstev fotografů IV*, s. 59–61.
- Krejčová, Barbora, Vztah fotografie a architektury: Ve službách každodennosti, *ERA 21*, 2006, č. 5, s. 58–61.
- Kurs pro fotografy při Zemském úřadě pro zvelebování živností v Brně, *Věstník společenstev fotografů XII*, 1934, s. 74.
- Lahoda, Vojtěch, Josef Sudek a reklama, *Literární noviny XV*, 2004, č. 30, s. 12–13.
- Lehký, Vlad., Kol. Rudolf Sandalo sen. mrtev, *Věstník společenstev fotografů XI*, 1933, s. 10.
- Levinger, Ester, Czech Avant-Garde Art: Poetry for the Five Senses, *The Art Bulletin DXXXI*, 1999, č. 3, s. 517–518
- Mičola, Petr, Z minulosti vyrůstá budoucnost: Doc. Dr. Ing. Otokar Fierlinger (1888–1941), *Inspirace*, 2012, č. 2, s. 4–7.
- Moderní pohřbívání ohněm – Kolumbarium v Prostějově, *Pestrý týden VIII*, 1933, č. 45, s. 10.
- Moucha, Josef, K problematice umělecké fotografie v kontextu díla Josefa Sudka, *Bulletin Moravské galerie v Brně DXII*, 2006, s. 73–82.
- Největší nákladové nádraží v republice zahájilo v březnu provoz, *Pestrý týden XI*, 1936, č. 14 (4. 4.), s. 2.
- Nová budova okresní záložny hospodářské v Německém Brodě, *Pestrý týden XI*, 1936, č. 52, s. 7.
- Nová parní elektrárna v Kolíně, *Pestrý týden VII*, 1932, č. 15 (9. 4.), s. 17
- Nový památník továrníka Tomáše Bati ve Zlíně, *Pestrý týden IX*, 1934, č. 17, s. 11.
- Nový, Otakar, Fotografie a architektura, *Československá architektura XVII*, 1966, č. 8, s. 294–296.

- Obytný dům Městské spořitelny v Prostějově, *Architektura* II, 1940, č. 5, s. 116.
- Patzelt, František, Nelze mlčeti, *Věstník společenstev fotografů* II, 1924, č. 11, s. 1–3.
- Patzelt, František, Obraz k lepšímu?, *Věstník společenstev fotografů* IV, s. 200–201.
- Patzelt, František, Opět proti nám, *Věstník společenstev fotografů* IV, s. 155–157.
- [Paul, Alexandr], Architektura ve fotografii, *Architektura* II, 1940, č. 5, s. 129.
- Paul, Alexandr, Fotografie mluvčím vnitřní architektury, *Architektura* III, 1941, nestr. příl.
- Pavel Janák – 20 rodinných domů na Babě, *Eva* IV, 1931–1932, č. 21, s. 22.
- Plicka, Karel – Rossmann, Zdeněk, Dvojhlas o fotografii a architektuře, *Československá fotografie* XV, 1964, č. 3, s. 78.
- Pohledy z radiové stanice v Berlíně, *Pestrý týden* II, 1927, č. 28, s. 2.
- Pospěch, Tomáš, Socialistický realismus a česká fotografie v letech 1945–1957, *Ateliér* XVI, 2003, č. 1 (9. 1.), s. 7.
- Posselt, Jan, Ukaž co dovedeš!, *Věstník společenstev fotografů* XIII, 1935, s. 65–68.
- Pošlete jim pohlednici, *Pestrý týden* IV, 1929, č. 21 (25. 5.), s. 14.
- Právní hlídka, *Věstník společenstev fotografů*, 1924, č. 1, nestr.
- Pst., Fotografie, živnost řemeslná!, *Věstník společenstva fotografů* I, 1923, č. 1, s. 1–2.
- r., Stále ohrožovaná a poškozovaná živnost fotografická, *Pestrý týden* VIII, 1933, č. 42, s. 17.
- Riezler, Walter, Das Haus Tugendhat in Brünn, *Die Form* VI, 1931, s. 321–332.
- Rodinný dům v Dejvicích podle návrhu arch. H. Kučerové-Záveské, *Eva* VII, 1934–1935, č. 11, s. 25.
- Roškot, Kamil, Návrh dřevěného pavilonu Československa na světovou výstavu v Chicagu, *Pestrý týden* VIII, 1933, č. 22 (27. 5), s. 5.
- Rys., Výstava moderní fotografie, *Věstník společenstev fotografů* IX, 1931, s. 26.
- Říha, Josef Karel, Plány soukromých architektů na výstavě stavebnictví a bydlení v Brně, *Lidové noviny*, 1933, 17. 9., s. 6.
- Santholzer, Vilém, Krása mostních konstrukcí, *Stavba* III, 1924–1925, č. 12, s. 221.
- Schor, Naomi, "Cartes Postales": Representing Paris 1900, *Critical Inquiry* XVIII, 1992, č. 2, s. 210–211.

- Slovo k našim otázkám dnes časovým, *Věstník společenstva fotografů* I, č. 8, s. 1–2.
- Srp, Karel, Zlom a odraz: K jednomu typu představovaného schématu kolem roku 1900, *Umění* LIV, 2006, s. 251–260.
- Stacho, Ľubo, Dejiny fotografie architektúry I, *Výtvarníctvo, fotografia, film* XXIII, 1985, č. 8, s. 13–15.
- Stacho, Ľubo, Dejiny fotografie architektúry II, *Výtvarníctvo, fotografia, film* XXIII, 1985, č. 9, s. 13–15.
- Stacho, Ľubo, Dejiny fotografie architektúry III, *Výtvarníctvo, fotografia, film* XXIII, 1985, č. 10, s. 13–14.
- Stacho, Ľubo, Dejiny fotografie architektúry IV, *Výtvarníctvo, fotografia, film* XXIII, 1985, č. 12, s. 13–14.
- Stacho, Ľubo, K dejinám fotografie architektúry, *Architektúra a urbanizmus* XX, 1986, č. 2, s. 97–119.
- Stavba architekta Mies van der Rohe v Brně, *Žijeme* I, 1931–1932, s. 275.
- Stavební ruch v Československu pokračoval i za nepříznivé hospodářské situace v roce 1932, *Pestrý týden* VIII, 1932, č. 6, s. 4.
- Svobodová, Markéta (rec.), Jaroslav Anděl, Nová vize. Avantgardní architektura v avantgardní fotografii: Československo 1918–1938, *Umění* LIV, 2006, s. 205–206.
- Svobodová, Markéta, Když se led proboří...: Lázně, plovárny a bazény v české architektuře 19. a 20. století, *Umění* XLVIII, 2000, s. 361.
- Škabrada, Jiří, Štencův archiv negativů, *Historická fotografie* VII, 2007, s. 28.
- Šourek, Karel, Fotograf před dílem architektonickým, *Fotografie*, 1946, s. 28–29.
- Špiřík, Jaroslav, Naši škůdcové, *Věstník společenstev fotografů* IV, 1926, s. 43–45.
- Štech, Václav Vilém, Estetika fotografie, *Fotografický obzor* XXX, 1922, s. 34–36.
- Štecha, Pavel, Pohled fotografa (na fotografování architektury a Grand Prix Obce architektů 2004), *Architekt*, 2004, č. 7, s. 51.
- T. G. Masarykova veřejná obchodní a rodinná škola v Rakovníku byla slavnostně otevřena, *Pestrý týden* V, 1930, č. 12 (22. 3.), s. 4.
- Technická guma v domácnosti, *Pestrý týden* VIII, 1933, č. 4 (21. 1.), s. 22.

- Tugendhat, Grete – Tugendhat, Fritz, Die Bewohner des Hauses Tugendhat äußern sich, *Die Form* VI, 1931, s. 437–438.
- Vila architekta Hannauera, *Pestrý týden* IX, 1934, č. 23 (9. 6.), s. 18.
- Víšek, Jan, O podstatě architektury, *Stavba* V, 1926–1927, s. 3.
- Voženílek, Zdeněk, Co s architekturou, *Československá fotografie* XV, 1964, č. 3., s. 83.
- Voženílek, Zdeněk, Nová architektura a staré potíže, *Československá fotografie* XVII, 1966, č. 8, s. 297–298.
- Vrbová, Pavla, Přednášky s promítáním diapositivů – jedna z prvních forem vzdělávání fotografů, *Historická fotografie* XIII, 2014, s. 28–32.
- Vrhel, Adolf, Fotografie a architektura, *Československá fotografie* XVII, 1966, č. 8, s. 300–301.
- Vše se zdražuje – jen fotografie jsou levnější, *Věstník společenstev fotografů* VI, 1928, s. 202.
- Výbuch ve fotografickém ateliéru, *Plzeňské listy* XXXIV, 1908, 19. 3., s. 5.
- Wirth, Zdeněk, Vývoj ochrany památek 1845–1945, *Architektura ČSR* IX, 1950, s. 236–246.
- X., Čistý a nezištný amatérismus, *Věstník společenstev fotografů* II, č. 12, s. 2.
- Z projektů arch. ing. Frant. Zelenky, *Eva* V, 1932–1933, č. 9, s. 24.
- Z výstavy architektů Karla Hannauera a J. Hesouna v Umělecké besedě, *Pestrý týden* VII, 1932, č. 41 (8. 10.), s. 3.
- Z výstavy stavebnictví na Pražských vzorkových veletrzích, *Pestrý týden* VII, 1932, č. 38 (17. 9.), s. 17.
- Zahradník, Stále ohrožovaná a poškozovaná živnost fotografická, *Věstník společenstev fotografů* XI, 1933, s. 141–143.
- Zámečník, Roman, Otokar Fierlinger (1888–1942): Inspirační zdroje a východiska pro tvorbu, *Prameny a studie – Z historie zemědělství* IV, 2013, s. 4–55.
- Zámečník, Roman, Zahradní architekti první republiky, *Zprávy památkové péče* DXXIII, 2013, č. 4, s. 309–316.
- Zápis o schůzi představenstva, *Věstník společenstev fotografů* X, 1932, s. 56.
- Závěr naší ankety „Jak vylepšit časopis *Architektura ČSR*“, *Československý architekt* II, 1956, č. 3, s. 2.
- Zelenka, František, Dnešní nábytek, *Eva* IV, 1931–1932, č. 4, s. 27.

Zikmund, Jiří, Hradec Králové na fotografiích Josefa Sudka, *Historická fotografie* XI, 2012, s. 40–49.

Zpráva brněnského společenstva, *Věstník společenstev fotografů* XII, 1934, s. 24.

Archivy a muzejní sbírky

Archiv Institutu plánování a rozvoje hlavního města Prahy

Archiv Štenc, Praha

Fototéka Ústavu dějin umění AV ČR

Sbírka užité grafiky a fotografie Uměleckoprůmyslového musea v Praze

Zemský archiv v Opavě

Školní práce

Binková, Simona, *Fenomén zadní strany* (seminární práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2012.

Fragner, Gabriel, *Funkeho žáci na Státní grafické škole* (diplomní práce), Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě, Opava 2004.

Frýdlová, Jana, *Fotografie na Státní grafické škole* (diplomní práce), Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě, Opava 2007.

Holá, Mariana, *Fotografie architektury jako prostředek propagace moderní architektury v Československu 1918–1948* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2007.

Jedlička, Jan, *Česká meziválečná fotografie architektury 1918–1938* (diplomní práce), Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě, Opava 2005.

Koudelka, Josef, *Úvod do problematiky pohlednice* (diplomní práce), FAMU, Praha 1978.

Kovaříková, Naďa, *Živnostenská fotografie v Kolíně od počátku do 50. let 20. století* (diplomní práce), Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě, Opava 2003.

Novozámská, Martina, *Vztahy české a německé fotografické avantgardy* (diplomní práce), Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě, Opava 2004.

Pospěch, Tomáš, *Socialistický realismus v české fotografii* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 1998.

Prokůpek, Bohumír, *Úvod do problematiky kýče se zvláštním zřetelem na pohlednice* (diplomní práce), FAMU, Praha 1986.

Rusňáková, Kateřina, *Brněnská živnostenská fotografie do roku 1948* (diplomní práce), Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně 2009.

Sirotek, Petr, *Fotografie a architektura* (diplomní práce), FAMU, Praha 1970.

Šlapal, Filip, *Fotografie architektury v Čechách* (diplomní práce), FAMU, Praha 1997.

Vogelová, Pavlína, *Brněnská meziválečná fotografie: Křižovatka v kulturním spektru města* (diplomní práce), Ústav filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2006

Nepublikované zdroje

Škabradová, Viola, *Fotografický archiv Štenc Praha* (nepublikovaný seznam negativů Archivu Štenc).

Holá, Mariana, *Josef Sudek jako fotograf moderní architektury* (nepublikovaný rukopis přístupný v knihovně Ústavu pro dějiny umění FF UK, knihovně Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Fototéce Ústavu dějin umění AV ČR), Praha 2012.

Menšíková, Miroslava, Rudolf Sandalo st. a Rudolf Sandalo ml. (nepublikovaný rukopis přístupný v Oddělení dějin architektura a urbanismu Muzea města Brna).

Mlčoch, Jan, *Helena Wilsonová: Fotografie* (nepublikovaný výstavní text, napsaný u příležitosti stejnojmenné výstavy v Galerii Josefa Sudka v Praze), Praha 2009.

On-line zdroje

www.atelierpaul.cz

www.cloud-cuckoo.net

www.digi.ub.uni-heidelberg.de

www.encyklopedie.brna.cz

www.fotografnet.cz

www.fritz-august-breuhaus.com

www.landesarchiv-bw.de

www.ribapix.com

Seznam vyobrazení

01. Jaroslav Rössler, Bez názvu (Petřinská věž), 1923. Repro: Jaroslav Anděl, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005, s. 17.
02. Jaroslav Rössler, Bez názvu (Eiffelova věž), 1926. Repro: Vladimír Birgus – Jan Mičoch, *Jaroslav Rössler: Fotografie, koláže, kresby*, Praha 2003, s. 70.
03. Ada Novák, Nová architektura v Českých Budějovicích, 1932. Repro: Jaroslav Anděl, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005, s. 233.
04. Ada Novák, Nová architektura v Českých Budějovicích, 1932. Repro: Jaroslav Anděl, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005, s. 234.
05. Jaromír Funke, Celostátní výstava tělesné výchovy a sportu republiky Československé v Pardubicích (ze souboru Nová architektura), 1930. Repro: Jaroslav Anděl, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005, s. 231.
06. Titulní strana publikace *Masarykův studentský domov* s fotografií Jaromíra Funkeho, 1930. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
07. Jaroslava Hatláková, Všeobecný penzijní ústav v Praze, asi 1935. Repro: Jaroslav Anděl, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005, s. 132.
08. Rudolf Paďouk, Kostel v Olomouci v Hejčíně (diapozitivy k přednášce), 1932. Repro: Pavla Vrbová, Přednášky s promítáním diapozitivů – jedna z prvních forem vzdělávání fotografů, *Historická fotografie* 13, 2014, s. 32.
09. Grete Popper, Schodišťová věž Husova sboru v Praze na Vinohradech, 30. léta 20. století. Repro: Jaroslav Anděl, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005, s. 217.
10. Návrh směrného ceníku pro profesionální fotografy, 1928. Repro: *Věstník společenstev fotografů* VI, 1928, s. 228.
11. Jan Posselt, Schodiště, kol. 1937. Repro: *Výstava fotografů odborníků* (kat. výst.), Praha 1937, nestr.
12. Jaroslav Möller, Struktura fasády, kol. 1937. Repro: *Výstava fotografů odborníků* (kat. výst.), Praha 1937, nestr.
13. Reklama fotografa Jaroslava Brunera-Dvořáka v časopise *Stavba*, 1924–1925. Repro: *Stavba* III, 1924–1925, reklamní příloha, s. 16.

14. Inzerty Terezie Krausové a Rudolfa Sandala v časopise *Stavba*, 1930–1932. Repro: *Stavba IX*, 1930–1931, různá čísla. – *Stavba X*, 1931–1932, různá čísla.
15. Razítko fotografa Jaroslava Möllera, přelom 20. a 30. let 20. století. Foto: Zemský archiv v Opavě, fond: Báňská a hutní společnost, generální ředitelství Praha (1906–1946), fotoarchiv.
16. Jaroslav Möller, Obytné domy Báňské a hutní společnosti v Praze-Dejvicích, kol. 1930. Foto: Zemský archiv v Opavě, fond: Báňská a hutní společnost, generální ředitelství Praha (1906–1946), fotoarchiv.
17. Jaroslav Möller, Obytné domy Báňské a hutní společnosti v Praze-Dejvicích, kol. 1930. Foto: Zemský archiv v Opavě, fond: Báňská a hutní společnost, generální ředitelství Praha (1906–1946), fotoarchiv.
18. Jaroslav Möller, Obytné domy Báňské a hutní společnosti v Praze-Dejvicích, kol. 1930. Foto: Zemský archiv v Opavě, fond: Báňská a hutní společnost, generální ředitelství Praha (1906–1946), fotoarchiv.
19. Jaroslav Möller, Interiér vlastní vily architekta Josefa Karla Říhy, kol. 1930. Repro: Jaroslav Anděl, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005, s. 195.
20. Jaroslav Möller, Železná konstrukce dodávaná závodem Karlova huť Báňské a hutní společnosti, kol. 1930 (?). Foto: Zemský archiv v Opavě, fond: Báňská a hutní společnost, generální ředitelství Praha (1906–1946), fotoarchiv.
21. Jaroslav Möller, Budova Společenstva truhlářů Velké Prahy, 30. léta 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
22. Jan Štenc, Budova spolku výtvarných umělců Mánes v Praze, počátek 30. let 20. století (?). Foto: Archiv Štenc.
23. Jan Štenc, Budova spolku výtvarných umělců Mánes v Praze, počátek 30. let 20. století (?). Foto: Archiv Štenc.
24. Jan Štenc, Budova spolku výtvarných umělců Mánes v Praze, počátek 30. let 20. století (?). Foto: Archiv Štenc.
25. Jan Štenc, Sokolovna v Hostivaři, 1932. Repro: *Pestrý týden VII*, 1932, č. 25 (18. 6.), s. 3.
26. Jan Štenc, Vila Tugendhat v Brně, počátek 30. let 20. století. Foto: Archiv Štenc.
27. Jan Štenc, Vila Tugendhat v Brně, počátek 30. let 20. století. Foto: Archiv Štenc.
28. Alexandr Gubčevský, Stavba neznámé moderní budovy, 30. léta 20. století (?). Foto: Soukromá sbírka.

29. Inzert Atelieru Sandalo, 1901. Repró: *Lidové noviny* IX, 1901, č. 149 (29. 6.), s. 8.
30. Atelier de Sandalo, pohlednice MährischeSchweiz, Werks-Restauratió Blansko-Klepačov, Restaurateur B. Urban, kol. 1912. Foto: Soukromá sbírka.
31. Reklama Atelieru de Sandalo v časopise *Salon*, 1924. Repró: *Salon* II, 1924, nestr.
32. Atelier de Sandalo, Ložnice s lakovaným nábytkem podle návrhu Bohumíra Čermáka, 1923. Repró: *Salon* I, 1923, nestr.
33. Atelier de Sandalo, Interiér Hypoteční a zemědělské banky moravské v Brně, 1924. Repró: *Salon* II, 1924, nestr.
34. Atelier de Sandalo, Interiér Okresní nemocenské pokladny v Brně, 1924. Repró: *Salon* II, 1924, nestr.
35. Atelier de Sandalo, Jídelna jako obývací pokoj na výstavě typového nábytku v Uměleckoprůmyslovém museu v Brně, 1924. Repró: *Salon* II, 1924, nestr.
36. Různé typy razítek Atelieru de Sandalo – Brno, starší typ (nahore vlevo); Brno, novější typ (nahore vpravo); Praha, Jilská ul. (dole vlevo); Praha, Kaprova ul. (dole vpravo). Foto: Soukromá sbírka.
37. Účet Atelieru de Sandalo pro architekta Jindřicha Kumpošta, 1929. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
38. Atelier de Sandalo, Obřadní síň Ústředního hřbitova v Brně, 1929–1932. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
39. Přípravna zesnulých Obřadní síně Ústředního hřbitova v Brně, 1929–1932. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
40. Atelier de Sandalo, Interiér Obřadní síně Ústředního hřbitova v Brně, 1929–1932. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
41. Atelier de Sandalo, Odborná škola pro ženská povolání Vesna v Brně, kol. 1930. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
42. Atelier de Sandalo, Odborná škola pro ženská povolání Vesna v Brně, kol. 1930. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
43. Atelier de Sandalo, Odborná škola pro ženská povolání Vesna v Brně, kol. 1930. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
44. Atelier de Sandalo, Městská odborná škola pro ženskápovolání Charlotty Masarykové v Brně, konec 30. let 20. století. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.

45. Atelier de Sandalo, Masarykova obecná škola chlapecká a dívčí v Brně-Černých Polích, 1931–1932. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
46. Atelier de Sandalo, Masarykova obecná škola chlapecká a dívčí v Brně-Černých Polích, 1931–1932. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
47. Atelier de Sandalo, Masarykova obecná škola chlapecká a dívčí v Brně-Černých Polích, 1931–1932. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
48. Atelier de Sandalo, Masarykova obecná škola chlapecká a dívčí v Brně-Černých Polích, 1931–1932. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
49. Dvoustrana z publikace *Masarykův studentský domov s fotografiemi Ateliéru de Sandalo* (nahore vlevo, vpravo) a Jaromíra Funkeho (dole vlevo), 1930. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
50. Atelier de Sandalo, Ústřední budova Elektrických podniků v Praze-Holešovicích, 1935. Repro: Jaroslav Anděl, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005, s. 129.
51. Atelier de Sandalo, Vila JUDr. Moráka (Movila) v Nespekách, polovina 30. let 20. století (?). Foto: Soukromá sbírka.
52. Atelier de Sandalo, Vila JUDr. Moráka (Movila) v Nespekách, polovina 30. let 20. století (?). Foto: Soukromá sbírka.
53. Atelier de Sandalo, Vila JUDr. Moráka (Movila) v Nespekách, polovina 30. let 20. století (?). Foto: Soukromá sbírka.
54. Atelier de Sandalo, Vila JUDr. Moráka (Movila) v Nespekách, polovina 30. let 20. století (?). Foto: Soukromá sbírka.
55. Atelier de Sandalo, Blok činžovních domů v Praze-Nuslích, 2. polovina 30. let 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
56. Atelier de Sandalo, Mautnerova vila v Liberci, 2. polovina 30. let 20. století (?). Foto: Soukromá sbírka.
57. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
58. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
59. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.

60. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
61. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
62. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
63. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
64. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
65. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
66. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
67. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
68. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
69. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
70. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
71. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
72. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
73. Atelier de Sandalo, Vila Tugendhat v Brně, 1930–1931. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
74. Hugo Schmölz, Soubor obytných domů v Kolíně nad Rýnem, konec 20. let 20. století. Repro: <https://spatialregister.wordpress.com/2014/04/19/neue-baukunst-architektur-der-moderne-in-bild-und-buch-2/>, vyhledáno 13. 3. 2016.

75. Werner Mantz, Dům dr. Grobela v Elberfeldu, 1927. Repro:
<https://wernermantz.files.wordpress.com/2014/01/werner-mantz-nederlands-fotomuseum-woonhuis-dr-g-architect-h-h-lttgen-ca-1926-1932.jpg>, vyhledáno 13. 3. 2016.
76. Arthur Köster, Dům dr. Penzlina v Berlíně, 1929–1930. Repro:
<http://www.artnet.com/artists/arthur-k%C3%B6ster/haus-dr-penzlin-berlin-another-2-works-hxSobx3QTfniXz-ci2qDQ2>, vyhledáno 13. 3. 2016.
77. Atelier de Sandalo, Obytný soubor Nová doba v Bratislavě, 30. léta 20. století. Foto: Zemský archiv v Opavě, fond: Báňská a hutní společnost, generální ředitelství Praha (1906–1946), fotoarchiv.
78. Atelier de Sandalo, Obytný soubor Nová doba v Bratislavě, 30. léta 20. století. Foto: Zemský archiv v Opavě, fond: Báňská a hutní společnost, generální ředitelství Praha (1906–1946), fotoarchiv.
79. René Burri, Jízdárna svatého Kryštofa v Mexico City, 1976. Repro:
<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=29YL53KB6G9#/SearchResult&ALID=29YL53KB6G9&VBID=2K1HZS5L0KF5A&POPUPID=2S5RYD3BMDN&POPUPPN=11>, vyhledáno 13. 3. 2016.
80. Atelier de Sandalo, Interiér domu Sch. v Jägerndorfu, 1940 (?). Repro: *Innendekoration: mein Heim, mein Stolz; diegesamteWohnkunst in BildundWort*, 1940, č. 5, s. 133.
81. Atelier de Sandalo, Nové říšské kancléřství v Berlíně, 1940–1941. Repro: Albert Speer, *NeueDeutscheBaukunst*, Berlin 1941, s. 59.
82. Karl-Hugo Schmölz, Zeppelinfeld v Norimberku, konec 30. let 20. století. Repro: Albert Speer, *NeueDeutscheBaukunst*, Berlin 1941, s. 52.
83. Josef Sudek, Zahrada u vily Alexandra Schücka v Praze-Troji, 30. léta 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56101.
84. Josef Sudek, Zahrada u vily Alexandra Schücka v Praze-Troji, 30. léta 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF54582.
85. Josef Sudek, Zahrada u vily Alexandra Schücka v Praze-Troji, 30. léta 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56103.
86. Josef Sudek, Zahrada u vily Alexandra Schücka v Praze-Troji, 30. léta 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF52873.
87. Josef Sudek, Zahrada u vily pana Ř. v Jevanech, 1. polovina 30. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF52860.
88. Josef Sudek, Zahrada Schnöblingovy vily ve Strančicích, 1. polovina 30. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56155.

89. Josef Sudek, Pohled na třetí nádvoří Pražského hradu, 1936. Repro: Anna Fárová, *Josef Sudek*, Praha 1995, s. 66.
90. Oldřich Vokřál, Koželužská škola v Hradci Králové, počátek 30. let 20. století (?). Foto: Soukromá sbírka.
91. Oldřich Vokřál, Obecné a měšťanské školy v Hradci Králové, počátek 30. let 20. století (?). Foto: Soukromá sbírka.
92. Josef Sudek, Koželužská škola v Hradci Králové, polovina 30. let 20. století. Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Fototéka, inv. č. S12842.
93. Josef Sudek, Obecná a měšťanská škola v Hradci Králové, polovina 30. let 20. století. Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Fototéka, inv. č. S12816.
94. Josef Sudek, Gymnázium J. K. Tyla v Hradci Králové, polovina 30. let 20. století. Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Fototéka, inv. č. S12840.
95. Josef Sudek, Ambrožův sbor v Hradci Králové, polovina 30. let 20. století. Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Fototéka, inv. č. S12846.
96. Josef Sudek, Ambrožův sbor v Hradci Králové, polovina 30. let 20. století. Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Fototéka, inv. č. S12844.
97. Josef Sudek, Mateřská škola v Hradci Králové, polovina 30. let 20. století. Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Fototéka, inv. č. S12851.
98. Josef Sudek, Kostel sv. Václava v Praze-Vršovicích, 1933 (?). Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF55193.
99. Josef Sudek, Kostel sv. Václava v Praze-Vršovicích, 1933 (?). Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Fototéka, inv. č. S7495.
100. Josef Sudek, Kostel sv. Václava v Praze-Vršovicích, 1933 (?). Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Fototéka, inv. č. S7490.
101. Josef Sudek, Kostel sv. Václava v Praze-Vršovicích, 1933 (?). Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Fototéka, inv. č. S7492.
102. Josef Sudek, Kostel sv. Václava v Praze-Vršovicích, 1933 (?). Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Fototéka, inv. č. S7493.
103. Eugen Wiškovský, Elektrárna ESSO v Kolíně, 1932. Repro: *Volné směry XXIX*, 1932, s. 98.
104. Eugen Wiškovský, Elektrárna ESSO v Kolíně, 1932. Repro: Jaroslav Anděl, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005, s. 68.

105. Jindřich Koch, Elektrárna ESSO v Kolíně, 1933. Repro: Jaroslav Anděl, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005, s. 71.
106. Josef Sudek, Elektrárna ESSO v Kolíně, 1932. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56130.
107. Josef Sudek, Elektrárna ESSO v Kolíně, 1932. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56121.
108. Josef Sudek, Elektrárna ESSO v Kolíně, 1932. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF36411.
109. Josef Sudek, Elektrárna ESSO v Kolíně, 1932. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56205.
110. Josef Sudek, Elektrárna ESSO v Kolíně, 1932. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF36412.
111. Josef Sudek, Elektrárna ESSO v Kolíně, 1932. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56211.
112. Josef Sudek, Vila ing. Václava Budila (Buvila) v Kostelci nad Černými lesy, 1932 (?). Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56183.
113. Josef Sudek, Vila ing. Václava Budila (Buvila) v Kostelci nad Černými lesy, 1932 (?). Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56180.
114. Josef Sudek, Šaldova vila v Praze na Smíchově, 1929–1932. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF52808, GF52811, GF52814, GF52826, GF52827, GF52822, GF53099.
115. Josef Sudek, Paloušova letní vila v Louňovicích, 1. polovina 30. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56114.
116. Josef Sudek, Paloušova letní vila v Louňovicích, 1. polovina 30. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF53100.
117. Josef Sudek, Paloušova letní vila v Louňovicích, 1. polovina 30. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF51648.
118. Josef Sudek, Domy Zemské banky (tzv. Skleněný palác) v Praze, konec 30. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56175.
119. Josef Sudek, Domy Zemské banky (tzv. Skleněný palác) v Praze, konec 30. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56177.

120. Josef Sudek, Domy Zemské banky (tzv. Skleněný palác) v Praze, konec 30. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56195
121. Josef Sudek, Pension Arosa v Praze-Košířích, 1931. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56209.
122. Josef Sudek, Vila Jaroslava Štekla v Praze-Modřanech, 1931. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56111.
123. Josef Sudek, Černý pivovar v Praze na Karlově náměstí, polovina 30. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56163.
124. Josef Sudek, Barrandovské terasy, počátek 30. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF50326.
125. Josef Sudek, Barrandovské terasy, počátek 30. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF52835.
126. Josef Sudek, Barrandovské terasy, počátek 30. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF56153.
127. Josef Sudek, Barrandovské terasy, počátek 30. let 20. století. Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Fototéka, inv. č. S7569.
128. Josef Sudek, Barrandovské terasy, počátek 30. let 20. století. Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Fototéka, inv. č. S12808.
129. Josef Sudek, Kavárna hotelu Juliš v Praze na Václavském náměstí, 1933 (?). Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Fototéka, inv. č. S7507.
130. Josef Sudek, Skokanský můstek plaveckého stadionu na Barrandově, 1931 (?). Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF55302.
131. Fotografie plaveckého stadionu na Barrandově od Josefa Sudka publikované v prvním ročníku časopisu *Žijeme*, 1931–1932. Repro: *Žijeme* I, 1931 – 1932, s. 108–109.
132. Dopis s nabídkou služeb atelieru Josefa Sudka připravený k odeslání do továrny tlakostrojů v Praze, 1930. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, Dokumentační fond, Dar Boženy Sudkové (Pisemná pozůstalost Josefa Sudka).
133. Firemní korespondenční lístek Josefa Sudka, 1. polovina 30. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, Dokumentační fond, Dar Boženy Sudkové (Pisemná pozůstalost Josefa Sudka).
134. Společenský časopis *Pestrý týden* se Sudkovými fotografiemi Šteklovy vily, 1932. Repro: *Pestrý týden* VII, 1932, č. 24 (11. 6.), s. 22.

135. Josef Sudek, Elektrárna ESSO v Kolíně, 1932. Repro: Jaroslav Anděl, *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii (Československo 1918–1938)*, Praha 2005, s. 73.
136. Karel Teige, Koláž č. 48, 1938. Repro: Rumjana Dačeva et al., *Karel Teige: Surrealistické koláže, 1935–1951*, Praha 1994, s. 42.
137. František Illek a Alexandr Paul, Stávka motoristů na Václavském náměstí, 1936. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000324.
138. Jan Štenc, Müllerova vila v Praze, počátek 30. let 20. století. Foto: Archiv Štenc.
139. František Illek a Alexandr Paul, Portrét architekta Josefa Gočára, 30. léta 20. století (?). Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000528.
140. František Illek a Alexandr Paul, Dům U Zlatého velblouda na Staroměstském náměstí v Praze – obchodní portál před úpravou, první polovina 30. let 20. století. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000333.
141. František Illek a Alexandr Paul, Dům U Zlatého velblouda na Staroměstském náměstí v Praze – obchodní portál po úpravě, druhá polovina 30. let 20. století. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000334.
142. František Illek a Alexandr Paul, Dům U Zlatého velblouda na Staroměstském náměstí v Praze – obchodní portál po úpravě, druhá polovina 30. let 20. století. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000338.
143. František Illek a Alexandr Paul, Portál knihkupectví J. R. Vilímka v Praze, 1938–1939. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000350.
144. František Illek a Alexandr Paul, Neonové poutače na obchodním domě Löbl v Praze, 1930–1934. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000329.
145. František Illek a Alexandr Paul, Neonové poutače na obchodním domě Löbl v Praze, 1930–1934. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000330.
146. František Illek a Alexandr Paul, Husův sbor v Praze na Vinohradech, 1933–1939. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000614.
147. František Illek a Alexandr Paul, Husův sbor v Praze na Vinohradech, 1933–1939. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000613.
148. František Illek a Alexandr Paul, Dům v Řeznické ulici v Praze, 1936–1939. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000559.
149. František Illek a Alexandr Paul, Nákladové nádraží Žižkov, 30. léta 20. století. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000428.

150. František Illek a Alexandr Paul, Loděnice v Libni, nedatováno. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000431.
151. František Illek a Alexandr Paul, Benzínová pumpa Vacuum Oil Company, 30. léta 20. století. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000440.
152. František Illek a Alexandr Paul, Obchodní dům Baťa na Václavském náměstí, 1929–1935. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000610.
153. František Illek a Alexandr Paul, Dům ve Vinařské ulici v Praze, 1938–1939. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000563.
154. František Illek a Alexandr Paul, Domy v ulici U Elektrárny v Praze, 1939. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000575.
155. František Illek a Alexandr Paul, Černý pivovar v Praze na Karlově náměstí, 1934–1939. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000423.
156. František Illek a Alexandr Paul, Vila Miroslava Hajna v Praze, 1933. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000654.
157. František Illek a Alexandr Paul, Vila Miroslava Hajna v Praze, 1934–1935. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000661.
158. František Illek a Alexandr Paul, Vila Miroslava Hajna v Praze, 1934–1935. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000662.
159. František Illek a Alexandr Paul, Vila Miroslava Hajna v Praze, 1934–1935. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000667.
160. František Illek a Alexandr Paul, Vila Miroslava Hajna v Praze, 1934–1935. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000668.
161. František Illek a Alexandr Paul, Vila Miroslava Hajna v Praze, 1933. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000664.
162. František Illek a Alexandr Paul, Vila Miroslava Hajna v Praze, 1933. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000657.
163. František Illek a Alexandr Paul, Vila Miroslava Hajna v Praze, 1933–1935. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000670.
164. František Illek a Alexandr Paul, Vila Hugo Zaorálka v Praze na Babě, 1933–1934. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000672.
165. František Illek a Alexandr Paul, Vila Hugo Zaorálka v Praze na Babě, 1933–1934. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000684.

166. František Illek a Alexandr Paul, Vila Hugo Zaoralka v Praze na Babě, 1933–1934. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000686.
167. František Illek a Alexandr Paul, Vily Karla Heraina a Stanislava Mojžíše-Loma v Praze na Babě, 1936–1939. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000692.
168. František Illek a Alexandr Paul, Vila Jana Bělehrádka v Praze na Babě, 1936–1937. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000698.
169. František Illek a Alexandr Paul, Vila Ladislava Sutnara v Praze na Babě, 1932–1933. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000696.
170. František Illek a Alexandr Paul, Vila Ludvíka Bautze v Praze na Babě, 1933–1934. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000704.
171. František Illek a Alexandr Paul, Vila v ulici Na Srpečku v Praze, 1937. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000507.
172. František Illek a Alexandr Paul, Pohled na Prahu z Petřína, nedatováno. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000105.
173. František Illek a Alexandr Paul, Pohled na Wilsonovo nádraží a dále směrem k Žižkovu, kol. 1936. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000242.
174. František Illek a Alexandr Paul, Pohled na Wilsonovo nádraží a dále směrem k Žižkovu (fotografie se zákresem plánované budovy), kol. 1936. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000243.
175. Neznámý fotograf, Průmyslová budova – původní fotografie (nahore) a fotografie s retušemi (dole), 1913 a 1923. Repro: Kol., Meziválečná průmyslová architektura, in: *Stavební kniha 2005*, Brno 2005, s. 63
176. Neznámý fotograf, Vila Schwob v La Chaux-de-Fons – původní fotografie (nahore) a fotografie s retušemi (dole), počátek 20. let 20. století. Repro: Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge – London 1996, s. 112, 113.
177. František Illek a Alexandr Paul, Obytný blok v ulici V Předpolí v Praze – původní fotografie, počátek 40. let 20. století. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000463.
178. František Illek a Alexandr Paul, Obytný blok v ulici V Předpolí v Praze – fotografie s retušemi, počátek 40. let 20. století. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000462.

179. František Illek a Alexandr Paul, Obytný blok v ulici V Předpolí v Praze – původní fotografie, počátek 40. let 20. století. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000464.
180. František Illek a Alexandr Paul, Obytný blok v ulici V Předpolí v Praze – fotografie s retušemi, počátek 40. let 20. století. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000465.
181. František Illek a Alexandr Paul, Francouzské školy v Praze-Dejvicích, 1934–1935. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000589.
182. Stránky z knihy Karla Teigehe *Moderní architektura v Československu*, 1930. Repró: Karel Teige, *Moderní architektury v Československu*, Praha 1930, s. 140, 170.
183. František Illek a Alexandr Paul, Domy v ulici Za Hládkovem v Praze – původní snímek, 1940. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000566.
184. František Illek a Alexandr Paul, Domy v ulici Za Hládkovem v Praze – snímek po úpravě, 1940. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000567
185. František Illek a Alexandr Paul, Dům v ulici Františka Křížka v Praze, 1936–1939. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000460.
186. František Illek a Alexandr Paul, Portál obchodu firmy Sbor na Václavském náměstí, 30. léta 20. století. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000345.
187. Josef Sudek, Pohled od budovy Ředitelství státních drah v Hadci Králové na Ulrichovo náměstí, polovina 30. let 20. století. Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Fototéka, inv. č. S12823.
188. Josef Vaňhara, Výhled na vilovou čtvrť ve Zlíně, 1. polovina 30. let 20. století. Repró: Antonín Cekota, *Zlín – město životní aktivity*, Zlín 1935, s. 3.
189. Neznámý fotograf, Administrativní budova pojišťovny Merkur v Praze, 1936. Repró: *Stavba XIII*, 1936–1937, s. 7.
190. Karikatura z časopisu *Architektura ČSR*, 1949. Repró: *Architektura ČSR VIII*, 1949, s. 55.
191. Pohlednice *Praha v budoucnosti – Václavské náměstí*, kol. 1904. Repró: Jindřich Toman, *Foto/montáž tiskem*, Praha 2009, s. 60.
192. Hannah Höch, Koláž *Das schöne Mädchen*, 1920. Repró: Gerard Silk (ed.), *Automobile and Culture*, New York 1984, s. 85.
193. Otakar Mrkvička, obálka knihy Jaroslava Seiferta *Samá láska*, 1923. Repró: Jindřich Toman, *Foto/montáž tiskem*, Praha 2009, s. 77.

194. Jindřich Štyrský a Toyen, obálka knihy Karla Schulze *Dáma u vodotrysku*, 1926. Repro: Jindřich Toman, *Foto/montáž tiskem*, Praha 2009, s. 7.
195. Bedřich Feuerstein, Jaroslav Krejcar, Josef Šíma, Karel Teige, obálka publikace *Život – Sborník nové krásy*, 1922. Repro: Jindřich Toman, *Foto/montáž tiskem*, Praha 2009, s. 80.
196. Ladislav Sutnar, grafická úprava knihy Uptona Sinclaira *Římský svátek*, 1932. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka grafiky, inv. č. GK13538.
197. Vojtěch Tittelbach, obálky časopisů *Domov a svět* a *Koruna*, 1928 a 1929–1930. Repro: Jindřich Toman, *Foto/montáž tiskem*, Praha 2009, s. 260, 262.
198. Jindřich Kučera, obálka knihy *Pokroky průmyslu ve XX. století*, 1932. Repro: Jindřich Toman, *Foto/montáž tiskem*, Praha 2009, s. 132.
199. Fotomontáž „Zažili jste tohle?“ v časopise *Koruna*, 1929–1930. Repro: Jindřich Toman, *Foto/montáž tiskem*, Praha 2009, s. 276.
200. Neznámý fotograf, Nájemný dům s obchody na Belcrediho třídě v Praze, konec 30. let 20. století. Repro: Otakar Nový, *Česká architektonická avantgarda*, Praha 1998, s. 308.
201. Neznámý fotograf, Vstupní hala vily Karla Ballinga v Praze na Babě, 1. polovina 30. let 20. století. Repro: Dita Dvořáková et al., *Povolání architekt(ka)*, Praha 2003, s. 44.
202. Reklamní publikace *Skleněné vlýsky a kameny, sklobetonové konstrukce Verlith* (fotografie s fragmentem automobilu úplně vpravo uprostřed), 30. léta 20. století (?). Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka grafiky, inv. č. GK12893.
203. Neznámý fotograf, Ústřední budova Elektrických podniků hlavního města Prahy, 1935 (?). Repro: *Ústřední budova Elektrických podniků hlavního města Prahy*, Praha 1935, s. 41.
204. Neznámý fotograf, Nájemný dům B. (arch. Evžen Rosenberg), kol. 1936. Repro: *Stavitel XVI, 1937–1938*, s. 11.
205. Jan Lukas, Bez názvu, 30. léta 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF39913.
206. Neznámý fotograf, Obchodní dům Lindt v Praze, konec 20. let 20. století. Karel Teige, *Moderní architektury v Československu*, Praha 1930, s. 169.
207. Atelier de Sandalo, Okresní záložna hospodářská v Německém Brodě, 1936. Repro: *Stavitel XVI, 1937–1938*, s. 138.
208. Atelier de Sandalo (?), Nájemné domy Falkensteinerovy nadace v Brně (arch. Oskar Poříška), 2. polovina 30. let 20. století. Repro: Petr Pelčák – Ivan Wahla (eds.), *Oskar Poříška 1897–1982*, Brno 2011, s. 65.

209. Václav Ševčík, Obytný dům s fotoatelierem v Prostějově (arch. Antonín Navrátil), 1940. Repro: *Architektura II*, č. 5, s. 116.
210. Otto Eisler, Studie nájemního domu s obchody firem Friedrich Wittreich a Herbert Deutsch v Brně, 1931–1932. Repro: Zdeněk Kudělka – Jindřich Chatrný (eds.), *O nové Brno: Brněnská architektura 1919–1939*, Brno 2000, s. 265.
211. Neznámý fotograf, Nájemný dům s obchody firem Friedrich Wittreich a Herbert Deutsch v Brně, počátek 30. let 20. století. Repro: Zdeněk Kudělka – Jindřich Chatrný (eds.), *O nové Brno: Brněnská architektura 1919–1939*, Brno 2000, s. 266.
212. Neznámý fotograf, Obytné domy v Brně (arch. Jindřich Kumpošt), 30. léta 20. století. Repro: Karel Teige, *L'architecture moderne en Tchécoslovaquie*, Praha 1947, nestr.
213. Neznámý fotograf, Obchodní a nájemní dům na rohu Žitné a Štěpánské ulice v Praze (arch. Vít Obrtel – Zdeněk Hölzel), přelom 30. a 40. let 20. století. Repro: Otakar Nový, *Česká architektonická avantgarda*, Praha 1998, s. 344.
214. Stránka z časopisu *Pestrý týden* s fotoreportáží „Rychle budujeme svoji silniční síť“, 1937. Repro: *Pestrý týden XII*, 1937, č. 18, s. 9.
215. Neznámý fotograf, Víkendový dům JUDr. J. Vondráčka v Rožnově pod Radhoštěm (arch. Lubomír a Čestmír Šlapetovi), kol. 1935. Repro: Petr Pelčák – Vladimír Šlapeta, *Lubomír Šlapeta 1908–1983, Čestmír Šlapeta 1908–1999: Architektonické dílo*, Brno 2003, s. 73.
216. Neznámý fotograf, Víkendový dům J. a V. Vítězových v Rožnově pod Radhoštěm (arch. Lubomír a Čestmír Šlapetovi), konec 30. let 20. století. Repro: Petr Pelčák – Vladimír Šlapeta, *Lubomír Šlapeta 1908–1983, Čestmír Šlapeta 1908–1999: Architektonické dílo*, Brno 2003, s. 76.
217. Fränze Grubnerová, Paní M. Lambertová z Brna, 1929. Repro: *Salon VIII*, 1929, č. 10, s. 1.
218. Neznámý fotograf, Fotografování vozu Praga Mignon, 1920. Repro: Emil Příhoda, *Praga: Devadesát let výroby automobilu*, Praha 1998, s. 33.
219. Neznámý fotograf, Automobil Tatra T87, 30. léta 20. století. Repro: Ivan Margolius – John G. Henry, *Tatra: The Legacy of Hans Ledwinka*, London 1990, s. 112.
220. Marius Gravot, Střešní terasa vily Savoye v Poissy, 1929. Repro: Andreas K. Vetter, *Leere Welt: Über das Verschwinden des Menschen aus der Architekturfotografie*, Heidelberg 2005, s. 69.
221. Josef Sudek, Pension Arosa v Praze-Košířích, 1931. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, in. č. GF56107.
222. Neznámý fotograf, Členky baletní školy na střeše pražského paláce Olympic architekta Jaromíra Krejčara, 1933. Repro: Karel Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, Praha 1933, s. 34.

223. František Illek a Alexandr Paul, Rytmická a taneční škola Zdenky Podhajské v Praze, 1934. Repro: *Pestrý týden* IX, 1934, č. 43 (27. 10.), s. 22
224. Václav Jírů, Členky Baletu Marty Aubrechtové ve Stockholmu, 1938. Repro: *Pestrý týden* XIII, 1938, č. 25 (18. 6.), s. 18.
225. František Illek a Alexandr Paul, Národní třída v Praze s restaurací U Choděřů a kavárnou Union, 30. léta 20. století (?). Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000290.
226. František Illek a Alexandr Paul, Obytný dům v Nymburce (arch. Jaroslav Kosek), 1939–1940. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000624.
227. Pohlednice s elektrárnou ESSO v Kolíně, 30. léta 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
228. Pohlednice s Husovým sborem v Dobrušce (arch. Bohuslav Kubeček – Václav Steklík), 40. léta 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
229. Pohlednice s divadlem v Ústí nad Orlicí (arch. Kamil Roškot), 30.–40. léta 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
230. Pohlednice s kavárnou (arch. Karel Řepa) na Výstavě tělesné výchovy a sportu republiky Československé, 1931. Foto: Soukromá sbírka.
231. Pohlednice s autopavilonem (arch. Karel Řepa) na Výstavě tělesné výchovy a sportu republiky Československé, 1931. Foto: Soukromá sbírka.
232. Pohlednice se spořitelnou v Písku (arch. Jindřich Freiwald – Jaroslav Böhm), 30. léta 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
233. Pohlednice s malobytovou kolonií v Brně-Králově Poli (arch. Josef Polášek), 30. léta 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
234. Pohlednice se Společenským domem (arch. Miroslav Lorenc – Vladimír Karfík) a Obchodním domem (arch. František Lydie Gahura) ve Zlíně, konec 40. let 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
235. Pohlednice s Ambrožovým sborem v Hradci Králové (arch. Josef Gočár), 30. léta 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
236. Pohlednice s Všeobecným pensijním ústavem v Praze (arch. Josef Havlíček – Karel Honzík), kol. 1938. Foto: Soukromá sbírka.
237. Pohlednice s kostelem sv. Václava v Praze-Vršovicích (arch. Josef Gočár), 30. léta 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
238. Pohlednice s Husovým sborem v Praze na Vinohradech (arch. Pavel Janák), 2. polovina 30. let 20. století. Foto: Soukromá sbírka.

239. Pohlednice s reálným gymnáziem v Praze-Dejvicích (arch. Evžen Linhart), 2. polovina 30. let 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
240. Otakar Mrkvička, Pohlednice Majáles Příbram, 1926. Repró: Jindřich Toman, *Foto/montáž tiskem*, Praha 2009, s. 92.
241. Karel Teige, Pohlednice k desátému výročí říjnové revoluce, 1927. Repró: Jindřich Toman, *Foto/montáž tiskem*, Praha 2009, s. 93.
242. Josef Sudek, Pohlednice Barrandovských teras, počátek 30. let 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
243. Atelier de Sandalo, Pohlednice s malobytovou kolonií v Brně-Králově Poli (arch. Josef Polášek), počátek 30. let 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
244. Atelier de Sandalo, Pohlednice s Domovem Elišky Machové v Brně (arch. Bohuslav Fuchs), počátek 30. let 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
245. Atelier de Sandalo, Pohlednice s Městskými lázněmi v Brně-Zábrdovicích (arch. Bohuslav Fuchs), počátek 30. let 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
246. Atelier de Sandalo, Pohlednice s Husovým sborem v Brně (arch. Jan Víšek), počátek 30. let 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
247. Atelier de Sandalo, Pohlednice s krematoriem v Brně (arch. Ernst Wiesner), počátek 30. let 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
248. Atelier de Sandalo, Pohlednice se Slavíkovou vilou v Brně-Žabovřeskách (arch. Josef Kranz), počátek 30. let 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
249. Atelier de Sandalo, Pohlednice s vlastní vilou architekta Jiřího Krohy, počátek 30. let 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
250. Atelier de Sandalo, Pohlednice s vlastní vilou architekta Jiřího Krohy, počátek 30. let 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
251. Atelier de Sandalo, Pohlednice s Café Esplanade v Brně (arch. Ernst Wiesner), konec 20. let 20. století. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
252. Atelier de Sandalo, Pohlednice s Café Esplanade v Brně (arch. Ernst Wiesner), konec 20. let 20. století. Foto: Muzeum města Brna, Oddělení dějin architektury a urbanismu.
253. Pohlednice se souborem nájemních domů s malými byty v Brně-Zábrdovicích (arch. Josef Polášek), 30. léta 20. století. Foto: Soukromá sbírka.
254. Pohlednice s Veletržním palácem v Praze, přelom 20. a 30. let 20. století. Foto: Soukromá sbírka.

255. Titulní strana časopisu *Pestrý týden* s fotografiemi Veletřzního paláce v Praze, 1929. Repro: *Pestrý týden* IV, 1929, č. 35 (31. 8.), s. 1.
256. Dvoustrana z časopisu *Pestrý týden* s fotoreportáží „Praha viděná očima cizince“ a se snímkem Barrandovských teras a přilehlého bazénu, 1938. Repro: *Pestrý týden* XIII, 1938, č. 39 (24. 9.), s. 12–13.
257. Miroslav Chalupníček, Fotografie kostela sv. Václava ve Vršovicích v knize *Praha, město chrámů*, 1937. Repro: Miroslav Chalupníček, *Praha, město chrámů*, Praha 1937, s. 63–64.
258. Jiří Jeníček, Fotografie kostela sv. Václava ve Vršovicích v knize *Praha stará i moderní*, 1948. Repro: Jiří Jeníček, *Praha stará i moderní*, Praha 1948, nestr.
259. Stránka z časopisu *Pestrý týden* s fotografiemi kostela sv. Václava ve Vršovicích, 1930. Repro: *Pestrý týden* V, 1930, č. 39 (27. 9.), s. 15.
260. Fotografie Všeobecného pensijního ústavu v juxtapozici s Arcibiskupským palácem v knize *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá... Praho!*, 1948. Repro: V. V. Štech – Josef Ehm, *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá... Praho!*, Praha 1948, nestr.
261. Fotografie Všeobecného pensijního ústavu u článku „Propagace ČSR“ v časopise *Pestrý týden*, 1937. Repro: *Pestrý týden* XII, 1937, č. 25 (19. 6.), s. 5.
262. Stránka z knihy *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá...Praho!* s fotografií nových obytných domů v Libni (dole), 1948. Repro: V. V. Štech – Josef Ehm, *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá... Praho!*, Praha 1948, nestr.
263. Vladimír Slunéčko, Stavba vzorného sídliště, počátek 50. let 20. století. Repro: František Doležal, *Thema v nové fotografii*, Praha 1952, s. 125.
264. Oldřich Mřihlad, Stavba hornického sídliště, počátek 50. let 20. století. Repro: František Doležal, *Thema v nové fotografii*, Praha 1952, s. 129.
265. Neznámý fotograf, Hotel Moskva na Novomanéžním náměstí v Moskvě, 50. léta 20. století (?). Repro: *Architektura ČSR* XI, 1952, s. 294.
266. Neznámý fotograf, Obytné domy na Možajské třídě v Moskvě, 50. léta 20. století (?). Repro: *Architektura ČSR* XI, 1952, s. 295.
267. Neznámý fotograf, Administrativní budova na ulici Gorkého v Moskvě, 50. léta 20. století (?). Repro: *Architektura ČSR* XI, 1952, s. 346.
268. Neznámý fotograf, Delegace československých architektů před Moskevskou státní univerzitou, 1952. Repro: *Architektura ČSR* XI, 1952, s. 338.
269. Neznámý fotograf, Diskuse delegace československých architektů v domě Svazu Sovětských architektů v Leningradě, 1952. Repro: *Architektura ČSR* XII, 1953, s. 7.

270. Neznámý fotograf, Obytný blok v Šumbarku-Bludovicích v Havířově, 1. polovina 50. let 20. století. Repro: *Architektura ČSR XIII*, 1954, s. 4.
271. Neznámý fotograf, Obytný dům v Nové Dubnici, 1. polovina 50. let 20. století. Repro: *Architektura ČSR XIV*, 1955, s. 169.
272. Neznámý fotograf, Studentské koleje v Praze-Podolí, 1. polovina 50. let 20. století. Repro: *Architektura ČSR XIV*, 1955, s. 170.
273. Neznámý fotograf, Obytné domy v Praze na Proseku, kol. 1950. Repro: *Architektura ČSR IX*, 1950, s. 140.
274. František Illek a Alexandr Paul, Sídliště Vistra v Bratislavě, 2. polovina 40. let 20. století. Repro: Jiří Hruza (ed.), *Stavba měst v Československu*, Praha 1958, s. 101.
275. Josef Sudek, Sídliště Pod Žateckou v Mostě s typovými domy T12, počátek 50. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF53359.
276. Josef Sudek, Sídliště Pod Žateckou v Mostě s typovými domy T12, počátek 50. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF53361.
277. Josef Sudek, Sídliště Pod Žateckou v Mostě s typovými domy T12, počátek 50. let 20. století. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, inv. č. GF53362.
278. František Illek a Alexandr Paul, Obytné domy v Čihákově ulici v Praze, kol. 1951. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000734.
279. František Illek a Alexandr Paul, Studentské koleje na Jarově v Praze, kol. 1953. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000742.
280. Erich Einhorn, V průchodu, 1957. Repro: *Československý architekt III*, 1957, č. 10, s. 2.
281. Vlasta Hošťová, Fotografie ze souboru oceněného v soutěži „Architektura a život“, 1958. Repro: *Československý architekt V*, 1959, č. 1, s. 3.
282. Věra Pospíšilová, Sídliště Ostrava-Poruba, 50. léta 20. století. Repro: *Architektura ČSR XVI*, 1957, s. 488.
283. Věra Pospíšilová, Sídliště Ostrava-Poruba, 50. léta 20. století. Repro: *Bydlení v Československu*, Praha 1958, s. 98.
284. Věra Pospíšilová, Mateřská škola v Praze-Strašnicích (arch. F. X. Nevole), kol. 1955. Repro: *Architektura ČSR XV*, 1956, s. 465.
285. Věra Pospíšilová, Sídliště Solidarita v Praze (arch. František Jech), 50. léta 20. století. Repro: *Bydlení v Československu*, Praha 1958, s. 61.

286. Věra Pospíšilová, Kolektivní dům ve Zlíně (arch. Jiří Voženílek), 50. léta 20. století. Repro: *Bydlení v Československu*, Praha 1958, s. 73.
287. Věra Pospíšilová, Sídliště Mojmir v Uherském Hradišti (arch. Jiří Čančík), 2. polovina 50. let 20. století. Repro: *Bydlení v Československu*, Praha 1958, s. 89.
288. Věra Pospíšilová, Vstupní hala obytných domů v Praze-Vysočanech (arch. Miroslav Hlaváček), 1956–1958. Repro: *Bydlení v Československu*, Praha 1958, s. 105.
289. František Illek, Vysoká škola politická v Praze, kol. 1956. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000757.
290. František Illek, Vysoká škola politická v Praze, kol. 1956. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000761.
291. František Illek, Vysoká škola politická v Praze, kol. 1956. Foto: Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, archiv, inv. č. FFI000764.
292. František Illek, Schodiště Polského kulturního střediska v Praze, 1958. Repro: *Architektura ČSR XVI*, 1958, s. 71.
293. Neznámý fotograf, Letecký pohled na sídliště Ostrava-Bělský les, 50. léta 20. století. Repro: Jiří Hruza (ed.), *Stavba měst v Československu*, Praha 1958, s. 119.
294. Neznámý fotograf, Sídliště Ostrava-Poruba, kol. 1955. Repro: *Architektura ČSR XIV*, 1955, s. 176.
295. Oldřich Liska, Sídliště v Mikulově, kol. 1955. Repro: *Architektura ČSR XV*, 1956, s. 548.
296. Vlasta Hošťová, Žižkov, 1957 (?). Repro: *Architektura ČSR XVI*, 1957, s. 16.