

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

FRANTIŠEK DVOŘÁK (1932-1986).

VÝZNAM DÍLA V KONTEXTU DOBY.

Vedoucí práce: PhDr. Eva Bendová, Ph.D.

Autor práce: Bc. Helena Hrušová

Studijní obor: Dějiny a filozofie umění

Ročník: 4.

2023

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

V Českých Budějovicích dne 27. 7. 2023

Helena Hrušová

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych v první řadě ráda poděkovala PhDr. Evě Bendové, Ph.D. za důsledné vedení mé práce a mnohé přínosné podněty a rady v průběhu psaní. Velmi děkuji také rodině Františka Dvořáka, za to, že mi opakovaně umožnili přístup k jeho dílům a vždy mi byli k dispozici. V tomto ohledu musím zmínit především Dvořákovu dceru, Pavlu Martínkovou. Za spolupráci děkuji i dalším pamětníkům, obzvláště Michalu Tůmovi a Bohuslavě Maříkové. Nakonec děkuji také rodině a blízkým za podporu.

ANOTACE

Přibližně v období od šedesátých do první poloviny osmdesátých let dvacátého století byl František Dvořák v prostředí českobudějovických fotoamatérů znám jako jedna z nejinspirativnějších postav. Přesto je však dnes jeho osobnosti a stejně tak i dílu věnována již jen minimální pozornost. S cílem poodkrýt opět o něco více Dvořákův odkaz proto vznikl tento text. V návaznosti na bakalářskou práci s názvem *Fotograf František Dvořák (1932–1986). Život a dílo*. prohlubuje dříve sesbírané poznatky a usiluje o zasazení tohoto amatérského fotografa a jeho díla do dobových souvislostí místní historie i dějin československé fotografie. Hledá při tom odpovědi na otázky ohledně vlivu politické situace či fotografické tradice i soudobé tvorby v Československu na podobu Dvořákova díla. Zhodnocení Dvořákovy tvorby probíhá v porovnání s předchozím textem na širším spektru ukázek jeho prací a nově jsou tak prezentovány dosud jen velmi stručně zmiňované samostatné fotografie i celé cykly, stejně tak jako dnes ztracená, ručně vytvořená, kniha *Věci sny skutečnosti* z roku 1973, k níž se nedávno podařilo naleznout její maketu. Objasnit význam díla Františka Dvořáka v kontextu doby se budu snažit jak na těchto, tak i na dalších příkladech z jeho tvorby.

KLÍČOVÁ SLOVA

Amatérská fotografie, České Budějovice, československá fotografie, fotograf, fotografie všedního dne, fotografie za normalizace, FOTOS, František Dvořák, Jihočeský kraj, obrazová publikace, pouliční fotografie.

ANNOTATION

In the period from the 1960s to the first half of the 1980s, František Dvořák was known as one of the most inspiring personalities among Czech amateur photographers. Yet today, only minimal attention is paid to his personality and work. That is why this text has been written, with the aim of revealing something more of Dvořák's legacy. In continuation of the bachelor thesis entitled *Photographer František Dvořák (1932-1986). Life and Work*, it deepens the knowledge gathered so far and tries to place this amateur photographer and his work in the contemporary context of local history and the history of Czechoslovak photography. In doing so, it seeks answers to the questions of what influence the political situation or the photographic tradition and contemporary work in Czechoslovakia had on the form of Dvořák's work. Compared to the previous text, the evaluation of Dvořák's work is based on a wider range of examples of his work, and individual photographs and entire cycles, which were only briefly mentioned so far, are now presented, as well as the lost handmade book *Things Dreams Reality* from 1973, for which a draft version has recently been found. Using these and other examples of his work, I will try to explain the significance of František Dvořák's work in the context of the times.

KEYWORDS

Amateur photography, České Budějovice, Czechoslovak photography, photographer, everyday photography, photography during normalisation, FOTOS, František Dvořák, South Bohemian Region, pictorial publication, street photography.

OBSAH

Úvod	7
1 Umělecká činnost a osobnost Františka Dvořáka	12
2 Vybrané fenomény dějin československé fotografie a František Dvořák	15
2.1 Fotografie mezi dvěma světovými válkami	15
2.2 Fotografie od čtyřicátých do šedesátých let dvacátého století	19
2.3 Fotografie za normalizace	23
3 Dílo Františka Dvořáka v souvislostech doby	26
3.1 Šedesátá léta dvacátého století	26
3.1.1 Začátky a kniha <i>České Budějovice zblízka</i>	26
3.1.2 Proměna stylu na půdě fotoklubů	33
3.1.3 Samostatné fotografie Františka Dvořáka a postupný příklon k experimentům	38
3.1.4 Invaze	43
3.1.5 Zrod osobních fotografických publikací	46
3.2 Sedmdesátá léta dvacátého století	50
3.2.1 Změna režimu	50
3.2.2 Ztracená kniha <i>Věci sny skutečnosti</i> a další osobní publikace	54
3.2.3 Oficiálně vydané knihy	61
3.3 Osmdesátá léta dvacátého století	66
Závěr	69
Bibliografie a prameny	74
Obrazová příloha	81
Seznam obrazového doprovodu	112

ÚVOD

František Dvořák [1–3], do dnes jen málo známý českobudějovický fotograf, jehož období fotografické tvorby spadá zhruba mezi šedesátá a osmdesátá léta dvacátého století. Ač ve své době byl na poli fotografie poměrně uznávanou autoritou, dnes už si na něho vzpomenou prakticky jen pamětníci. Důvodem jeho zapomenutí je jak nedostupnost jeho vrcholné tvorby běžné veřejnosti, tak i jeho vlastní skromnost a absence touhy po zviditelnění. Z těchto důvodů jsem se po sepsání jeho života a zdůraznění několika oblastí jeho fotografické produkce ve své bakalářské práci s názvem *Fotograf František Dvořák (1932–1986). Život a dílo*.¹ rozhodla navázat svou druhou kvalifikační prací tam, kde první skončila a zařadit jeho tvorbu do širšího kontextu československé fotografie a zase o trochu více přiblížit tohoto opomíjeného umělce ostatním.

Přestože jsem si byla vědoma toho, že můj první text nechával otevřené dveře dalšímu bádání, protože např. v oblasti volné tvorby byl zaměřen pouze na určitý výsek díla, z počátku jsem váhala, zda dosavadní výzkum rozvíjet i v rámci diplomové práce. Bylo nutné se zamyslet, jak při ní téma uchopit, aby nešlo jen o opakování dříve řečených faktů, ale abych našla nový pohled, jakým se na problematiku dívat. V minulém případě bylo hlavním záměrem textu především základní představení a popsání Dvořákova života a jeho tvorby. Pro tento účel jsem text členila do tří celků věnovaným Dvořákově osobnosti, dále spolkové fotografické činnosti a nakonec dílu, při čemž u díla jsem zvolila oddělení volné a zakázkové práce a řešení každé z těchto částí zvlášť. Tentokrát však k tématu přistupuji s jiným cílem a lišit se tak bude i metodologie.

Klíčovým úkolem následujících stran bude zasazení Dvořákovy tvorby do kontextu doby. Čím jsem se dosud hlouběji nezabývala je otázka, proč jeho fotografie vypadají tak, jak vypadají a jak jejich podobu ovlivnila doba vzniku. Mým záměrem tak bude postihnout soudobých trendů ve fotografii ve vztahu k Františku Dvořákovi a také hledání inspiračních zdrojů. Důležitým kritériem bude i historicko-politický vývoj v Československu a jestli a případně jak se jeho změny promítly do umělecké sféry. Zajímat se pak budu i o podobnosti mezi dílem Františka Dvořáka a díly jeho současníků. Co se týká členění textu, po stručné první kapitole, v níž připomenu základní milníky z Dvořákova života (podrobněji popsané v bakalářské práci), navážu druhou kapitolou zaměřenou na dějiny fotografie v Československu. Nepůjde však o zevrubný výklad dějinné fotografie u nás, nýbrž o výběr specifických proudů v období od konce první světové války do osmdesá-

¹ Helena Hrušová, *Fotograf František Dvořák (1932–1986). Život a dílo*. (bakalářská práce), Ústav věd o umění a kultuře FF JU, České Budějovice 2019.

tých let dvacátého století, které považuji v souvislosti s Dvořákovou tvorbou za signifikantní a to především díky jejich inklinaci k lyrismu. Následně přijde na řadu charakteristika Dvořákova díla prezentovaná v rámci československé historie a také ve srovnání s tvorbou současníků i předchůdců. Vzhledem k charakteru a rozličnosti soudobé produkce v regionu, z níž i dle výpovědí pamětníků Dvořák vyčníval, se však nebudu hlouběji zabývat porovnáním s lokálními tvůrci, ale naopak se budu snažit odhalit, zda jeho dílo obстоjí i v porovnání se známějšími autory mimo oblast jižních Čech.

Již ze zmíněné datace období sledovaných dějin fotografie je zřejmé, že se nebudu zabývat pouze samotným obdobím Dvořákovy tvorby, nýbrž začnu již o několik desetiletí dříve u moderní fotografie. Podle Siegfrieda Kracauera totiž právě moderní fotografie výrazně přispěla k proměně vidění a vnímání, která byla nezbytná pro další fotografické dění.² Díky technice jsme se naučili vnímat nové pohledy na svět, jež byly doposud pro lidské oko nepředstavitelné a změnila se také funkce fotografie. Ta byla do této doby závislá na umění, kterému se snažila vyrovnat, najednou se ale její role převrátila a naopak se stala inspirací pro umělce.³ Tato nezávislost fotografie byla zásadní i pro Karla Teigehe, jednoho z představitelů a zároveň teoretiků československé avantgardy. Z pohledu nezávislosti na jiných výtvarných oborech vyzdvihoval např. i modernost u nejranějších fotografií z devatenáctého století a oproti tomu se vymezoval vůči mnohým avantgardním fotografiím, u nichž bylo avantgardních postupů využíváno ne za účelem hledání nových cest, ale jen aby se opět vyrovnaly umění.⁴ Přes polaritu vztahu fotografie a umění, která v dějinách fotografie vyvstávala opakovaně,⁵ je ale právě zmíněná proměna vnímání důležitým předpokladem i pro období působnosti Františka Dvořáka. On i jeho současníci pak z moderní fotografie často vycházeli i z hlediska formálních znaků, proto je nezbytné, započít tento výklad právě zde. Z druhé strany je pak přirozeným mezníkem ohraničujícím dobu, jíž se budu věnovat, smrt Františka Dvořáka po polovině osmdesátých let. Úvodní exkurz do dějin fotografie je zamýšlen jako základní průvodce pro nastínění fenoménů, jakými jsou např. fotografie všedního dne či avantgardní tendence ve fotografii druhé poloviny šedesátých let, které se budou dále objevovat v následující kapitole.

² Siegfried Kracauer, *Fotografie*, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 31–32; o proměně vizuality viz také Susan Sontag, *O fotografii*, Praha a Litomyšl 2002.

³ Ibidem; o vztahu technologie a fotografie viz také Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: idem, *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*, Praha 2009 nebo Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, Praha 2013.

⁴ Karel Císař, *Fotografie*, in: Josef Vodvodík - Jan Wiendl (edd.), *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny*, Praha 2011, s. 153–154.

⁵ Řeší ji také Siegfried Kracauer (viz pozn. 2).

Nejobsáhlejší kapitola se již bude zabývat konkrétními díly Františka Dvořáka. Protože již nejde jen o formální popis daných děl, ale především o jejich zasažení do dobového kontextu a také o celkový vývoj jeho díla v čase, bude nutné postupovat čistě chronologicky a to nezávisle na tom, zda jde o fotografie soukromé nebo vytvořené na zakázku. Dvořákova volná tvorba, tak jak jsem ji dosud popsala, sestávala především z ručně lepených fotografických knih,⁶ vedle nich se však v rodinném archivu nachází také další díla.⁷ Prakticky neprobádanou oblastí, které dosud ani v mém předchozím textu nebyla věnována pozornost, jsou samostatné fotografie, které jsem měla v loňském roce možnost lépe prozkoumat díky podílení se na výstavě pořádané k Dvořákovým nedožitým devadesátinám.⁸ V rodinném archivu Dvořákových se také nově podařilo naleznout maketu k jedné z dnes ztracených ručně lepených knih, díky níž si o knize teď můžeme udělat alespoň rámcovou představu.⁹ U těchto děl proto budu věnovat větší pozornost také jejich formální stránce, a to na úkor již dříve popisovaných ručně lepených knih, u nichž se již formou budu zabývat jen v krátkosti.

O osobě Františka Dvořáka a stejně tak i o jeho díle toho dosud bylo napsáno jen velmi málo, proto jsou v tomto ohledu významným zdrojem informací pamětníci z okruhu jeho rodiny a přátel a dále také samotná umělecká díla, která mi rodina Dvořákových umožnila si prohlédnout a zdokumentovat. Velkou část informací o Františku Dvořákovi jsem čerpala z rozhovorů, které jsem pořídila již mezi lety 2017–2019, ty jsem pak doplnila několika dalšími upřesňujícími debatami uskutečněnými v posledním roce především s Dvořákovou mladší dcerou Pavlou Martínkovou.¹⁰ Nově jsem mluvila také s Michalem Tůmou, který byl stejně jako František Dvořák členem českobudějovické amatérské fotokupiny FOTOS, a některé informace jsem znovu konzultovala také s Bohuslavou Maříkovou, fotografkou, pamětnicí a také kurátorkou fotografické Galerie Nahoře v Českých Budějovicích, kde opakovaně usiluje o vyzdvižení Dvořákova odkazu.¹¹ U práce s pří-

⁶ V průběhu života si František Dvořák sám vytvořil tyto soukromé obrazové knihy: *Itálie* (1969), *Chalupa* (1973), *Ztichlé stromy* (1973), *Věci sny skutečnosti* (1973, dnes ztracená), *Černá a bílá* (1974), *Ticho města* (1974), *Rumunsko* (1974), *Kavkaz* (1983).

⁷ Fotografie z pozůstalosti Františka Dvořáka mi opakovaně zpřístupnila jeho mladší dcera Pavla Martínková.

⁸ Helena Hrušová - Bohuslava Maříková, *František Dvořák (1932–1986). Můj dialog se světem* (katalog výstavy), České Budějovice 2022.

⁹ František Dvořák, *Věci sny skutečnosti*, České Budějovice 1973.

¹⁰ Z rodiny Františka Dvořáka jsem měla možnost mluvit s jeho ženou Janou Dvořákovou, dcerami Pavlou Martínkovou a Janou Zieglerovou a synovcem Svatoplukem Civišem. Z přátel a kolegů jsem dále vedla rozhovory s Hanou Hosnedlovou, Radomírem Postlem a Josefem Ptáčkem.

¹¹ Bohuslava Maříková v Galerii Nahoře v minulosti uspořádala jak několik samostatných výstav Františka Dvořáka (např. *Věci, sny a skutečnost. František Dvořák* v roce 2006), tak jeho díla vystavuje také v rámci kolektivních výstav (naposledy např. v rámci výstavy *Fotografická tvůrčí skupina FOTOS 1963–2014* od dubna do června 2023 a v plánu je již také další výstava, na níž by se měly Dvořákovy fotografie objevit). V loňském roce byla v Galerii Nahoře pořádána výstava *František Dvořák (1932–1986). Můj dialog se světem*, v rámci níž vznikl namísto jinak běžného dvoulistu i čtyřicetistránkový katalog viz Hrušová - Maříková (pozn. 8).

mými výpověďmi je však nutné mít na paměti, že od úmrtí Františka Dvořáka uběhlo již téměř čtyřicet let a je možné, že mohou být některé vzpomínky zkreslené a neměly by se proto přejímat dogmaticky. Z toho důvodu se vždy jednotlivá tvrzení snažím porovnávat mezi sebou, či je případně ověřit dalším zdrojem (např. katalogy výstav a drobné tisky, periodika aj.)

Pro objasnění souvislostí spojených s Dvořákovým tvůrčím obdobím však nelze spoléhat pouze na zmíněné výpovědi a naopak je nutná komplexní znalost fotografických dějin nejen u nás, ale také základní přehled o tvorbě zahraniční¹² a veškerá tvrzení opřít o odbornou literaturu. Ve svém textu proto budu vycházet jak z mnohých monografií konkrétních fotografů, tak také z knih přehledových, orientovaných na fotografii daných období. Z tohoto hlediska je třeba zmínit především PhDr. Antonína Dufku, Ph.D., kurátora, pedagoga a také autora mnoha zásadních textů, jehož soustavná činnost na poli fotografie je již přes půl století neopomenutelnou. Právě jeho příspěvky věnující se historii fotografie u nás jsou důležitým zdrojem informací pro výchozí uvedení do tématu a z několika z nich proto ve své práci opakovaně vycházím.¹³ V oblasti fotografických dějin mi byla velmi nápomocnou také souhrnná kniha autorů Vladimíra Birguse a Jana Mlčocha s názvem *Česká fotografie 20. století*¹⁴ a opomenout nemohu ani knihy Tomáše Pospěcha, konkrétně pak antologii textů s názvem *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*¹⁵ a na ni navazující jejich kritickou reflexi *Myslet Fotografií. Česká fotografie 1938-2000*.¹⁶ Především tyto publikace se staly hlavními zdroji pro orientaci v československé fotografii sledovaného období, podpořeny ale byly i množstvím dalších prací. Z užze zaměřených textů musím vyzdvihnout především příspěvky Lukáše Bártla, který se opakovaně věnuje fotografii

¹² Viz např. Juliet Hacking, *Photography: The Whole Story*, London 2021; Reinhold Mißelbeck (ed.), *20th Century Photography. Museum Ludwig Cologne*, Cologne 2012; Daniela Mrázková, *Příběh fotografie*, Praha 1985; Eadem (ed.), *Co je fotografie. 150 let fotografie* (katalog výstavy), Praha 1989.

¹³ Např. Antonín Dufek, *Černobílá fotografie*, Praha 1987; Idem, *Společnost před objektivem 1918-1989. Fotografie ze sbírky Moravské galerie v Brně* (katalog výstavy), Brno 2000 či vybrané kapitoly z *Dějiny českého výtvarného umění*: Antonín Dufek, Fotografie dvacátých let, in: Vojtěch Lahoda - Mahulena Nešlehová - Marie Platovská - Rostislav Švácha - Lenka Bydžovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890/1938*, Praha 1998; Antonín Dufek, Fotografie třicátých let, in: Vojtěch Lahoda - Mahulena Nešlehová - Marie Platovská - Rostislav Švácha - Lenka Bydžovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890/1938*, Praha 1998; Antonín Dufek, Fotografie 1958-1970, in: Marie Platovská - Rostislav Švácha (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958/2000*, Praha 2007; Antonín Dufek, Fotografie 1970-1989, in: Marie Platovská - Rostislav Švácha (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958/2000*, Praha 2007 a další.

¹⁴ Vladimír Birgus - Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2009.

¹⁵ Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*, Hranice 2010.

¹⁶ Tomáš Pospěch, *Myslet fotografií. Česká fotografie 1938-2000*, Praha 2014.

všedního dne a obrazovým publikacím vytvořeným v duchu tohoto směru.¹⁷ Jeho výzkum je dosud patrně nejpodrobnějším vzhledem do jinak poměrně přehlíženého fenoménu fotografie všednosti, jíž se budu na následujících stranách taktéž zabývat.

¹⁷ Lukáš Bártl, *Poezie všedního dne ve fotografii* (disertační práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2012; Idem, *Poezie všedního dne ve fotografii*, Umění LXII, 2014, č. 1, s. 36–54; Idem, Od architektury k člověku. Všední den jako reprezentant města, obrazové publikace padesátých a šedesátých let, in: Lukáš Bártl - Petra Trnková (edd.), *Fotografie především*, Brno 2017; Lukáš Bártl, *Všední den v české fotografii 50. a 60. let*, Řevnice a Cheb 2018.

1 UMĚLECKÁ ČINNOST A OSOBNOST FRANTIŠKA

DVOŘÁKA

V souvislosti s Františkem Dvořákem bývá nejčastěji zmiňována jeho fotografická činnost, o níž bude i tato diplomová práce. Dvořák však ani zdaleka nebyl pouze fotografem. Ostatně jen v umělecké sféře dokázal pokrýt oblast od fotografie, přes malbu až ke grafice. Ačkoliv je fotografická tvorba tím nejdůležitějším, co po sobě zanechal, fotografování pro něj bylo vždy především koníčkem, kterému se věnoval ve volném čase. Stát se svobodným profesionálním umělcem, který si tak jako dnes může tvořit, co se mu zlíbí, nebylo za minulého režimu, a především pak za normalizace, navíc ani dost dobře možné. Tím, že ho pro většinu tvorby nenasazovaly žádné oficiální požadavky, zůstala jeho volná fotografická tvorba autentická. Své umělecké cíle realizoval v podstatě pouze pro sebe a své fotografie sdílel jen se členy českobudějovického spolku pro amatérské fotografie zvaném FOTOS, který byl založen v červnu roku 1963.¹⁸

Dvořákův fotografický archiv v sobě skrývá díla, která můžeme přibližně datovat od druhé poloviny padesátých let do poloviny let osmdesátých. V rámci tohoto rozmezí Dvořákovy fotografické aktivity se dochovalo bezpočet samostatných fotografií nejrůznějších formátů a také různých témat. Oblíbeným motivem napříč tvorbou se však stalo všední dění zachycené nevšedním způsobem, které je charakteristické svým příklonem k náladovosti na úkor informativnosti. Od konce šedesátých let Dvořák začal své soubory třídit do osobních ručně lepených obrazových publikací, které zhotovoval vždy po jednom kuse. Jeho fotografie se staly součástí také několika oficiálně vydaných publikací s jihočeskou tematikou, které byly tvořeny na objednávku a kvality soukromých fotografických cyklů nikdy nedosáhly.¹⁹

František Dvořák se narodil 5. června 1932 manželům Aloisii a Františku Dvořákovým jako jedno ze dvou dětí. Vedle Františka měli také dceru Blanku. Studoval na Zátkově reálném gymnáziu a přestože jeho studium, stejně tak jako i první zaměstnání, bylo technicky orientované, odmala vynikal hlavně v umělecké sféře. Již v dětství se nadchl pro malbu a jak vzpomíná jeho žena Jana, svou první samostatnou výstavu obrazů měl ještě jako student gymnázia. Později se zkoušel hlásit i na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou, kde přijímací komise prý chválila

¹⁸ David Boukal, *40 let fotografické skupiny FOTOS* (katalog výstavy), Galerie Nahoře České Budějovice 2003, nečíslováno.

¹⁹ V této souvislosti mám na mysli především publikace *Českobudějovicko* z roku 1976 a *Jihočeským krajem* z roku 1980.

zejména jeho cit pro barvu a kompozici, mezery měl však ve figurální kresbě a tak nakonec přijat nebyl.²⁰

Když mu studium na vysoké škole nevyšlo, začal po maturitě v roce 1951 pracovat v krajské projektové a inženýrské organizaci Stavoprojekt jako statik. Do stejného podniku nastoupila také jeho budoucí žena, Jana Štindlová (později Dvořáková, narozená 21. dubna 1932), s níž se ale znal již dávno před tím. Seznámili se prostřednictvím Františkovy sestry Blanky a společně absolvovali i stejné gymnázium. Právě díky ní také po polovině padesátých let definitivně upustil od malby ve prospěch fotografie. Jana již v této době sama fotografovala a tak kouzlo a (oproti malbě) především rychlost zachycování okolního světa pomocí fotoaparátu brzy objevil i František.²¹

V létě roku 1956, po návratu z vojenské služby, se s Janou Štindlovou oženil a o rok později se jim narodila první dcera, Jana (19. srpna 1957). Druhá dcera, Pavla, pak následovala až o jedenáct let později (9. června 1968). Po vojně se také rozhodl ke změně zaměstnání a přechodu k více výtvarně zaměřené činnosti, k níž směřoval již od raného dětství. Od roku 1956 tak začal pracovat jako grafik v podniku KOH-I-NOOR Hardtmuth.²² Na této pozici, jejíž náplní bylo především navrhování obalů na tužky a pastelky,²³ setrval až do začátku osmdesátých let, kdy dostal nabídku na finančně lépe ohodnocené místo vedoucího propagace pro celou síť prodejen Domácích potřeb v Jihočeském kraji.²⁴ Přestože ho samotná práce bavila, ve vedoucí pozici se necítil dobře a brzy se rozhodl vrátit zpět do KOH-I-NOORu. Tentokrát již ale nebyl přijat do tužkárny (závod 01), ale do závodu 02, který vyráběl kuličková pera a automatické tužky.²⁵ Nově tak měl na starost přímo navrhování psacích potřeb. Tato práce byla oproti grafickému zpracování obalů mnohem více technická a Dvořák už zde nebyl tak spokojený jako dříve. V samotném závěru života se proto chtěl stát profesionálním fotografem na plný úvazek, kvůli předčasnému úmrtí už to však nestihl. V červenci roku 1986, tedy v pouhých 56 letech, byl kvůli velkým bolestem hlavy hospitalizován v nemocnici a krátce na to v důsledku špatné diagnózy a neodhalenému nádoru na mozku dne 30. července zemřel.²⁶

²⁰ Osobní rozhovor autorky s Janou Dvořákovou (manželka Františka Dvořáka), 22. 1. 2019, Planá.

²¹ Eadem.

²² Eadem.

²³ E-mailová komunikace autorky s Janem Laluchem (marketingový specialista KOH-I-NOOR Hardtmuth), 9. 1. 2018.

²⁴ Osobní rozhovor autorky s Hanou Hosnedlovou (kolegyně Františka Dvořáka), 30. 11. 2017, České Budějovice.

²⁵ Václav Vondra, Poválečný vývoj tužkárny KOH-I-NOOR Hardtmuth v Českých Budějovicích, *Jihočeský sborník historický* LIX, 1990, č. 4, s. 220.

²⁶ Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20).

Dle vzpomínek rodiny a přátel měl František Dvořák sice duši bohéma, na-
venek ale vystupoval vždy velmi kultivovaně a klidně.²⁷ Za svými záběry se nikdy
nehonil a s velkou dávkou trpělivosti si na ten správný okamžik uměl počkat.²⁸
Bez fotoaparátu byl ale naopak k nezastavení a stále musel něco dělat.²⁹ Svou do-
brodružnou povahu se mu během let podařilo uspokojit hned několika výjezdy
do zahraničí, z nichž ve dvou případech šlo dokonce o vysokohorské expedice.³⁰
Na všechny své cesty včetně hor samozřejmě neopomněl brát také svou fotogra-
fickou výbavu a i z těchto cest nakonec vzniklo několik soukromých publikací, kte-
rým se budu více věnovat později.³¹

²⁷ Eadem; Osobní rozhovor autorky s Pavlou Martínkovou (dcera Františka Dvořáka), 17. 1. 2019, České
Budějovice; Osobní rozhovor autorky s Josefem Ptáčkem (kamarád Františka Dvořáka), 28. 12. 2018, Studená.

²⁸ Viz rozh. Ptáček (pozn. 27).

²⁹ Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20).

³⁰ Osobní rozhovor autorky se Svatoplukem Civišem mladším (synovec Františka Dvořáka), 23. 1. 2019, Planá.

³¹ Z cest si František Dvořák vytvořil v chronologickém pořadí tyto obrazové publikace: *Itálie 1969* (1969),
Rumunsko (1974) a *Kavkaz '83* (1983). Plánovaná byla také kniha z expedice na Pamír v roce 1984, ale nebyla již
realizována.

2 VYBRANÉ FENOMÉNY DĚJIN ČESKOSLOVENSKÉ

FOTOGRAFIE A FRANTIŠEK DVOŘÁK

František Dvořák nebyl jedním z těch, kterým se první fotoaparát dostal do rukou již v dětství či raném mládí. Fotografovat začal až dlouho po dvacítce, tedy zhruba kolem poloviny padesátých let.³² Právě tato etapa byla po poválečném úpadku fotografie zaviněným jejím přerodem v propagandistický nástroj ideologie³³ období, kdy se poměry začaly postupně opět uvolňovat a vedly až k „fotografické konjunkturu“, jak dobu od konce padesátých let a následná šedesátá léta označil Antonín Dufek.³⁴ Není proto náhoda, že v tomto fotograficky příznivém období se k fotografii dostal stejně jako mnoho dalších i František Dvořák. Než ale fotografie do této fáze dospěla, předcházela tomu dlouhý proces, který byl pro její podobu určující. Představit celou cestu, kterou na našem území fotografie během více než sto osmdesáti let od jejího vzniku ušla, by však bylo tématem pro celou knihu, kterou už navíc sepsali jiní.³⁵ Na následujících stranách proto z dějin fotografie vyzdvihnu pouze vybrané pasáže, které ať už přímo či nepřímo souvisí s dílem Františka Dvořáka a povětšinou je spojuje zájem o lyrismus a všednost.

2.1 FOTOGRAFIE MEZI DVĚMA SVĚTOVÝMI VÁLKAMI

První světová válka zásadně změnila vnímání světa a s nástupem avantgardy již umělci nechtěli dělat umění tak, jak bylo chápáno dosud, nýbrž se nově snažili o transformování života jako umění. O implementaci umění do běžného každodenního světa usiloval např. poetismus, směr, pomocí kterého je dle Vítězslava Nezvala a Karla Teigehe na celý svět nahlíženo jako na báseň.³⁶ Právě z tohoto přístupu také pramení jeden z nejvýraznějších rysů místní fotografie, se kterým se opakovaně setkáváme v mnohých pozdějších etapách historie československé fo-

³² Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20).

³³ Viz Bártl, Všední den (pozn. 17), s. 14.

³⁴ Viz Dufek, Společnost před objektivem (pozn. 13), s. 13.

³⁵ Viz např. Birgus - Mlčoch (pozn. 14); Daniela Mrázková, *Cesty československé fotografie*, Praha 1989 nebo kapitoly Antonína Dufka o fotografii v *Dějínách českého výtvarného umění*: Taťána Petrasová - Helena Lorenzová (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění III/1, 2, 1780-1890*, Praha 2001; Vojtěch Lahoda - Mahulena Nešlehová - Marie Platovská - Rostislav Švácha - Lenka Bydžovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 2, 1890/1938*, Praha 1998; Rostislav Švácha - Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění V, 1939/1958*, Praha 2005; Rostislav Švácha - Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1,2, 1958/2000*, Praha 2007.

³⁶ Více viz např. Karel Teige, Poetismus, in: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá, svazek 1: Od proletářského umění k poetismu*, Praha 1971, s. 554-561.

tografie - lyrismus.³⁷ Ve stejné době, tedy na začátku dvacátých let, u nás pod vlivem Drahomíra Josefa Růžičky a jeho zkušeností ze Spojených států amerických, vzniklo pozdně piktorialistické hnutí,³⁸ které odmítalo ušlechtilé tisky (využívané tzv. secesními piktorialisty) a prosazovalo proti tomu práci s měkce kreslicími objektivy a důsledné využívání světelných efektů. Zatímco avantgarda ještě nepropukla, tito tzv. purističtí piktorialisté se vydávali na cestu k moderní fotografii a představovali poslední vzepětí piktorialismu jako takového. K Růžičkovým stoupencům se mimo jiné v začátcích hlásili i Jaromír Funke nebo Josef Sudek.³⁹

Meziválečná avantgarda, která je s oběma zmíněnými spojována, stejně tak jako i s dalšími umělci jako Jaroslav Rössler, Eugen Wiškovský či Jindřich Štyrský, se následně stala samostatným pojmem. Jaromír Funke je nejen díky své práci se světlem a stínem a přístupy ovlivněnými elementarismem a konstruktivismem dodnes považován za jednoho z předních reprezentantů nejen české, ale i evropské meziválečné avantgardy ve fotografii.⁴⁰ Přestože ve své době za hranicemi Čech znám nijak zvlášť nebyl, u nás fotografický vývoj významně ovlivnil jak z pozice fotografa, tak také jako pedagog a teoretik.⁴¹ Od romantických piktorialisticky laděných krajin a ulic Kolína se brzy přesunul do experimentálnějších vod. Pod vlivem konstruktivismu fotografoval jak slavné fotografie kolínské elektrárny, typické ne-tradičními kompozicemi a úhly pohledu, tak i celou řadu zátiší. V nich postupem času odebíral důležitost fotografovanému předmětu a zaměřoval se více na jeho stíny a odrazy světla.⁴² Pomalu se tak přesunul od předmětnosti k bezpředmětnosti [6–7].⁴³

Během dvacátých a třicátých let dvacátého století se díky posunu techniky, zjednodušení fotografické práce a také dostupnosti jak aparátů, tak fotografického materiálu široké veřejnosti, rozvíjel zájem o fotografování všedního dění, jenž je patrný i v předavantgardním období Jaromíra Funkeho.⁴⁴ Tento zájem se stal později základem pro celý proud označovaný jako fotografie všedního dne, který můžeme nejlépe sledovat ve druhé polovině padesátých a první polovině šedesátých

³⁷ Viz Mrázková, *Cesty* (pozn. 35), s. 60.

³⁸ Piktorialismus ve fotografii usiluje o její vyrovnání se malbě a grafice. V závislosti na jednotlivém piktorialistickém proudu k tomu bylo využíváno různých metod.

³⁹ Viz Dufek, *Fotografie dvacátých let* (pozn. 13), s. 206; Viz Mrázková, *Cesty* (pozn. 35), s. 48.

⁴⁰ Tomáš Jirsa, *Anti-ornament*, in: Josef Vodvodík - Jan Wiendl (edd.), *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny*, Praha 2011, s. 89–90.

⁴¹ Antonín Dufek, *Jaromír Funke: Mezi konstrukcí a emocí*, Brno 2013, s. 8.

⁴² Vladimír Birgus, *Drtikol, Funke, Rössler, Wiškovský: Mistři české avantgardní fotografie*, Praha 2014, s. 15.

⁴³ Antonín Dufek, *Fotografická sbírka Moravské galerie v Brně a dějiny fotografie*, in: Antonín Dufek - Jiří Pátek - Petra Trnková, *V plném spektru. Fotografie 1900–1950 ze sbírky Moravské galerie v Brně*, Brno a Praha 2011, s. 69.

⁴⁴ Viz Bártl, *Všední den* (pozn. 17), s. 7; Antonín Dufek - Jaroslav Pejša, *Jaromír Funke: Kolín 1923, Album No. 19*, 2017, nestránkováno.

let dvacátého století.⁴⁵ Funke si začátkem dvacátých let, kdy fotografoval teprve krátce, fotografiemi všedního života v Kolíně a okolí patrně „testoval možnosti média fotografie a zkoumal fotogeničnost nehybných objektů i městského života,”⁴⁶ přesto v těchto snímcích můžeme najít s pozdějším proudem fotografie všedního dne jisté paralely. Z těchto kolínských procházek, které nejednou absolvovali společně s Josefem Sudkem, si odnášel fotografie charakteristické svou náladovostí a příklonem k bezobsažnosti. Důležitý totiž nebyl ani tak focený objekt, jako spíš způsob, jakým byl zachycen. K tomu Funke využíval například mlžných oparů, které pohlcovaly rušivé elementy [4–5].⁴⁷ Podobným způsobem pak pracovali i fotografové generace Františka Dvořáka o více než třicet let později.

Stejně významným jako Jaromír Funke se pro vývoj moderní české fotografie stal i člen *Devětsilu* Jaroslav Rössler [8], který se řemeslu vyučil v ateliéru Františka Drtikola.⁴⁸ Právě Drtikol [9] se stal prvním českým fotografem, jemuž se dostalo opravdu světového uznání,⁴⁹ a který „během čtvrt století existence svého ateliéru v Praze (1910–1935) překonal (...) dráhu od mnichovské secese a první fáze umělecké fotografie využívající tvárných procesů přes art deco až k neobvyklé mysticky orientované avantgardní tvorbě.”⁵⁰ Přes konstruktivistické kompozice Rössler dlouho pod Drtikolovým vlivem i nadále využíval ušlechtilé tisky a to i v době, kdy ostatní fotografové (včetně Drtikola samotného) od nich již ustoupili.⁵¹ Tato díla jsou tak jedinečnou spojnici mezi piktorialistickou a moderní fotografií. Zatímco Funke byl zastáncem tzv. čisté fotografie a zásahy do fotografií neuznával, Rössler s tímto problémem neměl a po ušlechtilých tiscích přijal za své i různé techniky fotomontáží, které lze považovat za odrazový můstek avantgardní fotografie [70–71].⁵² Také tato technika se znovu vrací v době Františka Dvořáka během experimentálního období druhé poloviny šedesátých let.

Funke se oddal experimentům (na rozdíl od Rösslera ale nepřekračoval hranici přímé fotografie) a ve snaze o osamostatnění fotografie a její oproštění od tradic malby hledal nové a nové cesty, kterými se vydat, jeho blízký přítel Josef Sudek [10] měl však přístup poněkud odlišný. Umělecká tradice pro něj nebyla

⁴⁵ Viz Bártl, Všední den (pozn. 17), s. 6.

⁴⁶ Viz Dufek - Pejša (pozn. 44), nestránkováno.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Vladimír Birgus, *Jaroslav Rössler*, Praha 2001, s. 38.

⁴⁹ Vladimír Birgus, *František Drtikol*, Praha 2000, s. 5.

⁵⁰ Viz Dufek, Fotografická sbírka (pozn. 43), s. 68.

⁵¹ Viz Birgus, Rössler (pozn. 48), s. 39–42.

⁵² Viz Dufek, Fotografie dvacátých let (pozn. 13), s. 215.

překážkou, ale naopak inspirací, na níž mohl stavět.⁵³ V jeho díle se tak objevily vlivy romantické české krajinomalby, impresionismu, který ho ovlivnil v práci se světlem [11], a v pozdějších letech se propracoval dokonce až ke kubismu (např. zátiší se sklenicí a vejcem z padesátých let [12]).⁵⁴ Podle Daniely Mrázkové už dokonce Karel Teige tyto dva umělce stavěl do kontrastu, kdy Funkeho nazýval experimentátorem a Sudka naopak harmonizátorem.⁵⁵ Pojem harmonizátor pak v této souvislosti můžeme chápat jako někoho, kdo shrnuje a zhodnocuje experimenty a následně využívá toho nejlepšího. Josef Sudek byl do velké míry samostatným solitérem. Během svého dlouhého života dokázal vnímat mnohé rozličné směry, které ho různou měrou ovlivnily a porůznu se také propisovaly do jeho prací. Velkou inspirací mu k tomu byli přátelé umělci a především jejich díla. Méně známou kategorií Sudkovy tvorby jsou totiž fotografické reprodukce uměleckých děl.⁵⁶

Teprve ve druhé polovině dvacátých let se i mezi amatéry rozšiřuje povědomí o avantgardním umění a roste zájem o netradiční využívání perspektivy a také o detaily.⁵⁷ Následná třicátá léta už se však nesou plně ve stylu moderní fotografie (ve své době nazývané jako nová fotografie), jejímž cílem bylo odpoutání se od tradic piktorialismu. Zdálo se, že účel fotografie jakožto otisku reality byl naplněn již v předcházejícím století a tak moderní fotografové hledali nové způsoby, jak tento původní účel narušit a pozměnit například potlačováním trojrozměrnosti a novým nahlížením na focené objekty.⁵⁸ Fotografie všednosti, které se v rané fázi tvorby věnovali i Funke a Sudek, se nyní pod vlivem ekonomické krize a druhé světové války ubírala více existenciálním směrem.⁵⁹ Mnoho fotografů se v meziválečném období přiklonilo od avantgardy k tzv. vlastivědné nebo také regionální fotografii orientované pod tlakem z ohrožení české státnosti k patriotismu.⁶⁰ Národnostní snahy ale zejména během druhé světové války postupně znesnadňovaly zákazy a nařízení, které limitovaly či dokonce zakazovaly fotografování v některých místech nebo částech měst i krajiny.⁶¹

⁵³ Jaroslav Boček, *Malé dějiny fotografie*, *Mladý svět* IV, 1964, č. 37, s. 10; Anna Fárová, *Josef Sudek*, Praha 2002, s. 14.

⁵⁴ Viz Fárová, *Josef Sudek* (pozn. 53), s. 14–16.

⁵⁵ Viz Mrázková, *Cesty* (pozn. 35), s. 64.

⁵⁶ Jaroslav Anděl (ed.), *Josef Sudek o sobě*, Praha 2001, s. 12–13; Tímto tématem se hlouběji zabýval grantový projekt Ústavu dějin umění Akademie věd v letech 2016–2020 a jedním z výstupů se stala kniha: Hana Buddeus (ed.), *Sudek a sochy*, Praha 2020.

⁵⁷ Viz Dufek, *Fotografie dvacátých let* (pozn. 13), s. 211.

⁵⁸ Viz Dufek, *Fotografie třicátých let* (pozn. 13), s. 323.

⁵⁹ Viz Bárta, *Všední den* (pozn. 17), s. 14.

⁶⁰ Viz Pospěch, *Myslet fotografii* (pozn. 16), s. 36, 37.

⁶¹ *Ibidem*, s. 41.

2.2 FOTOGRAFIE OD ČTYŘICÁTÝCH DO ŠEDESÁTÝCH LET DVACÁTÉHO STOLETÍ

Největší ránu fotografii u nás zasadily události kolem roku 1948 spojené s komunistickým převratem a následující necelé desetiletí bylo dobou největší nesvobody.⁶² Poválečná orientace na tvůrčí fotografii a debaty o postavení fotografie mezi uměním zmizely a z fotografie se po „vítězném únoru“ stal víc než cokoliv jiného nástroj propagandy.⁶³ Klíčem k tomu byl především ideologický obsah, který svou důležitostí významně převyšoval estetickou složku díla.⁶⁴ Vzorem se nyní stala hlavně srozumitelnost užívaná k prezentaci socialistického budování a odmítnutí starých hodnot.⁶⁵ To vše spolu s všudypřítomnou cenzurou⁶⁶ postavilo fotografii u nás do nezáviděníhodné pozice, z níž se postupně začala dostávat až kolem poloviny padesátých let.

První krůčky k osvobození média fotografie přišly v roce 1953 po smrti Josifa Vissarionoviče Stalina a následně Klementa Gottwalda, kdy se situace na území Československa začala uvolňovat. Zejména pak ale po roce 1956 kdy došlo následkem Chruščovovy kritiky Stalina k přehodnocování celého stalinského období⁶⁷ a i v českém umění tak došlo „k nesmělé rehabilitaci meziválečné avantgardy“.⁶⁸ Fotografie byla postupně znovu zahrnována mezi umění a zhruba od let 1957–1958 pak můžeme hovořit již o tzv. fotografické konjunktúře.⁶⁹ Tato doba, na jedné straně ohraničená kritikou kultu osobnosti v roce 1956 a na straně druhé okupací Československa v roce 1968,⁷⁰ je u nás na poli fotografie výrazně spjata s proudem označovaným jako fotografie všedního dne, který se znovu navrácí k zájmu o všednost,⁷¹ jenž jsme mohli sledovat již ve fotografii dvacátých a třicátých let dvacátého století. Všednost se ale nestala ústředním prvkem jen pro fotografii. Ne náhodou název „fotografie všedního dne“ nebo také „poezie

⁶² Viz Dufek, Společnost před objektivem (pozn. 13), s. 13.

⁶³ Viz Bártil, Všední den (pozn. 17), s. 14; Viz Dufek, Černobílá fotografie (pozn. 13), s. 10; Viz Pospěch, Myslet fotografii (pozn. 16), s. 43 - 49.

⁶⁴ Viz Bártil, Všední den (pozn. 17), s. 14

⁶⁵ Viz Dufek, Černobílá fotografie (pozn. 13), s. 11.

⁶⁶ Viz Bártil, Všední den (pozn. 17), s. 14

⁶⁷ Ibidem, s. 15; N. S. Chruščov, O kultu osobnosti a jeho důsledcích: Projev prvního tajemníka ÚV KSSS N. S. Chruščova na XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu (25. února 1956), *Reportér V* - příloha, 1990, č. 3, s. 1-16.

⁶⁸ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 172.

⁶⁹ Viz Dufek, Společnost před objektivem (pozn. 13), s. 13.

⁷⁰ Viz Bártil, Všední den (pozn. 17), s. 26.

⁷¹ Ibidem, s. 6.

všedního dne ve fotografii” odkazuje na možná o něco známější pojem „poezie všedního dne“, jímž byla označena skupina básníků, která ve stejné době vznikla kolem měsíčníku *Květen*.⁷² Zájem o všednost byl v této době patrný napříč uměním.⁷³

Fotografické vzepětí se však neprojevovalo jen v odklonu od propagandistických témat, ale v celkovém vnímání fotografie. Díky povýšení oboru do řad umění začaly vznikat jak sbírky zaměřené speciálně na fotografii (např. v Moravské galerii v Brně, ve Slezském muzeu v Opavě či v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze), tak také třeba první čistě fotograficky zaměřený obor na vysoké škole (otevřen na FAMU v roce 1960). Po uvolnění poměrů se k nám také začaly více dostávat i zahraniční vlivy, které byly nově reflektovány také v tisku (např. časopis *Československá fotografie*).⁷⁴ Významným příkladem byla výstava *The Family of Man* (*Lidská rodina*), jež její autor Edward Steichen poprvé uvedl v roce 1955 v New Yorku a během následujících let procestovala téměř čtyřicet zemí.⁷⁵ K nám se sice z výstavy dostaly jen katalogy, ale přesto se výstava stala důležitou inspirací pro humanisticky orientovanou fotografii.⁷⁶

Snahy o oproštění se od socialistického realismu přivedly v návaznosti na místní tradici československou fotografii k zachycování všední reality.⁷⁷ Fotoграфování všednosti nevšedním způsobem se i díky své ideologické neutrálnosti, důrazu na náladovost a relativně malé informativnosti stalo oblíbené mezi běžnou veřejností,⁷⁸ k níž se dostávalo za pomoci obrazových knih a časopisů. Ty byly v této době s fotografií všedního dne úzce propojené.⁷⁹ Oproti předchozím obdobím se ale i charakter obrazových publikací proměnil. Zatímco dosud fotografické knihy vznikaly především podle vzoru Karla Plicky a jeho publikace *Slovensko* z roku 1937, knihy fotografií všedního dne se od tohoto směru odklonily.⁸⁰ V meziválečném období byly Plickovy fotografie zaměřené na patriotické zachycení architektury, často navíc sakrální, a způsob jejího zobrazení byl velmi popisný až heroizující. V padesátých a šedesátých letech namísto konkrétních objektů převlád

⁷² Přemysl Blažíček, Poezie všedního dne: skupina Května 1956–1958. Přípravná studie pro Dějiny české literatury 1945–1990, *Česká literatura* XLIX, 2001, č. 1, s. 64, <https://www.jstor.org/stable/42686642>, vyhledáno dne 16. 7. 2022.

⁷³ Viz Bárta, Všední den (pozn. 17), s. 17.

⁷⁴ Viz Pospěch, Myslet fotografii (pozn. 16), s. 83 - 84.

⁷⁵ Celia Hartmann, Edward Steichen Archive: The 55th Anniversary of The Family of Man, *MoMA Inside/Out*, www.moma.org/explore/inside_out/2010/11/17/edward-steichen-archive-the-55th-anniversary-of-the-family-of-man/, vyhledáno dne 15. 11. 2022.

⁷⁶ Viz Dufek, Společnost před objektivem (pozn. 13), s. 14.

⁷⁷ Viz Bárta, Všední den (pozn. 17), s. 19.

⁷⁸ Ibidem, s. 50.

⁷⁹ Ibidem, s. 44.

⁸⁰ Viz Bárta, Od architektury k člověku (pozn. 17), s. 67.

zájem o město a jeho atmosféru.⁸¹ Nebylo již důležité zdokumentovat všechny pamětihodnosti (dokonce to ani kvůli vztahu vládnoucí komunistické strany k náboženství a sakrální architektuře nebylo žádoucí), ale spíše ukázat všední život ve městech, otočit pozornost k člověku a jeho běžným činnostem a zaznamenat náladu.⁸²

Do tohoto období spadají také začátky tvorby Františka Dvořáka a především pak jeho kniha *České Budějovice zblízka* z roku 1965 [21–22],⁸³ která je skvělým příkladem obrazové publikace s tematikou všedního dne. Rozdílem oproti dalším publikacím tohoto proudu je však její lokace. Zdá se totiž, že fotografii všedního dne se nejvíce dařilo v Praze (Jiří Jeníček [13], Václav Jírů [14], Erich a Milada Einhornovi [15]), v Brně (především Karel Otto Hrubý, Miloš Budík [16], Jan Beran) a Olomouci (skupina Dofo [17])⁸⁴ a na jihu Čech byl proto František Dvořák tak trochu solitérem. Dalším takovým jihočeským autorem, který vytvořil výraznou publikaci se zaměřením na všední dny ve městě byla snad jen Marie Šechtlová [18], působící v Táboře. Ta svou obrazovou publikaci z roku 1966 doprovázenou básněmi Jana Nohy však nevěnovala Táboru, nýbrž Praze a vznikla tak kniha s názvem *Praha na listu růže*.⁸⁵

Dle Jaroslava Bočka byl signifikantním prvkem československé fotografie (stejně tak jako i literatury, filmu či divadla) lyrismus, který považoval dokonce za specifikum naší fotografické tradice. Podle něj je však zároveň naší silou i slabostí.⁸⁶ Silou díky tomu, jak mistrně ho místní umělci využívali, slabostí pak patrně proto, že kvůli němu v místní produkci postrádal hlubší zájem o společenská témata a dějinné události tak, jak je zpracovávali např. fotografové agentury Magnum.⁸⁷ Tato kritika lyričnosti československé fotografie, kterou Boček vyslovil v roce 1962, se později v šedesátých letech začala sama naplňovat a fotografové od všedních městských momentů postupně ustupovali ve prospěch výřečnějších dokumentů a reportáží. Stejně jako se veřejnost začala více angažovat a usilovat o uvolnění režimu i fotografie chtěla větší prostor, aby mohla promluvit a tak se přesunula

⁸¹ Viz Bártl, *Všední den* (pozn. 17), s. 51.

⁸² Viz Bártl, *Od architektury k člověku* (pozn. 17), s. 74 – 75.

⁸³ František Dvořák, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.

⁸⁴ Viz Bártl, *Všední den* (pozn. 17), s. 26 – 38.

⁸⁵ Jan Noha – Marie Šechtlová, *Praha na listu růže*, Praha 1966; Na knihu upozorňuje Lukáš Bártl viz Bártl, *Všední den* (pozn. 11), s. 55.

⁸⁶ Jaroslav Boček, *Život proti tradici. Poznámky k české fotografii*, *Kultura* VI, 1962, č. 20, s. 3.

⁸⁷ Viz Bártl, *Všední den* (pozn. 17), s. 66; Agentura Magnum Photos byla založena v roce 1947 fotografy Robertem Capou, Henri Cartier-Bressonem, Georgem Rodgerem a Davidem „Chim“ Seymourem. Tato dodnes fungující skupina sdružuje ty nejlepší fotožurnalisty z celého světa a pro jejich fotografie je typické propojení reportérského a zároveň uměleckého přístupu. Fred Ritchin, *History, Magnum Photos*, <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/>, vyhledáno dne 23. 6. 2023.

od lyričnosti k informativnosti.⁸⁸ Nejvíce pak během srpnové okupace v roce 1968, během níž se k dokumentování událostí uchýlilo mnoho fotografů, z nichž nejvýraznějším byl bez pochyby Josef Koudelka, jehož soubor *Invaze 68* [74–75] (označovaný také jako *Srpen '68* nebo *Prague 1968*) je dodnes ikonickým příkladem. Pro pořízení těchto velmi živých a často také drsných záběrů se autor nebál jít do centra dění a nehleděl při tom na nebezpečí. Fotografie se nakonec podařilo dostat za hranice státu a to až do rukou tehdejšího prezidenta Magna, Elliotta Erwitta, na základě čehož si Koudelka vysloužil místo v této prestižní fotografické skupině.⁸⁹

Zatímco fotografie ve stylu poezie všedního dne měla v druhé polovině šedesátých let své nejlepší roky již za sebou a slábla postupně až k úplnému konci, výtvarné fotografii orientované k experimentům se v této době stále dařilo a využívání nejrůznějších zvláštních technik bylo takřka na denním pořádku. Tyto snahy o upevnění fotografie mezi uměním⁹⁰ a obnovené avantgardní tendence⁹¹ neminuly ani Františka Dvořáka a nejlépe pozorovat je můžeme u jeho víceexpozic. [62–67] Silnou pozici v tomto období měly také fotografie, které pod vlivem malířství a sochařství vycházely z abstrakce a surrealismu.⁹² Polovina šedesátých let byla spojena také s návratem aktu,⁹³ který se u Dvořáka taktéž objevuje. Přestože čistě inscenovaným portrétům a aktům se spíše vyhýbal a nebylo mu nikterak příjemné fotografované osoby režírovat a při komunikaci býval často rozpačitý,⁹⁴ právě v tomto období se jim také krátce věnoval. Výsledné fotografie však využíval především pro montáže, v nichž přes sebe kombinoval více negativů.

Po válečné a poválečné době, kdy dalšímu fotografickému rozvoji nebylo přáno se zdá, že se obor začal konečně opět vzpamatovávat a měl našlápnuto dobrou cestou. Výtvarná složka a vlastní tvůrčí invence ve fotografii již nejen nebyly na obtíž, ale byly dokonce žádané. Východiskem pro tuto změnu se přirozeně stalo avantgardní umění meziválečné doby, na které nyní umělci navazovali, nově ovlivnění také dalšími směry (např. abstraktním uměním).⁹⁵ Především šedesátá léta se stala velmi výrazným obdobím nejen pro fotografii, ale také třeba pro film, literaturu i pro umění jako celek. Přestože tzv. pražské jaro trvalo jen velmi krátkou

⁸⁸ Viz Bárta, Všední den (pozn. 17), s. 66.

⁸⁹ Josef Koudelka, Maximum, to je to, co mě vždycky zajímalo: Rozhovor Karla Hviždaly s Josefem Koudelkou, in: Anna Fárová, *Josef Koudelka*, Praha 2002, s. 152–154.

⁹⁰ Zdeněk Stolbenko, *Od Linie po Fotos. 30.–60. léta v českobudějovické fotografii* (diplomová práce), FAMU, Praha 1998, s. 99.

⁹¹ Viz Dufek, Fotografie 1958–1970 (pozn. 13), s. 256.

⁹² Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 174–175.

⁹³ Ibidem, s. 177.

⁹⁴ Viz rozh. Ptáček (pozn. 27).

⁹⁵ Viz Dufek, Fotografie 1958–1970 (pozn. 13), s. 255, 256.

dobu, stalo se výrazným bodem v československé historii a to jak politické, tak i té umělecké. Snahy o transformaci vládnoucí komunistické strany byly v plném proudu, umění tyto změny reflektovalo a v tomto období tak bylo nejsvobodnější za dlouhou dobu.⁹⁶ Z této cesty však bylo násilně strženo okupačními vojsky v roce 1968.⁹⁷

2.3 FOTOGRAFIE ZA NORMALIZACE

Vpád vojsk Varšavské smlouvy na území Československa přivedl spoustu místních fotografů k dokumentu a reportáži a mnozí z nich probíhající události zaznamenávali. Zájem o fotografování dění bez příkras pak pokračoval i nadále až do následujícího jara, kdy po nástupu Gustáva Husáka do čela Komunistické strany Československa začala normalizace nabírat na obrátkách. Vlivem událostí se několik významných československých fotografů rozhodlo i pro opuštění republiky. Mezi nimi byl například zmiňovaný Josef Koudelka nebo také Antonín Kratochvíl a další.⁹⁸

Nejhůře změnu politického systému odnesl fotožurnalismus.⁹⁹ Nejen, že témata byla nyní mnohem více kontrolována, a byly vyžadovány jen určité (především režim oslavující) náměty, ale navíc do té doby vítaný autorský rukopis a invence byly nyní zavrhovány a nahrazeny prostým schematismem. Lépe na tom byla dokumentární fotografie, která se obvykle nesla v neoficiální rovině, díky čemuž měli fotografové větší svobodu zachycovat i stinné stránky či absurdity režimu.¹⁰⁰ Není divu, že také František Dvořák se v tomto období stáhl více do sebe, a věnoval se spíše vlastní neoficiální tvorbě. Konkrétně pak hlavně vlastnoručně vytvořeným knihám z fotografií, které pořizoval přibližně mezi lety 1965–1974. Tyto knihy, které vytvářel ze souborů, jež považoval za nejvýznamnější, však dělal pouze pro sebe a nikde (s výjimkou fotografické skupiny FOTOS) je neprezentoval.¹⁰¹ Na rozdíl od oficiálně vydaných knih, v nichž je obrazový doprovod tištěný v často nepříliš valné kvalitě, Dvořákovy vlastnoruční knihy jsou tvořeny přímo z reálných

⁹⁶ Helena Musilová, *Anatomie skoku do prázdna: Rok 1968 a výtvarné umění v Československu*, Plzeň 2018, s. 8–10; Viz Dufek, *Společnost před objektivem* (pozn. 13), s. 14.

⁹⁷ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 177.

⁹⁸ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 198.

⁹⁹ Fotožurnalismus chápeme jako součást žurnalistiky a je obvykle vázán na zveřejnění v tisku (dnes případně online). Dokumentární a reportážní fotografie může oproti tomu nezávisle pořizovat každý a nemusí být veřejně prezentována.

¹⁰⁰ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 197–198.

¹⁰¹ Viz Stolbenko (pozn. 90), s. 100.

fotografií, které sám nazvětšoval a následně slepil do podoby knihy. Díky tomu tyto osobní publikace svou kvalitou výrazně převyšují tehdejší knižní produkci.

Nově nastolené pořádky, které se podepsaly jak na kultuře, tak na celkovém veřejném životě, přivedly mnoho lidí k zájmu o soukromou sféru, což můžeme pozorovat například v rostoucí oblibě chataření, chalupaření, zahradničení, ale stejně tak i ve velkém zájmu o fotografii. Velmi populárními se staly fotograficky zaměřené časopisy a současně rostla i podpora fotoamatérů, kteří byly od roku 1969 nově zastupováni Svazem českých fotografů.¹⁰² Slovy Tomáše Pospěcha můžeme tento fenomén popsat následovně: *„Fotografická periodika zde do určité míry suplovala roli nevydávaných obrazových časopisů a nemožnost cestovat do zahraničí. Vedle široce podporovaného amatérského hnutí vzniká široká škála polooficiálních a neoficiálních výstavních aktivit. Vyrůstá zde generace odchovaná tíží normalizační doby, před níž stojí buď volba emigrace, složité lavírování, či otevřené podvracení vládnoucí ideologie.“*¹⁰³

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se do popředí dostala tzv. nová vlna aranžované fotografie, která vyrůstala především mezi novou mladou generací fotografů v návaznosti na o něco starší díla Jana Saudka či Tarase Kuščynského. V této nové vlně šlo zejména o nové pojetí stylizovaných figurálních námětů inspirovaných módní fotografií a soudobým filmem. Velmi významným se pro ně stal také soulad člověka s přírodou, který se do fotografií snažili vtisknout. K tomu jim dopomáhaly nové přístupy jako třeba netypické využití širokoúhlých objektivů i pro portrétní fotografii, čímž se jim otevřela nová možnost propojování hlavního objektu s dalšími vrstvami díla. Již kolem poloviny sedmdesátých let se však zdálo, že aranžovaná fotografie nemá dále co nabídnout a nové prvky si v ní už dokázali najít jen málokterí fotografové (např. Jan Saudek, František Maršálek).¹⁰⁴

Netrvalo však dlouho a aranžovaná fotografie se na začátku osmdesátých let znovu vrátila. Tentokrát pod taktovkou tzv. slovenské nové vlny,¹⁰⁵ tedy skupiny fotografů původem ze Slovenska, kteří na konci sedmdesátých let přišli studovat na pražskou FAMU (mezi nimi Tono Stano [19], Miro Švolík, Rudo Prekop [20] a další).¹⁰⁶ Slovenská nová vlna oproti první vlně ustoupila od symbolických vyjádření citů a mnohem více se spíše než ve filmu a literatuře, jako tomu bylo dosud, inspirovala v nových uměleckých sférách (například happening, body art, land art).

¹⁰² Viz Pospěch, *Myslet fotografii* (pozn. 16), s. 121–122.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 121.

¹⁰⁴ Viz Dufek, *Černobílá fotografie* (pozn. 13), s. 18–19.

¹⁰⁵ Viz Pospěch, *Myslet fotografii* (pozn. 16), s. 153.

¹⁰⁶ Lucia L. Fišerová - Tomáš Pospěch (edd.), *Slovenská nová vlna*, Praha 2014, s. 6.

Jejich tvorba je také mnohem více humorná a hravá a nebáli se ani aktu, a to jak ženského, tak mužského.¹⁰⁷

Tento vývoj už se však v tvorbě Františka Dvořáka nijak významně neprojevuje. Po progresivních šedesátých letech a následné okupaci, kdy se stáhl více do sebe a svá díla už tvořil jen do šuplíku, se zdá, že se jeho fotografický vývoj v oblasti stylu ustálil nebo možná spíše tak trochu ustrnul. Od sedmdesátých let už Dvořák s přibývajícím věkem spíše dále rozvíjel svá osvědčená témata a techniky, než aby hledal něco nového a experimentoval. Hledat tak paralely mezi tvorbou jeho a nových mladých výtvarných fotografů tohoto období by proto bylo naprosto liché.

¹⁰⁷ Viz Pospěch, *Myslet fotografii* (pozn. 16), s. 153.

3 DÍLO FRANTIŠKA DVOŘÁKA V SOUVISLOSTECH

DOBY

V předcházející kapitole jsem se snažila o základní nastínění vybraných pasáží z dějin fotografie, které se vážou k dílu Františka Dvořáka. Po obecném představení těchto fenoménů můžu nyní přistoupit již ke konkrétním Dvořákovým dílům, na něž je budu aplikovat. Důraz bude kladen na zařazení děl do kontextu a zajímat mě přitom budou především souvislosti umělecké, kdy budu hledat inspirační zdroje a paralely a dále souvislosti historicko-politické a míra jejich vlivu jak na podobu díla, tak i na přístup k umělecké tvorbě.

3.1 ŠEDESÁTÁ LÉTA DVACÁTÉHO STOLETÍ

3.1.1 Začátky a kniha *České Budějovice zblízka*

Když se po návratu z povinné vojenské služby František Dvořák poprvé chopil fotoaparátu, jako snad každý začátečník nejprve zkrátka zachycoval dění kolem sebe jako třeba společné chvíle s ženou a přáteli,¹⁰⁸ brzy na to se ale zaměřil také na jihočeskou krajinu.¹⁰⁹ V počátcích využíval fotoaparát manželky Jany, která vlastnila nejprve Voigtländer a následně dvouokou zrcadlovku Ikoflex¹¹⁰ a teprve po čase, když našetřili dostatek peněz, mohl si pořídit již vlastní středoformátový fotoaparát Praktisix. Naprostá většina Dvořákových fotografií, které se dočkaly nazvětšování, pochází právě z fotoaparátů na střední formát. To znamená, že byly fotografované na tzv. svitkové filmy o velikosti jednoho políčka 6 x 6 nebo 6 x 7 cm. Vlastnil sice i kinofilmový aparát na malý formát (velikost jednoho políčka je pouze 24 x 36 mm) Asahi Pentax Spotmatic, který si pořídil v polovině šedesátých let, z něho však fotografie zvětšoval jen velmi nerad a často tak nafocené filmy zůstaly nezpracované. Víc než hotové snímky pro něj byl v tomto ohledu totiž důležitý samotný proces focení, který považoval za ušlechtilou formu zábavy, které se často věnoval také společně s přáteli, např. s Josefem Ptáčkem a Jaroslavem Luzumem.¹¹¹

¹⁰⁸ Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20).

¹⁰⁹ Viz Stolbenko (pozn. 90), s. 97.

¹¹⁰ Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20).

¹¹¹ Viz rozh. Ptáček (pozn. 27).

Oblíbeným tématem pro společné i samostatné fotografické vycházky se stalo jejich vlastní město. Tento zájem však nebyl jen místním specifíkem, ale stal se de facto trendem po celé zemi. Tím se znovu dostáváme k pojmu již dříve zmíněnému a to k fotografii všedního dne, která se na přelomu padesátých a šedesátých let minulého století stala rozšířeným motivem. Fotografování všedního dne ve vlastním městě různými neotřelými způsoby narůstalo na popularitě nejen díky snadné obhajitelnosti takových fotografií před očima tehdejšího (a v tuto chvíli mnohem uvolněnějšího) režimu, body navíc mu dozajista přidávala také jeho nenáročnost. Vždyť také stačilo jen vzít fotoaparát, vyrazit do ulic a prostě se jen dobře dívat kolem, protože námětem se mohlo stát vlastně cokoliv. Pro celou jednu generaci fotografů, kteří město brali jako „jeviště života“,¹¹² se tak fotografie všedního dne stala odrazovým můstkem pro další fotografické působení.

Období mezi lety 1955–1975 můžeme zároveň označit za zlatou éru československých fotografických publikací a především knihy věnované místním městům nebyly v této době ničím ojedinělým.¹¹³ Vzhledem k nákladnosti vydání obrazové publikace byl však okruh objednavatelů velmi omezený a v naprosté většině případů šlo o objednávky přímo od daného města, kraje, potažmo státu. V závislosti na míře aktuálního politického tlaku se pak požadavky objednavatele různou měrou propisovaly do publikací, což mohlo mít za následek jak nucené úpravy, doplnění konkrétních žádoucích témat, ale v závěru i třeba nevydání knihy, jako se tomu stalo u *Českých Budějovic zblízka* [21–22]¹¹⁴ – obrazové publikace zamýšlené k sedmistému výročí založení Českých Budějovic,¹¹⁵ do níž většinu fotografií vytvořil František Dvořák a několika fotografiemi přispěli také jeho přátelé z českobudějovické fotografické skupiny FOTOS.

Objasnit, jak to vlastně bylo s knihou *České Budějovice zblízka* z roku 1965, jsem se snažila již ve své předchozí práci věnované Františku Dvořákovi,¹¹⁶ pro úplnost se to ale v krátkosti pokusím shrnout i zde. Navzdory tvrzení, že obrazová publikace musela být prakticky vždy vytvořena na oficiální objednávku, není dnes úplně jasné, co vlastně stálo za vznikem Dvořákovy knihy. Některé zdroje se domnívají, že kniha byla opravdu od začátku objednána městem a byl k ní dodán také „scénář“ s tím, co v ní nesmí chybět.¹¹⁷ Ten však měl být mnohem volnější než pozdější, které Dvořák dostával ke knihám, na nichž pracoval v sedmdesátých

¹¹² Viz Bártl, *Od architektury k člověku* (pozn. 17), s. 75.

¹¹³ Manfred Heiting (ed.), *Czech and Slovak Photo Publications 1918–1989*, Göttingen 2018, s. 298.

¹¹⁴ Viz Bártl, *Všední den* (pozn. 17), s. 50.

¹¹⁵ Lubomír Linhart, *Předmluva*, in: viz Dvořák, *České Budějovice zblízka* (pozn. 83), přebal.

¹¹⁶ Viz Hrušová (pozn. 1).

¹¹⁷ Toto tvrdí např. Zdeněk Stolbenko v diplomové práci *Od Linie po Fotos. 30.–60. léta v českobudějovické fotografii*, FAMU, Praha 1998. V osobním rozhovoru to řekl také Radomír Postl.

a osmdesátých letech. Části „scénáře“, které pak bylo Dvořákovi nepříjemné fotografovat, za něj měli dokončit další členové FOTOSu.¹¹⁸ Pozůstalí členové Dvořákovy rodiny však toto tvrzení nezávisle na sobě odmítají a tvrdí, že veškeré fotografie vznikaly organicky z autorovy vlastní invence v průběhu šedesátých let a vydání knihy se mu podařilo díky jeho známostem v nakladatelství. A protože takové vydání knihy byl obrovský úspěch, který nebyl ani zdaleka běžný, umožnil svým přátelům do knihy také několik fotografií přidat.¹¹⁹ I v tomto případě by však město muselo knihu určenou k oslavě sedmistého výročí jeho založení nakonec posvětit a především zaplatit.

Ať tak či onak, přestože kniha vznikla, na pulty se nakonec nedostala a hotový náklad byl určen k likvidaci. Rozhodnuto o tom bylo patrně kvůli účasti Borise Jachnina, který se znelíbil tehdejšímu režimu (Jachnin spolu s Jiřím Müllerem knihu sestavili a graficky upravili). K likvidaci nakonec díky Jiřímu Müllerovi, který v *Nakladatelství České Budějovice* (známém také jako *Nakladatelství Růže*) dlouhodobě pracoval, nedošlo a kniha byla rozdána do antikvariátů.¹²⁰

České Budějovice zblízka se staly jediným reprezentativním příkladem publikace ve stylu poezie všedního dne v jižních Čechách. Přes svou nespornou kvalitu srovnatelnou s dalšími knihami stejného zaměření bývá v textech na toto téma dodnes odbývána nanejvýš několika krátkými větami. Zda je důvodem fakt, že byla těsně před vydáním stažena a do běžného oběhu se nakonec nedostala, není jasné. V textech¹²¹ se však zmínky o ní, někdy dokonce doplněné fotografickou ukázkou, objevují, takže autoři s její existencí museli být seznámeni. V některých případech jakoby autoři textů dokonce snad ani nevěděli, že oficiálně vydaná vůbec nebyla. Jediným možným vysvětlením se tak nabízí lokace vzniku. České Budějovice zkrátka nebyly a dodnes nejsou uměleckým ani kulturním centrem a bývají tak často neprávem přehlíženy. Domnívám se, že to je také případ Františka Dvořáka, o němž se sice v akademických kruzích ví, ale pozornost mu přesto věnována není.

Ať už formát nebo celkové provedení Dvořákových *Českých Budějovic zblízka* nejvíce připomíná dvě knihy, které byly taktéž věnovány životu ve městě. První z nich nese název *Praha a Pražané* [23–25].¹²² Tato obrazová publikace vydaná v roce 1962 je dílem pražského fotografa Václava Jírů a už na první pohled můžeme vidět jisté podobnosti s knihou Františka Dvořáka. Velikost knihy je téměř

¹¹⁸ Viz Stolbenko (pozn. 90), s. 98; Osobní rozhovor autorky s Radomírem Postlem (kamarád Františka Dvořáka), 12. 1. 2018, České Budějovice.

¹¹⁹ Viz rozh. Civiš (pozn. 30); viz rozh. Dvořáková (pozn. 20); viz rozh. Martínková (pozn. 27); Osobní rozhovor autorky s Janou Zieglerovou (dcera Františka Dvořáka), 23. 1. 2019, Planá.

¹²⁰ Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20).

¹²¹ Viz např. Lukáš Bártl, *Všední den v české fotografii 50. a 60. let*, Řevnice a Cheb 2018 nebo Manfred Heiting (ed.), *Czech and Slovak Photo Publications 1918–1989*, Göttingen 2018.

¹²² Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.

totožná a velmi podobná je také sazba fotografií. V obou případech je s formáty fotografií pracováno volně a snímky jsou do knih umísťovány v různých velikostech a výřezech. Zatímco u knihy Václava Jírů jsou fotografie vždy umísťovány pouze na bílý podklad, u knihy Františka Dvořáka je na některých stranách použit také podklad černý. Zato v prvním případě je jinak černobílá kniha navíc na několika místech doplněna o barevné prvky. Vedle modrého hlavního titulu je můžeme najít na straně po něm následující, kde je použit motiv v hořčicové barvě vycházející ze zjednodušeného znaku hlavního města, a dále pak ve čtyřech dalších částech knihy, označených jako intermezzo. Každé intermezzo je věnováno jinému ročnímu období a tomu odpovídají také barevné prvky.

Právě rozdělení knihy do různých částí je prvním velkým rozdílem mezi zmíněnými publikacemi. *České Budějovice zblízka* jsou rozsahem podstatně kratší a nebylo je tak zapotřebí dělit do kapitol nebo částí. Fotografie s výraznějším společným tématem jako třeba cirkus, trhy, nebo koupaliště jsou sice umísťovány blízko sebe, ale celkové řazení knihy nevychází z žádného patrného vzorce. Oproti tomu kniha *Praha a Pražané* je rozdělena do tematických celků na základě lokality (např. kapitoly *Z pražského kraje*, *Prahou podél Vltavy* nebo *Hradčany*) nebo zastřešujícího tématu (např. kapitoly *Pražané v práci i oddechu*, *Město v dešti* či *Pražské večery a noci*). Vedle obsáhlejších kapitol jsou v knize také již zmíněná krátká intermezza.

Jírů svou knihu pojal jako takovou procházku po Praze, která čtenáře postupně provede od periferií, dále pokračuje kolem Vltavy na Hradčany, Malou Stranu až do Nového Města. Vedle pamětihodností ale neopomíná ani Pražany a to jak při práci, tak ve volném čase. Celou kapitolu s názvem *Neděle* pak de facto věnuje tipům, jak v Praze trávit volný čas. Ke konci ještě ukáže Prahu v dešti, v noci či pod sněhovou pokrývkou a než hlavní město opustí, věnuje několik stran také výstavbě nových částí. Svou procházku napříč knihou autor doprovází také krátkými texty, které jednotlivé části uvozují.

Václav Jírů měl v době vydání této knihy na svém kontě již několikero dalších publikací a oproti Františku Dvořákovi byl již ostříleným profesionálem, který se (nejen) dokumentováním města zabýval dlouhodobě. Jeho fotografický přístup je narozdíl od Dvořáka více informativní a postupuje spíše reportážním způsobem. Celá kniha tak díky své informační složce může fungovat jako takový průvodce po Praze, který je ale zároveň skvěle umělecky zpracovaný. Dvořák naopak více než na informativnost sázel na atmosféru. V jeho fotografiích nešlo tolik o ukázání pamětihodností města, jako o zachycení jeho nálady. V *Českých Budějovicích zblízka* jsou fotografie řazeny tak, aby fungovaly vizuálně, spíše než aby se snažily vyprávět příběh napříč knihou.

Druhou knihou, kterou bych v souvislosti s *Českými Budějovicemi zblízka* díky její podobnosti ráda zmínila, je publikace *Brno* [26–30] z roku 1964 od fotografů Miloše Budíka, Karla Otta Hrubého a Viléma Reichmanna. Texty do knihy doplnili Ludvík Kundera a Jan Skácel. Na první pohled je opět patrný téměř stejný formát knihy i podobná práce s rozmístěním fotografií. V tomto případě je však k rozmisťování snímku přistupováno ještě o něco volněji a mnohem více je užíváno mozaiky menších fotografií poskládaných vedle sebe.

Co se týká knihy jako takové, stejně jako kniha předchozí je oproti Dvořákově podstatně obsáhlejší a taktéž je doprovázena textem. Ten je v případě *Českých Budějovic zblízka* řešen jen formou krátkého úvodu od Lubomíra Linharta na vnitřních stranách přebalu. Přímo mezi fotografiemi už žádný text nenajdeme a kniha je doplněna už jen o soupis fotografií v češtině, ruštině, němčině, francouzštině a angličtině, který je do ní jen vložen. Stejným způsobem je to řešeno také u *Brna*. Tam je však do vložky přidán také text od Vladimíra Buriana s názvem *Brněnskou minulostí. U Prahy a Pražanů* je rozkládací soupis fotografií přímo součástí knihy a nalezneme ho na jejím úplném konci.

Fotografie Václava Jírů v pražské publikaci jsou oproti jiným fotografiím všedního dne více informativní díky použití širšího ohniska objektivu, které dokáže obsáhnout větší zorný úhel a tak do fotografie zahrnout více okolí a dodat snímku kontext [23]. U *Brna* je oproti tomu znatelný posun k besobsažnosti. Jírů k fotografování Prahy přistupoval jako fotoreportér,¹²³ a přestože fotil ve stylu poezie všedního dne, která tíhla k lyrismu před informativností, mnoho fotografií v této konkrétní knize stojí buď na pomezí nebo se různě přiklání více k jedné či druhé z těchto kvalit. Fotografové brněnské knihy se oproti tomu zaměřují na nevšední okamžiky všedního dění a nacházení zajímavých městských zátiší. O jejich ukotvení v kontextu brněnské scenérie už jim povětšinou tolik nejde.

Jak *Praha a Pražané*, tak i *Brno*, ukazují město jako živý organismus. Vedle nepostradatelných symbolů daného města nechybí záběry ulic plných lidí, průvodů, sportovních akcí, stejně tak jako podniků se spoustou pracujících zaměstnanců. U Františka Dvořáka se s tímto sice také setkáváme, ale méně a je patrné, že mnohem komfortněji se Dvořák cítil při hledání pouličních zátiší než u fotografické reportáže. To ostatně potvrzuje například i jeden z jeho přátel, Josef Ptáček, podle kterého si Dvořák uměl na dobrý záběr sice počkat a měl v tomto ohledu velkou trpělivost, nerad se ale za fotkou musel honit.¹²⁴ Rychlé fotografování akce zkrátka nebylo nečím, co by vyhledával.

¹²³ Viz Bártl, *Všední den* (pozn. 17), s. 24.

¹²⁴ Viz rozh. Ptáček (pozn. 27).

Je patrné, že všechny tři zmíněné knihy vznikaly v době, která autorům nechávala relativně volnou ruku ve výběru témat, která budou v knize obsažena. U každé z nich sice najdeme žádaná témata jako panelové domy, architektura ve stylu socialistického realismu a především u pražské knihy je také velký důraz na pracující společnost, na druhou stranu je ale obrovský prostor věnovaný také křesťanským památkám. S těmi se v obrazových publikacích o městech a krajích s postupujícím časem setkáváme méně a během normalizace už se objevují minimálně.¹²⁵ Tak jako se během šedesátých let dvacátého století uvolňovaly požadavky na témata obrazových publikací, sledujeme uvolnění také v práci s grafickou složkou knihy, která kopírovala rozvolnění od přísné informativnosti fotografií k lyrismu.¹²⁶ Volnější přístup ke grafickému zpracování ale nebyl doménou pouze zde sledovaných knih a nacházíme ho také u mnohých dalších obrazových publikací této doby. Svou hravostí a nevšedními barevnými prvky vyčnívá např. publikace *Mariánské Lázně* fotografa Ericha Einhorna z roku 1960 [31].¹²⁷

Ze tří sledovaných knih můžeme *České Budějovice zblízka* označit za ideologicky nejvíce neutrální. Tak jako v nich nenajdeme mnoho záběrů, které by si tehdejší režim v knize přál mít, tak stejně tak v ní ale nejsou snímky, které by potenciálně mohly vadit. U zbylých dvou knih najdeme spoustu fotografií, které by o deset nebo patnáct let později v knize vyjít nemohly, na druhou stranu ale obsahují také mnoho záběrů, které se můžou z dnešního pohledu jevit až propagandisticky. Nejvíce patrné je to u *Brna*, kde jsou mezi snímky brněnských pamětihodností umístěné fotografie prvomájových průvodů, oslav Velké říjnové socialistické revoluce, sídlišť, průmyslu či záběrů ze škol a vědeckých ústavů. Přesto jsou i pochybná témata zachycena vkusně a v intencích fotografie všedního dne.

V tomto ohledu byl mistrem právě jeden z fotografů brněnské publikace - Karel Otto Hrubý, který již během padesátých let vytvářel fotografické publikace ve stylu socialistického realismu. Narozdíl od dalších fotografů tohoto období však jeho snímky neztrácely na kvalitě ani přes socialisticky laděná témata.¹²⁸ „*Vždy pro něj byla na prvním místě kvalitní fotografie a leckdy se dokonce nezdráhal použít k jejímu získání formální postupy meziválečné avantgardy, proti které se socialistický realismus jinak ostře vymezoval. Zachycené pracovníky jednotných zemědělských družstev a továren povyšoval na novodobé světce, mistrně dokázal pracovat s osvětlením, někdy ne nepodobným paprskům světla v Sudkových fotografiích*

¹²⁵ Viz například knihy ze sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století, do nichž František Dvořák vytvořil obrazovou přílohu (*Českobudějovicko* z roku 1976, *České Budějovice* z roku 1978 nebo *Jihočeským krajem* z roku 1980).

¹²⁶ Viz Bártl, *Od architektury k člověku* (pozn. 17), s. 72.

¹²⁷ Erich Einhorn - Pavel Kohout - Pravoslav Sovák, *Mariánské Lázně*, Plzeň 1960.

¹²⁸ Viz Bártl, *Od architektury k člověku* (pozn. 17), s. 69.

z *Chrámů sv. Víta. A továrna mu byla opravdu novodobým chrámem.*¹²⁹ Spolu s Vilémem Reichmannem se také nezdřáhali dávat průmyslové stavby do kontrastu s opravdovými chrámy, čímž je prakticky vyzdvihovali na stejnou úroveň. Krásným příkladem toho jsou snímky vysokých továrenských komínů (Karel Otto Hrubý) nebo lešení (Vilém Reichmann), v jejichž pozadí (v některých případech naopak i v popředí) se tyčí kostelní věže [26–28].¹³⁰ Ačkoliv je u *Brna* oproti publikaci *Praha a Pražané* patrný posun od snímků, zachycujících turisticky atraktivní a i z dnešního pohledu reprezentativní ukázky města, k jeho více industriálním složkám, najdeme v knize vedle těchto snímků stále i mnohé příklady ukazující jeho historickou minulost. V každém případě je u obou knih znatelná snaha o ukázání určitých prvků města čtenáři a to ať už těch historických či průmyslových. U Dvořáka podobné snahy najdeme jen minimálně.

František Dvořák si z prostředí Českých Budějovic vybíral především různé městské detaily, zajímavé situace, kompozice či průhledy, aniž by při tom řešil, jaké konkrétní stavby a prvky by bylo nebo naopak nebylo vhodné v knize ukázat. Významné městské pamětihodnosti jako třeba radnice, Samsonova kašna na dnešním náměstí Přemysla Otakara II. nebo nedaleká Černá věž se proto spíše než hlavním motivem stávají doplňujícím prvkem. Sakrální architektura se objeví jen párkrát a to pouze v pozadí. To je podle mě také hlavní rozdíl v přístupu Františka Dvořáka v porovnání s Václavem Jírů, Milošem Budíkem, Karlem Ottem Hrubým a Vilémem Reichmannem. U nich se často zdá, že si nejprve určili motiv (ať už to byl Pražský hrad nebo třeba nějaká továrna) a poté hledali způsob, jak ho co nejlépe a nejzajímavěji zachytit. U Dvořáka však můžeme předpokládat postup opačný. Když našel zajímavou kompozici, vyfotil ji nehledě na to, zda šlo zrovna o historickou zástavbu nebo panelový dům. Díky tomu pak jeho fotky působí konzistentně napříč tématy a nezdá se, že některé náměty zvolil jen jako úlitbu režimu.

Přestože se všechny tři publikace jeví na první pohled jako velmi podobné, jen věnované pokaždé jinému městu, při pozornějším zkoumání za nimi odhalíme odlišné přístupy jednotlivých autorů. Při porovnání sledovaných publikací může být jedním z faktorů jejich rozdílnosti časový odstup. Kniha Václava Jírů, *Praha a Pražané* z roku 1962, do níž většinu fotografií pořídil již v letech 1957–1960,¹³¹ se zatím ještě úplně nevymanila od informativnosti fotografií, které se fotografové všedního dne tak rádi vyhýbali. Svými snímky jako by autor čtenáře zval přímo na konkrétní místa, která fotografoval, a chtěl mu je tak de facto z pozice průvodce ukázat. Tomu také odpovídá řazení a rozdělení do kapitol. O dva roky mladší pub-

¹²⁹ Viz Bártl, *Všední den* (pozn. 17), s. 32.

¹³⁰ Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Vilém Reichmann, *Brno*, Brno 1964, s. 54, 55, 62.

¹³¹ Viz Bártl, *Všední den* (pozn. 17), s. 28.

likace *Brno* od fotografů Miloše Budíka, Karla Otta Hrubého a Viléma Reichmanna už od informativnosti do velké míry upustila. Nesnaží se již lákat turisty na pamětihodnosti, ale spíše se zaměřuje na život ve městě z pohledu moderního člověka. Ukazuje proto především ideální momenty z života v rušném městě, kde je stále co dělat. Možná snad i čtenáře láká na to, jak by i jeho život mohl vypadat, kdyby v takovém městě žil. Odvrací se přitom od konkrétnosti a jde spíše po atmosféře.

U Dvořákových *Českých Budějovic zblízka* z roku 1965 najdeme přístup ještě o něco jiný a pokud přistoupíme na tvrzení Dvořákovy rodiny, že fotografie do jeho knihy vznikaly samovolně z jeho vlastního nadšení pro pouliční fotografii a do nakladatelství se je podařilo dostat jen díky jeho známostem v něm, bude nám onen rozdíl v přístupech hned jasný. U ostatních fotografů se stále setkáváme s touhou předat čtenáři určité hodnoty a ukázat mu město v tom nejlepším světle, za čímž můžeme patrně hledat oficiální zakázku s určitými požadavky. Přestože šlo o dobu, v níž měli autoři těchto obrazových publikací relativně velkou svobodu, jisté nároky objednavatele musely být splněny a tomu snímky odpovídaly. Pokud však Dvořák fotografoval v první řadě pro sebe a až posléze se rozhodlo o vydání knihy, neměl během fotografování prakticky žádná omezení nebo nutné požadavky. České Budějovice tak spíše než z pohledu průvodce nebo někoho, kdo by se snažil městu udělat co nejlepší reklamu, zachytil z pohledu jeho prostého obyvatele.

3.1.2 Proměna stylu na půdě fotoklubů

Šedesátá léta jsou v československé fotografii významně spjata s fenoménem tvůrčích skupin a spolků. Tradice sdružování do skupin však u nás sahá mnohem hlouběji. Například Klub fotografů amatérů, který vydával časopis *Fotografický obzor*, vznikl v Praze již v roce 1899.¹³² Přímou v Českých Budějovicích se pak ve třicátých letech stala významnou skupinou Linie, soustředěná okolo stejnojmenného časopisu. Součástí skupiny byli jak literáti, tak výtvarníci napříč obory, včetně fotografů (fotografická část skupiny byla nazývána Fotolinie),¹³³ kteří byli povětšinou mladí a progresivní a umělecky se stavěli proti konzervativním umělcům Sdružení jihočeských výtvarníků.¹³⁴ Po válečné a poválečné odmlce se začaly fotografické skupiny znovu tvořit na přelomu padesátých a šedesátých let. První

¹³² Ivo Hajn - Eva Lavičková, heslo Fotografie, in: Kolektiv autorů, *Encyklopedie Českých Budějovic*, <http://encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/fotografie>, vyhledáno 30. 4. 2023.

¹³³ Viz Stolbenko (pozn. 90), s. 4, 5, 19; Vlastimil Tetiva, heslo Linie, in: Kolektiv autorů, *Encyklopedie Českých Budějovic*, <https://encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/linie>, vyhledáno dne 30. 4. 2023; Karel Valter, *Linie*, České Budějovice 1980, s. 106.

¹³⁴ Vlastimil Tetiva, *České umění XX. století 1. díl* (katalog výstavy), Hluboká nad Vltavou 2003, s. 136.

z nich se stala olomoucká skupina DOFO [32], která byla oficiálně založena roku 1959, spolupráci jejích členů (mezi nimi např. Jaroslav Vávra [34], Ivo Přeček, Jan Hajn [33], Rupert Kytka [17] a později také Vilém Reichmann [35]) však můžeme sledovat při nejmenším již o rok dříve.¹³⁵ Jejich začátky se nesly „ve stylu poezie všedního dne, ale postupně směřovali k fotografiím ovlivněným aktuálními tendencemi výtvarného umění, zejména jeho imaginativním proudem a pop-artem či op-artem [34].“¹³⁶

Vznik dalších fotografických skupin napříč republikou na sebe nenechal dlouho čekat a fotospolky se objevily i v Českých Budějovicích. Zde se fotografové sdružovali nejprve v rámci podnikových fotokroužků (významný byl například místní fotokroužek dřevařských závodů), které byly roku 1959 pod patronátem Domu kultury spojeny do Sdružení budějovických fotokroužků, v němž již byly některé z osobností budoucího nejvýznamnějšího českobudějovického spolku, FOTOS [36–41].¹³⁷ Obvyklým cílem jednotlivých spolků bylo především společné vystavování¹³⁸ a účast na salonech a dalších fotografických soutěžích,¹³⁹ není proto náhodou, že za vznikem FOTOSu vlastně soutěž stála, v tomto případě šlo o jeden z tzv. mapových okruhů, které se pořádaly na základě následujících pravidel:

*„Fotografický mapový okruh je tvořen skupinou fotoklubů, které mají společný zájem výměnným způsobem předávat práce svých členů formou výběrové kolekce k posouzení ostatním a tím ‚mapovat‘ úroveň jednotlivých zúčastněných fotoklubů. Za účelem zvýšení motivace pro vytváření co možná nejhodnotnějších kolekcí se zároveň jedná o určitou formu soutěže mezi zúčastněnými fotokluby - fotografie si fotokluby navzájem hodnotí a na závěr se dle počtu získaných bodů vyhodnocuje nejlepší fotografie a nejlepší fotoklub. Každý ročník mapového okruhu je ukončen závěrečnou konferencí, vyhodnocením pořadí fotoklubů a jednotlivců a výstavou nejlepších fotografií. V organizaci závěrů MO se jednotlivé fotokluby střídají dle předem zpracovaného pořadníku.“*¹⁴⁰

Patrně díky úspěchu Sdružení budějovických fotokroužků v rámci Mapovém okruhu Josefa Sudka během ročníku 1961/1962, kde hned napoprvé obsadili vítězné místo, přišel jak nápad na založení si vlastního mapového okruhu,¹⁴¹ tak také myšlenka vzniku samostatného fotoklubu. O založení nového fotografického

¹³⁵ Viz Bártl, Všední den (pozn. 17), s. 38.

¹³⁶ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 173.

¹³⁷ Zdeněk Bárta - Růžena Švecová, Českobudějovický mapový okruh - kronika 50 ročníků 1962-2012 (katalog výstavy), České Budějovice 2012, s. 3; Viz Stolbenko (pozn. 90), s. 95.

¹³⁸ Viz rozh. Ptáček (pozn. 27).

¹³⁹ Viz Bártl, Všední den (pozn. 17), s. 60.

¹⁴⁰ Autor neuveden, Motto, in: Bárta - Švecová (pozn. 137), s. 3.

¹⁴¹ V roce 1962 tak vznikl Českobudějovický mapový okruh, do nějž se při prvním ročníku přihlásilo hned devět dalších fotoklubů z celé republiky. Viz Bárta - Švecová (pozn. 137), s. 3.

spolku bylo údajně rozhodnuto již během cesty z vyhlášení Mapového okruhu Josefa Sudka a společně bylo vybráno jméno FOTOS (Fotografická tvůrčí skupina). Oficiální vznik je však datován až o rok později, tedy do roku 1963.¹⁴²

Právě FOTOS se během šedesátých let minulého století stal hlavním centrem českobudějovických fotoamatérů, kde se mohli pravidelně scházet, diskutovat o novinkách i historii fotografie, vzájemně se od sebe učit a také si hodnotit předkládané fotografie. V jeho čele, stejně tak jako i u Českobudějovického mapového okruhu, stál Jan Hampl [40]. Jak ale sám uvedl, „domácím vzorem a nezdolnou tvůrčí invencí“ se pro něj stal František Dvořák.¹⁴³ Přestože se o to sám nijak nesnažil a mezi přáteli se choval poměrně neprůbojně,¹⁴⁴ jeho fotografie mluvili za něj a ve FOTOSu se tak z něj stala uznávaná autorita.¹⁴⁵ Mezi členy skupiny patřili jak fotografové (Jaroslav Luzum, Bohdan Marhoun [39], Vladimír Gutwald, Jaroslav Hecl [37], Jiří Plachý [38], později také Václav Reishl, Josef Ptáček, Michal Tůma a další), tak také teoretici, kteří pro ostatní pořádali například přednášky z dějin umění a poradit mohli také v oblastech estetiky nebo kompozice. Mezi ně patřil třeba Svatopluk Civiš st. [41], který působil na pedagogické fakultě a sám se jinak věnoval spíše malbě, nebo i Alois Timr,¹⁴⁶ z jehož teoretické práce můžeme zmínit např. článek *Zamyšlení nad amatérskou fotografií*, jenž vyšel v roce 1965 v časopisu *Československá fotografie*.¹⁴⁷

Obesílání mapových okruhů a celkově soutěživé prostředí v jednotlivých fotoklubech se pro fotoamatéry stalo jakýmsi hnacím motorem, který je nutil neustrnout na místě a stále se posouvat a zlepšovat. Podobně jako skupina DOFO vycházela nejprve z fotografie všedního dne a postupně se více a více orientovala ke směrům současného umění,¹⁴⁸ i členové FOTOSu začínali zachycováním všedního dění ve městě, které vyústilo vydáním knihy *České Budějovice zblízka*, následně se ale také posunuli jiným směrem, nicméně bez jednotného programu.¹⁴⁹

V době vydání knihy *České Budějovice zblízka* (1965) už se fotografie všedního dne v československé fotografii pomalu ale jistě chýlila ke svému konci. Zatímco všední dění ve městech bylo z ideologického hlediska jen těžko napadnutelné a stalo se tak oblíbeným tématem, výtvarná fotografie dlouho neměla na rů-

¹⁴² Viz Boukal (pozn. 18); Jan Hampl, Z tvůrčích kolektivů: Fotos a jeho mapový okruh, *Československá fotografie* XXXIII, 1982, č. 7, s. 293.

¹⁴³ Viz Hampl (pozn. 142).

¹⁴⁴ Viz rozh. Postl (pozn. 118).

¹⁴⁵ Viz rozh. Ptáček (pozn. 27).

¹⁴⁶ Viz Hampl (pozn. 142); viz rozh. Ptáček (pozn. 27); Viz rozh. Martínková (pozn. 27).

¹⁴⁷ Alois Timr, Zamyšlení nad amatérskou fotografií, *Československá fotografie* XVI, 1965, č. 8, s. 281.

¹⁴⁸ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 173.

¹⁴⁹ Viz Stolbenko (pozn. 90), s. 96.

žích ustláno. Mnohé fotografické směry jako třeba akt byly po komunistickém převratu úplně zakázané a například fotografové meziválečné avantgardy byli odmítáni a označeni za buržoazní. To se začalo zlepšovat ve druhé polovině padesátých let, kdy se výtvarná fotografie začala dostávat opět do popředí¹⁵⁰ a díky krizi socialistického realismu bylo rehabilitováno i moderní umění. Avšak s výjimkou surrealismu a abstrakce, na které nebylo možné uplatnit požadavek realismu. Obojí se stalo tématem až v šedesátých letech,¹⁵¹ během nichž fotografie reagovala na současné české malířství a sochařství. Oproti světovým trendům však naše umění kvůli izolovanosti způsobené uzavřenými hranicemi státu reagovalo až se zpožděním.¹⁵²

V popisovaném období vrcholily snahy výtvarné fotografie o zrovnoprávnění s uměním a typické proto byly nejrůznější metody usilující o ozvláštnění fotografií a experimentální postupy. Využívaly se jak poměrně jednoduché netradiční formáty pozitivu, velké výřezy nebo práce s tvrdou tonalitou fotografií, které se díky tomu podobaly grafice,¹⁵³ tak i složitější postupy jako sabatierův efekt nebo montáž.¹⁵⁴ Zároveň se silným proudem stala abstrakce a tendence k imaginativnosti.¹⁵⁵ Od malebných záběrů všedního města se fotografové odklonili a svůj zájem přenesli k jeho odvrácené straně a tzv. smetišťové kultuře, kde upustili od dekorativních tendencí ve prospěch čisté vizuality. Pod vlivem informelu, nazývanému také jako strukturální/texturální abstrakce, se tak oblíbeným motivem staly právě struktury, často například struktury starých zdí,¹⁵⁶ což byl také jeden z častých námětů, objevujících se v tvorbě Františka Dvořáka v průběhu této doby.

Zatímco v místní fotografii se prvky informelu projevují nejvíce od druhé poloviny šedesátých let, v Americe Aaron Siskind [42] abstraktní fotografie pořizoval už na začátku padesátých let. Z evropského prostředí pak zmiňme především Brassaiův cyklus *Graffiti* [43] ze stejné doby.¹⁵⁷ V době svého vzniku, tedy v raných padesátých letech, kdy u nás probíhaly nejsilnější perzekuce a politický režim byl ve své nejtvrdší fázi, k nám však tvorba ani jedno ze zmíněných nemohla proniknout, natož se prosadit, protože abstrakce byla považována za nesrozumitelnou pro běžný lid a tudíž byla vládnoucí vrstvou zatracována. V českém prostředí však texturální abstrakce souvisí do velké míry také s filosofií existencialismu a pocitu

¹⁵⁰ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 169.

¹⁵¹ Viz Pospěch, Myslet fotografii (pozn. 16), s. 97-101.

¹⁵² Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 174.

¹⁵³ Viz Dufek, Černobílá fotografie (pozn. 13), s. 14.

¹⁵⁴ Viz Stolbenko (pozn. 90), s. 99.

¹⁵⁵ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 174.

¹⁵⁶ Viz Dufek, Fotografie 1958-1970 (pozn. 13), s. 268.

¹⁵⁷ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 174.

izolovanosti a svou tradici má i v meziválečném surrealismu a především jeho odnoži, abstraktním surrealismu, jehož první realizace ve fotografii vytvořili již ve třicátých letech čeští umělci (František Povolný [44], František Hudeček).¹⁵⁸ Na základě této tradice, a nyní možná již i pod vlivem zahraničních tvůrců, jejichž tvorba se k nám se značným zpožděním začala dostávat, vyrostla informelní fotografie z undergroundu¹⁵⁹ až do běžné produkce výtvarné fotografie. Texturální abstrakce však neměla pouze jednu podobu. Hledání struktur kolem sebe, ať už na plochách zdí nebo v přírodě, kterým se zabýval například Karel Kuklík [126], bylo až jakýmsi vyvrcholením texturálních experimentů ve fotografii. Již dávno před tím někteří umělci experimentovali přímo s tvorbou textur na samotných fotografiích, kdy ručně nebo i pomocí chemikálií různě narušovali emulzi fotografie, strhávali ji či přenášeli na jiné fotografie. K tomuto proudu patřili i již zmínění František Povolný a František Hudeček či v druhé polovině třicátých let pak také Miroslav Hák [45]. V šedesátých letech pak na tuto tradici navázala i Běla Kolářová, která nezávisle na svých předchůdcích experimentovala s tvorbou textur na negativech, které následně zvětšovala do podoby fotografií.¹⁶⁰

Druhá polovina šedesátých let se stala křížovatkou, na níž se setkávalo mnoho různých vlivů, které se v různé míře propisovaly do rukopisů jednotlivých fotografů. Politická uvolněnost předokupačního období, které vyvrcholilo Pražským jarem, umožnila i umělcům větší svobodu. Díky rozvolnění měli fotografové možnost seznámit se také s fotografickou tradicí fotografů jak našich, tak i zahraničních, kteří byli nyní více reflektováni i v dobovém tisku. Během roku 1964 například v týdeníku *Mladý svět* na pokračování vycházely *Malé dějiny fotografie*, v nichž Jaroslav Boček popisoval příběh fotografie od jejích začátků u Nicéphora Niépce a Louise Daguerra, přes Edwarda Steichena až po Roberta Capu. Nevynechal při tom ale ani Františka Drtikola, Jaromíra Funkeho nebo třeba Jindřicha Štyrského. Zmínka o Brassaïovi je dokonce doprovázena i ukázkou z jeho souboru *Graffiti*.¹⁶¹ Ve *Státním nakladatelství krásné literatury a umění* (později Odeon) pak v rámci edice *Umělecká fotografie* od konce padesátých let vycházely i samostatné monografie opět jak českých, tak i zahraničních fotografů.

¹⁵⁸ Antonín Dufek, Fotografie, in: Mahulena Nešlehová (ed.), *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957-1964* (katalog výstavy), Praha 1991, s. 159.

¹⁵⁹ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 174-175.

¹⁶⁰ Viz Dufek, Fotografie (pozn. 158), s. 159-160.

¹⁶¹ Jaroslav Boček, Malé dějiny fotografie, *Mladý svět* IV, 1964, č. 47, s. 10.

3.1.3 Samostatné fotografie Františka Dvořáka a postupný příklon k experimentům

Již dříve v textu jsem zmínila, že jsem měla nově možnost se seznámit s dalšími díly Františka Dvořáka, které v mé předchozí práci nebyly zahrnuty. Jsou to především samostatné fotografie, u nichž není výjimkou, když nejsou pojmenované a ani datované. I z tohoto důvodu jsem se do teď primárně zaměřovala na fotografické knihy, které si Dvořák sám vyráběl. U nich je totiž jisté, že tak jak fotografie v dané publikaci vidíme, tak si je autor přál vytvořit, kdežto u samostatných fotografiích už dnes s naprostou jistotou nemůžeme odlišit výsledný snímek od zkušebního. V některých případech se totiž v rodinném archivu Dvořákových objevují stejné fotografie v různých provedeních a formátech a po téměř čtyřiceti letech od Dvořákovy smrti už tu správnou variantu nikdo nedokáže určit. Přes výše zmíněné se domnívám, že je nyní na místě i tyto fotografie představit, a o to víc, když velkou část z nich nemáme v současnosti možnost vidět v ucelené formě knihy, tak jako je to u jiných jeho snímků.

Zatímco velká část Dvořákových vlastnoručně vyrobených knih je tematicky blízko dokumentu, u samostatných fotografií se vedle dokumentární roviny výrazně setkáváme i s prvky inscenace, zátiší a také s více experimentální rovinou jeho díla. Tyto fotografie totiž často zasílal na nejrůznější fotografické soutěže, o čemž svědčí razítka nebo i popisky, které se nacházejí na zadních stranách některých z těchto zvětšenin. Není proto překvapením, že když už se František Dvořák rozhodl zúčastnit soutěže, vybíral pro ně na úkor dokumentů spíše více umělecké fotografie. Vedle těchto děl se v rodinném archivu nachází také fotografie, které se nestihly dočkat původně zamýšleného zpracování, mezi které patří například ty z expedice na Pamír v osmdesátých letech.¹⁶² Z většiny realizovaných knih se naopak samostatné fotografie objevují jen zřídka.

Tematicky můžeme Dvořákovy samostatné fotografie rozdělit do několika kategorií. První z nich jsou snímky dokumentárního typu. Mezi nejstarší z nich patří patrně krajiny z úplných počátků jeho tvorby [46–48]. O něco mladší je pak soubor *Kluci* [49]. V rámci tohoto souboru, který může připomenout i tematicky podobné záběry Dagmar Hochové [50],¹⁶³ dokonce vyhrál první místo na mezinárodní soutěži v Paříži¹⁶⁴ a dva snímky z něj jsou dodnes ve sbírce Moravské galerie. Mnohé fotografie z této kategorie se nesou ve stylu poezie všedního dne [51–54]. Jde jak

¹⁶² Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20).

¹⁶³ Viz Stolbenko (pozn. 90), s. 97.

¹⁶⁴ Viz rozh. Martínková (pozn. 27).

o fotografie městského dění, tak také geometricky laděné detaily architektury či struktury zdí, u nichž už sledujeme postupný přechod od všednosti ke strukturní abstrakci. Z dokumentárních snímků se u Dvořákových nachází jednak menší fotografie vycházející z formátu 18 x 24 cm, ale i velké zvětšeniny s délkou strany až přes půl metru. Mezi malými formáty se objevuje také několik fotografií, které byly použity do knihy *České Budějovice zblízka*.

Vedle dokumentárně orientovaných zvětšenin je v Dvořákově pozůstalosti také velká část výtvarných fotografií. Patří sem například fotografie ze souboru s názvem *Prosté věci* [55–61]. Ten vznikl patrně před rokem 1968, jak vyplývá z textu Borise Jachnina v *Jihočeské Pravdě* o nadcházející výstavě Františka Dvořáka v Domě umění v březnu 1968. Nešlo však o jeho samostatnou výstavu, nýbrž spolu s ním vystavovali také čtyři další umělci různých zaměření. Byli to malíři Miloš Cicvárek a Václav Rožánek, sochař Jiří Prachař a umělecký sklář Milan Vobruba. V rámci této výstavy měly být z Dvořákovy tvorby vystaveny hned dva soubory. Vedle *Prostých věcí* to byly také *Sny*,¹⁶⁵ k nimž se dostanu později. V souboru *Prosté věci* jde o zátiší různorodých předmětů, u nichž už dnes kolikrát ani nepoznáme, k čemu vlastně sloužily. Tyto předměty většinou pocházely z rodinné chalupy ve Frantolech, kterou František Dvořák svépomocí rekonstruoval a celý proces si také dlouhodobě dokumentoval. Z fotografií posléze v roce 1973 vznikla jedna z jeho vlastnoručně vytvořených knih - *Chalupa*,¹⁶⁶ v níž se několik podobně laděných snímků jako ve zmíněném souboru taktéž objevilo.

Fotografie z tohoto cyklu jsou charakteristické svým jednoduchým pojetím. Dvořák jako by v něm tak trochu rezignoval na běžné fotografické výrazové prostředky jako jsou kompozice, hloubka ostrosti nebo hra světla a stínu a namísto toho, aby se sám pokoušel o výraznější umělecké řešení, nechal předměty mluvit samy za sebe. K dosažení tohoto výsledku si proto vybral centrální kompozici s frontálním umístěním focených předmětů. Ty navíc zachytil na jednoduchém pozadí, v přirozeném měkkém světle a s maximální hloubkou ostrosti. Hravost, kterou potlačil při fotografickém pojetí těchto snímků, ale naopak rozvinul při skladbě samotného zátiší, při níž dával do souvislostí neobvyklé kombinace předmětů, čímž dosáhl vyváženosti výsledného díla. Jednoduché objekty nalezené na chalupě doplňoval jinými drobnějšími prvky do často až bizarních spojení, jak to můžeme vidět např. u fotografie zachycující ptačí hnízdo, v němž jsou tři hrací kostky [56], nebo u jakéhosi starožitného rámu, na nějž Dvořák umístil z papíru vystřižený kabátek [61].

¹⁶⁵ Boris Jachnin, *Prosté věci a sny: Svět fotografa F. Dvořáka, Jihočeská pravda XXIV*, 1968, č. 52, s. 4.

¹⁶⁶ František Dvořák, *Chalupa*, České Budějovice 1973.

Dalším ze souborů, který můžeme díky Jachninovu drobnému textu s jistotou identifikovat a datovat, je již zmíněný soubor *Sny* [62–67], který byl taktéž vytvořen před rokem 1968.¹⁶⁷ V něm se setkáváme s odlišnou stránkou Dvořákovy tvorby. Oproti předchozím *Prostým věcem*, kde využíval velmi jednoduchého způsobu zachycení bez zbytečných příkras a experimentů, tady se přístup zdá na první pohled naprosto odlišný. Na druhý pohled ale zjistíme, že se vlastně neliší až tak moc. Fotografie ze série *Sny* jsou příkladem experimentální roviny Dvořákova díla, jedná se totiž o víceexpozice (fotomontáže). Každá fotografie je kombinací dvou negativů, které byly během zvětšování v temné komoře exponovány přes sebe na jeden fotopapír. Díky postupu víceexpozice jsou právě tyto zvětšeniny asi tím nejcennějším, co se v Dvořákově pozůstalosti nachází, protože jejich znovuvytvoření do přesně stejné podoby by oproti klasickým zvětšeninám bylo velmi problematické.

Z hlediska technologického postupu jsou tedy zmíněné dva soubory naprosto odlišné, základní princip je ale shodný. V obou případech jde o zobrazení různých objektů prostým způsobem a o jejich doplnění dalším prvkem, který je ale tematicky úplně jiný. U každého souboru je toho však dosahováno trochu jinak. V případě *Prostých věcí* dochází ke kombinaci objektů a tvorbě zátiší již před vyfocením, kdežto u *Snů* jsou naopak jednotlivé prvky vyfoceny samostatně a až následně montovány dohromady během zvětšování v temné komoře. Ve druhém souboru se také nově hlavním objektem stávají i lidské postavy, často dokonce akty, které jsou obvykle propojovány s různými strukturami zdí, vrat a podobně.

Přestože s jistotou víme, že oba zmíněné soubory vznikly nejpozději na začátku roku 1968, je pravděpodobné, že v nich Dvořák dále pokračoval i po zmíněné výstavě v Domě umění. K tomuto tvrzení mě přivádí především fotografie ze série *Sny*, na níž je zachycena horní polovina těla figuríny, která má oči převázané průsvitným šátkem. Přes tuto fotografii je pak exponována struktura oprýskané zdi s křídou napsaným nápisem „svoboda“, který dává tušit, že se jedná o snímek pořízený až po srpnové okupaci Československa v roce 1968 [62]. Podobné nápisy a hesla na fasádách domů, reagující na srpnové události, se totiž ve Dvořákově díle objevily i samostatně.

Technika fotomontáže, jejíž kořeny sahají až k polovině devatenáctého století a využívaná byla později i avantgardními umělci, znovu ožívá v díle Františka Dvořáka v šedesátých letech dvacátého století, v každém z těchto období ale byla užívána trochu jinak. V padesátých letech devatenáctého století používal Oscar Gustave Rejlander fotomontáže k tvorbě svých rozsáhlých alegorických fotografií. Kvůli náročnosti kompozic fotil jednotlivé části samostatně a následně je

¹⁶⁷ Viz Jachnin (pozn. 165).

dával dohromady do výsledného obrazu, kterým dokazoval, že fotografie nemusí být jen prostým otiskem skutečnosti, ale může se vyrovnat malbě. Ve fotografickém obraze nazvaném *Dva způsoby života* z roku 1857 tímto způsobem zkombinoval dokonce třicet negativů. Tvorbou fotografických obrazů ve stejné době proslul také Henry Peach Robinson, který bral malíře jako své rivaly a pomocí dějových obrazů, v nichž montáží několika záběrů dohromady vytvářel takřka živý příběh, se jim snažil vyrovnat.¹⁶⁸

V tvorbě avantgardistů najdeme jiný přístup. Už jejich samotný vztah k fotografii vycházel především ze zaujetí novými možnostmi, které soudobá společnost nabízela. Právě fotografie se pak pro ně stala ideálním médiem, které tuto fascinaci dokázalo reflektovat lépe než kterékoliv klasické zobrazovací umění. S fotomontáží stejně tak jako s Man Rayovými fotogramy (tzv. Rayogramy [68]) se v českém prostředí poprvé setkáváme prostřednictvím textu Karla Teigehe *Foto kino film* ve sborníku z roku 1927 *Život II*. Jak fotogram, který vzniká bez fotoaparátu pouhým osvětlením různých předmětů na povrch fotopapíru, tak i fotomontáž se staly technikami, které stály na úplném počátku avantgardní fotografie.¹⁶⁹ Tzv. obrazové básně, spojené se směrem zvaným poetismus, se dle Teigehe slov „staly řešením problémů společných malbě a poezii,“ jde totiž o spojení těchto dvou odvětví, kdy „báseň se čte jako moderní obraz“ a „moderní obraz se čte jako báseň.“¹⁷⁰ Nešlo tedy ještě o čisté fotomontáže, ale rozhodně je můžeme považovat za výchozí bod, na který navázal například Jaroslav Rössler. Ten vyšel ve dvacátých letech z montáží, v nichž tvořil kompozice s typografickými prvky¹⁷¹ ve stylu obrazových básní, aby na ně následně ve třicátých letech navázal již typičtější formou fotomontáže - víceexpozicí [70–71]. Té se mezi dalšími věnoval také jeden z fotografů brněnské Fotoskupiny pěti (nazývána také f5, 1933–1936), Jaroslav Nohel [69]. Ve spojitosti s avantgardní fotografií a fotomontáží je zajímavý také soubor Jaromíra Funkeho z roku 1929 s názvem *Reflexy* [72–73]. Jak název napovídá, jde o záběry zachycující různé odrazy ve skle, skrze něž je ale stále vidět i dovnitř a vznikají tak zvláštní kombinace, v nichž se prolíná vnitřní a vnější svět. Samy fotografie sice montážemi nejsou, ale bezpochyby je mohou připomenout a do jisté míry také může jít o Funkeho snahu se fotomontáží vyrovnat i bez zásahů do fotografie samotné.¹⁷²

¹⁶⁸ Viz Mrázková, *Cesty* (pozn. 35), s. 30–33.

¹⁶⁹ Viz Dufek, *Fotografie dvacátých let* (pozn. 13), s. 213–216.

¹⁷⁰ Karel Teige, *Malířství a poezie*, in: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá, svazek 1: Od proletářského umění k poetismu*, Praha 1971, s. 494–496.

¹⁷¹ Viz Dufek, *Fotografie dvacátých let* (pozn. 13), s. 216.

¹⁷² *Ibidem*, s. 220.

Zatímco v prvopočátcích sloužila fotomontáž k vyrovnání se malbě a naddimenzování fotografického obrazu, v meziválečné době byla užívána nejprve jako samostatné umělecké médium a projevovala se především ve formě koláže. Teprve později (především ve třicátých letech) se setkáváme také s využitím víceexpozice, která se znovu vrací v šedesátých letech. Tentokrát jako jeden z experimentálních proudů výtvarné fotografie, v níž se fotografové snažili vymanit svou tvorbu ze spárů oficiálně preferovaného schematismu. Na souboru *Sny* můžeme přesně sledovat již dříve popisovanou situaci na poli fotografie, kdy díky sílící svobodě druhé poloviny šedesátých let a také soutěživému duchu v rámci fotoklubů se František Dvořák přiklání k experimentům. Kapitulu fotografie všedního dne už z velké části uzavřel a nechává se vést stejnými tendencemi, které můžeme sledovat napříč republikou. Spolehlivě identifikovat tak můžeme prvky strukturální abstrakce vycházející z vlivů existencialismu, jejíž oblíbeným motivem byly struktury zdi. Ty Dvořák využíval jak samostatně, tak i jako podklad pro své fotomontáže. Informelně laděné oprýskané zdi při ní kombinoval v intencích surrealismu s motivy figurín i lidských postav exponováním těchto motivů přes sebe.

Soubor *Prosté věci* stojí oproti *Snům* z vizuálního hlediska na opačném pólu. Expresivita výtvarného podání je v něm nahrazena velmi prostým utilitárním způsobem zobrazení, které může připomenout některé z požadavků tzv. nové věčnosti, uplatňované opět ve fotografii meziválečného období. Zatímco surrealistické a imaginativní tendence ve fotografii byly spojeny hlavně s poezií a malbou, nová věčnost měla nejbližší ke konstruktivismu, funkcionalismu a užitému umění. Nová věčnost se nechtěla schovávat za přílišně výtvarné projevy, které odpoutávaly pozornost od předmětu samotného, naopak jí šlo právě o předmět samotný, na který se ale snažila nahlížet novým pohledem. „*Vnitřní polarizace nové věčnosti spočívá v napětí mezi abstrakcí a konkrétností, konstrukcí a popisem, objevováním a reprodukováním reality.*“ Zachycovala totiž realitu prostřednictvím technik, které onu reálnost znejišťovaly, jako třeba pomocí velkého detailu nebo deformace způsobené perspektivou.¹⁷³ Je zřejmé, že až do této míry Dvořák u *Prostých věcí* novou věčnost nenásledoval, prvotní myšlenka obratu k objektu samému a jeho zachycení prostřednictvím tzv. čisté (nemanipulované) fotografie je však shodná. Na rozdíl od nové věčnosti Dvořák navíc úplně neopustil ani imaginativní tendence podpořené propojováním nesouvisejících předmětů v rámci každé fotografie.

Ve zmíněných dvou souborech Františka Dvořáka z druhé poloviny šedesátých let dochází ke spojení dvou do velké míry protichůdných přístupů. Jeden více výtvarný, který má své kořeny v surrealistických tendencích, a druhý více utilitární,

¹⁷³ Viz Dufek, *Fotografie třicátých let* (pozn. 13), s. 337.

jehož inspirace mohla být v myšlenkách nové věcnosti. Tak jako se i v meziválečné době oba opačné směry občas potkaly v dílech některých fotografů (např. Jaromír Funke),¹⁷⁴ setkaly se i zde v díle Františka Dvořáka. Výsledkem jeho experimentálních snah jsou tak fotografie, v nichž jako by navázal na fotografické dědictví naší země a zúročil v nich hned několik různých vlivů - poetismu, surrealismu, abstraktního expresionismu i nové věcnosti. Otázkou ovšem zůstává, do jaké míry z konkrétních směrů, které v tomto díle můžeme nacházet, Dvořák čerpal vědomě a do jaké míry jde o vlastní invenci bez konkrétní opory v historii. Přestože víme, že v diskutovaném období se zmínky snad o všech těchto směrech již v tisku objevit mohly, na kolik s nimi byl Dvořák skutečně seznámen už dnes můžeme jen odhadovat. Dle svědectví fotografa Michala Tůmy byla totiž obecná znalost avantgardního umění v této době mezi místními fotoamatéry stále jen velmi fragmentární.¹⁷⁵

3.1.4 Invaze

Léto 1968 je důležitým mezníkem naší historie. Vpád vojsk, která obsadila Československo, si vyžádal nejen lidský život těch, kteří se mu snažili zabránit. Jeho následkem se mnoho lidí rozhodlo pro opuštění republiky a většině obyvatel, kteří zůstali, se ať už více či méně změnil život. Snad pro každého ale byla okupace šokem. O to více, když jí předcházelo období uvolňování a pokusů o transformaci vládnoucí komunistické strany. Snahy o prosazení tzv. socialismu s lidskou tváří však byly krvavě potlačeny, když na území naší vlasti v noci na 21. srpna dorazila vojska. Mnoho fotografů, ať už našich nebo zahraničních, profesionálů či amatérů, se rozhodlo tyto události zaznamenat.¹⁷⁶

Z dnešního pohledu je nejtypičtějším dokladem obsazování soubor Josefa Koudelky s názvem *Invaze 68* [74–75]. Tehdy třicetiletý fotograf, který se do té doby věnoval hlavně dokumentární fotografii (především z divadelního prostředí a pracoval již i na dlouhodobém souboru *Cikáni*), neměl s rychlou fotografickou reportáží dosud zkušenosti. Přesto nafotil celkem 261 filmů a právě jeho záběry se staly tím nejupřímnějším svědectvím doby. Tyto syrové snímky, zachycující dění v Praze včetně nejbrutálnějších střetů před Československým rozhlasem, budí hluboké emoce i po pětapadesáti letech. Jejich cesta na světlo však nebyla zdaleka jednoduchá, protože u nás nebylo zveřejnění možné dlouhá desetiletí. Některé

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Osobní rozhovor autorky s Michalem Tůmou (člen skupiny FOTOS), 28. 4. 2023, Benešov nad Černou.

¹⁷⁶ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 197; Bohuslava Maříková, *Osmadesátý, rok nadějí a zklamání: Otta Sepp, Bohuslava Maříková* (katalog výstavy), České Budějovice 2018, s. 5, 35.

snímky se však brzy podařilo dostat za hranice státu a u příležitosti prvního výročí srpnové okupace byly v roce 1969 zveřejněny agenturou Magnum Photos do tisku, zatím však beze jména autora, který by za ně byl v Československu tvrdě stíhán. I přes nepřiznané autorství bylo nakonec nutné, aby Koudelka opustil zemi a tak v roce 1970 odešel do Anglie a roku 1979 následně do Francie. Do rodné země se mohl vrátit až po sametové revoluci. K otevřenému přiznání, že autorem okupačních snímků je on, se rozhodl až po smrti svého otce v roce 1984 a jejich první uveřejnění v Československu proběhlo v roce 1990 v rámci přílohy časopisu *Respekt*.¹⁷⁷ Výběr více než dvou set fotografií byl však souhrnně vydán v podobě knihy až u příležitosti čtyřicátého výročí invaze v roce 2008.¹⁷⁸

Přestože jsou Koudelkovy fotografie dodnes považovány za to nejlepší, co v rámci české fotografické reportáže vzniklo, srpnové události fotili i mnozí další. V Praze to byli například Vladimír Lammer, Dagmar Hochová, Markéta Luskačová nebo Jiří Egert. Jindřich Marco ze svých záběrů dokonce v Rakousku vydal i celou knihu,¹⁷⁹ opět však ne pod svým jménem.¹⁸⁰ Z jihočeského prostředí pak zmiňme především Ottu Seppu, Bohuslavu Maříkovou a Františka Dvořáka, od konce roku 1968 pak i Michala Tůmu. Nikdo ze zmíněných však již kvality Koudelkova souboru nepřekonal.

Dění v Českých Budějovicích nebylo oproti Praze natolik dramatické. Okupační vojska se sem přiblížila odpoledne 21. srpna a do samotného města vtrhla až nad ránem dalšího dne. Městem projížděly tanky, které hlídaly strategické body, a brzy byl obsazen i deník *Jihočeská pravda*. Přesto k výraznějším střetům s místními nedošlo, snad s výjimkou tanky zničeného auta nedaleko Jihočeského muzea.¹⁸¹ Tomu odpovídá i místní fotodokumentace. Zatímco z pražských záběrů známe fotografie rozstřílených budov a vlajek zbrocených krví [75], budějovické dění působí poklidněji. Ve fotografiích Otty Seppa často vidíme záběry okupačních tanků obestoupených houfy zmatených místních občanů. Ti se ale nesnaží bojovat, spíše postávají kolem a vnitřně zpracovávají, co se to vlastně děje [76-77].

Sepp k fotografování invaze přistupoval reportážním způsobem. Za použití širokého ohniska objektivu zachycoval samotné dění, které rámoval do velkých celků, často však bez výraznější výtvarné invence. František Dvořák k tématu přistupoval jinak. Fotoreportáž nikdy nebyla jeho silnou stránkou a za záběry se ne-

¹⁷⁷ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 197; viz Koudelka, *Maximum* (pozn. 89).

¹⁷⁸ Josef Koudelka, *Invaze 68*, Praha 2008.

¹⁷⁹ Jindřich Marco (vydáno pod pseudonymem Václav Svoboda), *Genosse Aggressor. Prag im August 1968*, Vídeň 1968.

¹⁸⁰ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 197.

¹⁸¹ Jiří Petráš, heslo Rok 1968, in: Kolektiv autorů, *Encyklopedie Českých Budějovic*, <https://encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/rok-1968>, vyhledáno dne 10. 5. 2023.

rad honil, proto se hlavním motivem jeho fotografií z tohoto období staly především nejrůznější nápisy [78–80]. Tím, že se nesnažil za každou cenu získat fotografie z centra dění, měl více času na rozmyšlení nejen obsahové složky snímku, ale i té vizuální. Svě dobové svědectví tak podal na příkladech nápisů na zdech, výlohách, plakátech i transparentech. Ty ale nefotografoval osamoceně, ale často v kompozici i s okolním děním, které jim dodává kontext. V oblasti kompozice se ani zde nezapře Dvořákovo takřka grafické vidění světa, kdy si dával obzvlášť záležet na liniích a znatelný je v jeho dokumentární tvorbě také přetrvávající vliv fotografie všedního dne.

Samotná okupace nebyla jediným tématem, který se tito fotografové rozhodli postihnout. Otta Sepp například dokumentoval již i manifestace spojené s pražským jarem a v zaznamenávání pokračoval i po okupaci samotné. V lednu roku 1969 zachytil také smuteční tryznu za Jana Palacha, pořádanou na českobudějovickém Žižkově náměstí (dnes náměstí Přemysla Otakara II.), které se zúčastnilo na pět tisíc občanů.¹⁸² Koncem roku 1968 se po návratu z vojenské služby k dokumentaci dění přidal také Michal Tůma.¹⁸³ Ten fotografoval jak v Českých Budějovicích, tak i v Praze. Michal Tůma i František Dvořák se dokonce zúčastnili i pohřbu Jana Palacha. Zatímco z Dvořákových fotografií už je dnes k dispozici jen pár snímku nevalné technické kvality, Tůma z událostí kolem Palachovy smrti a samotného pohřbu vytvořil emočně i umělecky velmi silný soubor nazvaný *Kde končí svět* [81–82], který se svým přístupem podobá i vynikající práci Josefa Koudelky z invaze.

Příběh, který se odehrál v životě Josefa Koudelky poté, co onen soubor vytvořil a vyústil až jeho následným odchodem z Československa, je živým dokladem toho, jak těžké bylo vzdorovat režimu, a jak i prosté dokumentování toho, co se dělo, mohlo člověku obrátit život na ruby. Z toho důvodu ani ostatní fotografové nemohli své snímky z těchto událostí prezentovat a často bylo nutné je i schovávat. František Dvořák své fotografie z let 1968 a 1969 zachycující dění této doby například dlouhá léta ukrýval na chalupě ve Frantolech, kde musely nadále zůstat i po jeho smrti. Zemřel totiž dříve, než bylo možné je po konci komunistické vlády vůbec někde ukázat. Desetiletí, která soubor strávil v útrokách letité chalupy s vlhkostními podmínkami nevhodnými pro fotografie, však nakonec způsobila jejich provlhnutí a následné zkroucení. I se svým poškozením, odrážejícím normalizační dobu nesvobody, zůstávají tyto zvětšeniny jediným dokladem, který se z Dvořákovy tvorby popisovaného období dochoval. Negativy, z nichž snímky zvětšoval se

¹⁸² Viz Maříková, Osmašedesátý (pozn. 176), s. 37.

¹⁸³ Telefonický rozhovor autorky s Bohuslavou Maříkovou, 12. 5. 2023, České Budějovice.

totiž již naleznout nepodařilo.¹⁸⁴ Lepší osud čekal soubor Michala Tůmy *Kde končí svět*, který byl zachován v původní kvalitě včetně dobových zvětšenin. U příležitosti čtyřicátého výročí Palachova upálení tak mohl být tento cyklus v roce 2009 poprvé veřejně vystaven.¹⁸⁵

3.1.5 Zrod osobních fotografických publikací

Když po invazi Československa vojsky Varšavské smlouvy opět došlo k utahování šroubů, bylo jasné, že vydávání fotografických publikací bude nyní ještě mnohem obtížnější, než tomu bylo doposud. Už dříve nebylo vydání takové knihy jen tak a obvykle muselo jít o oficiální zakázku. Po nástupu normalizace ale byly k zakázce na tvorbu knihy dodávány přísné „scénáře“, které přesně určovaly, co všechno v ní musí být zachyceno.¹⁸⁶ Žádoucí byla především budovatelská tematika, zemědělství, průmysl, pracující lid a podobně. Touha fotografů po vlastních obrazových publikacích ale přetrvávala a tak si knihy začali vytvářet sami. Důležitým centrem této tvorby se staly České Budějovice, kde místní fotografové společně vytvořili unikátní způsob výroby vlastních fotoknih.

Příběh vzniku nové metody začíná už o něco dříve u jihočeského fotografa Miroslava Tůmy (1923–1953). Ten vydal v roce 1945 fotografickou publikaci s názvem *Učíme se vidět*,¹⁸⁷ která vyšla v nakladatelství Švejda a Slavík v rámci *Jihočeské edice Rozvoj* a mělo jít o první knihu z celé série, která na ni měla navazovat. Po komunistickém převratu v roce 1948 však byla série zastavena a oficiálního vydání se tak dočkal pouze první díl. Přesto se Miroslav Tůma rozhodl vytvořit si následující díly alespoň pro sebe. Svépomocí si tak zhotovil asi šest dalších knížeček, které označoval jako součást série *Učíme se vidět* [83–84]. Technologický postup se ale od pozdější produkce členů FOTOSu lišil. Tůma na stránky z běžného tvrdého papíru vlepoval jednotlivé fotografie pomocí klihu a výslednou knihu si nakonec nechal opatřit drátěnou kroužkovou vazbou, přesto se stal pro pozdější způsob výroby vlastních knih důležitou inspirací.¹⁸⁸

V první polovině šedesátých let se fotografováním začal zabývat také jeho syn, Michal Tůma. Po návratu ze studií v Praze do Českých Budějovic se stal nejprve členem amatérské budějovické fotografické skupiny Fotam, tu ale po několika letech opustil a po ukončení vojenské služby pak v roce 1969 nastoupil

¹⁸⁴ Telefonický rozhovor autorky s Pavlou Martínkovou (dcera Františka Dvořáka), 12. 5. 2023, České Budějovice.

¹⁸⁵ Michal Tůma, *Foto/mono/grafie*, Benešov nad Černou 2014, s. 368.

¹⁸⁶ Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20).

¹⁸⁷ Miroslav Tůma, *Učíme se vidět*, České Budějovice 1945.

¹⁸⁸ Viz rozh. Tůma (pozn. 175).

do FOTOSu, v němž se již znal s Aloisem Timrem.¹⁸⁹ Dle Tůmových slov to byl v prvopočátcích právě Timr, jeho obrazové publikace ze série *Učíme se vidět* inspirovaly k přemýšlení o vlastních knihách a tak Michala Tůmu poprosil o jejich zapůjčení a následně spolu s knihařem Ladislavem Hodným začali přemýšlet nad technickými inovacemi. Aby se vyhnuli nutnosti opatřovat hotovou knihu vazbou, vymysleli způsob zhotovení publikace bez ní, díky čemuž si mohl svou knihu následně vyrobit v podstatě každý.¹⁹⁰

Postup byl takový, že se nejprve připravila maketa knihy, v níž se přesně rozvrhlo celé grafické provedení. Nezbytné bylo určit rozmístění fotografií tak, aby vedle sebe ladily a rozhodnout se také musela jejich velikost, počet na konkrétních stranách a dále také, zda bude pozadí kolem nich bílé, černé, nebo jestli budou roztažené až do krajů.¹⁹¹ To bylo důležité především kvůli nákladnosti materiálu, aby se následně již mohlo pracovat na čisto a nemuselo se plýtvat. Maketa nemusela být dokonalá a sloužila jen pro představu výsledné podoby, takže vznikala obvykle z obyčejných tvrdších papírů, na které se fotografie pouze lepily (a někdy ani to ne, u makety knihy Františka Dvořáka *Věci sny skutečnosti* se v některých místech objevují jen jejich nákresy tužkou). Stránky do výsledné knihy se oproti tomu dle nového postupu tvořily celé na fotopapír, takže chybovat v tomto případě vyšlo v porovnání s maketou mnohem dráž.

Po přípravě makety se mohlo přejít k samotné tvorbě knihy. První fáze probíhala celá v temné komoře a každá strana se musela pomocí zvětšovacího přístroje zvlášť nazvětšovat na fotopapír. Pokud na straně bylo více fotografií, bylo nutné je na fotopapír promítat postupně a předchozí záběry se mezitím zakrývaly černými maskami (z papíru nebo kartonu). Stejným způsobem se postupovalo i v případě, kdy mělo zůstat kolem fotografie bílé pozadí, protože aby zůstalo bílé, nesměl se fotopapír vůbec osvětlit. Po dokončení strany pod zvětšovákem následoval klasický postup vyvolávání a tímto způsobem se připravily všechny stránky do celé knihy.

Další fáze výroby již probíhala na světle. Po usušení jednotlivých stránek bylo na řadě jejich lepení na nosný papír, který měl podobu dvojlistu ze čtvrtky přehnuté uprostřed (šířka nosného papíru tedy musela být dvakrát větší než byla šířka strany nazvětšované na fotopapír). Tímto způsobem se připravily všechny dvojstrany celé knihy a následovalo jejich lepení zadními stranami k sobě tak, že pravá strana jedné dvojstrany se zezadu přilepila k levé straně následující dvojstrany a tak dále až do výsledné podoby knihy. Na první a poslední stranu se na-

¹⁸⁹ Viz Tůma, *Foto/mono/grafie* (pozn. 185), s. 360–368; Jiří Šerých, *Stezky k profesionalitě*, in: ibidem, s. 16–17.

¹⁹⁰ Viz rozh. Tůma (pozn. 175).

¹⁹¹ Michal Tůma, *Zkuste si udělat fotografickou knihu - maketu*, *Československá fotografie* XXXVI, 1985, č. 5, s. 226.

konec přilepila vždy jedna další dvojstrana nosného papíru, která sloužila jako předsádka, pomocí níž se ke knize připevnily desky. Desky i finální ořez knižního bloku pak Michal Tůma doporučoval nechat na knihaři,¹⁹² není však vyloučeno, že i tuto část si mnozí zhotovovali sami.

Problém nové metody ale nastal při volbě lepidla pro lepení fotografií. Klih, který pro své knihy využíval Miroslav Tůma, měl tendenci fotopapír kroutit a po nalepení se proto daná část musela dát uschnout do lisu. Hrozilo také provlhnutí emulze fotopapíru, které by vedlo ke slepení čelních stran fotografií. Klasické bílé lepidlo v této době nebylo běžně k mání a využívalo se pouze v tiskárnách. Problém nakonec vyřešil další z členů FOTOSu – Vladimír Gutwald, kterého napadlo využít chemoprén.¹⁹³ Spoluprací několika členů FOTOSu tak ke konci šedesátých let minulého století vznikla nová technika výroby vlastních fotografických publikací, jež svou kvalitou díky použití reálných fotografií na fotopapíře namísto tisku na běžný papír dalece převyšovala oficiální knižní produkci té doby.

Tento nový způsob uchování vzpomínek či kompletace fotografických souborů se stal rychle oblíbeným u řady českobudějovických fotografů, kteří byli ve FOTOSu svědky jeho zrodu. V počátcích především zmínění Alois Timr nebo Michal Tůma, ale z roku 1969 pochází také již i první vlastnoruční kniha Františka Dvořáka. V rámci zbytku republiky víme o použití této metody jen u několika málo jedinců, ke kterým se mohla dostat patrně díky kontaktům v rámci mapových okruhů.¹⁹⁴ Později se začala využívat také během studia na FAMU.¹⁹⁵ Podle Michala Tůmy se ale mimo region a školní praxi výrazněji rozmohla až v osmdesátých letech, kdy sepsal kompletní postup výroby, který byl v roce 1985 otištěn v časopise *Československá fotografie*.¹⁹⁶

Co se týká tematického zaměření těchto podomácku vytvářených publikací, jednotný program bychom hledali jen marně. Než že by byly dokladem tvorby určitého proudu fotografů, staly se spíše médiem, do něž fotografové nejruznějších odvětví vkládali své ucelené soubory. V jiné době by výsledkem hotového fotografického souboru mohla být výstava, ale spolu se začínající normalizací přicházela i v tomto směru větší uzavřenost a vyústěním nových cyklů se tak staly spíše osobní publikace, které si mezi sebou mohli fotografové a blízcí ukazovat. Zatímco třeba Alois Timr své knihy držel v rovině osobního dokumentu a jsou tak především rodinného charakteru či případně z tábornického prostředí [85–86], Michal Tůma v roce 1969 dal dohromady knihu o baletu, kterou brzy následovaly

¹⁹² Ibidem, s. 226, 227.

¹⁹³ Viz rozh. Tůma (pozn. 175).

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ Viz Michal Tůma, Zkuste si (pozn. 191).

¹⁹⁶ Viz rozh. Tůma (pozn. 175).; Viz Michal Tůma, Zkuste si (pozn. 191), s. 226, 227.

také publikace věnované Paříži [87–88] či jeho typickým inscenovaným ženským portrétům. Mnohé fotografické publikace vytvořila také Růžena Švecová, která velkou část z nich zasvětila Českým Budějovicím. Zajímavým příkladem jsou v tomto ohledu především ty, fotografované pomocí panoramatického fotoaparátu, ty jsou však až z mnohem pozdější doby, než o které je nyní řeč.

Po obsazení Československa nedošlo k naprostému uzavření republiky ihned a několik následujících měsíců se neslo ještě v relativně svobodném duchu. Po druhé polovině šedesátých let, kdy došlo k uvolnění pravidel pro překročení hranic republiky a bylo tak možné se dostat i do kapitalisticky smýšlejících zemí, přišlo po okupaci pozvolné opětovné zpřísnování. Přesto i po nástupu Gustáva Husáka do vedení Komunistické strany Československa na jaře 1969 bylo vycestování na západ dále možné.¹⁹⁷ Právě Michal Tůma toho využil ještě ve druhé polovině srpna 1969 k první návštěvě Francie, která se stala jeho celoživotní vášní, přestože na mnoho dalších let tolik vzdálenou. Přes mnohé myšlenky na emigraci se v říjnu téhož roku nakonec vrátil do rodné země a s sebou si přivezl první Francii věnovaný fotografický soubor s názvem *Paris vu par*, z něhož si vytvořil jednu z prvních osobních obrazových publikací [87–88].¹⁹⁸ Teprve v říjnu také došlo k prvním vládním nařízením týkajících se zpřísnění podmínek vydávání cestovních pasů a úpravě výjezdních doložek, následně i usnesení ohledně zájezdů do západních zemí i do Jugoslávie.¹⁹⁹

Před uvedením těchto nařízení v platnost se pro vycestování z republiky, které bylo na dlouhou dobu posledním, rozhodlo i mnoho dalších fotografů. Právě z tohoto období pochází také fotografie pro Dvořákovu první vlastnoručně vytvořenou knihu s názvem *Itálie 1969*, kam se mu podařilo vycestovat začátkem zmíněného roku. Tematicky velmi podobný soubor si z místních fotografů dovezl také například Augustin Látal [89–92], který se do Itálie vydal dokonce o pár měsíců dříve. Přes mnohé velmi zdařilé snímky ale jeho soubor jako celek kvalit Dvořákovy *Itálie* nedosáhl. Pozitivně z Látalových fotografií vyčnívají především ty, u nichž pracuje s nízkou hloubkou ostrosti, která odděluje hlavní motiv od pozadí (či naopak od rozostřeného popředí), a také záběry v nichž k rámování hlavního objektu využívá hry stínů nebo linií architektury. Obě metody totiž podporují čistotu a jasnost kompozice, která dalším fotografiím často chybí.

První osobní (nepublikovaná) publikace Františka Dvořáka je tedy knihou z cest, což je také první z kategorií témat, kterým své knihy zasvětil. *Itálie 1969* [93–95] však není jen ledajakou knihou vzpomínek z dovolené, spíše naopak. Tato čistě

¹⁹⁷ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 197; Alice Dvořáková, *Český turismus v době normalizace* (bakalářská práce), Katedra historie PdF MU, Brno 2021, s. 13–14.

¹⁹⁸ Viz Tůma, *Foto/mono/grafie* (pozn. 185), s. 369–373.

¹⁹⁹ Viz Dvořáková, *Český turismus* (pozn. 197), s. 14–15.

černobílá publikace ve formátu o něco menším než je dnešní A4 je typem knihy, která by snadno mohla obstát o pár let dříve v období fotografie všedního dne. Ač v této době už se ve své umělecké fotografické tvorbě všednímu dění dávno nevěnoval, jeho fotografie dokumentárního typu se stále nesou v intencích tohoto směru. Zatímco běžný turista by si v první řadě fotografoval všechny navštívené památky a dokumentoval zážitky, Dvořák k fotografování v Benátkách, na Capri i Sicílii²⁰⁰ přistupoval stejně jako před pár lety v Českých Budějovicích. Místo samotných pamětihodností se tak soustředil spíše na dění a atmosféru kolem nich. Nebál se přitom navštívit i turisticky neatraktivní oprýskané postranní uličky, kde vytvářel fotografie místních obyvatel při běžných činnostech, z nichž *genius loci* přímo dýchá. Vidět na nich můžeme třeba skupinu žen u natažené šňůry s prádlem, hrající si děti [93] či muže posedávající před obchodem. Ovlivněn svým citem pro grafiku a do jisté míry také texturální abstrakcí hledal struktury tam, kde by je jiní nenacházely. Vznikli tak třeba působivé snímky obrovského hejna holubů na náměstí sv. Marka, které zachytil jak ve fázi klidu, kdy holubi tvoří skoro až nekonečný vzor ubíhající k bazilice v pozadí, tak i ve více expresivním provedení, kdy se hejno zvedlo k odletu a mnozí holubi jsou tak díky pohybu rozmazaní a působí až abstraktním dojmem [94].

3.2 SEDMDESÁTÁ LÉTA DVACÁTÉHO STOLETÍ

3.2.1 Změna režimu

Již v šedesátých letech byli fotoamatéři, kteří fotografovali jen ve volném čase, a zaměstnaní byli v jiném oboru, významnou součástí československé fotografie, s příchodem normalizace se však těžiště kvalitní fotografické produkce přesouvá do řad fotoamatérů více než kdy předtím. V době normalizace mělo dojít k opětovnému normalizování poměrů ve společnosti ve prospěch vládnoucí komunistické strany, která považovala kulturu za jeden ze svých nástrojů. Dění šedesátých let, kdy se umělci pokoušeli o nezávislost a odpoutání se od ideologie, tak bylo hrozbou, kterou bylo zapotřebí potlačit.²⁰¹ Zatímco oficiální tvorba tak byla znovu výrazně omezována, fotoamatéři, „kteří rezignovali na institucionální struktury“,²⁰² pokračovali dál podobným směrem jako doposud. Nyní však zase o něco více soukromě.

²⁰⁰ František Dvořák, *Itálie 1969, České Budějovice 1969*, patitulu knihy.

²⁰¹ Jiří Šetlík, Léta sedmdesátá a osmdesátá, in: Rostislav Švácha - Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958/2000*, Praha 2007, s. 369.

²⁰² Viz Pospěch, *Myslet fotografii* (pozn. 16), s. 90.

Nejvýrazněji se okupace Československa vojsky Varšavské smlouvy podepsala v oblasti fotografie na fotožurnalismu a s normalizací se tak vrátil požadavek konkrétního způsobu prezentace fotografií v soudobém tisku. Snahy o uvolňování pravidel předcházejícího desetiletí byly definitivně pryč a v sedmdesátých letech tak znovu převládl schematismus. Oproti tomu neoficiální dokumentární fotografie, která nebyla veřejně prezentována, mohla často přistoupit i ke kritice režimu.²⁰³ Takovým příkladem byl např. architekt a fotograf Ivo Loos se svými soubory *Tváře* [97] či *Párkaři* [96] nebo také Jaroslav Kučera [98–99], Dana Kyndrová či Pavel Štecha. Ti všichni se ve svém díle dotkli dokumentování masových oslav komunistických svátků, na nichž hledali (a nutno říci, že také nacházeli) kontrasty dokládající absurdnost těchto akcí. Povinné veselí se na nich mísilo se zahořklými obličejí těch, kteří museli dorazit z povinnosti.²⁰⁴ Místo oslavných snímků tak tito fotografové vytvářeli syrové fotografie bez předstírání, které ale musely zůstat dlouho jen v šuplíku.

U Františka Dvořáka se s konfrontací režimu nesetkáváme. Jeho podporovatelem sice vnitřně ani zdaleka nebyl a nikdy také nevstoupil do strany,²⁰⁵ zároveň se ale ve své tvorbě vůči režimu nijak nevymezoval. Dokonce se ve druhé polovině sedmdesátých let podílel i na několika oficiálních publikacích s tematikou Jihočeského kraje a Českých Budějovic, které jsou charakteristické svou výraznou budovatelskou atmosférou. Tyto knihy ale Dvořák sám nepovažoval za reprezentativní příklad jeho díla a spíše se za ně styděl.²⁰⁶ Důležitá pro něho byla hlavně jeho osobní tvorba a oficiální zakázky bral jako takovou úlitbu režimu.

S výjimkou fotožurnalismu mohla fotografie i po začátku normalizace ještě chvíli dál pokračovat ve své dosavadní cestě. Oproti jiným typům umění (především literatuře, filmu aj.) totiž pro vládnoucí vrstvu nepředstavovala až takové nebezpečí a tak ještě i na začátku sedmdesátých let bylo stále možné načerpat inspiraci také z děl zahraničních autorů, která se k nám podařilo dostat prostřednictvím výstav (např. v roce 1971 výstava *Nová fotografie USA*). Také v tisku bylo dosud ještě možné nacházet kvalitní fotografické práce i texty z oblasti teorie fotografie (včetně textů Waltera Benjamina nebo Susan Sontag). V tomto ohledu vynikal časopis *Revue Fotografie* pod vedením Daniely Mrázkové, která však post šéfredaktorky musela v roce 1978 nuceně opustit s čímž výrazně klesla i kvalita celého

²⁰³ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 197–198.

²⁰⁴ Daniela Mrázková, Klid před bouří?, in: Jaroslav Kučera, *Klid před bouří: Jak jsme žili za normalizace, Fotografie ze 70. a 80. let*, Praha 2022, s. 8–9.

²⁰⁵ Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20).

²⁰⁶ Viz rozh. Martínková (pozn. 27).

čtvrtletníku. Rozvoj nadále pokračoval i v oblasti fotografických sbírek a dokonce také ve výuce fotografie na školách.²⁰⁷

Co se však týká nálady ve společnosti, velká část občanů se po návratu totalitních praktik uchýlovala „do soukromí své vnitřní emigrace, rodinného kruhu, společenství přátel, do souručené atmosféry pivnic a vináren, na chaty a chalupy.“²⁰⁸ Stejně tak i u Františka Dvořáka došlo k odklonu od veřejného života. V pookupačních letech klesla jeho aktivita ve fotografické skupině FOTOS a na pravidelných schůzkách už se objevoval jen zřídka.²⁰⁹ V této době již tvořil prakticky jen pro sebe a svou pozornost nyní naplno přesunul k výrobě vlastních, nikdy nevydaných knih, z nichž první s názvem *Itálie 1969* již byla zmíněna dříve. Zatímco *Itálie* pochází ještě z období těsně před přitazením otěží, další kniha vznikla již za plné normalizace a odráží se v ní soudobý všeobecný zájem o chalupaření, které se spolu se zahradničením (a především pěstování skalky) stalo i Dvořákovou velkou zálibou. Kniha *Chalupa* [100–102] z roku 1973 je tak věnovaná jeho milované chalupě ve Frantolech, kterou si s rodinou pořídili v druhé polovině šedesátých let.²¹⁰ Objevují se v ní jak velmi klasické pohledy na exteriér, které jsou důležité především pro svou informační hodnotu a dodání kontextu celé knize, tak zároveň i romanticky laděné pohledy do okolní krajiny [100] či nalezená zátíší velmi připomínající jeho samostatný soubor *Prosté věci* [101]. Právě tento soubor na rodinné chalupě také vznikl, takže není překvapením, že se s cyklem o chalupě prolíná. Přes svou nespornou výtvarnou hodnotu je význam *Chalupy* především v osobní rovině. Snahu o umělecké dílo v ní více převážil sentimentální dokumentem z oblíbeného místa, které se stalo rodinným centrem a místem mnohých vzpomínek. Mezi fotografiemi dokumentujícími kvetoucí skalky či podobu interiéru ale najdeme i několik silných fotografií „sudkovského“ charakteru [102], které se podobají jeho cyklům převážně z padesátých let věnovaným zahradám (*Procházka po kouzelné zahradce* nebo *Zahrada paní sochařové*). Ohlasy soudobé fotografie už v knize ale nenajdeme.

Umělecky zajímavější je oproti tomu další ručně lepená kniha, *Ztichlé stromy* [103–104], z listopadu 1973 (jak uvádí František Dvořák v patitulu knihy).²¹¹ V rámci ní se ocitáme v šumavské Želnavě, kde Dvořák fotografoval přírodu. Nejde však o běžnou krajinářskou fotografii, jak by se mohlo zdát. Pro knihu *Ztichlé stromy* se autor rozhodl dokumentovat mrtvé a vyschlé kořeny, pařezy a zbytky stromů. K tomuto úkolu opět přistupoval s velkou dávkou svého grafického citu, který

²⁰⁷ Viz Birgus - Mlčoch (pozn. 14), s. 249; viz Dufek, *Fotografie 1970–1989* (pozn. 13), s. 753.

²⁰⁸ Viz Mrázková, *Klid před bouří?* (pozn. 204), s. 8.

²⁰⁹ Viz rozh. Tůma (pozn. 175).

²¹⁰ Viz rozh. Martínková (pozn. 27).

²¹¹ František Dvořák, *Ztichlé stromy*, České Budějovice 1973.

mu umožňoval nacházet fotografické motivy v jinak až nevzhledných starých kusech dřevin. Velmi umně zde zacházel s kontrastem osvětlených a stinných částí scenérie, takže i bez využití vysoce kontrastních materiálů či jiných grafiku napodobujících technik vypadají mnohé snímky velmi abstraktně.

Šumavské ale také třeboňské krajině²¹² se již od konce padesátých let věnoval i pražský fotograf Karel Kuklík [105–106] a stala se jedním z pilířů jeho tvorby. Právě jeho soubory jsou významným příkladem fotografického informelu u nás a jak v krajině, tak i v městském prostředí hledal abstraktní motivy, v nichž odrážel vlastní emoce. Městské prvky ze souboru *Struktury* zachycující oprýskané a popráskané zdi, prezentoval již v roce 1960 na neveřejné výstavě *Konfrontace II* v ateliéru Aleše Veselého. Z tohoto undergroundového podhoubí pak i celé informelní hnutí vzniklo. Tak jako ve městě zachycoval poškozené zdi, i v přírodě ho přitahovala spíše její odvrácená strana. Záběry pro své cykly jako *Zamořená krajina I* [105] a *II* nebo *Ztroskotání* tak hledal v odlehlých koutech přírody, v křovích nebo vysokých travách.²¹³

Motiv destrukce a celková atmosféra zániku jsou shodné jak pro Kuklíka, tak i pro Dvořáka. Zatímco u Kuklíka jde o téma, které ho provázelo napříč tvorbou a ze soukromých souborů prosakovalo i do oficiálně vydaných publikací, u Dvořáka se s ním setkáváme méně. Objevuje se jednak ve zmíněné publikaci *Ztichlé stromy* a stejně jako Kuklík v něm pokračuje i v rámci městského prostředí. Z něj ho využil pro knihu *Ticho města* a struktury zdí se taktéž objevují i ve spojení s dalšími motivy v rámci souboru víceexpozic *Sny*.

Tematicky podobné záběry fotografoval pro soubor *Zmizelé sochy* [107–109] již od padesátých let také Josef Sudek. V rámci tohoto souboru se zabýval fotografováním přírody v beskydském pralese Mionší. Zásadní je v tomto ohledu motiv pomíjivosti, který je charakteristický i pro další Sudkovy práce, zde však o to víc, protože se zaměřil na prastaré, polámané, vyschlé a jinak poničené stromy. Zatímco předchozí dva autoři téma uchopili způsobem blížícím se abstrakci, Sudek tyto dřeviny fotografoval více popisně a přistupoval k nim stejně, jako když fotografoval umělecká díla. U většiny těchto fotografií tak vidíme celky stromů ve středové kompozici, čímž jim dodával na důležitosti. U Kuklíka i Dvořáka sledujeme na prvním místě zájem o tvary, struktury a kompozice, který převládá nad zájmem o objekt jako takový, kdežto pro Sudka byl důležitý objekt – strom ve své celistvosti. Stejně jako další Sudkovo dílo bývá i tento soubor interpretován v in-

²¹² Pavlína Vogelová, tisková zpráva k výstavě Karel Kuklík: Fotografický dialog s krajinou, *Artalk.cz*, <https://artalk.cz/2017/02/07/tz-karel-kuklik/>, vyhledáno dne 22. 5. 2023.

²¹³ Viz Dufek, *Fotografie* (pozn. 158), s. 160–161; viz Dufek, *Fotografie 1958–1970* (pozn. 13), s. 268–269.

tencích surrealismu,²¹⁴ což ani autor samotný nevyloučil.²¹⁵ Hana Buddeus v knize *Sudek a sochy* v této souvislosti trefně zmiňuje také citát od Lászlóa Moholy-Nagye, který říká, že „surrealista v přírodě často nachází obrazy, které vyjadřují jeho pocity.“²¹⁶ I vzhledem k úzké provázanosti informelu a surrealismu se domnívám, že stejně tak jako na Sudka je zmíněný citát dobře aplikovatelný i na fotografie Karla Kuklíka a Františka Dvořáka.

3.2.2 Ztracená kniha *Věci sny skutečnosti* a další osobní publikace

Kniha, o níž bude nyní řeč, z chronologické posloupnosti tak, jak byla vedena dosud, tak trochu vypadává. Přestože tato vlastnoručně vytvořená publikace s názvem *Věci sny skutečnosti* [110–111]²¹⁷ vznikla stejně jako *Chalupa* i *Ztichlé stromy* v roce 1973, velká část fotografií je prokazatelně mnohem starších. Už název může napovědět, že její součástí jsou fotografie z dvou již zmíněných souborů a to ze souborů *Prosté věci* a *Sny*, které pochází z konce šedesátých let dvacátého století.

V současnosti je tato kniha bohužel ztracená, nedávno se k ní však v rodinném archivu Dvořákových podařilo naleznout alespoň její maketu, kterou si František Dvořák vytvořil pro rozvržení koncepce a grafického řešení výsledné publikace. Není sice ani zdaleka celá, ale dává nám alespoň částečnou představu o tom, jak kniha zhruba vypadala. Krátce jsem tuto knihu zmiňovala již ve své bakalářské práci, ale vzhledem k tomu, že v době jejího psaní jsem neměla k dispozici ani tuto maketu a informace o ní nebyly vždy jednoznačné, ráda bych je teď uvedla na pravou míru.

V předchozí práci jsem uváděla, že název tohoto ručně lepeného alba byl patrně *Smutek věcí*, jak to uváděla Hana Hosnedlová v katalogu k výstavě připomínající dvacáté výročí Dvořákovy smrti.²¹⁸ Díky maketě knihy je však nyní jasné, že to tak není a skutečně se jmenovala *Věci sny skutečnosti*, což potvrzují i Dvořákovi pozůstalí.²¹⁹ *Smutek věcí* byl tedy pravděpodobně názvem pouze jednoho z fotografických cyklů, který byl stejně jako *Prosté věci* a *Sny* součástí knihy. Není

²¹⁴ Hana Buddeus (ed.), *Sudek and Sculpture*, Praha 2020, s. 220.

²¹⁵ Viz Anděl (pozn. 56), s. 72.

²¹⁶ Viz Buddeus (pozn. 214).

²¹⁷ František Dvořák, *Věci sny skutečnosti*, České Budějovice 1973.

²¹⁸ Hana Hosnedlová, *Věci, sny a skutečnost. František Dvořák* (katalog výstavy), Galerie Nahoře České Budějovice 2006, nečíslováno.

²¹⁹ Viz tel. rozh. Martínková (pozn. 184), 11. 8. 2022.

však už úplně zřejmé, z jakých fotografií se měl tento soubor skládat a jestli se vůbec lišil od *Prostých věcí*, či šlo pouze o záměnu názvu. Identifikaci navíc komplikují fotografie, které byly nakladatelstvím Foto MIDA v devadesátých letech minulého století vydány jako pohlednice. Jako název souboru je u několika z nich uveden *Smutek věcí*, u jiných pak přímo *Věci, sny a skutečnost*. Podle textu Borise Jachnina z roku 1968 ale tyto fotografie můžeme bezpečně zařadit do souborů *Prosté věci* nebo *Sny*. Jednu z fotografií, u níž se na její pohlednicové verzi uvádí soubor *Smutek věcí*, jsem našla mezi Dvořákovými zvětšeninami a dodnes má na sobě přilepený štítek s popiskem z některé z dřívějších výstav, který však uvádí název *Prosté věci*, přestože se původnímu souboru tohoto názvu výrazně vymyká. Také na pozvánce k Dvořákově brněnské výstavě v Domě pánů z Kunštátu v roce 1970, kterou se mu podařilo realizovat díky přetrvávajícím kontaktům s fotografy po celé republice,²²⁰ jsou názvy cyklů uvedeny opět trochu jinak. V tomto případě jsou zmiňovány soubory *Příběhy věcí, Opuštěné sny, Setkání věcí, Skvrny zdí a Smutek města*. Je tedy zřejmé, že názvy souborů patrně nebyly úplně pevně nastavené a pracovalo se s nimi volně dle potřeby.

Podle Dvořákovy mladší dcery, Pavly Martínkové (narozená 1968), tato kniha vznikla asi začátkem sedmdesátých let dvacátého století, pamatuje si ji totiž již jako velmi malá.²²¹ To časově odpovídá, jelikož většina fotografií do ní vznikala ke konci šedesátých let a kromě knihy s názvem *Kavkaz '83* v tomto období Dvořák vyrobil i všechny ostatní jeho ručně tvořené knihy. Rok vzniku definitivně potvrdil Michal Tůma, který má pro jeden ze svých plánovaných projektů z originální knihy ještě před ztracení vyfocenou její obálku a jednu vnitřní dvojstranu [110–111]. U těchto snímků má pak uvedený rok vzniku knihy 1973. Podle dalších Dvořákových knih víme, že v nich dataci výroby vždy uváděl a přestože letopočet v této konkrétní knize není fotograficky zdokumentovaný (a není uveden ani v maketě), je zřejmé, že Tůmův zdroj uvedeného roku vzniku knihy byla přímo kniha samotná.

O tom jak mohla kniha přibližně vypadat si můžeme, kvůli jejímu ztracení v průběhu let po Dvořákově smrti, udělat představu už jen díky nově nalezené maketě [112–119]. Maketa je tvořena dvojstranami papíru lepenými k sobě pomocí lepicí pásky. Na ně jsou pak opět pomocí malých kusů lepenky umísťovány fotografie do míst, kde by zhruba měly být ve výsledné knize. Někde je také přidáván černý papír, protože i u této knihy Dvořák využíval střídání černého a bílého podkladu. V některých místech je zamýšlená fotka nahrazena jen její rychlou skicou. Spousta stran je však dnes úplně prázdných a není zcela jisté, zda se z ní fotografie ztratily, nebo ani nebyly zhotovené.

²²⁰ Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20).

²²¹ Viz tel. rozh. Martínková (pozn. 184), 11. 8. 2022.

Rozložení knihy vychází již z jejího názvu a skládá se ze tří hlavních částí, tedy z *Věcí*, *Snů* a *Skutečností*. První částí jsou *Věci* a jsou v ní použity fotografie ze souboru *Prosté věci*, o kterém jsem již mluvila dříve. Postupně se mezi nimi začínají objevovat také víceexpozice ze souboru *Sny*, kterému je následně věnována prostřední část. Třetí částí souhrnně nazvanou jako *Skutečnosti* jsou snímky, které však narozdíl od předchozích dvou částí nevychází z jednotného souboru. Jedná se o výběr fotografií, které ustupují od výtvarných experimentů a jsou spíše jen otiskem prosté skutečnosti. V této části tak najdeme třeba záběry z ulice podobné těm z *Českým Budějovic zblízka*. V pouliční fotografii šel ale ještě dál a znovu a více se odkláněl od její informativní složky a docházel až k fotografování struktur zdí, kterému se více věnoval ve své obrazové publikaci s názvem *Ticho města* z roku 1974. Objevuje se tu ale také několik portrétů dokumentárního charakteru.

Stejně jako u několika dalších Dvořákových knih nás hned na začátku uvítá text neznámého autora. Není však vyloučené, že ho napsal i samotný František Dvořák:

*„Hle pod puklinou je jiná puklina, pod obrazem jiný obraz, pod nápisem jiný nápis. Proto i čas, který ti usedá do vlasů, je jen mámení. Prarytmus mrtvých a živých pokolení, kyvadlo věků! Tam pod vteřinou tiká skrytá vteřina, ta, jež tě v zázračném utkvění rozklene jak duhu. A užříš věci světa v nové podobě.
Praví: Muč se, hledej nás a my tě samy nalezneme...!“²²²*

V textu autor odkazuje na to, co nás v knize čeká. Je potřeba se správně dívat, abychom dokázali pod slupkou obyčejných věcí naléznout další skrytý svět, který lze zaznamenat. K tomu, aby se otevřel, je však zapotřebí vlastního úsilí. To odráží i následné fotografie. Obyčejné a často jen užitkové předměty z chalupy Dvořák vyzdvihl a využil jako motiv svého díla. Zároveň je konfrontoval s předměty dalšími, čímž vytvořil napětí vycházející z jejich rozličnosti. Jako první tak vidíme černý kovový hák na bílé zdi, na němž je napíchnutý drobný snímek s otrhanými okraji, zobrazující krátkovlasou ženu [113]. Agresi prvního snímku střídají o poznání klidnější emoce, které vyvolává druhá fotografie. I na ní je jedním z motivů malá fotografie ženy. Ta je ale tentokrát z profilu a snímek je místo zavěšení na hák zasunutý za svatý obrázek uvnitř starožitné skříně na frantolské chalupě [114], čímž dochází zase k úplně jinému typu kontrastu. V prvním případě jde o propojení ženského zobrazení, které bývá asociováno s jemností či něžností, a drsného ostřejšího kovu, jenž navíc ženskou podobiznu protrhává. V druhém případě zaujme především dobový a kulturní kontrast. Žena na drobné fotografii reprezentuje

²²² Autor neuveden, báseň bez názvu, in: viz Dvořák, *Věci sny skutečnosti* (pozn. 217).

současnost. Její perfektně upravený, krátce střižený účes, výrazné náušnice i líčení očí symbolizují mladost, krásu a světské vlastnosti. Stará skříň, pokrytá dobovými nápisy (dle typu písma patrně z devatenáctého století), v jejímž středu je umístěn obrázek Panny Marie s dítětem zas odkazuje na historii, náboženství a duchovní tradice. Tímto způsobem propojování předmětů, které jsou spolu v kontrastu vizuálním, materiálním či tematickým, Dvořák postupuje u všech fotografií z první části knihy.

Ke konci první části, věnované *Prostým věcem*, se následně objeví první víceexpozice, naznačující, že jsme se právě přehouppli do prostředního oddílu knihy, který je věnovaný souboru *Sny*. Z něho se však v maketě knihy zachovalo nejméně. V její dnešní podobě je velká část stran prázdná. Na některých listech můžeme stále vidět zbytky lepidla po lepicí pásce, kterou byly fotografie přilepeny, jiné stránky jsou úplně prázdné a někde jsou fotografie nahrazeny jejich rychlou skicou tužkou. Vzhledem ke složitějšímu postupu tvorby fotomontáží použitých v tomto úseku knihy se domnívám, že možná nebyly úplně všechny tyto fotografie pro potřeby makety vytvořeny, nebo byly případně po zhotovení výsledné knihy z makety vyjmuty. Poztrácení tolika fotografií pouze z jedné části se mi nezdá pravděpodobné.

Z toho, co se zachovalo, jsou typickým reprezentantem především dvě fotografie. Podobně jako v prvním oddílu knihy v nich jde o kombinace dvou nesourodých objektů, které Dvořák dává do vzájemného kontrastu. Tentokrát ale za použití jiné metody a to nyní propojením dvou (nebo i více) samostatných fotografií do jedné metodou víceexpozice. Na obou zmíněných snímcích je jedním z motivů opět žena. V prvním případě vidíme ženu stojící zády k nám s odhalenými zády a tmavými vlasy spletenými do copu. V místě její hlavy se pak do vlasů prolíná druhý záběr, který zachycuje obraz světce (o jakého světce jde však z fotomontáže nelze určit) [116]. Na této fotografii tak vidíme napětí mezi nahou ženou, reprezentující světský a vzhledem k nahotě možná i neřestný život, a sakrálním motivem světce, zastupujícím pravý opak. Na druhé fotografii je taktéž nahé ženské tělo, nyní jen jako silueta zachycená zhruba od uší po stehna, natočená z části bokem, z části zezadu. Přes ni je exponován druhý záběr, jehož motiv není zcela zřejmý. Zdá se, že jde snad o dětskou kresbu křivolakých ručičkových hodin, která se patrně nachází na zdi. Není ale vyloučené, že textura oprýskané zdi je dodána ještě třetím snímkem [117]. Tato fotografie se mi jeví nejvíce právě jako kontrast oné ošuntělé zdi s nedokonalou kresbou hodin a proti tomu krásného ženského těla.

Historické kořeny, z nichž vychází soubory *Prosté věci* a především pak *Sny*, jsem popisovala již v jedné z předchozích kapitol. Je ovšem nutné dodat, že se podobné lyrizující tendence inspirované meziválečnou fotografií neprojevily jen v díle Františka Dvořáka, ale jde o fenomén, který se v šedesátých letech objevil

v různých koutech republiky. K nejvýraznějším autorům tzv. sendvičů, jak bývají přezdívány fotomontáže, vznikající metodou exponování více motivů přes sebe na jeden fotopapír, patřil od šedesátých let především Jan Šplíchal [120–121].²²³ Ten tuto metodu využíval k umocňování účinku, kdy dodáváním dalších vrstev zesiloval sdělení výsledné fotografie.²²⁴ Mnohdy k tomu ani nepotřeboval více různých negativů a jeden původní motiv na sebe opakovaně zmnožoval až do podoby různých obrazců (např. u fotografií ze souboru *Praha* z let 1967–1981 [121]). Ve stejné době se fotomontážím věnovala i Eva Fuková, Jiří Škoch a mnozí další. Víceexpozice s motivem aktů od Ladislava Postupy [122]²²⁵ připomenou i Dvořákovy „sendviče“ se stejnou tematikou, které byly zmíněny výše.

Spolu s technikami jako třeba fotogram jdou fotomontáže proti primárnímu principu fotografie jak ho vidí například John Berger. Ten ho nachází v její nejedinečnosti a možnosti neustálé reprodukovatelnosti, kterou běžné fotografie nabízí.²²⁶ Tvorba víceexpozic stejně tak jako i zmíněných fotogramů tuto možnost ale postrádá. Nejedná se totiž o jednu jasnou předlohu ve formě negativu, kterou by prostým osvětlením na fotopapír bylo možné dále množit. Naopak u těchto metod dílo vzniká až samotnou prací v temné komoře a výsledek je tak jediným originálem. U víceexpozice je základním stavebním kamenem to, jakým způsobem a jaké negativy autor přes sebe naexponuje, u fotogramu pak negativy nahradí libovolné předměty, které jsou posléze na fotopapír osvicovány (u průsvitných materiálů případně prosvicovány) a teprve tím vzniká výsledné dílo. Ze stejných důvodů tu neobstojí ani další jeho tvrzení: *„Fotografie je výsledkem fotografova rozhodnutí, podle něhož je hodno zaznamenání, že tato konkrétní událost či tento konkrétní objekt byly spatřeny.“*²²⁷ Ani u jedné z metod totiž nedochází k prvotnímu spatření reality a jejímu následnému zaznamenání, ale o využití jednotlivých prvků reality k tvorbě díla samotného. Tento způsob fotografické práce byl další cestou k vyrovnání se umění a odlišení umělecké fotografie od té, která „jen kopíruje realitu“. Právě zmíněné postupy (spolu s dalšími jako například využívání vysokého kontrastu, kterým se Dvořák zabýval v knize *Černá a bílá*) byly spojeny s trendem dekorativismu, jež se prosazoval ve druhé polovině šedesátých let. Hrozícím úskalím však byla přílišná předekorovanost na úkor sdělení, čímž mohly vzniknout až kýčovitě a vnitřně vyprázdněné fotografie.²²⁸ S ohledem na Dvořáko-

²²³ Viz Dufek, *Fotografie 1958–1970* (pozn. 13), s. 274.

²²⁴ Karel Dvořák, *Tvář československé fotografie: Fotografické montáže Jana Šplíchala, Československá fotografie XXIII*, 1972, č. 9, s. 392.

²²⁵ Viz Dufek, *Fotografie 1958–1970* (pozn. 13), s. 275.

²²⁶ John Berger, *Pochopení fotografického obrazu*, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 63.

²²⁷ *Ibidem*, s. 64.

²²⁸ Viz Dufek, *Fotografie 1958–1970* (pozn. 13), s. 275.

vu tvorbu se však domnívám, že jemu se tuto hranici dařilo ve většině případů zdatně vyvažovat.

Stejně tak jako Dvořák v souboru *Sny* rozvíjel metody svých předchůdců, na estetiku a motivy *Prostých věcí* navázal v letech 1969–1971 Michal Tůma. Ve svém souboru *Kde se zastavil čas* [123], z nějž si v roce 1974 taktéž vytvořil vlastní obrazovou knihu, tak podobně jako Dvořák dával obyčejným nalezeným předmětům nový význam tím, že je stavěl do souvislosti s jinými objekty. V některých případech se dokonce u obou objevily i shodné motivy jako například hrací karta nebo hrací kostka. Podle Jiřího Šerých vychází inspirace pro tento způsob práce s objekty a celkové zalíbení v „odhozených“ předmětech již z fotografií Jindřicha Štyrského, které se spolu s texty Jindřicha Heislera objevily v knize *Na jehlách těchto dní* z roku 1941.²²⁹

Poslední částí knihy, jež uvozuje dětský portrét, Dvořák zasvětil *Skutečností*, čili fotografiím, které povětšinou nejsou aranžované ani upravované např. formou montáže nebo pomocí jiných technik. Na snímcích můžeme sledovat autorovo rozkročení mezi zájmem o dokumentární fotografii inspirovanou poezií všedního dne a na druhé straně záběry hraničícími s fotografickou abstrakcí. Přestože fotografie nejsou oproti předchozímu oddílu knihy manipulované, u některých záběrů Dvořák využíval různé metody k přiblížení těchto dokumentárních snímků blíže k výtvarné fotografii. To můžeme vidět i na fotografii zachycující dvě postavy balancující na zábradlí. Celá scéna je totiž zachycena v odrazu ve vodě [118]. Odlišný přístup pak využívá u jedné z dalších fotografií z prostředí poutě. V pravé části je umístěn rastr svislých řetězů, v jejichž pozadí vykukuje kousek jakési hradby se smrtkou držící kosu na vrcholu. V levé části se nachází několik černých šmouh, které při pozornějším zkoumání identifikujeme jako postavy točící se na řetízkovém kolotoči [119]. Autor tu tak propojuje zachycení rychlého pohybu na jedné straně a strnulou ale výrazně graficky řešenou kompozici na straně druhé.

Z makety, tak jak se zachovala, vyplývá, že kniha *Věci sny skutečnosti* byla jako celek v podstatě takovým zhodnocením šedesátých let ve fotografii Františka Dvořáka. Shrnuje v ní několik přístupů, kterým se během tohoto desetiletí věnoval a propojuje je do jedné obrazové publikace, v níž se za tímto obdobím ohlíží. Najdeme v ní tak jak prvky inspirované fotografií všedního dne, kterou následoval v první polovině šedesátých let, tak i experimentálnější podobu jeho tvorby z druhé poloviny šedesátých let, stejně tak jako inscenované scény mnohých zátiší ze stejné doby. I přes různorodost přístupů, které v knize kombinuje, se fotografie v mnohém doplňují a tvoří tak vyvážený celek.

²²⁹ Viz Šerých (pozn. 189), s. 23–24.

V následujícím roce po tvorbě knihy *Věci sny skutečnosti* (tedy v roce 1974) Dvořák pokračoval v tvorbě dalších osobních alb. Během tohoto roku tak vytvořil hned tři nové soukromé obrazové publikace. Dvě z nich navazují na výtvarnou linii jeho díla a třetí se věnuje cestovatelské tematice. I obě výtvarné knihy stále pokračují v estetice předcházejícího desetiletí, každá ale trochu jiným způsobem. V publikaci *Ticho města* [124–125]²³⁰ Dvořák znovu a více rozvíjel prvky strukturální abstrakce. Zaměřoval se v ní totiž na oprýskané a poškrábané zdi a nejrůznější nalezené struktury z městského prostředí, které často fotografoval v té době ještě poničeném a vybydleném Českém Krumlově.²³¹ Podobnost s fotografiemi Karla Kuklíka [126] byla zmíněna již dříve, u tohoto souboru bych ale ráda vyzdvihla také dílo fotografky Emily Medkové. Ta byla úzce spjata se surrealistickým uměním, kterému se věnovala společně s manželem, malířem Mikulášem Medkem, jejichž nápady se často vzájemně prolínaly do děl jednoho i druhého. Vedle snových kompozic již z přelomu čtyřicátých a padesátých let se v její tvorbě brzy objevovaly také abstraktní fotografie. U nich se v průběhu celé umělecké tvorby pravidelně setkáváme s prací s analogiemi. Ve strukturách abstraktně pojatých záběrů si hledala tvary připomínající lidské postavy, nejčastěji pak hlavy [127] a nefigurativnímu námětu tím dodávala figurativní podobu. Zaměřovala se při tom na otevírání nových významových rovin.²³² U Dvořáka se sice nesetkáme s analogiemi, jak je využívala Medková, na některých záběrech ale ponechával drobné konkrétní objekty (např. vyškrábaný nápis či obrázek), které jinak abstraktní obraz ukotvují v realitě.

V knize *Černá a bílá* [128–129]²³³ aplikoval poněkud jiný přístup. Jako jediná z Dvořákových knih nemá *Černá a bílá* jednotný námět a nevychází ani ze samostatného souboru fotografií. Spojujícím prvkem celé publikace je oproti tomu způsob zpracování jednotlivých snímků, který se vyznačuje jejich vysokou kontrastností. Snaha připodobnit fotografie grafikám byla ve druhé polovině šedesátých let běžnou praxí a využíváno k tomu bylo mnohých experimentálních praktik.²³⁴ Zatímco obecně ve fotografii sedmdesátých let postupně začíná převládat barva, Dvořák se tu i nadále drží jen černobílého zaznamenávání světa a do velké míry již také přežitě metody zkontrasňování. Vrcholící vlna dekorativismu předchozích let tu dále žije svým životem a u některých záběrů se zdá, že se v rámci této knihy Dvořák přehoupel z postu fotografa více do pozice grafika.

Předposlední kniha, kterou si za svého života stihl František Dvořák vlastnoručně vyrobit, nese název *Rumunsko* [130–131] a jde o soubor fotografií poříze-

²³⁰ František Dvořák, *Ticho města*, České Budějovice 1974.

²³¹ Viz rozh. Civiš (pozn. 30).

²³² Karel Srp, *Emila Medková*, Praha 2005, s. 23–30.

²³³ František Dvořák, *Černá a bílá*, České Budějovice 1974.

²³⁴ Viz Dufek, *Fotografie 1958–1970* (pozn. 13), s. 275.

ných během téměř tří týdenní cesty po pohořích Retezat, Bucegi a Fagaras a následné návštěvy Černého moře na přelomu července a srpna 1974.²³⁵ Již v textu věnovaném Dvořákově úplně první osobní knize s názvem *Itálie 1969* bylo zmíněno, k jakým změnám a omezením došlo v oblasti cestování po okupaci naší vlasti v roce 1968. U cesty do Itálie se těmto novým nařízením Dvořák ještě vyhnul, v sedmdesátých letech, v době tvrdé normalizace, už byla ale možnost výjezdu do zahraničí značně limitována. Zatímco do kapitalistických zemí bylo v tuto chvíli pro běžného člověka možné se dostat jen v naprosto ojedinělých situacích, mezi socialistickými státy panovala podstatně uvolněnější pravidla a od šedesátých let se postupně rušila povinnost víz pro jednotlivé země. Nejprve pro Maďarskou lidovou republiku, Německou demokratickou republiku a od roku 1968 i pro Rumunskou socialistickou republiku, po níž následovaly také další země.²³⁶ Výběr právě Rumunska pro dovolenou tak není příliš velkým překvapením. Co by ale při pohledu na fotografie v knize překvapit mohlo, je fakt, že šlo o dovolenou s rodinou, již se vedle Dvořáka a jeho manželky zúčastnily i v té době šestiletá dcera Pavla a starší již sedmnáctiletá dcera Jana.²³⁷ Na záběrech to ale není ani trochu patrné. Narozdíl třeba od Aloise Timra, jehož vlastnoručně tvořené knihy jsou charakteristické svou inklinací k osobnímu dokumentu, Dvořákův přístup je opačný. Své osobní publikace pojímá především jako umělecká díla a soukromý život v nich v jeho případě nemá místo.

3.2.3 Oficiálně vydané knihy

Po intenzivní práci na vlastních ručně lepených obrazových publikacích během první poloviny sedmdesátých let Dvořák ve druhé polovině desetiletí odložil tyto knihy stranou. V tomto období si totiž pořídil velmi nákladný středoformátový fotoaparát značky Mamyia (konkrétně šlo o typ RB 67), na který začal fotografovat také barevně.²³⁸ Pořídít si v sedmdesátých letech v Československu takový aparát ale nebylo jen tak. Stejně tak shánění fotomateriálu, a obzvláště toho barevného, bylo kolikrát více než problematické. K obojímu bylo často zapotřebí dobrých známostí.²³⁹

Zatímco vyvolávání a zvětšování černobílých fotografií není až taková věda a s trochou praxe to může zvládnout skoro každý, práce s barevnými materiály je

²³⁵ František Dvořák, *Rumunsko*, České Budějovice 1974, nečíslováno.

²³⁶ Viz Dvořáková, *Český turismus* (pozn. 197), s. 30.

²³⁷ Viz rozh. Martínková (pozn. 27), 21. 6. 2023.

²³⁸ Viz rozh. Civiš (pozn. 30); viz tel. rozh. Martínková (pozn. 184), 11. 8. 2022.

²³⁹ Viz rozh. Martínková (pozn. 27); viz rozh. Tůma (pozn. 175).

o poznání složitější. Mnoho fotografiů se tak do domácí výroby barevných fotografií raději nepouštělo. Ani František Dvořák, přestože na barevné materiály fotil, se jejich domácímu zpracování nevěnoval a nechával ho na odbornících. Z této doby proto nemáme prakticky žádné doklady Dvořákovy soukromé tvorby, jelikož vyvolávání barevných materiálů probíhalo již v rámci přípravy oficiálně vydávaných obrazových publikací, na kterých se podílel po polovině sedmdesátých let dvacátého století. Právě s vidinou vydání knih Dvořák upustil od černobílé fotografie a zaměřil se na pro publikace preferovanou barevnou fotografii.²⁴⁰

Vydat si sám knihu vlastním nákladem, jako se to děje dnes, nebylo za minulého režimu možné. Vydat knihu, v níž bude jen to, co chce sám autor, sice sem tam možné bylo, ale stávalo se to jen výjimečně a vyžadovalo to známosti v nakladatelství, které publikaci dokázalo prosadit (takto byla pravděpodobně vydána i Dvořákova kniha *České Budějovice zblízka* v roce 1965). Za normalizace se ale i tahle možnost výrazně zkomplikovala a prakticky jedinou možností, jak dostat své fotografie mezi lidi, byla účast na oficiálně objednaných publikacích, které ale musely přesně odpovídat zadání. Dodané „scénáře“, popisující, co vše musí být v takové knize obsaženo, se navíc spolu se sílícími represemi po obsazení Československa zpříšňovaly.²⁴¹ I přes výše zmíněné se František Dvořák na pár takových publikacích podílel a zpracoval i několik oficiálních grafických zakázek (např. návrh nápisu ČSSR SSSR na silo [132] a další).²⁴² Podle blízkých a přátel ale povětšinou nešlo o práce, které by si užíval a s tvorbou na zakázku měl údajně problém obecně. Jakmile neměl volnou ruku, výsledek nikdy ani zdaleka nebyl takový, jako když tvořil podle sebe.²⁴³

Za svou pracovní spolupráci s režimem byl ve svém okolí několikrát také kritizován. Například svým kamarádem z FOTOSu a švagrem v jedné osobě – Svatoplukem Civišem st., podle kterého se tak nechával od komunistů koupit. Dvořák to ale takhle nebral.²⁴⁴ Naopak to bral jako možnost, jak do publikací vedle povinných záběrů sem tam dostat i snímky, které by oficiální cestou světlo světa nikdy nespátřily²⁴⁵ a navíc mohl komunisty, dle svých slov, alespoň „pumpnout“ o nějaké peníze.²⁴⁶ Podle dalšího z jeho přátel, Radomíra Postla, bylo důvodem, proč Dvořák přijímal oficiální zakázky i v době, kdy musely přesně splňovat dodané zadání, aby měl zkrátka od režimu pokoj. Jednou za čas vytvořil obrazový doprovod

²⁴⁰ Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20), 23. 1. 2019.

²⁴¹ Eadem, 22. 1. 2019, Planá.

²⁴² Eadem, 23. 1. 2019, Planá.

²⁴³ Viz rozh. Postl (pozn. 118).

²⁴⁴ Viz rozh. Civiš (pozn. 30).

²⁴⁵ Viz rozh. Ptáček (pozn. 27).

²⁴⁶ Viz rozh. Civiš (pozn. 30).

k publikaci nebo udělal nějakou grafiku, díky čemuž nebyl „nepřítelem státu“, přestože nikdy nebyl ve straně a pak měl klid na své věci a mohl si o režimu dál myslet své.²⁴⁷ Ve své soukromé tvorbě pak témata spojená s režimem, s výjimkou dokumentování okupace a pohřbu Jana Palacha, vůbec neotvíral. Radši, než aby se tím zabýval, věnoval se tématům, která ho zajímala a naplňovala a o politiku se více nezajímal. Z oficiálních prací se objevují jak velké obrazové publikace s tematikou Českých Budějovic a Jihočeského kraje, tak i třeba drobné knížky s komunistickou tematikou (např. kniha *Šedesát pět vítězných let*²⁴⁸ z roku 1986, vydaná u příležitosti výročí založení Komunistické strany Československa), kde Dvořákovy fotografie slouží spíše jen jako doplněk k textu a nejsou nosnou složkou knihy.

Jako první Dvořákovo jméno najdeme u brožury *Názorná agitace okresu České Budějovice*²⁴⁹ již z roku 1973, kde se ale Dvořákovo autorství neobjevuje u fotografií nýbrž u návrhu obálky. Jako hlavní fotograf je poprvé uveden (s výjimkou *Českých Budějovic zblízka* z roku 1965) až u knihy *Českobudějovicko* [132–133],²⁵⁰ vydané odborem kultury Okresního národního výboru v roce 1976. Ač se kniha tematicky vrací k Dvořákovým začátkům a stejně jako *České Budějovice zblízka* je v ní hlavním motivem jihočeské krajské město a jeho okolí, už z podtitulu *30 let budování českobudějovického okresu 1945–1975* na nás dýchne podstatně jiná atmosféra. Nyní už nejde o oslavu běžného života v krásném městě, teď je potřeba prezentovat úspěchy v budování. Uvolněná atmosféra první knihy je definitivně pryč a rozdíl v přístupech v obou knihách přesně kopíruje změnu politického režimu. To se odráží jak ve fotografiích, tak i v úvodním textu *Cesta k jistotám*, přeloženém do ruštiny a němčiny. Přes hrůzy, jaké v Československu během padesátých let napáchal komunistický režim, se tak v textu dočítáme např. o tom, že pohled na dobu „od nezapomenutelných dnů osvobození naší vlasti slavnou Sovětskou armádou v květnu 1945, je radostný, poučný i povzbudivý zároveň.“ Opomenuty nebyly ani boje Komunistické strany Československa „za odstranění vykořisťování člověka člověkem, za pevné životní jistoty pracujícího lidu, za socialismus i nerozborné přátelství se zeměmi socialismu a především se Sovětským svazem.“²⁵¹

Z budovatelské tematiky neuhýbají ani Dvořákovy fotografie a vzhledem k jejich povětšinou pokleslé kvalitě je zřejmé, že jejich tvorbě ani zdaleka nevěnoval takové úsilí jako fotografiím, které pořizoval z vlastního zájmu mimo oficiální publikace. Mezi záběry nových budov škol, sil, průmyslových závodů a spokoje-

²⁴⁷ Viz rozh. Postl (pozn. 118).

²⁴⁸ Bohumír Janoušek (ed.), *Šedesát pět vítězných let*, České Budějovice 1986.

²⁴⁹ Jan Humhej (ed.), *Názorná agitace okresu České Budějovice*, České Budějovice 1973.

²⁵⁰ Jan Humhej (ed.), *Českobudějovicko. 30 let budování českobudějovického okresu 1945–1975*, České Budějovice 1976.

²⁵¹ Ibidem, úvod nečíslován.

ných občanů při práci, na procházkách nebo během lidových tradic najdeme fotografií dosahujících kvalit Dvořákových volných souborů jen minimum, přesto se mu podařilo do knihy několik takových snímků dostat. Kromě záběrů samotných není příliš povedené ani jejich převedení do knihy. Dle vzpomínek rodiny se i sám Dvořák zhroutil, když viděl, jak špatně jsou u fotografií podané barvy²⁵² a u mnohých snímků je barevnost posunutá někde více do modra, jinde do zelena.

Za lehce zdařilejší považuji následující publikaci z roku 1978 nazvou velmi prostě jen *České Budějovice* [134].²⁵³ Tato doslova kapesní knížečka o rozměrech jen o málo větších než 7 x 7 cm byla vydána ke třicátému výročí tzv. vítězného únoru a oproti předchozí knize v ní nenajdeme fotografie barevné, nýbrž pouze černobílé. Úvodní texty jsou opět velmi tendenční a ve druhém z nich se Zdeněk Čapek nezdráhá např. popisovat novou panelovou zástavbu jako citlivé doplnění historického centra.²⁵⁴ Fotografie, jichž je v knize jen něco přes třicet, bychom mohli rozdělit do dvou kategorií. První kategorií jsou fotografie, které plně odpovídají normalizační prezentaci a účelu knihy. Tyto fotografie tak z dnešního pohledu nemají ani zajímavý námět a stejně tak provedení není ničím výjimečné. Jde u nich pouze o ukázání konkrétních témat a výtvarná složka není důležitá. Druhou, o něco méně početnou kategorií, jsou pak fotky, které připomenou estetiku šedesátých let a proud fotografie všedního dne. Přestože se zdá, že i u většiny z nich byla témata předem daná, provedení je díky promyšlenější kompozici o poznání lepší [134].

Poslední oficiálně vydanou knihou, kterou zmíním, je publikace nazvaná *Jihočeským krajem* [135–136]²⁵⁵ z roku 1980. Ta je díky své velikosti přesahujících třicet centimetrů na výšku výrazným kontrastem k předchozí miniaturní publikaci *České Budějovice*. Provedením se pak nejvíce blíží knize *Českobudějovicko*. Opět jde o velkou obrazovou publikaci, jejíž součástí jsou především barevné fotografie, uvozené výrazně socialisticky laděným textem. Tentokrát je kniha navíc doplněna ještě o několik grafik Karla Štěcha plně ve stylu socialistického realismu. Stejně jako u předchozích publikací ani zde není kvalita fotografické části konstantní. Většina fotografií jen naplňuje dodané zadání a nenabízí žádnou přidanou uměleckou hodnotu, kterou můžeme hledat jen u několika málo snímků.

Fotografie ve zmíněných knihách z Dvořákova díla vyčnívají svou banálností a přílišnou popisností, ta však odpovídá celkovému konceptu knih. Podobné obrazové publikace věnované městům, regionům či krajům nebyly ničím ojedinělým

²⁵² Viz rozh. Martínková (pozn. 27).

²⁵³ František Dvořák, *České Budějovice*, České Budějovice 1978.

²⁵⁴ Zdeněk Čapek, *Českobudějovická zastavení*, in: ibidem, nestránkováno.

²⁵⁵ Zdeněk Čapek (ed.), *Jihočeským krajem*, České Budějovice 1980.

a navazovaly na tradici, kterou jsme u nás mohli sledovat již od raných let devatenáctého století²⁵⁶ a masově pak od padesátých let. Narozdíl od dob vzniku Dvořákovy prvotiny *České Budějovice zblízka* ale v sedmdesátých letech došlo k vyprázdňení fotografií a často jen bezduchému naplňování zadání, která byla dodána objednavatelem. Lyrismus, zájem o atmosféru, dokumentování opravdového života či využívání avantgardních kompozic, které byly charakteristické pro předokupační dobu, jsou nyní nahrazeny strojeným propagandistickým prezentováním záběrů pracujícího lidu, nových pokrokových staveb a radostné socialistické společnosti.

I během normalizace se však našli autoři, kterým se podařilo vydat mnohé obrazové publikace, které nebyly zdaleka tak tendenční, jako knihy, na nichž se podílel Dvořák. V Českých Budějovicích to byli především manželé Marie a Josefa Erhartovi, kterým od konce padesátých let vyšlo dokonce kolem třiceti obrazových publikací.²⁵⁷ Dle vzpomínek Jany Dvořákové prý uměli na rozdíl od Františka dobře využít svých kontaktů, takže se jim dařilo vydávat knihy i v době, kdy většina ostatních fotografů mohla fotit prakticky jen do šuplíku.²⁵⁸ Ve stejném roce, jako vznikla kniha *Jihočeským krajem*, tak vydali např. publikaci *České Budějovice* s texty Jiřího a Věry Kuthanových, v níž se namísto jinak typických průmyslových a zemědělských témat zabývají historií města a jeho památkami [137]. Fotografie v knize sice výraznější uměleckou hodnotou také neoplývají, je z nich však patrná větší svoboda při volbě námětů, které nejsou laděné na tak propagandistickou notu. Z výtvarného hlediska jsou dle mého názoru podstatně lepší jejich fotografie krajin [139], které využili jak do publikací o Šumavě, tak třeba i do knihy *Jižní Čechy* [138-139] z roku 1979. U ní je v porovnání s o rok mladší knihou Františka Dvořáka *Jihočeským krajem* patrný zásadní rozdíl v tematice. U Erhartových je totiž i zde významným námětem historická architektura. Ta se v Dvořákových fotografiích, jež v této době svazovaly přísné námětové „scénáře“, objevuje jen okrajově, jelikož pro objednavatele byla oproti daleké historii důležitější socialistická současnost.

Na závěr se nabízí otázka, zda i přesto byla Dvořákova oficiální tvorba nějak ovlivněna tou neoficiální či případně naopak. Já se však domnívám, že vzájemný vliv obou sfér bychom našli jen naprosto marginální. Pojí je sice stejný autor, takže k některým námětům mohlo být přistupováno podobně v obou kategoriích, zada-

²⁵⁶ Thomas Wiegand jako jeden z příkladů prvních publikací věnovaných českým městům uvádí např. již knihu *Praha - Prague* vydanou nakladatelstvím Václav Neubert a synové v roce 1912. Thomas Wiegand, Město ve fotografické publikaci jako dobrý zdroj valut v období 1950-1989, in: Manfred Heiting (ed.), *Czech and Slovak Photo Publications 1918-1989*, Göttingen 2018, s. 299.

²⁵⁷ Jaromír Schel, heslo Erhartovi, in: Kolektiv autorů, *Encyklopedie Českých Budějovic*, <http://www.encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/erhartovi>, vyhledáno dne 17. 6. 2023.

²⁵⁸ Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20), 23. 1. 2019.

vatelé oficiálních publikací však měli velmi konkrétní představy o tom, jak by fotografie měly vypadat. Ty se ale s Dvořákovou volnou tvorbou, jež byla inspirována částečně avantgardou, abstrakcí či fotografií všedního dne, příliš neslučovaly.

3.3 OSMDESÁTÁ LÉTA DVACÁTÉHO STOLETÍ

Z posledních let před svou smrtí už toho František Dvořák v rámci své fotografické působnosti nestihl zanechat mnoho. Důležitým bodem se však v tomto ohledu staly vysokohorské expedice. Přes svůj pokročilý věk (více než padesát let) se v závěru života rozhodl zúčastnit hned dvou takových expedic. Stejně jako v případě výjezdu do Rumunska i zde byli účastníci limitováni při volbě destinace pouze oblastmi, kam bylo možné bez obtíží vycestovat a jako cíl si tak v případě první expedice, jíž se Dvořák zúčastnil, zvolili pohoří Kavkaz. Během druhé expedice se pak vydali do pohoří Pamír. Především Kavkaz byl v dobách železné opony oblíbenou oblastí mnohých milovníků hor. Dle slov cestovatele a publicisty Arnošta Černíka se dokonce „československé horolezecké výpravy na Kavkaz staly tradicí.“²⁵⁹ Jak je patrné ze soupisu zahraničních výstupů horolezeckého oddílu Slovan, i českobudějovičtí horolezci se tam pravidelně vydávali. Od šedesátých do osmdesátých let se Kavkaz v jejich soupisu objevuje hned šestkrát.²⁶⁰

K účasti na expedicích se Dvořák dostal prostřednictvím svého synovce Svatopluka Civiše mladšího, který podobné výjezdy opakovaně organizoval v rámci svého působení na přírodovědecké fakultě Univerzity Karlovy. Hlavním zaměřením těchto cest přitom bylo především zkoumání rostlin, všechny zúčastněné ale stejně tak spojovala láska k horám. Jak hory, tak i zálibu v rostlinách měl s nimi Dvořák společné, takže se rozhodl vyrazit s nimi a s sebou si neopomněl přibalit několik fotoaparátů a dostatek filmů.²⁶¹

Z první expedice, konané na přelomu června a července 1983 na Kavkazu,²⁶² si Dvořák vytvořil svou úplně poslední ručně lepenou knihu nazvanou lapidárně *Kavkaz '83* [140–141]. Také z expedice na Pamír [144–146] v květnu a červnu 1984²⁶³ ale byla kniha původně plánována. Dokonce bylo v jednání, že by se mohlo podařit ji vydat i oficiální cestou a text by k ní doplnil historik Jiří Kotalík. Dvořákovi se však Kotalíkova koncepce textu nezamlouvala a tak z vydání

²⁵⁹ Arnošt Černík - Vilém Heckel, *Expedice Kavkaz*, Praha 1965, s. 7.

²⁶⁰ Josef Duchoň - Petr Dvořák - Jiří Komárek - Jiří Volena, *Horolezecký oddíl Slovan: Kronika od roku 1954, Mladší doba, Expedice Demávend*, České Budějovice 2022, s. 24–25.

²⁶¹ Viz rozh. Civiš (pozn. 30).

²⁶² František Dvořák, *Kavkaz '83*, České Budějovice 1983, nestránkováno.

²⁶³ Cestovní deník Františka Dvořáka z expedice na Pamír.

nakonec sešlo.²⁶⁴ Patrně si však chtěl ze souboru následně vytvořit alespoň další ručně lepenou knihu. Svědčí o tom samotný soubor fotografií, v němž jsou mnohé snímky již nazvěšované s bílými pruhy nad a pod fotografií, jak to často u osobních publikací dělával. Realizace do hotové knihy se už však pamírský soubor nakonec nedočkal.

Ač dobu vzniku Dvořákových vysokohorských fotografií již nezažil, nelze v této souvislosti nezmínit snad nejvýraznějšího českého fotografa-horolezce, Viléma Heckela [142–143], pro nějž se hory staly jeho největší vášní, která ho však v roce 1970 stála nakonec život.²⁶⁵ Heckelův fotografický přístup v oblasti krajiny byl zpočátku velmi orientovaný jen na onu přírodu samotnou, postupně se ale během expedic více zaměřoval také na sociální stránku a kromě majestátných hor dokumentoval také třeba život místních domorodců.²⁶⁶ Při popisu svého přístupu sám zdůrazňoval, že „fotograf umělec nesmí ustrnout na reprodukci, na reportáži krajiny. Musí přírodu studovat, znát třeba i filozofické základy vzniku, umět vyjádřit příčiny života v přírodě, spojitosti, řád, velikost.“ Dále dodával, že „fotografie je sociální výtvar. Je tvořena člověkem pro člověka, pro lid. Fotograf v sobě musí proto spojovat nejen cit pro krásu a umění jej vyjádřit, ale i cit společenské potřeby.“²⁶⁷ V tom se liší Heckelův přístup fotografa profesionála, který měl možnost stát se fotografem na plný úvazek²⁶⁸ a přístupem Dvořáka, kterému se toho dosáhnout nikdy nepodařilo, ačkoliv krátce před smrtí o to usiloval.²⁶⁹ Porovnáme-li vedle sebe kavkazské soubory obou zmíněných fotografů,²⁷⁰ bude nám rozdíl ještě zřejmější. Vilém Heckel byl již ostříleným horolezcem a měl bohaté zkušenosti s fotografováním v horách. František Dvořák byl v tomto ohledu nováčkem a během expedic fotografoval hlavně pro sebe. Na rozdíl od Heckela mu nešlo o ucelený dokument z expedice, v němž se pravidelně objevují kolegové-lezci, naopak se tomu spíše vyhýbal a takových fotografií je tak v jeho knize jen několik. Dvořákův přístup onu sociální vrstvu Heckelova díla postrádá a zaměřuje se hlavně na přírodu a majestátní skalní útvary. Jeho způsob práce je tak oproti Heckelovi možná méně profesionální a naopak více turistický, přesto tyto fotografie považuji za velmi zdařilé.

²⁶⁴ Viz rozh. Martínková (pozn. 27), 21. 6. 2023.

²⁶⁵ Markéta Mališová - Helena Heckelová, Vilém Heckel (1918–1970), *Vilém Heckel fotoarchiv*, <https://www.vilemheckel.cz/info>, vyhledáno dne 21. 6. 2023.

²⁶⁶ Karel Dvořák, *Vilém Heckel*, Praha 1982, s. 119.

²⁶⁷ Vilém Heckel, O krajinářské fotografii, *Československá fotografie* V, 1954, č. 1, s. 12.

²⁶⁸ Viz Mališová - Heckelová, (pozn. 265).

²⁶⁹ Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20).

²⁷⁰ Vilém Heckel Kavkaz navštívil opakovaně a fotografie z těchto expedic vydal v knihách *Království slunce a ledu*, *Naši horolezci na Kavkaze* v roce 1960 a *Expedice Kavkaz* v roce 1965.

Poslední fotografický soubor František Dvořák vytvořil v rámci mezinárodní soutěže v polské Toruni, kam byl pozván krátce před svou předčasnou smrtí v roce 1986. Na rozdíl od běžného obesílání soutěží již hotovými fotografiemi, v Toruni byl postup jiný. Teprve na místě dostali účastníci zadání, v rámci něhož se měli věnovat hostitelskému městu, a fotografování a zpracování snímků následně probíhalo přímo tam. Dvořák se v tomto souboru navrátil do experimentálního období druhé poloviny šedesátých let a znovu využil metodu víceexpozice [147–148]. Ta se však do této chvíle v jeho pracích už dlouhé roky neobjevovala. Toruňský soubor tak de facto uzavřel kruh Dvořákovy tvorby a přivedl ho zpět k jeho umělecky nejvýraznějšímu období. Namísto typického dokumentování města a jeho pamětihodností, fotografoval např. místní lidové umělce a jejich práce či různé nalezené objekty a kombinací s další fotografií exponovanou přes tu původní, dodával dílu nový rozměr. Díky svému neotřelému přístupu za výsledné fotografie získal jak zlatou medaili, tak následně ještě cenu UNESCO za nejlepší soubor.²⁷¹

Přes shodnou metodu jsou toruňské fotografie od těch z šedesátých let odlišné. U souboru *Sny* Dvořák více pracoval s aranžovanou fotografií. U mnohých snímků je ústředním motivem buď figurína nebo ženský akt v kombinaci s druhou fotografií, kterou často bývá např. textura zdi. Během polské soutěže ale bylo zapotřebí zvolit jiný postup, aby bylo naplněno zadání. V tomto případě tedy Dvořák místo inscenování pracoval více dokumentárně. Také abstraktní struktura používaná v druhém plánu byla nyní nahrazena konkrétnějšími záběry. Ve výsledku tak Dvořák vytvořil soubor, který je sice inspirován vrcholným obdobím jeho tvorby, zároveň je ale pojat jinak a nově. Manipulace fotografií pomocí víceexpozice, která byla na snímcích z šedesátých let na první pohled naprosto zřejmá (a jakožto snaha výtvarné fotografie o ukázání, že není jen prostým kopírováním reality, také zřejmá být měla), nyní vizuálně trochu ustupuje do pozadí. Zdá se, že v závěru života už Dvořák neměl potřebu nikomu nic dokazovat. Oproti Rösslovým experimentům s fotomontáží, kterým jako by se Dvořákovy snímky z šedesátých let snažily vyrovnat, v osmdesátých letech jeho víceexpozice připomínají spíše již dříve zmiňovaný soubor *Reflexy* od Jaromíra Funkeho, který se v něm po svém a bez manipulace obrazu vyrovnával s experimenty svých kolegů.

²⁷¹ Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20), 23. 1. 2019.

ZÁVĚR

Cílem mé diplomové práce bylo v návaznosti na bakalářskou práci s názvem *Fotograf František Dvořák (1932-1986). Život a dílo*. zhodnotit význam tohoto umělce zasazením jeho fotografických prací do souvislostí historie československé fotografie i vývoje dění ve státě. V první kapitole jsem čtenáře stručně seznámila s životem Františka Dvořáka, o němž obsáhleji píše ve zmíněné bakalářské práci. Druhou kapitolu jsem následně zaměřila na přehled vybraných směrů československé fotografie, které se vážou k dílu Františka Dvořáka. Mezi nimi byla zmíněna např. meziválečná avantgarda, fotografie všedního dne či vzepětí výtvarné fotografie, jež ve druhé polovině šedesátých let dvacátého století na avantgardu částečně navázalo. Na základě tohoto přehledu již bylo možné přejít k samotné Dvořákově tvorbě a jejímu zařazení v rámci zmíněných směrů, čemuž je věnována třetí a zároveň nejobsáhlejší kapitola.

Přestože František Dvořák fotografování objevil až v dospělosti, rychle se v kolektivu českobudějovických fotografů (především z fotografické tvůrčí skupiny FOTOS)²⁷² etabloval do role vzoru. Po nepříliš vyhraněných začátcích našel brzy zalíbení ve fotografii všedního dne, která se na přelomu padesátých a šedesátých let stala populární napříč republikou a vycházela ze zájmu o všednost a lyrické zobrazování, oblíbené již od dvacátých a třicátých let. Ve fotografii všedního dne, která se snažila oprostit od socialistického realismu, šlo o zobrazení všednosti nevšedním způsobem, kdy důraz byl kladen na náladu a malou informační hodnotu. Díky tomu byl tento proud ideologicky neutrální. V díle Františka Dvořáka zájem o všednost vyvrcholil v roce 1965 knihou *České Budějovice zblízka*, na níž se spolupodílelo také několik jeho přátel ze skupiny FOTOS. Tato publikace se stala prakticky jediným výrazným příkladem knihy vytvořené v intencích fotografie všedního dne z jižních Čech, přesto je však dodnes v textech na toto téma oproti jiným příkladům přehlížena, stejně tak jako její autor. Z tohoto důvodu jsem přistoupila k jejímu porovnání se známějšími publikacemi z prostředí Prahy a Brna, které jsou svým charakterem českobudějovické knize nejpodobnější, a hledala jsem odpověď na otázku, zda Dvořákova kniha svou kvalitou obстоjí i ve srovnání s nimi.

Pro tuto komparaci jsem vybrala publikace *Praha a Pražané* fotografa Václava Jířů z roku 1962 a *Brno* fotografů Miloše Budíka, K. O. Hrubého a Viléma Reichmanna z roku 1964. Na základě analýzy jak knih samotných, tak i přístupů k pořizování fotografií do nich, se domnívám, že je Dvořákovým Českým

²⁷² Mezi nimi např. Jan Hampl, Jaroslav Luzum, Alois Timr, Svatopluk Civiš st., později také Michal Tůma nebo Josef Ptáček.

Budějovicím zblízka upírána pozornost neprávem. Zmíněné publikace věnované Praze a Brnu jsou obsahově sice o něco rozsáhlejší, díky volnosti při volbě námětu, kdy Dvořák své město zachytil ne jako reklamu pro turisty, ale spíše z pohledu místního občana, však jeho publikace vyniká svou lehkostí. U *Brna* je i přes celkovou vysokou kvalitu provedení naopak u některých snímků v pozadí znatelná objednávka a určité instrukce ze strany objednavatele a do knihy tak byly umístěny i záběry např. nových budov nebo obyvatel při rozličných činnostech, které z uměleckého hlediska nejsou příliš zajímavé. Co se týká přístupu, Václav Jíru při své práci oproti běžné produkci fotografie všedního dne postupoval více popisně. František Dvořák oproti tomu plně využíval typického lyrismu a kompozice, které na jeho fotografiích nacházíme, působí nenuceně, ale přitom stále nabízí nový pohled a naplňují požadavky fotografie všedního dne. Přestože nebyl profesionálem, díky těmto kvalitám se jeho publikace může dvěma dalším zmíněným směle rovnat.

Zatímco fotografie všedního dne začala postupně ustupovat, ve druhé polovině šedesátých let se sílící občanskou i uměleckou svobodou rostla i chuť experimentovat. K tomu přispívalo také soutěživé prostředí fotoklubů, které byly právě v tomto období velmi populární a vznikaly napříč zemí. V rámci těchto tendencí začala československá fotografie znovu reflektovat výtvarné umění. Ačkoliv v meziválečném období byla např. pro Karla Teigeho nezávislost fotografie na výtvarném umění zásadní,²⁷³ v šedesátých letech šel tento požadavek stranou a československá fotografie se umění snažila znovu vyrovnat. Po vládní vrstvou dlouho prosazovaném schematismu, který jasně definoval požadovanou podobu fotografií a za nejdůležitější faktor považoval srozumitelnost, ani není čemu se divit. Navíc s rostoucím počtem fotoamatérů bylo spíše než otázka nezávislosti fotografie důležité jejich vnitřní vyjádření a vtisknutí vlastních emocí do podoby fotografického díla. Zda při tom využijí formálních prvků výtvarného umění nebo ne už nebylo rozhodující.

Experimentální tendence se nevyhnuly ani Františku Dvořákovi a na jihu Čech se stal jejich významným představitelem. Jako jeden z prvních ve své době tu dokonce rozvíjel metodu fotomontáže technikou tzv. sendvičů neboli exponováním několika záběrů přes sebe na jeden fotopapír. Ať už vědomě či nevědomě pracoval s dědictvím československé fotografické avantgardy, stejně tak jako s prvky směrů ve výtvarné fotografii této doby aktuálních – abstraktního expresionismu a také surrealismu. Jak ale ve svém deníku zdůrazňoval Josef Koudelka, pro fotografa není důležité studovat historii fotografie. „*Pokládám za nejdůležitější*

²⁷³ Viz Císař, Fotografie (pozn. 4), s. 153–154.

studovat život = žít život. A jestli seš určenej k tomu být fotograf, tak jím budeš."²⁷⁴ U takového fotografa se pak různé vlivy mohou projevit, aniž by s nimi vědomě pracoval. Zmíněné proudy se ve Dvořákově díle výrazně otiskly do souborů jako *Sny* nebo *Prosté věci* (obojí vznikalo kolem roku 1968), v nichž jakoby usiloval o naplnění definice dobré fotografie, jak ji v jedné ze svých teoretických prací formuloval avantgardní fotograf Eugen Wiškovský. V textu *Tvar a motiv* z roku 1940 vyslovil jako jedno ze svých kritérií pro dobrou fotografii „*zrakové dobrodružství se zárukou skutečnosti*,“ kdy šokujícím nemá být ani tak zaznamenávaný objekt, ale zaujmout má hlavně způsob, jakým byl zachycen. Zmiňuje ale také třeba konfrontaci dvou vzájemně si do jisté míry odporujících prvků,²⁷⁵ což je základním stavebním kamenem právě těchto dvou Dvořákových souborů.

V letech 1968 a 1969 události spojené s okupací Československa vojsky Varšavské smlouvy přiměly k zachycování dění i Františka Dvořáka, který se jinak reportážnímu stylu fotografie vyhýbal. Ani zde ale v jeho fotografiích nenajdeme Bressonovský „rozhodující okamžik“ nebo hluboké emoce, jaké v rámci invaze fotografoval Josef Koudelka. Vědom si svých slabin, našel si Dvořák téma, které dokázalo zrcadlit okolní dění, ale zároveň bylo bližší jeho způsobu zachycování světa a dokumentoval všudypřítomné nápisy, volající po odchodu okupačních jednotek.

Poté se jeho tvorba odklonila od všech směrů, kterými se československá fotografie dále vyvíjela, a pokračoval ve formách, které si osvojil v šedesátých letech. Ve svém díle už neusiloval o to, aby se soudobou fotografií držel nadále krok, a tak jako mnozí další se ustálil v poloze, kde se cítil nejlépe a tu dále rozvíjel. Stagnaci výtvarného projevu mohl ovlivnit také fakt, že se po znovunastolení pořádků normalizační politiky do velké míry stáhl z veřejného života ve fotoklubu, který byl jak centrem inspirace, tak také místem, kde se členům dostalo zpětné vazby a kritiky. Z období od konce šedesátých let do poloviny let sedmdesátých pochází většina Dvořákových unikátních ručně lepených knih. Ty nadále odrážejí uvolněnou estetiku šedesátých let, jež reflektovala jak soudobé výtvarné umění, aktuální tendence ve fotografii, tak i dobu minulou prostřednictvím avantgardních tendencí. Vrcholnou syntézou všech zmíněných směrů se stala Dvořákova osobní publikace *Věci sny skutečnosti* (1974), která ač je dnes ztracená, díky nově nalezené maketě knihy, jsem měla možnost ji dodatečně alespoň rámcově představit.

Od poloviny sedmdesátých let, kdy díky spolupráci na oficiálních publikacích²⁷⁶ u Dvořáka začala převládat tvorba na barevný fotografický materiál, z něhož však sám fotografie nezvětšoval, se tím pádem významně zúžily doklady jeho

²⁷⁴ Tomáš Pospěch (ed.), *Josef Koudelka deníky*, Praha 2021, s. 23.

²⁷⁵ Tomáš Pospěch (ed.), *Eugen Wiškovský. Obrazová fotografie*, Praha 2014, s. 24–34, převzato z Eugen Wiškovský, *Tvar a motiv, Fotografický obzor XLVIII*, 1940, č. 10, s. 109–113.

²⁷⁶ Především velké obrazové publikace *Československo* z roku 1976 a *Jihočeský kraj* z roku 1980.

volné tvorby. To ovšem otevírá dveře dalšímu možnému výzkumu, který by při zaměření se na negativy z Dvořákovy pozůstalosti mohl odhalit nejedno dosud neznámé dílo. Poslední vzepětí volné tvorby, které se z negativů dočkalo realizace, můžeme sledovat v osmdesátých letech, kdy Dvořák pořídil dva fotografické soubory z vysokohorských expedic na Kavkaz (1983) a Pamír (1984). Svě dílo finálně završil souborem, vytvořeným v rámci polské soutěže, jíž se zúčastnil krátce před svou smrtí v roce 1986. Tak trochu symbolické je pro poslední soubor použití techniky víceexpozice, jež využíval v rámci svých nejvýraznějších děl (např. v souboru *Sny*), a nyní se k ní krátce navrátil, aby, aniž by to věděl, udělal za svou tvorbou definitivní tečku.

Za svého života, z něhož většinu prožil v sevření vládnoucího komunistického režimu, se František Dvořák mimo region výrazněji prosadit nedokázal. On sám k tomu dlouho neměl ani ambice a vypůjčíme-li si termín Susan Sontag, fotografie pro něho byla do jisté míry hlavně „společenským rituálem“ a koníčkem.²⁷⁷ Přesto ji ale oproti masám, mezi něž se technika rozšířila, stále dokázal přetvářet v umění. V jižních Čechách byl v šedesátých letech jedním z nejprogresivnějších autorů a z jeho tvorby v začátcích vyšel i Michal Tůma svým souborem *Kde se zastavil čas* (1969–1971, ručně lepená kniha ze souboru vznikla následně v roce 1974), v němž můžeme sledovat paralely s Dvořákovým souborem *Prosté věci* (kolem 1968). Tůmovi se narodil od Dvořáka díky ctižádosti prosadit podařilo a již od konce šedesátých let se jeho fotografie objevovaly na mnohých samostatných i skupinových výstavách.²⁷⁸ František Dvořák měl ale jinou povahu a fotografování bral více jako osobní potřebu, kterou si většinu času nechával jen pro sebe. Ve chvíli, kdy začal uvažovat o tom, že by se fotografování mohlo stát i jeho povoláním, přišla předčasná smrt a tento sen už si tak splnit nestihl.²⁷⁹ Fakt, že si umělec svá díla pořizoval jen ze své vnitřní potřeby a nesnažil se s nimi prorazit, by ale neměl být kritériem k tomu, zda má nebo nemá být zapomenut. Vzpomeňme na příběh Vivian Maier, jejíž emotivní momentky z amerických ulic během jejího života nikdo neviděl, a objeveny byly až při aukci po její smrti.

Na závěr zbývá zodpovědět otázku, ke které celý dosavadní text směřuje. Jaký byl tedy význam díla Františka Dvořáka v kontextu doby? Vývojová křivka jeho díla přesně kopíruje historicko-politickou i uměleckou situaci v zemi. První vzed-

²⁷⁷ Viz Sontag (pozn. 2), s. 14.

²⁷⁸ Kompletní chronologický seznam Tůmových výstav viz Tůma, *Foto/mono/grafie* (pozn. 185), s. 445–465; Vedle práce na volných souborech a vlastních fotografických publikacích se např. v rámci UNESCO stal fotografem několika expedic na Saharu, od osmdesátých let působil na pozici propagačního fotografa a od revoluce pak již jako fotograf na volné noze. Od roku 1990 má také společně s Danou Vitáskovou vlastní vydavatelství FOTO MIDA, v němž mimo jiné vydávají i fotograficky zaměřené knihy. Eva Lavičková, heslo Michal Tůma, in: *Kolektiv autorů, Encyklopedie Českých Budějovic*, <http://www.encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/tuma-michal>, vyhledáno dne 13. 7. 2023.

²⁷⁹ Viz rozh. Dvořáková (pozn. 20).

mutí přišlo po uvolnění poměrů následkem konce Stalinova kultu osobnosti, kdy Dvořák s fotografováním začal. Vrchol následoval v předokupační době, v níž tvořil nejexperimentálnější práce. Po ní pak můžeme sledovat postupný útlum s posledním vzepětím v osmdesátých letech, které ale už vrcholného období nedosáhlo.

Dle výše zmíněného je zřejmé, že nejzásadnější dobou byla pro jeho fotografické práce šedesátá léta dvacátého století. Z výpovědí pamětníků i při srovnání soudobé produkce v regionu jasně vyplývá, že i přes svou skromnost a neprůbojnost se v Českých Budějovicích v této době stal v oblasti fotografie vůdčí osobností i inspirací. Jak jsem se snažila dokázat, kniha *České Budějovice zblízka*, kterou v polovině tohoto desetiletí vytvořil, svým charakterem a kvalitou přesáhla regionální tvorbu a v rámci diskurzu na téma fotografie všedního dne by jí měla být věnována větší pozornost než je nanejvýš krátká zmínka o její existenci. Nejinak by tomu mělo být i v případě volných souborů z konce desetiletí, které se v mnohém podobají dílům známějších tvůrců (např. Karel Kuklík, Emila Medková a další). Přesto k nim Dvořák přistupoval svým osobitým způsobem a s výrazným grafickým citem. Opomenout nesmím ani jeho osobní ručně zhotovované publikace převážně z první poloviny sedmdesátých let, které ač již nereagují na aktuální dění ve fotografii ani výtvarném umění a dále pokračují v trendech šedesátých let, jsou výtečným zhodnocením a ohlédnutím za uplynulým obdobím. A nejen to, především jsou pak také jedněmi z vůbec prvních realizací osobních fotoknih tohoto typu, jelikož metoda jejich zhotovení vznikala v prostředí skupiny FOTOS.

Dílo Františka Dvořáka jako celek sice v celostátním kontextu fotografie není naprosto ojedinělým vrcholem, který by neměl konkurenci, své místo v dějinách si však zaslouží. České Budějovice a obecně také jižní Čechy bývají dodnes v umělecko-historických textech často přehlíženy a pozornost je soustředěna na jiná centra naší země (především na Prahu, Brno či Olomouc). Domnívám se však, že českobudějovičtí fotografové i další umělci jsou svou tvorbou často při nejmenším srovnatelní s umělci z těchto hojněji reflektovaných měst, jak jsem se to snažila ukázat i na příkladu Františka Dvořáka. Otázkou proto zůstává, zda v Českých Budějovicích nechybí spíše než kvalitní umělci dostatek historiků umění s odpovídajícím zaměřením, kteří by se jejich dílem zabývali.

BIBLIOGRAFIE A PRAMENY

Rozhovory

- Osobní rozhovor autorky se Svatoplukem Civišem (synovec Františka Dvořáka)
 - 23. 1. 2019, Planá
- Osobní rozhovor autorky s Janou Dvořákovou (manželka Františka Dvořáka)
 - 22. 1. 2019, Planá
 - 23. 1. 2019, Planá
- Osobní rozhovor autorky s Hanou Hosnedlovou (kolegyně Františka Dvořáka)
 - 30. 11. 2017, České Budějovice
- Osobní rozhovor autorky s Pavlou Martínkovou (dcera Františka Dvořáka)
 - 8. 1. 2019 (telefonicky)
 - 17. 1. 2019, České Budějovice
 - 22. 1. 2019, Planá
 - 21. 3. 2019, České Budějovice
 - 11. 8. 2022 (telefonicky)
 - 29. 3. 2022, České Budějovice
 - 12. 5. 2023 (telefonicky)
 - 14. 6. 2022 (telefonicky)
 - 21. 6. 2023, České Budějovice
- Osobní rozhovor autorky s Bohuslavou Maříkovou (kurátorka fotografické Galerie Nahoře v Českých Budějovicích)
 - 12. 1. 2018, České Budějovice
 - 29. 3. 2022, České Budějovice
 - 12. 5. 2022 (telefonicky)
- Osobní rozhovor autorky s Radomírem Postlem (kamarád Františka Dvořáka)
 - 12. 1. 2018, České Budějovice
- Osobní rozhovor autorky s Josefem Ptáčkem (kamarád Františka Dvořáka)
 - 28. 12. 2018, Studená
- Osobní rozhovor autorky s Michalem Tůmou (člen skupiny FOTOS)
 - 28. 4. 2023, Benešov nad Černou
- Osobní rozhovor autorky s Janou Zieglerovou (dcera Františka Dvořáka)
 - 23. 1. 2019, Planá
- E-mailová komunikace s Janem Laluchem (marketingový specialista Koh-i-noor Hardtmuth)
 - 9. 1. 2018

Archivy

- Jihočeská vědecká knihovna v Českých Budějovicích, drobné tisky.
- Rodinný archiv Dvořákových.
- SOkA České Budějovice, Fond A 165, Okresní fotoklub ČB (písemnosti Svazu českých fotografů).
- SOkA České Budějovice, Fond B 2695, FOTOS (korespondence).

Dobové obrazové publikace

- Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Vilém Reichmann, *Brno*, Brno 1964.
- Zdeněk Čapek (ed.), *Jihočeským krajem*, České Budějovice 1980.
- Arnošt Černík - Vilém Heckel, *Expedice Kavkaz*, Praha 1965.
- František Dvořák, *Černá a bílá*, České Budějovic 1974.
- František Dvořák, *České Budějovice*, České Budějovice 1978.
- František Dvořák, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965.
- František Dvořák, *Chalupa*, České Budějovice 1973.
- František Dvořák, *Itálie 1969*, České Budějovice 1969.
- František Dvořák, *Kavkaz '83*, České Budějovice 1983.
- František Dvořák, *Rumunsko*, České Budějovice 1974.
- František Dvořák, *Ticho města*, České Budějovice 1974.
- František Dvořák, *Věci sny skutečnosti*, České Budějovice 1973 (dnes ztracená, k dispozici je pouze maketa).
- František Dvořák, *Ztichlé stromy*, České Budějovice 1973.
- Erich Einhorn - Pavel Kohout - Pravoslav Sovák, *Mariánské Lázně*, Plzeň 1960.
- Jan Humhej (ed.), *Českobudějovicko. 30 let budování českobudějovického okresu 1945-1975*, České Budějovice 1976.
- Jan Humhej (ed.), *Názorná agitace okresu České Budějovice*, České Budějovice 1973.
- Bohumír Janoušek (ed.), *Šedesát pět vítězných let*, České Budějovice 1986.
- Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962.
- Jiří a Věra Kuthanovi, *České Budějovice*, Praha 1980.
- Jan Noha - Marie Šechtlová, *Praha na listu růže*, Praha 1966.
- Miroslav Tůma, *Učíme se vidět*, České Budějovice 1945.

Obecná literatura

- Jaroslav Anděl (ed.), *Josef Sudek o sobě*, Praha 2001.
- Lukáš Bártil - Petra Trnková (edd.), *Fotografie především*, Brno 2017.
- Lukáš Bártil, *Všední den v české fotografii 50. a 60. let*, Řevnice a Cheb 2018.
- Walter Benjamin, *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*, Praha 2009.
- Vladimír Birgus - Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2009.
- Vladimír Birgus, *Drtikol, Funke, Rössler, Wiškovský: Mistři české avantgardní fotografie*, Praha 2014.
- Vladimír Birgus - Jan Mlčoch (edd.) *Jaroslav Rössler. Fotografie, koláže, kresby*, Praha 2003.
- Vladimír Birgus, *Vývoj československé fotografie v letech 1945–1989*, Praha 1990.
- Hana Buddeus (ed.), *Sudek and Sculpture*, Praha 2020.
- Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004.
- Josef Duchoň - Petr Dvořák - Jiří Komárek - Jiří Volena, *Horolezecký oddíl Slovan: Kronika od roku 1954, Mladší doba, Expedice Demávend*, České Budějovice 2022.
- Antonín Dufek, *Černobílá fotografie*, Praha 1987.
- Antonín Dufek, *Ivo Loos*, Praha 2013.
- Antonín Dufek - Jaroslav Pejša, *Jaromír Funke: Kolín 1923, Album No. 19*, 2017.
- Antonín Dufek, *Jaromír Funke: Mezi konstrukcí a emocí*, Brno 2013.
- Karel Dvořák, *Vilém Heckel*, Praha 1982.
- Anna Fárová, *Josef Koudelka*, Praha 2002.
- Anna Fárová, *Josef Sudek*, Praha 2002.
- Lucia L. Fišerová - Tomáš Pospěch (edd.), *Slovenská nová vlna*, Praha 2014.
- Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, Praha 2013.
- Juliet Hacking, *Photography: The Whole Story*, London 2021.
- Manfred Heiting (ed.), *Czech and Slovak Photo Publications 1918–1989*, Göttingen 2018.
- Kolektiv autorů, *Josef Sudek: Svatý Vít*, Praha 2010.
- Josef Koudelka, *Invaze 68*, Praha 2008.
- Jaroslav Kučera, *Klid před bouří: Jak jsme žili za normalizace, Fotografie ze 70. a 80. let*, Praha 2022.
- Karel Kuklík, *Krajiny návratů*, Praha 2004.
- Vojtěch Lahoda - Mahulena Nešlehová - Marie Platovská - Rostislav Švácha - Lenka Bydžovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 2, 1890/1938*, Praha 1998.

- Reinhold Mißelbeck (ed.), *20th Century Photography. Museum Ludwig Cologne*, Cologne 2012.
- Daniela Mrázková, *Cesty československé fotografie*, Praha 1989.
- Daniela Mrázková, *Příběh fotografie*, Praha 1985.
- Helena Musilová, *Anatomie skoku do prázdna: Rok 1968 a výtvarné umění v Československu*, Plzeň 2018.
- Taťána Petrasová - Helena Lorenzová (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění III/1, 2, 1780–1890*, Praha 2001.
- Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, Hranice 2010.
- Tomáš Pospěch (ed.), *Eugen Wiškovský. Obrazová fotografie*, Praha 2014.
- Tomáš Pospěch (ed.), *Josef Koudelka deníky*, Praha 2021.
- Tomáš Pospěch, *Myslet fotografii. Česká fotografie 1938–2000*, Praha 2014.
- Susan Sontag, *O fotografii*, Praha a Litomyšl 2002.
- Rostislav Švácha - Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění V, 1939/1958*, Praha 2005.
- Rostislav Švácha - Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1,2, 1958/2000*, Praha 2007.
- Michal Tůma, *Foto/mono/grafie*, Benešov nad Černou 2014.
- Ludvík Souček, *Brassaï*, Praha 1962.
- Karel Srp, *Emila Medková*, Praha 2005.
- Karel Valter, *Linie*, České Budějovice 1980.
- Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá, svazek 1: Od proletářského umění k poetismu*, Praha 1971.
- Josef Vodvodík - Jan Wiendl (edd.), *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny*, Praha 2011.

Články

- Jaroslav Boček, *Malé dějiny fotografie, Mladý svět IV*, 1964 (vycházelo na pokračování v průběhu celého ročníku).
- Jaroslav Boček, *Život proti tradici. Poznámky k české fotografii, Kultura VI*, 1962, č. 20, s. 3.
- Lukáš Bártl, *Poezie všedního dne ve fotografii, Umění LXII*, 2014, č. 1, s. 36–54.
- Karel Dvořák, *Tvář československé fotografie: Fotografické montáže Jana Šplíchala, Československá fotografie XXIII*, 1972, č. 9, s. 392.
- Jan Hampl, *Z tvůrčích kolektivů: Fotos a jeho mapový okruh, Československá fotografie XXXIII*, 1982, č. 7, s. 293.

- Vilém Heckel, O krajinářské fotografii, *Československá fotografie* V, 1954, č. 1, s. 12.
- Eva Hejdová, Z tvůrčích kolektivů: Fotos a jeho mapový okruh, *Československá fotografie* XXXIII, 1982, č. 7, s. 292 - 293.
- N. S. Chruščov, O kultu osobnosti a jeho důsledcích: Projev prvního tajemníka ÚV KSSS N. S. Chruščova na XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu (25. února 1956), *Reportér* V - příloha, 1990, č. 3, s. 1-16.
- Boris Jachnin, Prosté věci a sny: Svět fotografa F. Dvořáka, *Jihočeská pravda* XXIV, 1968, č. 52, s. 4.
- Jiří Kotalík, Výtvarní umělci v jižních Čechách: Fotograf František Dvořák, *Deník Jihočeská pravda* I, 1991, č. 145, s. 7.
- Alois Timr, Zamyšlení nad amatérskou fotografií, *Československá fotografie* XVI, 1965, č. 8, s. 281.
- Michal Tůma, Zkuste si udělat fotografickou knihu - maketu, *Československá fotografie* XXXVI, 1985, č. 5, s. 226-227.
- Jiří Urbánek, Co dál s mapovými okruhy, *Československá fotografie* XVI, 1965, č. 2, s. 43.
- Václav Vondra, Poválečný vývoj tužkárny KOH-I-NOOR Hardtmuth v Českých Budějovicích, *Jihočeský sborník historický* LIX, 1990, č. 4, s. 215-223.

Katalogy

- Zdeněk Bárta - Růžena Švecová, *Českobudějovický mapový okruh - kronika 50 ročníků 1962-2012* (katalog výstavy), České Budějovice 2012.
- David Boukal, *40 let fotografické skupiny FOTOS* (katalog výstavy), Galerie Nahoře České Budějovice 2003.
- Antonín Dufek (ed.), *Fotoskupina DOFO* (katalog výstavy), Brno 1995.
- Antonín Dufek, *Společnost před objektivem 1918-1989. Fotografie ze sbírky Moravské galerie v Brně* (katalog výstavy), Brno 2000.
- Antonín Dufek - Jiří Pátek - Petra Trnková, *V plném spektru. Fotografie 1900-1950 ze sbírky Moravské galerie v Brně* (katalog výstavy), Brno a Praha 2011.
- Hana Hosnedlová, *Věci, sny a skutečnost. František Dvořák* (katalog výstavy), Galerie Nahoře České Budějovice 2006.
- Helena Hrušová - Bohuslava Maříková, *František Dvořák (1932-1986). Můj dialog se světem* (katalog výstavy), České Budějovice 2022.
- Bohuslava Maříková, *Fotografická tvůrčí skupina FOTOS 1963-2014* (katalog výstavy), České Budějovice 2023.

- Bohuslava Maříková, *Osmašedesátý, rok nadějí a zklamání: Otta Sepp, Bohuslava Maříková* (katalog výstavy), České Budějovice 2018.
- Daniela Mrázková, *Co je fotografie. 150 let fotografie* (katalog výstavy), Praha 1989.
- Mahulena Nešlehová (ed.), *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957-1964* (katalog výstavy), Praha 1991.
- Vlastimil Tetiva, *České umění XX. století 1. díl* (katalog výstavy), Hluboká nad Vltavou 2003.

Kvalifikační práce

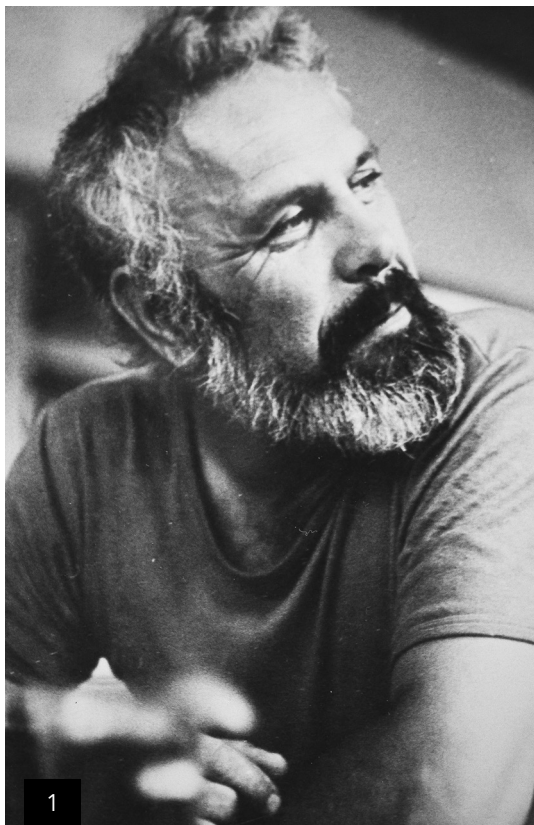
- Lukáš Bártl, *Poezie všedního dne ve fotografii* (disertační práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2012.
- Alice Dvořáková, *Český turismus v době normalizace* (bakalářská práce), Katedra historie PdF MU, Brno 2021.
- Helena Hrušová, *Fotograf František Dvořák (1932-1986). Život a dílo.* (bakalářská práce), Ústav věd o umění a kultuře FF JU, České Budějovice 2019.
- Zdeněk Stolbenko, *Od Linie po Fotos. 30.-60. léta v českobudějovické fotografii* (diplomová práce), FAMU, Praha 1998.

Internetové zdroje

- Přemysl Blažíček, *Poezie všedního dne: skupina Května 1956–1958. Přípravná studie pro Dějiny české literatury 1945–1990*, *Česká literatura* XLIX, 2001, č. 1, s. 64, <https://www.jstor.org/stable/42686642>, vyhledáno dne 16. 7. 2022.
- Ivo Hajn - Eva Lavičková, heslo Fotografie, in: Kolektiv autorů, *Encyklopedie Českých Budějovic*, <http://encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/fotografie>, vyhledáno 30. 4. 2023.
- Celia Hartmann, Edward Steichen Archive: The 55th Anniversary of The Family of Man, *MoMA Inside/Out*, www.moma.org/explore/inside_out/2010/11/17/edward-steichen-archive-the-55th-anniversary-of-the-family-of-man/, vyhledáno dne 15. 11. 2022.
- Markéta Mališová - Helena Heckelová, Vilém Heckel (1918–1970), *Vilém Heckel fotoarchiv*, <https://www.vilemheckel.cz/info>, vyhledáno dne 21. 6. 2023.
- Jiří Petráš, heslo Rok 1968, in: Kolektiv autorů, *Encyklopedie Českých Budějovic*, <https://encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/rok-1968>, vyhledáno dne 10. 5. 2023.

- Fred Ritchin, History, *Magnum Photos*, <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/>, vyhledáno dne 23. 6. 2023.
- Jaromír Schel, heslo Erhartovi, in: Kolektiv autorů, *Encyklopedie Českých Budějovic*, <http://www.encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/erhartovi>, vyhledáno dne 17. 6. 2023.
- Vlastimil Tetiva, heslo Linie, in: Kolektiv autorů, *Encyklopedie Českých Budějovic*, <https://encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/linie>, vyhledáno dne 30. 4. 2023.
- Pavlína Vogelová, tisková zpráva k výstavě Karel Kuklík: Fotografický dialog s krajinou, *Artalk.cz*, <https://artalk.cz/2017/02/07/tz-karel-kuklik/>, vyhledáno dne 22. 5. 2023.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1 | Portrét Františka Dvořáka, 80. léta 20. stol.



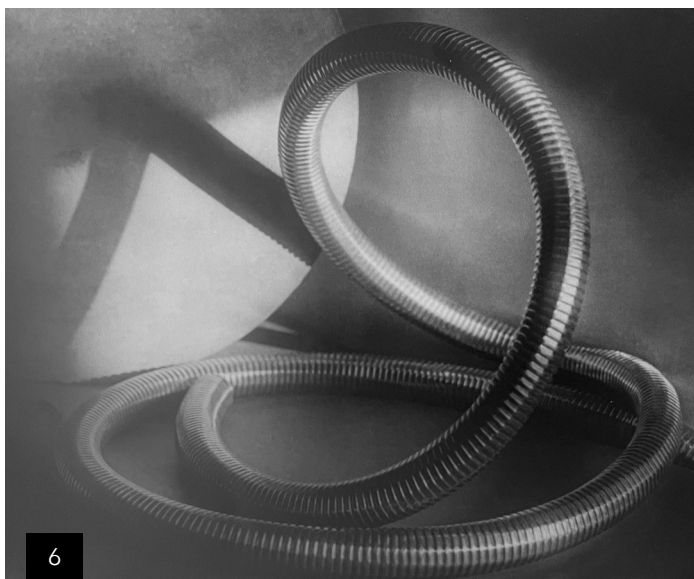
2 | Jaroslav Luzum, Portrét F. Dvořáka, 60. léta 20. stol.



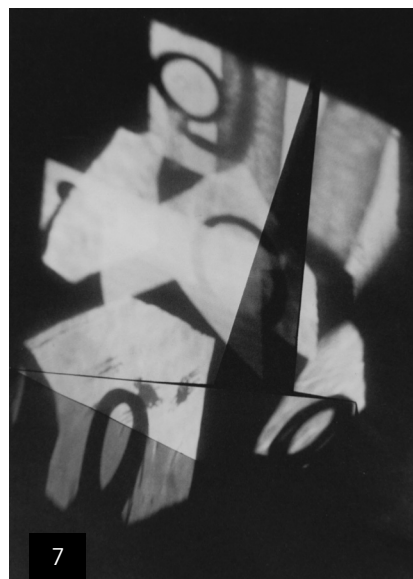
3 | Na expedici, 80. léta 20. stol.



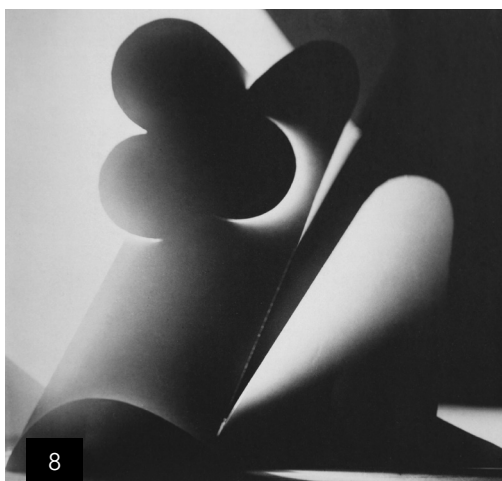
4-5 | Jaromír Funke, Album č. 19 (Kolín), 1923



6 | Jaromír Funke, Spirála, 1924



7 | Jaromír Funke, Abstraktní fotografie I, 1927-1929



8 | Jaroslav Rössler, Z cyklu Karton, 1923-26



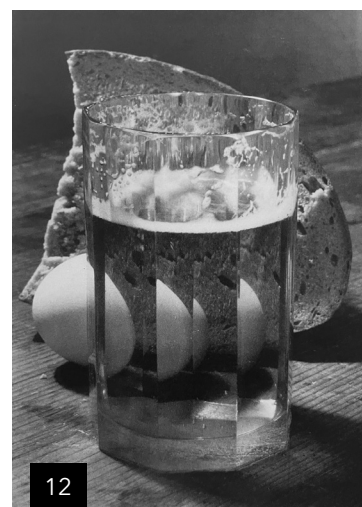
9 | František Drtikol, Krok, 1929



10 | Josef Sudek, Okno mého ateliéru, 1940-54



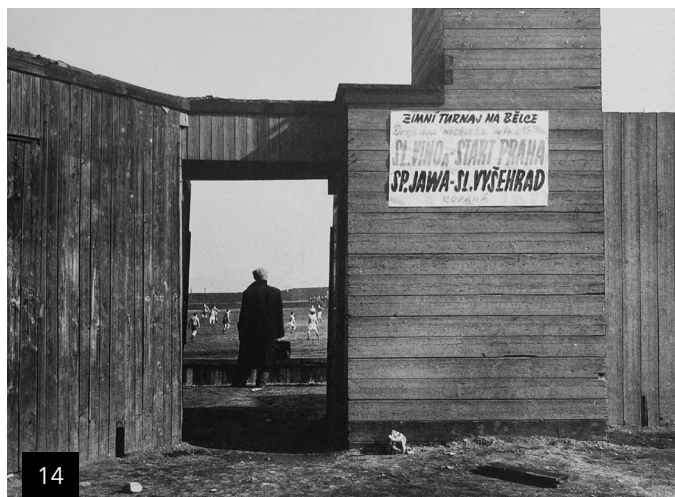
11 | Josef Sudek, bez názvu (Sv. Vít), 1924-1928



12 | Josef Sudek, Chléb, vejce a sklenice, 1950-54



13 | Jiří Jeníček, bez názvu, kolem 1955



14 | Václav Jírů, Divák, 1952



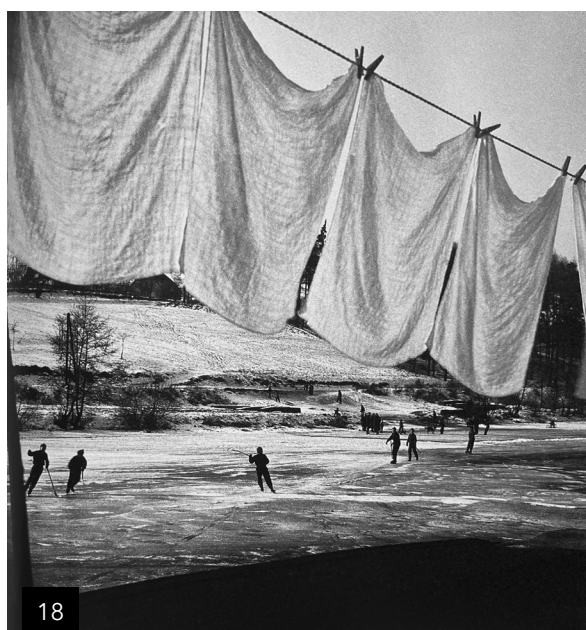
15 | Milada Einhornová, Není lehké být otcem, 1955



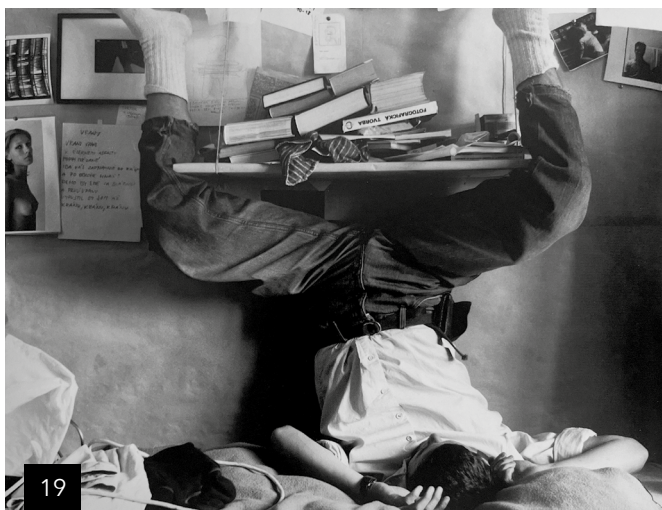
16 | Miloš Budík, Rozhovor o světle, 1959



17 | Rupert Kytka, Deštníky, 1960



18 | Marie Šechtlová, Děti, 1963



19

19 | Tono Stano, Možnosti pokoje I, 1982



20

DÍK-OBRAZ

20 | Rudo Prekop, Dik-obraz, 1986



21

60

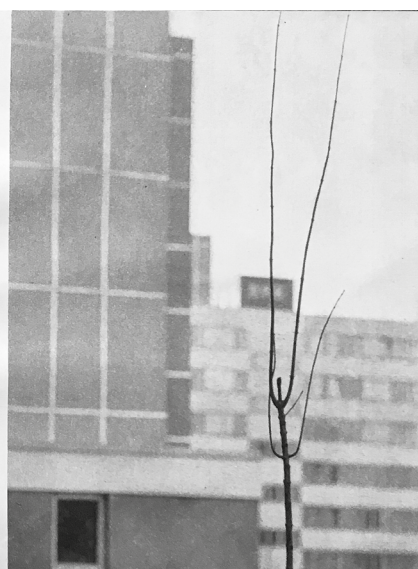


61

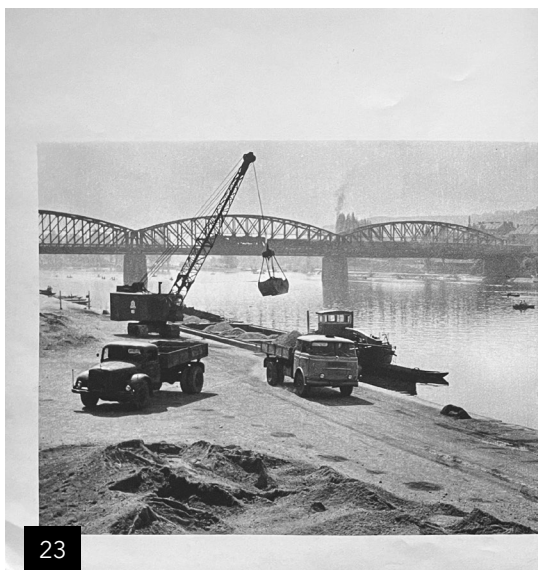


22

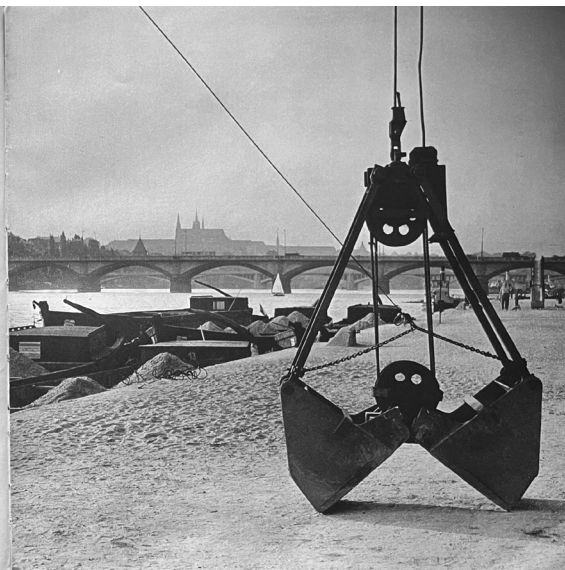
93



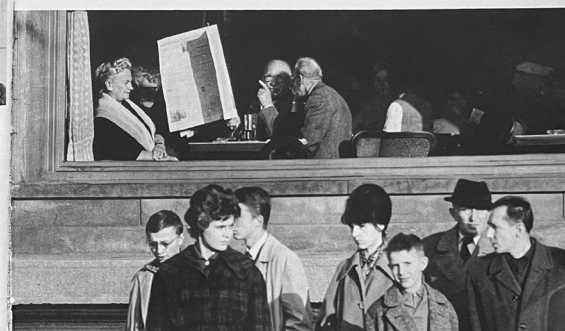
21-22 | František Dvořák, kniha České Budějovice zblízka, 1965



23



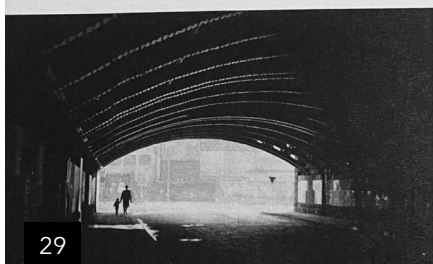
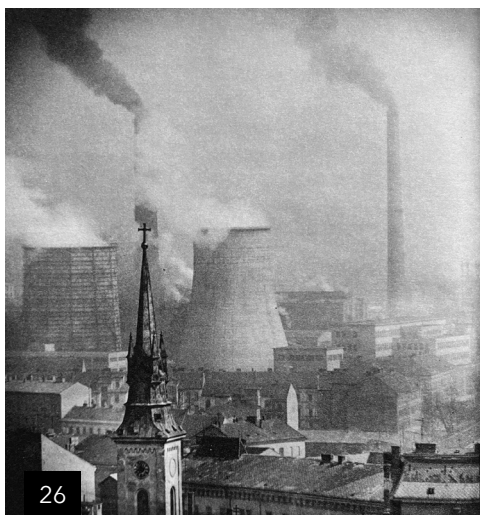
24



25



139



26–30 | Miloš Budík, K. O. Hrubý, Vilém Reichmann, kniha Brno, 1964



31 | Erich Einhorn, kniha Mariánské Lázně, 1960



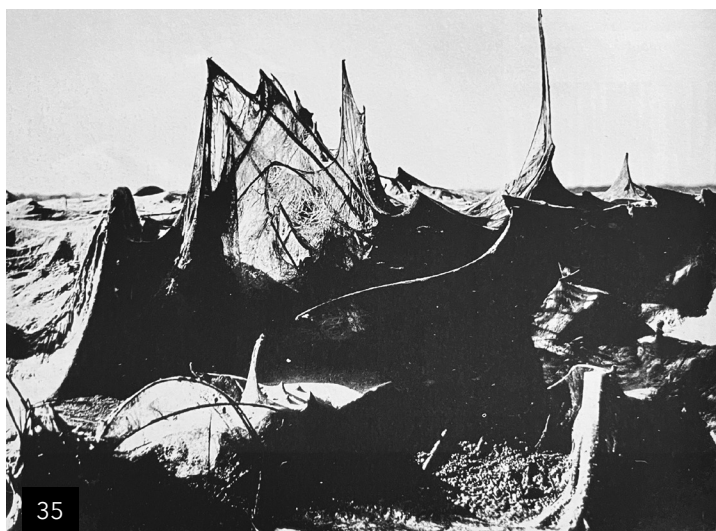
32 | Členové skupiny DOFO při zhotovování rámečků na výstavu v Olomouci, duben 1962. Zleva: J. Přechek, J. Hajn, R. Kytka a J. Vávra



33 | Jan Hajn, Don Quijote / Jezdec, z cyklu Zátíší, 1963



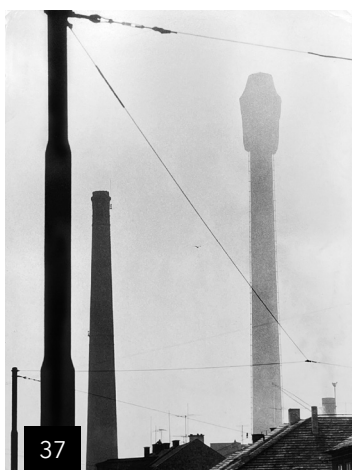
34 | Jaroslav Vávra, Šrafůra, 1964



35 | Vilém Reichmann, Po potopě, z cyklu Metamorfózy, 1962



36 | Členové FOTOSu spěchají na schůzku, nedatováno. Zprava: A. Timr, M. Tůma, R. Švecová, B. Vaněk, S. Buřič, J. Hampl; vzadu zprava: L. Kropík, V. Gutwald, Z. Rubeš



37 | Jaroslav Hecl, Mezi komíny, 60. léta 20. století



38 | Jiří Plachý, Černá věž, 1970



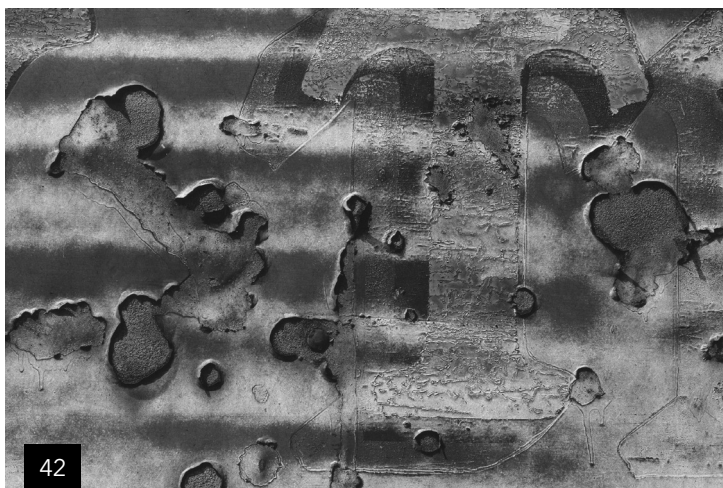
39 | Bohdan Marhoun, V ateliéru, 1961



40 | Jan Hampl, Domov, 60. léta 20. století



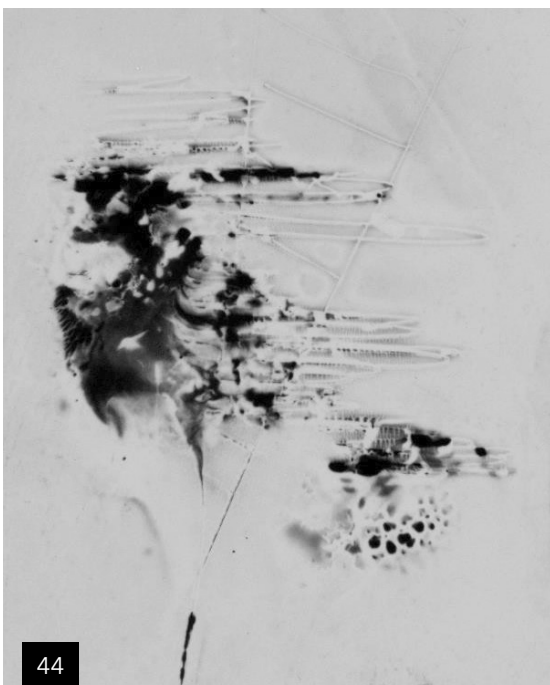
41 | Svatopluk Civiš, Kdo výš?, 60. léta 20. století



42 | Aaron Siskind, Chicago 29, 1952



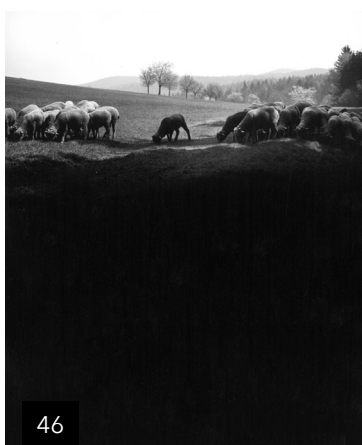
43 | Brassai, Graffiti / Latentní obrazy, 50. léta 20. století



44 | František Povolný, Fotografika, před 1935



45 | Miroslav Háek, Strukáž, 1937



46–48 | František Dvořák, bez názvu (krajiny), nedatováno.





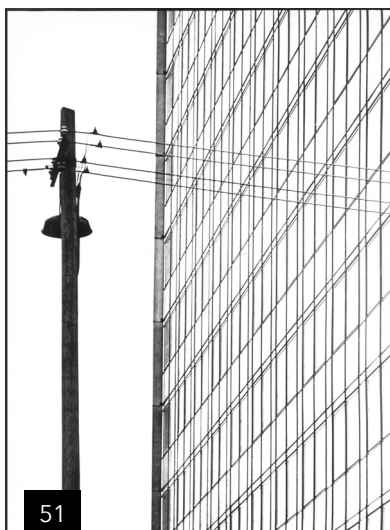
49

49 | František Dvořák, Kluk s bruslí / Závodník, z cyklu Kluci, 1965



50

50 | Dagmar Hochová, Matějská pouť v Dejvicích, 1960



51



52

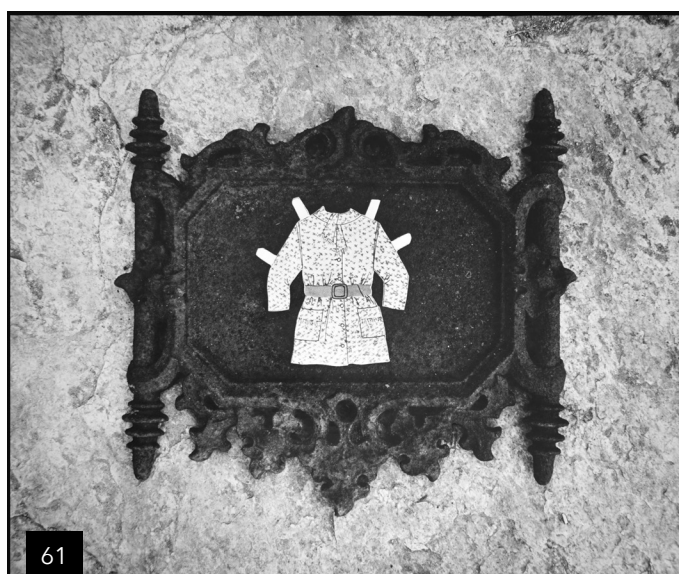
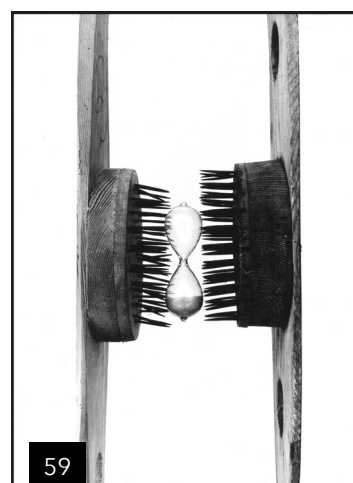
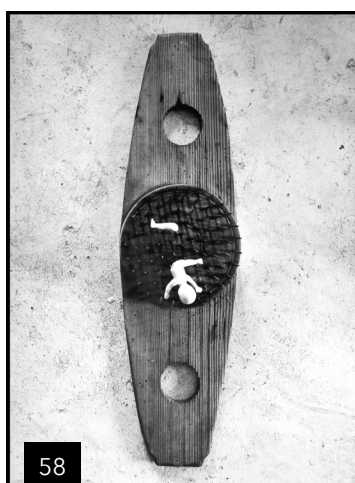
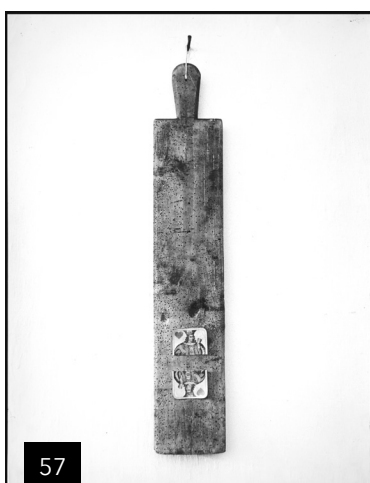
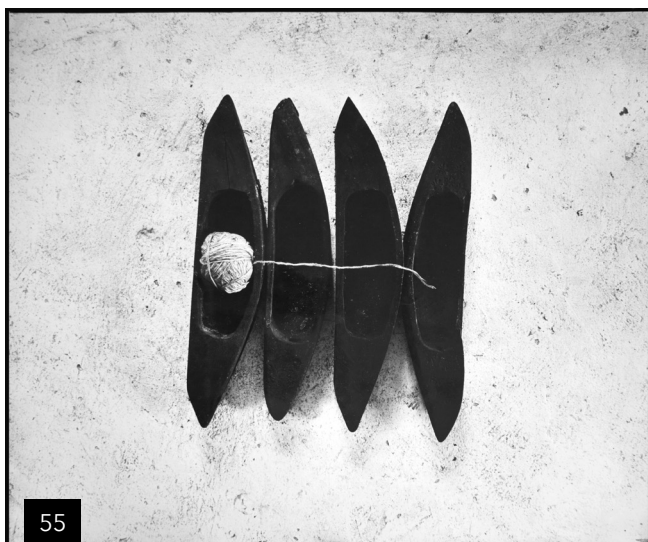


53



54

51–54 | František Dvořák, bez názvu (České Budějovice), 60. léta 20. století



55-61 | František Dvořák, Prosté věci, kolem 1968



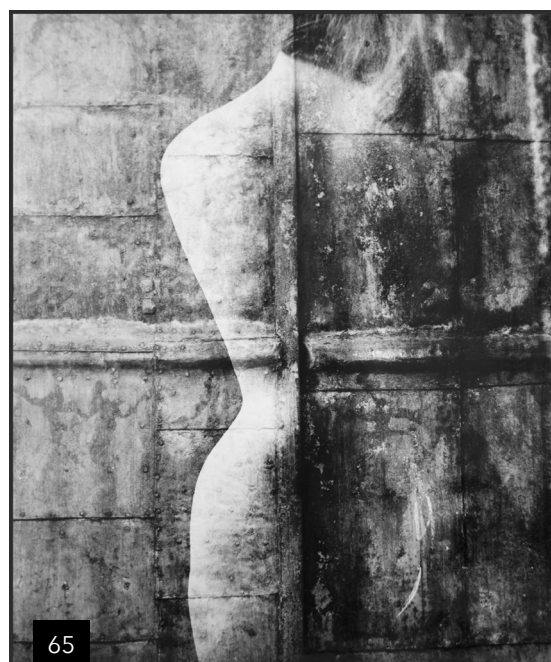
62



63



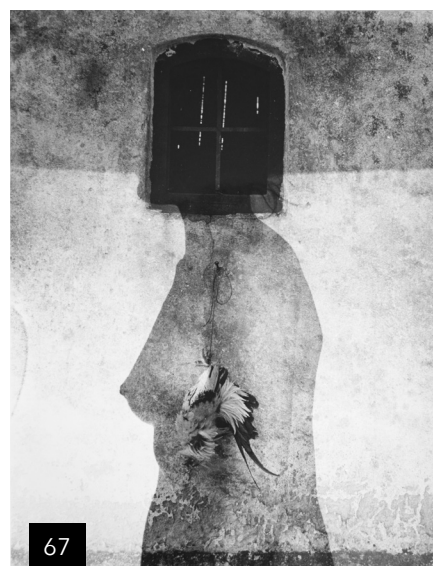
64



65

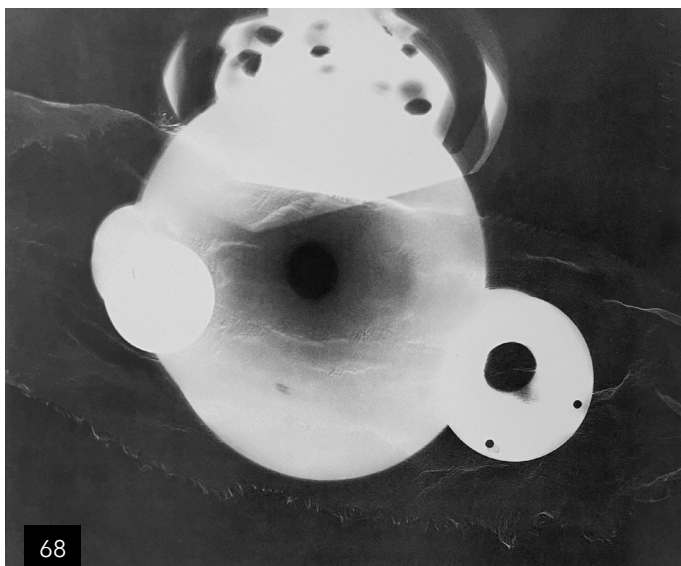


66

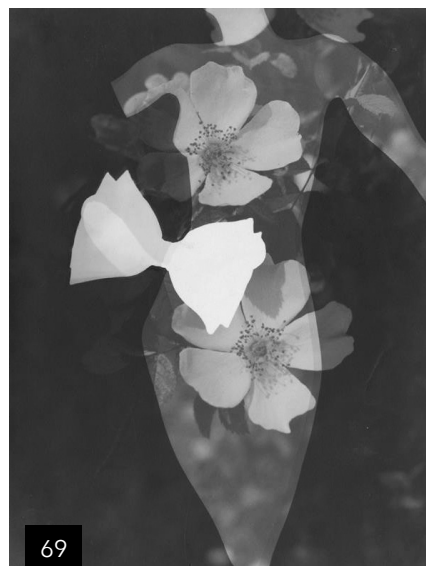


67

62-67 | František Dvořák, Sny, kolem 1968



68 | Man Ray, Rayogram, 1926



69 | Jaroslav Nohel, Volná láska, kolem 1935



70 | Jaroslav Rössler, bez názvu, 1931



71 | Jaroslav Rössler, bez názvu, 1932

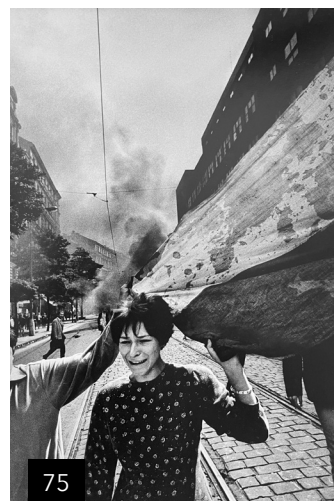


72-73 | Jaromír Funke, Reflexy, 1929





74



75

74–75 | Josef Koudelka, *Invaze 68*, 1968



76



77

76–77 | Otta Sepp, bez názvu (*okupace v Českých Budějovicích*), 1968



78



79



80

78-80 | František Dvořák, bez názvu (okupace v Českých Budějovicích), 1968



81



82

81-82 | Michal Tůma, Kde končí svět, 1969



83



84

83-84 | Miroslav Tůma, kniha Pod Libínem, ze série Učíme se vidět, 1952

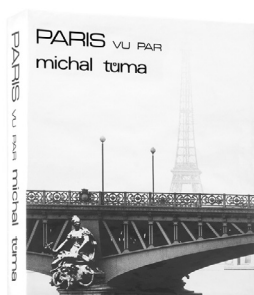


85



86

85-86 | Alois Timr, kniha Oddíl, 1970



87



88

87-88 | Michal Tůma, kniha Paris vu par, 1970



89



89-92 | Augustin Látal, Italia 1968, 1968





95



93–95 | František Dvořák, kniha Itálie 1969, 1969



96



97

96 | Ivo Loos, Párkaři, 1973

97 | Ivo Loos, Tváře, 1974



98

98 | Jaroslav Kučera, Letná, před hlavní tribunou, 1. máj 1984



99

99 | Jaroslav Kučera, Letenská pláň, 1. máj 1975



100



101



102

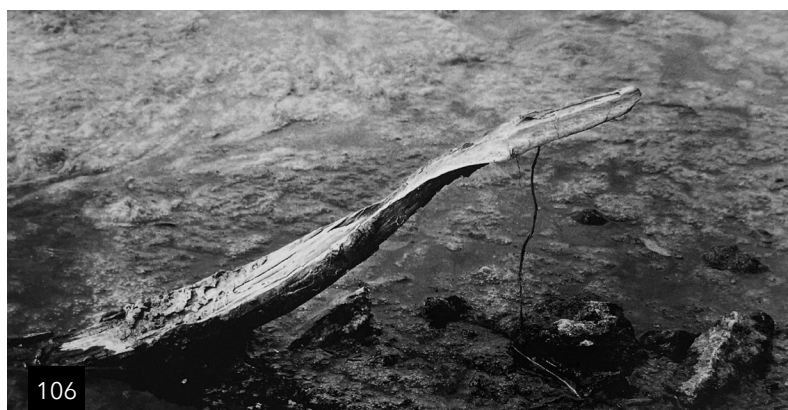
100-102 | František Dvořák, kniha Chalupa, 1973



103-104 | František Dvořák, kniha Ztichlé stromy, 1973



105 | Karel Kuklík, Zamořená krajina I č. 2, 1959



106 | Karel Kuklík, Krajina naděje č. 4, 1962



107



108

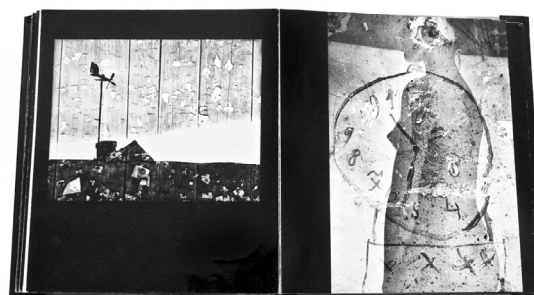


109

107-109 | Josef Sudek, Zmizelé sochy, 1961 / 1952 / 1953-1970



110



111

110-111 | František Dvořák, kniha Věci sny skutečnosti, 1973



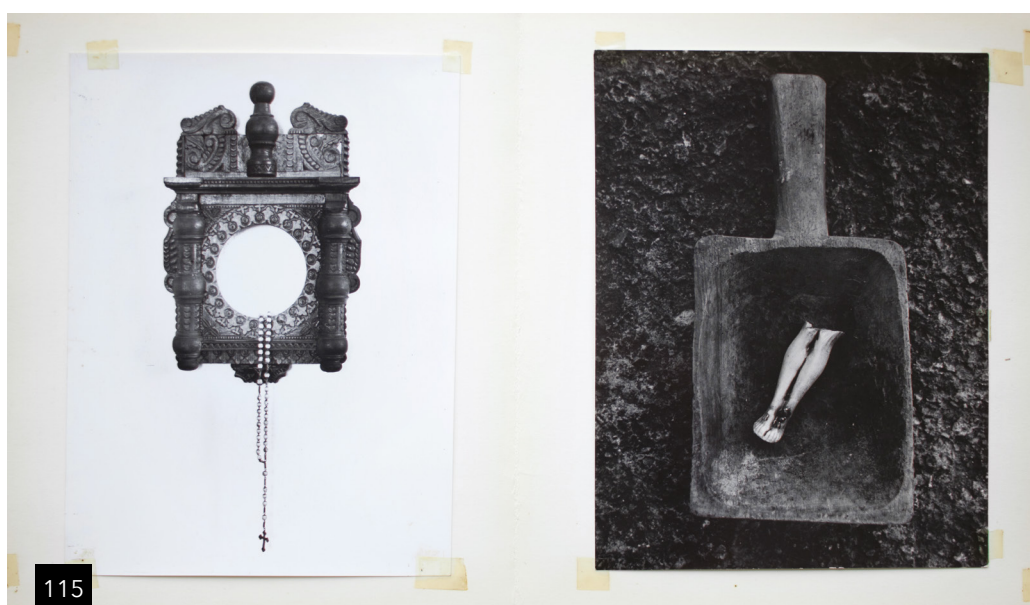
112



113



114



115



116



112-119 | František Dvořák, maketa knihy Věci sny skutečnosti, 1973



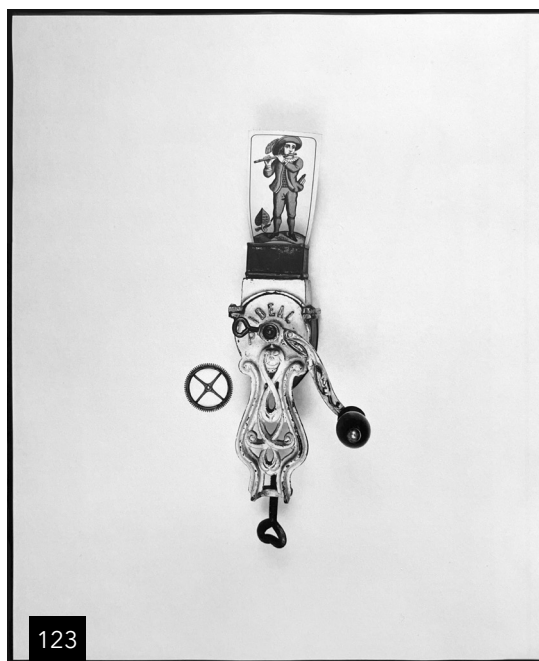
120 | Jan Šplíchal, Na židovské
téma, 1966-1968



121 | Jan Šplíchal, Praha, 1967-1981

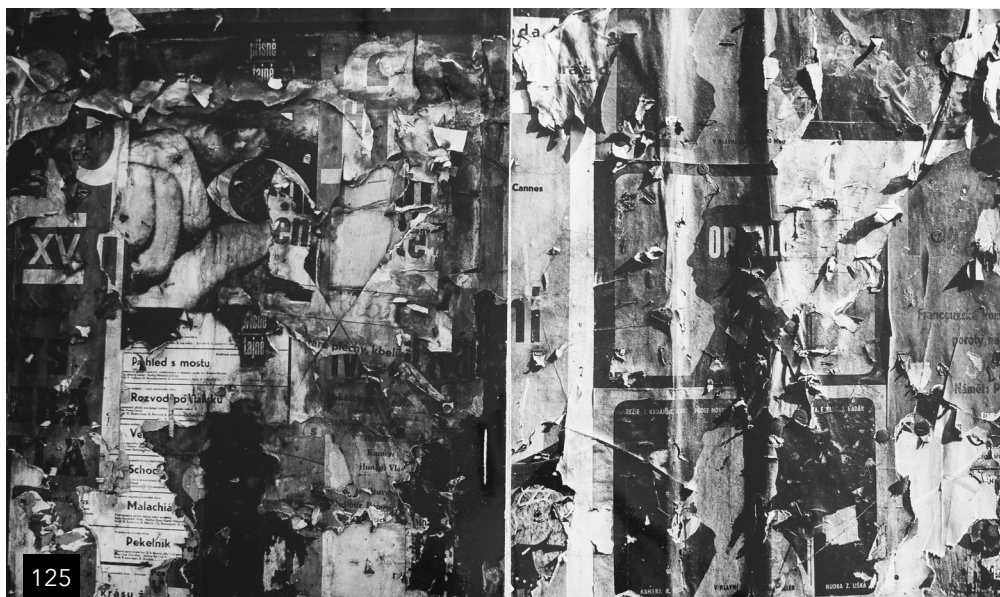


122 | Ladislav Postupa, Svědomí, 1966

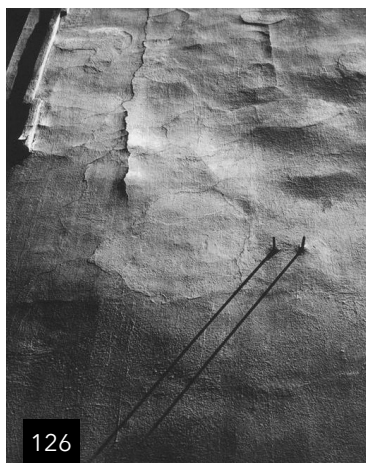


123 | Michal Tůma, Kde se zastavil čas, 1971





124-125 | František Dvořák, kniha Ticho města, 1974



126 | Karel Kuklík, Čas města, 1964-1982



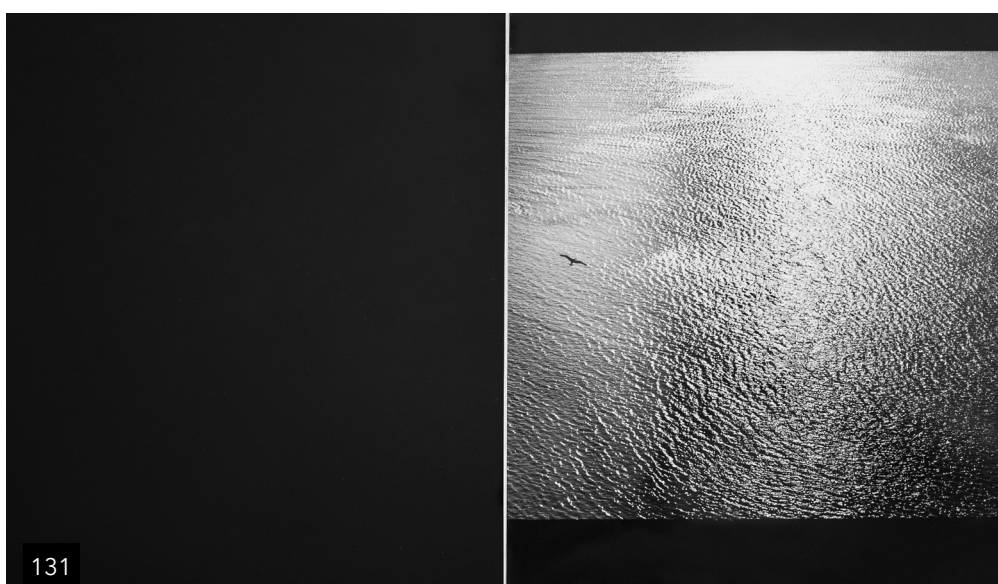
127 | Emila Medková, Polibek, 1977-1978



128



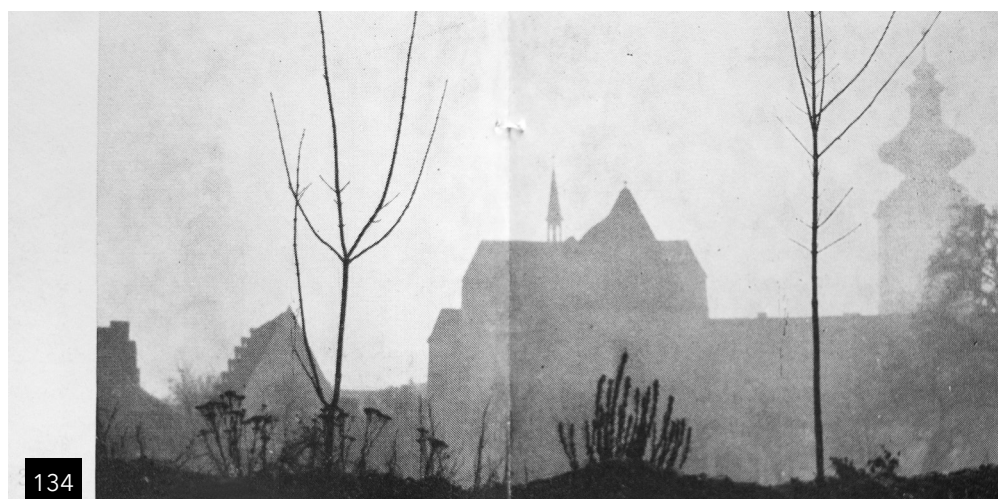
128-129 | František Dvořák, kniha Černá a bílá, 1974



130-131 | František Dvořák, kniha Rumunsko, 1974



132-133 | František Dvořák, kniha Českobudějovicko, 1976

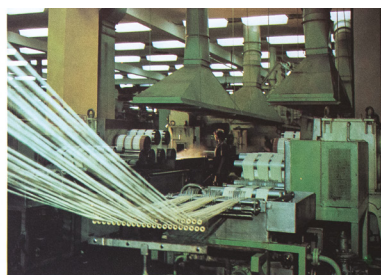


134 | František Dvořák, kniha České Budějovice, 1978



33

135



34



35



66



67

136



68

135-136 | František Dvořák, Jihočeským krajem, 1980



137



137 | Josef a Marie Erhartovi, kniha České Budějovice, 1980



17.
Schwarzenbergův salón kramlovského zámku
Bismarckův salon im Kramlovskému zámku
Der Schwarzenbergsalon des Schlosses in Český Krumlov
The Schwarzenberg salon in Kramlov Chateau
Le salon Schwarzenberg au château de Český Krumlov



18.
Kramlovská radnice a věž brády
Kramlovskaya radnitsa i zvezda zapovednogo mesta
Rathaus und Burgturm in Český Krumlov
Kramlov Town Hall and the castle tower
L'édifice de ville et le château de Český Krumlov

138



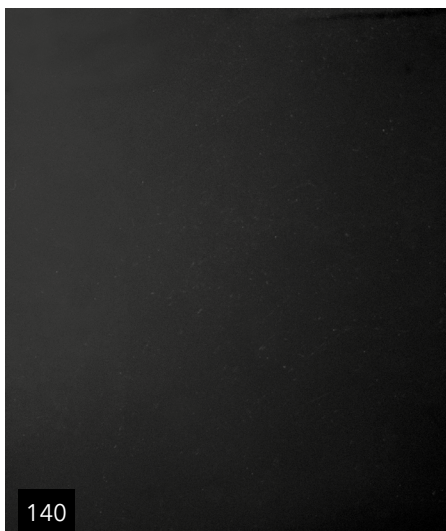
45.
Mlýnský náhon a Borevic Lad
Tosn a náhončny náhon Borevic Lad
Tosn and the Borevic Lad
The pond and the Borevic Lad
Tosn and the Borevic Lad



46.
Borevic Lad a Borevic Lad
Borevic Lad a Borevic Lad
Borevic Lad a Borevic Lad
The pond and the Borevic Lad
Borevic Lad a Borevic Lad
Les communs et les forêts de la Borevic Lad

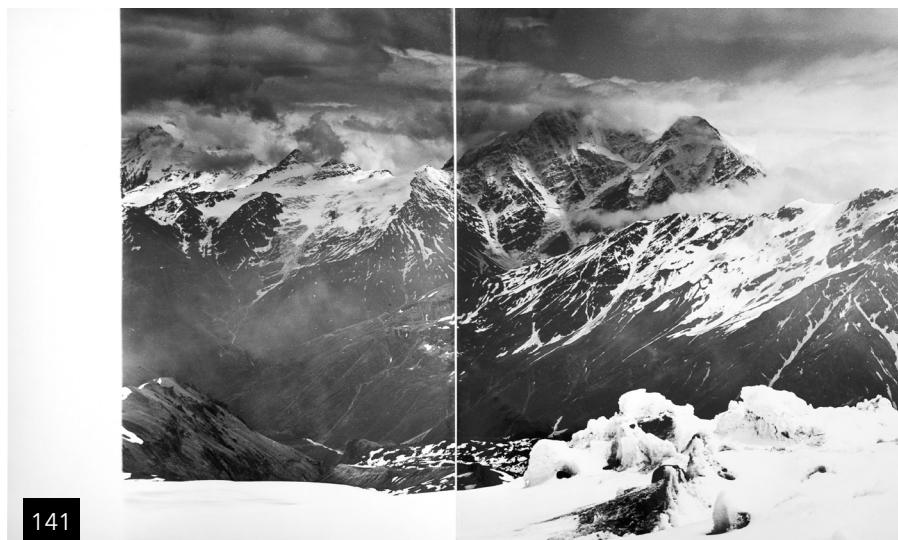
139

138-139 | Josef a Marie Erhartovi, kniha Jižní Čechy, 1979



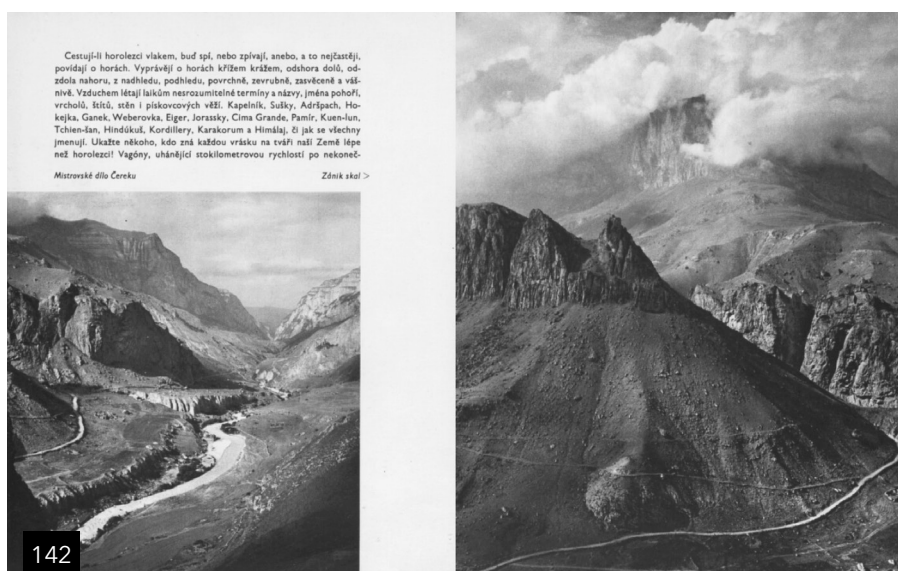
140



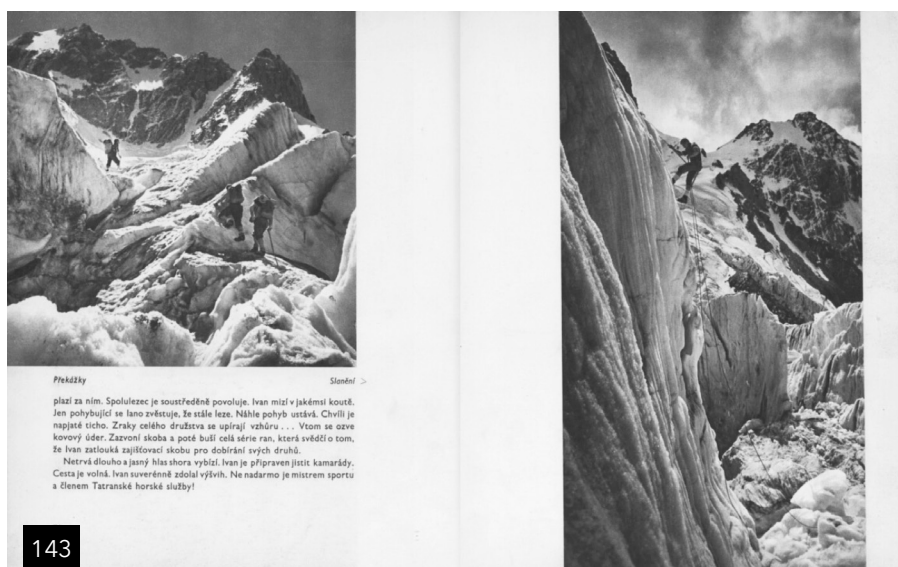


141

140-141 | František Dvořák, kniha Kavkaz '83, 1983



142



143

142-143 | Vilém Heckel, kniha Expedice Kavkaz, 1965



144



145



146

144-146 | František Dvořák, Pamír, 1984



147



148

147-148 | František Dvořák, bez názvu (Polsko), 1986

SEZNAM OBRAZOVÉHO DOPROVODU

- 1 | Autor neznámý, Portrét Františka Dvořáka, 80. léta 20. stol., archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová.
- 2 | Jaroslav Luzum, Portrét Františka Dvořáka, 60. léta 20. stol., archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová.
- 3 | Autor neznámý, Na expedici, 80. léta 20. stol., archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová.
- 4, 5 | Jaromír Funke, Album č. 19 (Kolín), 1923, reprodukováno z knihy Antonín Dufek - Jaroslav Pejša, *Jaromír Funke: Kolín 1923, Album No. 19*, 2017, s. 34, 59, reprodukce Helena Hrušová.
- 6 | Jaromír Funke, Spirála, 1924, reprodukováno z knihy Vladimír Birgus, *Drtikol, Funke, Rössler, Wiškovský: Mistři české avantgardní fotografie*, Praha 2014, s. 28, reprodukce Helena Hrušová.
- 7 | Jaromír Funke, Abstraktní fotografie I, 1927–1929, reprodukováno z knihy Vladimír Birgus, *Drtikol, Funke, Rössler, Wiškovský: Mistři české avantgardní fotografie*, Praha 2014, s. 34, reprodukce Helena Hrušová.
- 8 | Jaroslav Rössler, Z cyklu Karton, 1923–26, reprodukováno z knihy Vladimír Birgus, *Drtikol, Funke, Rössler, Wiškovský: Mistři české avantgardní fotografie*, Praha 2014, s. 51, reprodukce Helena Hrušová.
- 9 | František Drtikol, Krok, 1929, reprodukováno z knihy Vladimír Birgus, *Drtikol, Funke, Rössler, Wiškovský: Mistři české avantgardní fotografie*, Praha 2014, s. 19, reprodukce Helena Hrušová.
- 10 | Josef Sudek, Okno mého ateliéru, 1940–54, reprodukováno z knihy Anna Fárová, *Josef Sudek*, Praha 2002, nestránkováno, obr. č. 58, reprodukce Helena Hrušová.
- 11 | Josef Sudek, bez názvu / Sv. Vít, 1924–1928, reprodukováno z knihy Kolektiv autorů, *Josef Sudek: Svatý Vít*, Praha 2010, s. 36, reprodukce Helena Hrušová.
- 12 | Josef Sudek, Chléb, vejce a sklenice, 1950–54, reprodukováno z knihy Anna Fárová, *Josef Sudek*, Praha 2002, nestránkováno, obr. č. 51, reprodukce Helena Hrušová.
- 13 | Jiří Jeníček, bez názvu, kolem 1955, reprodukováno z knihy Lukáš Bártl, *Všední den v české fotografii 50. a 60. let*, Řevnice a Cheb 2018, s. 70, reprodukce Helena Hrušová.
- 14 | Václav Jírů, Divák, 1952, reprodukováno z knihy Lukáš Bártl, *Všední den v české fotografii 50. a 60. let*, Řevnice a Cheb 2018, s. 81, reprodukce Helena Hrušová.

- 15 | Milada Einhornová, *Není lehké býti otcem*, 1955, reprodukováno z knihy Lukáš Bártl, *Všední den v české fotografii 50. a 60. let*, Řevnice a Cheb 2018, s. 148, reprodukce Helena Hrušová.
- 16 | Miloš Budík, *Rozhovor o světle*, 1959, reprodukováno z knihy Lukáš Bártl, *Všední den v české fotografii 50. a 60. let*, Řevnice a Cheb 2018, s. 111, reprodukce Helena Hrušová.
- 17 | Rupert Kytka, *Deětníky*, 1960, reprodukováno z knihy Lukáš Bártl, *Všední den v české fotografii 50. a 60. let*, Řevnice a Cheb 2018, s. 141, reprodukce Helena Hrušová.
- 18 | Marie Šechtlová, *Děti*, 1963, reprodukováno z knihy Lukáš Bártl, *Všední den v české fotografii 50. a 60. let*, Řevnice a Cheb 2018, s. 162, reprodukce Helena Hrušová.
- 19 | Tono Stano, *Možnosti pokoje I*, 1982, reprodukováno z knihy Lucia L. Fišerová - Tomáš Pospěch (edd.), *Slovenská nová vlna*, Praha 2014, s. 76, reprodukce Helena Hrušová.
- 20 | Rudo Prekop, *Dik-obraz*, 1986, reprodukováno z knihy Lucia L. Fišerová - Tomáš Pospěch (edd.), *Slovenská nová vlna*, Praha 2014, s. 148, reprodukce Helena Hrušová.
- 21-22 | Ukázka z knihy František Dvořák, *České Budějovice zblízka*, České Budějovice 1965, s. 60-61, 92-93, reprodukce Helena Hrušová.
- 23-25 | Ukázka z knihy Václav Jírů, *Praha a Pražané*, Praha 1962, s. 28-29, 36-37, 138-139, reprodukce Helena Hrušová.
- 26-30 | Ukázka z knihy Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Vilém Reichmann, *Brno*, Brno 1964, s. 54, 56-57, 62, 142-143, reprodukce Helena Hrušová.
- 31 | Ukázka z knihy Erich Einhorn - Pavel Kohout - Pravoslav Sovák, *Mariánské Lázně*, Plzeň 1960, s. 70-71, reprodukce Helena Hrušová.
- 32 | Autor neznámý, *Členové skupiny DOFO při zhotovování rámečků na výstavu v Olomouci*, 1962, reprodukováno z knihy Antonín Dufek (ed.), *Fotoskupina DOFO* (katalog výstavy), Brno 1995, s. 64, reprodukce Helena Hrušová.
- 33 | Jan Hajn, *Don Quijote / Jezdec*, z cyklu *Zátiší*, 1963, reprodukováno z knihy Antonín Dufek (ed.), *Fotoskupina DOFO* (katalog výstavy), Brno 1995, s. 36, reprodukce Helena Hrušová.
- 34 | Jaroslav Vávra, *Šrafůra*, 1964, reprodukováno z knihy Antonín Dufek (ed.), *Fotoskupina DOFO* (katalog výstavy), Brno 1995, s. 27, reprodukce Helena Hrušová.
- 35 | Vilém Reichmann, *Po potopě*, z cyklu *Metamorfózy*, 1962, reprodukováno z knihy Antonín Dufek (ed.), *Fotoskupina DOFO* (katalog výstavy), Brno 1995, s. 32, reprodukce Helena Hrušová.

- 36 | Autor neznámý, Členové FOTOSu spěchají na schůzku, nedatováno, reprodukováno z katalogu výstavy Bohuslava Maříková, *Fotografická tvůrčí skupina FOTOS 1963-2014* (katalog výstavy), České Budějovice 2023, nestránkováno, reprodukce Helena Hrušová.
- 37 | Jaroslav Hecl, Mezi komíny, 60. léta 20. století, z výstavy Fotografická tvůrčí skupina FOTOS 1963-2014 (duben-červen 2023), reprodukce Helena Hrušová.
- 38 | Jiří Plachý, Černá věž, 1970, z výstavy Fotografická tvůrčí skupina FOTOS 1963-2014 (duben-červen 2023), reprodukce Helena Hrušová.
- 39 | Bohdan Marhoun, V ateliéru, 1961, z výstavy Fotografická tvůrčí skupina FOTOS 1963-2014 (duben-červen 2023), reprodukce Helena Hrušová.
- 40 | Jan Hampl, Domov, 60. léta 20. století, z výstavy Fotografická tvůrčí skupina FOTOS 1963-2014 (duben-červen 2023), reprodukce Helena Hrušová.
- 41 | Svatopluk Civiš, Kdo výš?, 60. léta 20. století, z výstavy Fotografická tvůrčí skupina FOTOS 1963-2014 (duben-červen 2023), reprodukce Helena Hrušová.
- 42 | Aaron Siskind, Chicago 29, 1952, z Getty.edu Museum Collection (<https://www.getty.edu/art/collection/object/104AV2>).
- 43 | Brassai, Graffiti / Latentní obrazy, 50. léta 20. století, reprodukováno z knihy Ludvík Souček, *Brassai*, Praha 1962, s. 54, reprodukce Helena Hrušová.
- 44 | František Povolný, Fotografie, před 1935, z online sbírky Moravské galerie (https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_8874).
- 45 | Miroslav Háek, Strukáž, 1937, reprodukováno z knihy Vladimír Birgus - Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2009, s. 110, reprodukce Helena Hrušová.
- 46–48 | František Dvořák, bez názvu (krajiny), nedatováno, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Bohuslava Maříková.
- 49 | František Dvořák, Kluk s bruslí/Závodník, 1965, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová.
- 50 | Dagmar Hochová, Matějská pouť v Dejvicích, 1960, reprodukováno z knihy Vladimír Birgus - Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2009, s. 161, reprodukce Helena Hrušová.
- 51–54 | František Dvořák, bez názvu (České Budějovice), 60. léta 20. století, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Bohuslava Maříková.
- 55–61 | František Dvořák, Prosté věci, kolem 1968, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová, Bohuslava Maříková.
- 62–67 | František Dvořák, z cyklu Sny, kolem 1968, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová, Bohuslava Maříková.
- 68 | Man Ray, Rayogram, 1926, reprodukováno z knihy Manfred Heiting (ed.), *Man Ray*, Köln 2017, s. 192, reprodukce Helena Hrušová.

- 69 | Jaroslav Nohel, Volná láska, kolem 1935, z online sbírky Moravské galerie (https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_9536).
- 70 | Jaroslav Rössler, bez názvu, 1931, reprodukováno z knihy Vladimír Birgus - Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2009, s. 79, reprodukce Helena Hrušová.
- 71 | Jaroslav Rössler, bez názvu, 1932, reprodukováno z knihy Vladimír Birgus - Jan Mlčoch (edd.) *Jaroslav Rössler. Fotografie, koláže, kresby*, Praha 2003, nestránkováno, obr. č. 97, reprodukce Helena Hrušová.
- 72-73 | Jaromír Funke, Reflexy, 1929, reprodukováno z knihy Antonín Dufek, *Jaromír Funke: Mezi konstrukcí a emocí*, Brno 2013, s. 126-127, reprodukce Helena Hrušová.
- 74 | Josef Koudelka, Invaze 68, 1968, z Magnum Photos (<https://www.magnum-photos.com/newsroom/josef-koudelka-invasion-prague-68/>).
- 75 | Josef Koudelka, Invaze 68, 1968, reprodukováno z knihy Josef Koudelka, *Invaze 68*, Praha 2008, s. 155.
- 76-77 | Otta Sepp, bez názvu (okupace v Českých Budějovicích), 1968, reprodukováno z katalogu Bohuslava Maříková, *Osmašedesátý, rok nadějí a zklamání: Otta Sepp, Bohuslava Maříková* (katalog výstavy), České Budějovice 2018, s. 18, 20, reprodukce Helena Hrušová.
- 78-80 | František Dvořák, bez názvu (okupace v Českých Budějovicích), 1968, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Bohuslava Maříková.
- 81-82 | Michal Tůma, Kde končí svět, 1969, reprodukováno z knihy Michal Tůma, *Foto/mono/grafie*, Benešov nad Černou 2014, s. 78, 81, reprodukce Helena Hrušová.
- 83-84 | Ukázka z knihy Miroslav Tůma, *Pod Libínem*, z edice Učíme se vidět, 1952, nestránkováno, archiv Michala Tůmy, reprodukce Michal Tůma.
- 85-86 | Ukázka z knihy Alois Timr, *Oddíl*, 1970, nestránkováno, archiv rodiny Timrových, reprodukce Michal Tůma.
- 87-88 | Ukázka z knihy Michal Tůma, *Paris vu par*, České Budějovice 1970, nestránkováno, archiv Michala Tůmy, reprodukce Michal Tůma.
- 89-92 | Augustin Látal, Italia 1968, 1968, z webových stránek autora (<https://gusta.latal.net/foto/index.php?/category/11>).
- 93-95 | Ukázka z knihy František Dvořák, *Itálie 1969*, České Budějovice 1969, nestránkováno, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová.
- 96 | Ivo Loos, Párkaři, 1973, reprodukováno z knihy Antonín Dufek, *Ivo Loos*, Praha 2013, s. 40, reprodukce Helena Hrušová.
- 97 | Ivo Loos, Tváře, 1974, reprodukováno z knihy Antonín Dufek, *Ivo Loos*, Praha 2013, s. 17, reprodukce Helena Hrušová.

- 98 | Jaroslav Kučera, Letná, před hlavní tribunou, 1. máj 1984, reprodukováno z knihy Jaroslav Kučera, *Klid před bouří: Jak jsme žili za normalizace, Fotografie ze 70. a 80. let*, Praha 2022, s. 295, reprodukce Helena Hrušová.
- 99 | Jaroslav Kučera, Letenská pláň, 1. máj 1975, reprodukováno z knihy Jaroslav Kučera, *Klid před bouří: Jak jsme žili za normalizace, Fotografie ze 70. a 80. let*, Praha 2022, s. 293, reprodukce Helena Hrušová.
- 100-102 | Ukázka z knihy František Dvořák, *Chalupa*, České Budějovice 1973, nestránkováno, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová.
- 103-104 | Ukázka z knihy František Dvořák, *Ztichlé stromy*, České Budějovice 1973, nestránkováno, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová.
- 105 | Karel Kuklík, Zamořená krajina I č. 2, 1959, reprodukováno z knihy Karel Kuklík, *Krajiny návratů*, Praha 2004, s. 5, reprodukce Helena Hrušová.
- 106 | Karel Kuklík, Krajina naděje č. 4, 1962, reprodukováno z knihy Karel Kuklík, *Krajiny návratů*, Praha 2004, s. 12, reprodukce Helena Hrušová.
- 107-109 | Josef Sudek, Zmizelé sochy, 1961 / 1952 / 1953-1970, reprodukováno z knihy Hana Buddeus (ed.), *Sudek and Sculpture*, Praha 2020, s. 155, 159, 161, reprodukce Helena Hrušová.
- 110-111 | Ukázka z knihy František Dvořák, *Věci sny skutečnosti*, České Budějovice 1973, nestránkováno, archiv rodiny Dvořákových (dnes ztraceno), reprodukce Michal Tůma.
- 112-119 | Ukázka z makety knihy František Dvořák, *Věci sny skutečnosti*, České Budějovice 1973, nestránkováno, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová.
- 120 | Jan Šplíchal, Na židovské téma, 1966-1968, z webových stránek autora (<http://www.splichal.eu/fotogalerie.php?id=3>).
- 121 | Jan Šplíchal, Praha, 1967-1981, z webových stránek autora (<http://www.splichal.eu/fotogalerie.php?id=4>).
- 122 | Ladislav Postupa, Svědomí, 1966, z Ifotovideo (http://www.ifotovideo.cz/rubriky/co-se-deje/ladislav-postupa-svet-symbolu_13637.html).
- 123 | Michal Tůma, Kde se zastavil čas, 1971, reprodukováno z knihy Michal Tůma, *Foto/mono/grafie*, Benešov nad Černou 2014, s. 102, reprodukce Helena Hrušová.
- 124-125 | Ukázka z knihy František Dvořák, *Ticho města*, České Budějovice 1974, nestránkováno, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová.
- 126 | Karel Kuklík, Čas města, 1964-1982, z online sbírky Moravské galerie (https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_10418).
- 127 | Emila Medková, Polibek, 1977-1978, reprodukováno z knihy Karel Srp, *Emila Medková*, Praha 2005, s. 80, reprodukce Helena Hrušová.

- 128-129 | Ukázka z knihy František Dvořák, *Černá a bílá*, České Budějovice 1974, nestránkováno, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová.
- 130-131 | Ukázka z knihy František Dvořák, *Rumunsko*, České Budějovice 1974, nestránkováno, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová.
- 132-133 | Ukázka z knihy Jan Humhej (ed.), *Československé Budějovice. 30 let budování československého okresu 1945-1975*, České Budějovice 1976, s. 34-35, 36-37, reprodukce Helena Hrušová.
- 134 | Ukázka z knihy František Dvořák, *České Budějovice*, České Budějovice 1978, s. 30-31, reprodukce Helena Hrušová.
- 135-136 | Ukázka z knihy Zdeněk Čapek (ed.), *Jihočeským krajem*, České Budějovice 1980, nestránkováno, reprodukce Helena Hrušová.
- 137 | Ukázka z knihy Jiří a Věra Kuthanovi, *České Budějovice*, Praha 1980, s. 43-44, reprodukce Helena Hrušová.
- 138-139 | Ukázka z knihy Josef a Marie Erhartovi, *Jižní Čechy*, Praha 1979, nestránkováno, reprodukce Helena Hrušová.
- 140-141 | Ukázka z knihy František Dvořák, *Kavkaz '83*, České Budějovice 1983, nestránkováno, reprodukce Helena Hrušová.
- 142-143 | Ukázka z knihy Arnošt Černík - Vilém Heckel, *Expedice Kavkaz*, Praha 1965, s. 12-13, 74-75, reprodukce Helena Hrušová.
- 144-146 | František Dvořák, *Pamír*, 1984, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová.
- 147-148 | František Dvořák, bez názvu (Polsko), 1986, archiv rodiny Dvořákových, reprodukce Helena Hrušová.