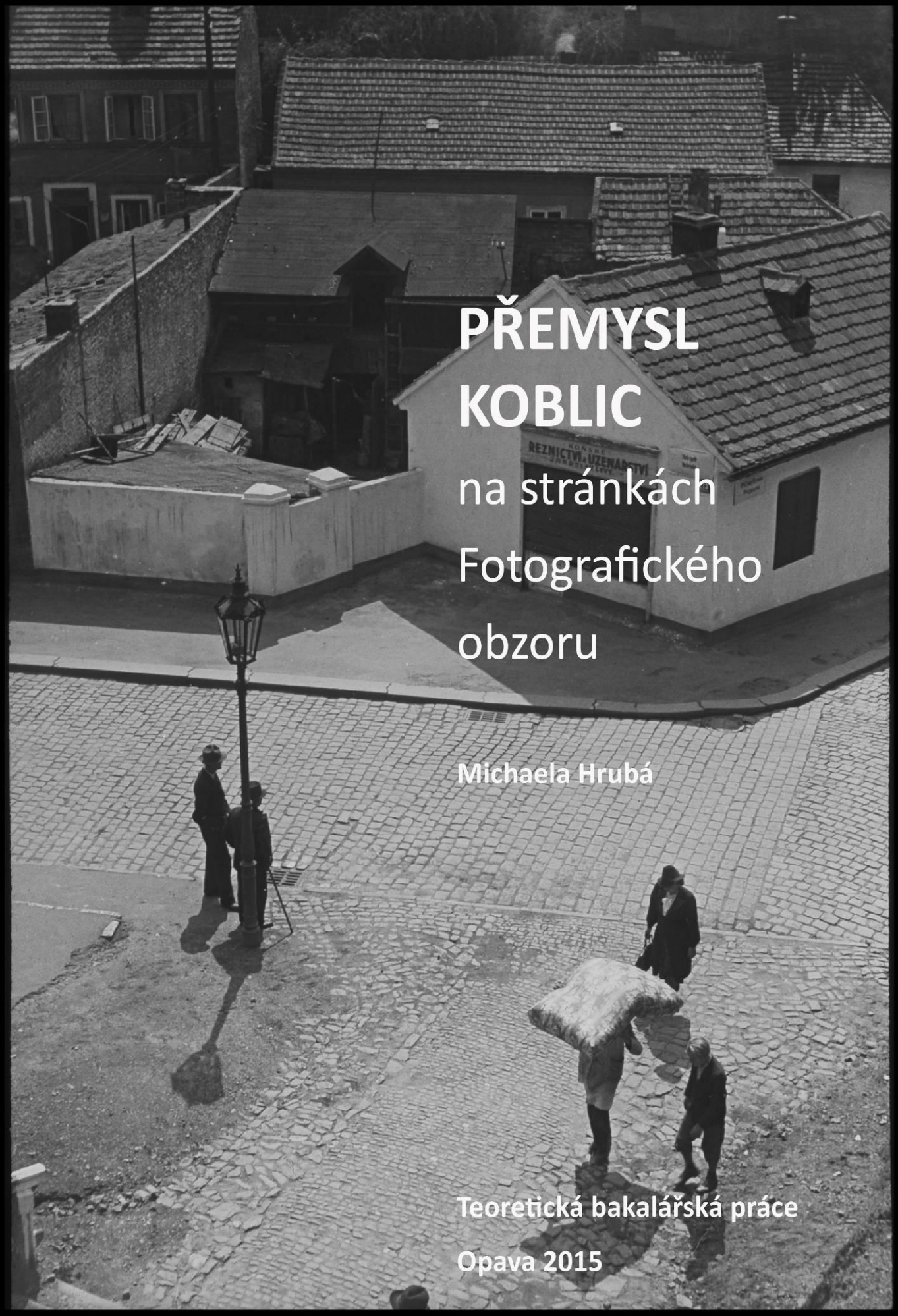


PŘEMYSL KOBLIC

na stránkách Fotografického obzoru

Michaela Hrubá

Teoretická bakalářská práce

Opava 2015

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Přemysl Koblic

na stránkách Fotografického obzoru

Přemysl Koblic

on pages of Fotografický obzor

Mgr. Michaela Hrubá

Teoretická bakalářská práce
Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí bakalářské práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: doc. Mgr. Václav Podestát

Opava 2015

Abstrakt:

Přemysl Koblic (1892-1955) patřil k předním českým fotografům v období dvacátých až čtyřicátých let minulého století. Propagoval moderní fotografii, byl průkopníkem širokoúhlé a živé fotografie. Vyjadřoval se k aktuálním otázkám české fotografie i k organizaci klubů fotografů amatérů. Přispíval do dobových odborných časopisů, vedl fotografické kurzy v klubech fotografů amatérů. Působil ve výstavních výborech i v porotách při soutěžích. Jako vystudovaný chemik využil své znalosti ve prospěch fotografie a vynalézal nové postupy i fotografické přístroje.

Klíčová slova:

Momentní fotografie, živá fotografie, širokoúhlá fotografie, Přemysl Koblic, Jiří Jeníček, Jaroslav Krupka, Jan Lauschmann, Jaromír Funke, Fotolín Matlák, Drahomír Josef Růžička, Fotografický obzor, žánr, výjev, ČKFA.

Abstract:

Přemysl Koblic (1892–1955) ranked among the eminent Czech photographers of the 1920s to 1940s. He promoted modern photography and was a pioneer of wide-angle and lifelike photography. He used to comment on topical issues of Czech photography, as well as on organizing clubs of amateur photographers. He wrote to professional journals of the period and was in charge of training courses that were carried out in clubs of amateur photographers. He participated in exhibition committees and in competition juries. As an educated chemist, he was using his knowledge for the benefit of photography, developing new photographic procedures and cameras.

Keywords:

Přemysl Koblic, Jiří Jeníček, Jaroslav Krupka, Jan Lauschmann, Fotolín Matlák, Drahomír Josef Růžička, Jaromír Funke, Fotografický obzor, lifelike photography, wide-angle photography, ČKFA.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2014/2015**

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Mgr. Michaela HRUBA**
Osobní číslo:	**F120473**
Studijní program:	**B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory:	**Tvůrčí fotografie**
	Tvůrčí fotografie
Název tématu:	**T: Přemysl Koblic na stránkách Fotografického obzoru**
Téma anglicky:	**T: Přemysl Koblic on pages of Fotografický obzor**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Zásady pro vypracování: práce o českém fotografovi Přemyslu Koblicovi, který patří k předním fotografům a propagátorům ČKFA v období 20. až 40. let. Práce je zaměřena na jeho působení v časopise fotografický obzor.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Fotografický obzor
Pestrý týden
Světozor
Čs. Fotografie
P. Koblic: Širokoúhlá fotografie
P.Koblic: Fotografování v plenéru

Vedoucí bakalářské práce: **Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **27. června 2015**
Termín odevzdání bakalářské práce: **26. července 2015**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 27. června 2015

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použila.

Souhlas se zveřejněním:

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Poděkování:

Děkuji prof. Vladimíru Birgusovi za vedení práce a připomínky k textu. Dále děkuji paní Pavle Vrbové, Romaně Kmochové, Zdeňku Váchovi a Tomáši Štanzelovi za jejich vstřícnost a cenné rady.



Přemysl Koblic s kolegy fotografy amatéry, cca 1942

„A přece hledá-li amatérská fotografie svoje pravé určení, jež je jí vlastní a přirozené, musí ho hledat ne-li především, aspoň silně také v zachycení pohybu, života a ruchu. A z ruchu a pohybu zase člověku je vnitřně nejbližší jeho pohyb vlastní. A tím je žánr. Ten odehrává se, zejména u městského člověka, celý život kolem něho, již na několik kroků v celé své rozmanitosti, kráse a nepřeberném bohatství tvarů, linií, tónů, barev, světel a stínů, jež člověku jsou nejbližší, poněvadž jsou jeho.

Ohromná většina amatérů hledá půvab a krásu na obzoru dalekých krajin, brodíc se v nich v pravém smyslu doma. Zkuste se postavit kamkoliv, kde je jen trochu života, postůjte chvíli na místě a pozorujte, hledejte motiv!“

P. Koblic

OBSAH

Úvod 10

Život Přemysla Koblice 13

Vývoj fotografie ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století 17

Přemysl Koblic fotograf 26

Redakční a publikační činnost 40

Fotografický obzor 43

Obrazová příloha ve Fotografickém obzoru 73

Fotografie Přemysla Koblice ve Fotografickém obzoru 86

Závěr 98

Přílohy 100

1. Publikace Přemysla Koblice
2. Seznam příspěvků Přemysla Koblice ve Fotografickém obzoru
3. Seznam fotografií Přemysla Koblice ve Fotografickém obzoru
4. Ukázky vybraných příspěvků Přemysla Koblice na stránkách Fotografického obzoru
5. Seznam použité literatury

ÚVOD

Tato práce je věnována jedné z předních a po dlouhá léta neprávem opomíjených osobností české fotografie první poloviny dvacátého století.

Přemysl Koblic (1892-1955) patřil k významným českým fotografům v období dvacátých až čtyřicátých let minulého století. Byl propagátorem moderní fotografie a průkopníkem širokoúhlé a živé fotografie. Této tématice se věnoval v článcích určených fotografům amatérům, ve svých publikacích i ve vlastní fotografické tvorbě. Živou fotografii nazýval Koblic také žánrem nebo také fotografií výjevů, který definoval jako fotografické zachycení krátkých časových výseků ze života, tak jak se přirozeně odehrává. Fotografii výjevu považoval Koblic za nejčistší fotografii vůbec. Této fotografické disciplíně pomohl především technický vývoj, jako je ruční fotoaparát s dostatečnou světelností, díky němuž se zkrátila doba expozice, fotografické filmy a tím zjednodušení následného zpracování negativů apod. Fotografové tak mohli opustit ateliéry, sundat komory ze stativů a přestat se omezovat na krajiny a zátiší. Bez odhodlání fotografů posunout hranice tradiční fotografie by však zůstal potenciál technického vývoje nevyužit. Fotografové začali „lovit“ záběry na ulicích. Jejich snahou bylo zachytit život, pohyb a ruch. Zachytit je nejen krásně, jak bylo pro fotografii důležité dosud, ale především výstižně.

Koblic však nezůstal stranou ani při hledání cesty české fotografie. Vyjadřoval se k aktuálním otázkám, které počátkem minulého století určovaly budoucí směr fotografie nejen v českých zemích. Zaujal aktivní přístup i k organizaci klubů fotografů amatérů. Přispíval do dobových odborných časopisů, byl členem redakčních rad, vedl kurzy v klubech fotografů amatérů, působil ve výstavních výborech i v

porotách při soutěžích. Jako vystudovaný chemik využil své znalosti ve prospěch rozvoje fotografie a vynalézal nové postupy i fotografické přístroje. Jeho odkaz je stále aktuální. Ať se již jedná o jeho postupy při vyvolávání a zvětšování nebo o jeho přístup a pojetí fotografie.

Osobnosti Přemysla Koblice věnoval svou diplomovou práci v roce 1985 Stanislav Friedlaender. Cenné jsou v jeho studii především přepisy rozhovorů s Koblicovými pamětníky. Velkou pozornost tématu Přemysla Koblice věnuje ve své práci také Pavla Vrbová, která se dlouhodobě zabývá činností klubů fotografů amatérů.

Značný přínos pro zmapování Koblicovy činnosti má tým, který zpracovával pozůstalost Přemysla Koblice, uloženou v Archívu Národního technického muzea v Praze. Členy tohoto týmu byla Pavla Vrbová, PhDr. Zdeněk Vácha, Mgr. Romana Kmochová a Ing., MgA. Tomáš Štanzel. Jedná se o nejrozsáhlejší sbírku dochovaných negativů a pozitivů Přemysla Koblice. Kromě nich je v ANTM uložena rovněž Koblicova korespondence, deník a mnoho dalších biografických dokumentů. V Národním technickém muzeu jsou také uloženy některé Koblicovy fotografické přístroje. Výsledkem tříletého úsilí byla výstava, která měla za cíl představit veřejnosti tento Koblicův fond uložený v Archívu Národního technického muzea, šíři Koblicova záběru a jeho přínos české umělecké fotografii. V tomto roce vyšla kniha od stejných autorů, nazvaná jednoduše Přemysl Koblic – fotograf, chemik.

Další fotografie a archiválie spojené s osobností Přemysla Koblice jsou uloženy v Národním archívu, ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a sbírkách Moravské galerie v Brně.

S ohledem na rozsah odkazu Přemysla Koblice, který zanechal tisíce negativů a napsal desítky publikací a stovky článků, jsem se ve své práci zaměřila především na jeho působení v rámci časopisu Fotografický obzor. Cílem této práce bylo představení Koblicovy tvorby a vnímání fotografie prostřednictvím jeho článků věnovaných vlastnímu fotografování a teoretické rovině fotografie, jeho fotografií zveřejněných na stránkách tohoto časopisu a v neposlední řadě také prostřednictvím jeho komentářů k fotografiím jiných autorů, neboť právě na nich je možné nejlépe sledovat jeho přístup k fotografii.

Vzhledem k tomu, že je rovněž důležitý kontext dění v oblasti fotografie jak v českých zemích tak i mimo ně, aby byl správně pochopen přínos práce Přemysla Koblice, jsou v kapitole Vývoj fotografie ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století naznačeny proudy a otázky, kterými se v této době fotografie potýkala. Také vlastní tvorba Přemysla Koblice (články a fotografie z časopisu Fotografický obzor), jsou konfrontovány s názory a tvorbou jeho kolegů, především Jiřího Jeníčka, Jaromíra Funkeho, Drahomíra Josefa Růžičky, Jana Lauschmanna a Jaroslava Krupky.

1. ŽIVOT PŘEMYSLA KOBLICE



Přemysl Koblic

Přemysl Koblic patří bezpochyby k důležitým postavám československé fotografie první poloviny 20. století. Jeho přínos spočívá nejen v samotné autorské fotografické a teoretické práci, ale také v jeho činnosti pro kluby fotografických amatérů, kde působil jako lektor kurzů pro členy a byl rovněž jedním z organizátorů klubu. Fotografické kurzy vedl také v rámci Svazu československých turistů, jehož byl členem. Koblic byl i velice plodným autorem. Na téma fotografování a fotografické techniky napsal 25 publikací. Také jeho počet publikovaných článků na téma fotografie v dobových odborných časopisech je neuvěřitelný.

Narodil se 2. července roku 1892 v Praze v rodině Josefa Koblice. V letech 1903-1911 studoval na reálné škole na Královských Vinohradech a na Žižkově. V roce 1911 zahájil studium technické chemie na c. k. České vysoké škole technické v Praze. Zde získal roku 1919 titul Ing. chemie.

První světovou válku strávil na jižní frontě. Také zde se nakonec prosadily Koblicovy fotografické schopnosti. Jeho nadřízení jej oficiálně pověřili fotografováním. Dokladem jsou jeho zápisky z deníku, ve kterém píše o zřizování fotografické laboratoře, o nákupech fotografického materiálu ve Vídni, o tom, co daný den fotografoval apod.[1] Ve válce byl raněn, následkem čehož byl hospitalizován.[2] Dalším cenným zdrojem informací o průběhu cvičení i samotném působení na frontě je osobní korespondence Koblice s rodinou a přáteli.[3]

[1] Válečný deník, který si Koblic vedl v letech 1914 – 1918 (Archív NTM v Praze).

[2] … jsem při leteckém útoku raněn dvěma kameny (zápis z deníku ze dne 19. 8. 1917).

[3] Osobní korespondence Přemysla Koblice je uložena v Archívu NTM v Praze.

Po krátkém období 1919 – 1921, kdy působil jako asistent na České vysoké škole technické, začal roku 1921 pracovat jako úředník v Patentním úřadu na referátu organické chemie, tisku a rozmnožování a fotografie. Na tomto úřadě působil do roku 1935. Z tohoto období je zachováno velké množství fotografií Prahy, neboť Koblic cestou do zaměstnání pořizoval snímky pražských ulic, zachycoval jejich proměnu i život na nich.

Od roku 1926 až do své smrti působil v nejrůznějších časopisech ať už jako člen redakční rady nebo jako přispěvovatel. Jednalo se například o Fotografický obzor, Spoušť, Pathé revue, Československá fotografie, Nová fotografie, Letem světem, Amatérská kinematografie, Československý kinoamatér a další.

Za německé okupace byl dále činný v redakční radě Fotografického obzoru a časopisu Spoušť a i nadále se věnoval vlastní tvorbě.

Fotografování jej učarovalo již od raného dětství. Zpočátku mu byl učitelem především jeho otec, později byl již Koblic soběstačný. Dokonce si sám vyrobil aparát z krabice od bot, na kterou přidělal čočku z brýlí. Následoval další fotoaparát domácí výroby. Byla to dřevěná bednička, do které se daly vložit skleněné desky. Jako objektiv mu posloužila lupa. První fotoaparát dostal v osmnácti letech k Vánocům. Byl to fotoaparát na skleněné desky 9x12.[4]

Jak již bylo řečeno, Přemysl Koblic fotografoval, vystavoval se svými druhy z fotografického klubu, publikoval v časopisech své fotografie, články i rady pro fotoamatéry, psal knihy, vedl fotografické kurzy. Psal recenze na výstavy jiných fotografů. Zvláštností však je, že sám nikdy samostatně nevystavoval.

[4] Zdeněk Vácha: Fotografické počátky Přemysla Koblice, SHF 13/2014, s. 60-65.

Nikdy se neoženil. Několik let si dopisoval s Ludmilou Suchánkovou. Rodiny Suchánků a Kobliců se znaly a nejspíš se očekávalo, že se Přemysl s Ludmilou jednoho dne vezmou. Zpočátku tomu i vše nasvědčovalo. Koblic jezdil k Suchánkům do Českých Budějovic. Se slečnou Ludmilou Suchánkovou si dopisovali v letech 1918-1919 a dle této korespondence je znát, že minimálně slečna Ludmila měla jistá očekávání. Možná to bylo důvodem, proč v roce 1920 došlo mezi nimi k roztržce a následnému ukončení jejich vztahu.[5] Je jisté, že si v té době byl již Koblic vědom své homosexuální orientace a nejspíš nechtěl dále slečnu Ludmilu udržovat v klamných nadějích.[6]

Kromě fotografování se také plně věnoval sportu a turistice. Byl činným členem Sokola, byl jedním z prvních českých kulturistů a organizovaný turista. Podle jeho současníků se kromě fotografie věnoval i dalším oblastem jako byla například politika, hospodářské otázky, umění, filozofie, chemie, astronomie nebo houbaření. Měl přihlášen patent na výrobu jogurtu, propagoval léčivé účinky droždí, během války pracoval na knize o vzniku prařeči.[7]

Celý život žil ve Vršovicích,[8] které jsou také zvěčněny na mnoha jeho snímcích. Zemřel 16. listopadu 1955.

[5] Osobní korespondence Přemysla Koblice s Ludmilou Suchánkovou je uložena v Archívu NTM.

[6] Dopis Přemysla Koblice Václavu Císařovi ze dne 2. 7. 1916.

[7] Vzpomínáme na Ing. Přemysla Koblice, Svatopluk Sova, Čs. fotografie 1956, s. 3.

[8] Konkrétně Ruská ulice číslo domu 38 (Chemické listy 1931, str. 20).



Portrét Přemysla Koblice od Jindřicha Hatláka, FO 1943.

2. VÝVOJ FOTOGRAFIE VE DVACÁTÝCH A TŘICÁTÝCH LETECH DVACÁTÉHO STOLETÍ

Počátkem dvacátého století si fotografie stále ještě hledala místo na uměleckém poli. Od svého vynálezu se potýkala s široce rozšířeným názorem, že fotografie vlastně uměním není. Její odpůrci hlásali, že se jedná o výtvor techniky a že tedy člověk nemá na konečný výsledek velký vliv. Proto se z počátku fotografové snažili co nejvíce výsledný obraz přizpůsobit malířství. Používali tzv. ušlechtilé tisky, ztvárňovali stejné náměty jako malíři apod. Již na přelomu století však docházelo ve vnímání fotografie k pomalým změnám. K velkému zlomu došlo především po první světové válce, kdy ve společnosti došlo k celkovému rozčarování a odklonu od humanistických ideálů a začala víra člověka v techniku. I fotografie se tedy dočkala svého docenění. Fotografové přestali dělat z fotografie to, co není a naopak využívali vlastností a předností, které fotografie nabízí. V Německu se objevil směr nová věcnost, zastoupený například Karlem Blossfeldtem a Augustem Sanderem. V USA se ve stejné době naplno rozvíjí verismus, zastoupený například Anselem Adamsem, Imogen Cunninghamovou či Walkerem Evansem. Oba směry plně hlásají technickou dokonalost fotografie a pravdivé ztvárnění. Zastánci těchto směrů se odkláněli od tendencí napodobovat malířství a vraceli se ke specifickým rysům fotografie. Snažili se o co nejobjektivnější a technicky nejdokonalejší zobrazení přírodního a předmětného světa. Nezapomínali však ani na výtvarnou stránku fotografie.



Augustin Škarda, Studie, Fotografický obzor 1912.

Ani české země, které byly v té době ve styku se světovými kulturními centry, nezůstaly stranou tohoto

vývoje. Velkou zásluhu na změnách ve smýšlení českých fotografů měl především Drahomír Josef Růžička. Čechoameričan, který seznámil českou fotografickou obec s fotografiemi amerických autorů, který psal články do fotografických časopisů a také v nich publikoval své fotografie. Zásadní vliv na celou generaci českých fotografů měla jeho výstava v roce 1921,[9] pořádaná v prostorách Českého klubu fotografů amatérů. Prosazoval směr puristického piktorialismu, tzn. odmítal uhlotisky, olejotisky a další tvárné procesy. Uplatňoval rovněž zásadu nezasahování do negativů. Je velice pravděpodobné, že fotografie Drahomíra Josefa Růžičky ovlivnily i tvorbu Přemysla Koblice. V roce 1936 v příspěvku ve Fotografickém obzoru Koblic píše, že právě on (Drahomír Josef Růžička), amatérský pracovník světového jména, dal základ k modernímu pojetí české fotografie. Připomíná, že v době tvárných procesů to byl právě Drahomír Josef Růžička, který zavedl v Čechách brom a názorně ukázal piktorialismus dokonalé formy, který je schopný dalšího vývoje. Růžička je navíc podle Koblice nezištným propagátorem české fotografie za mořem, který ví, co Ameriku zajímá i jak tam posuzují české fotografie: „Je samozřejmo, že tyto ilustrace musí mít netoliko obsah, smysl, logiku, ale i dokonalé provedení technické, dokonalou obrazovou formu a originalitu, přímo vyrůstající ze speciálních prvků zdejšího prostředí. O to, co neříká nic o prostředí svého původu, o to, co může být všude, nestojí nikdo v Americe, stejně jako u nás.“[10] V roce 1938 Koblic o Drahomíru Josefu Růžičkovi v článku v Pestrém týdnu napsal: „Avšak Růžička byl nejen výborný fotograf a dobrý propagátor, … ale i nesmírně dobrý



František Drtikol a spol.: Portrét, Fotografický obzor 1912.

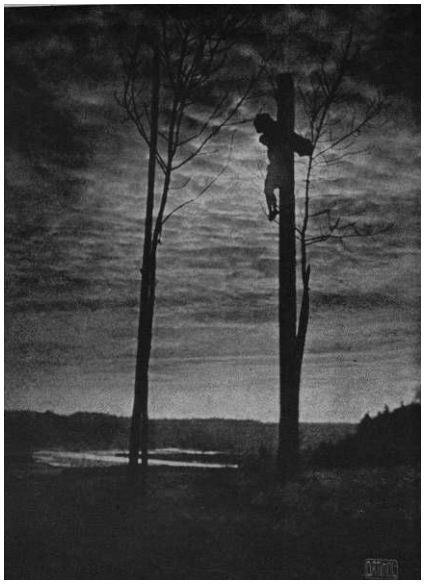
[9] Jednalo se o fotografie z New Yorku v duchu amerického piktorialismu.

[10] P. Koblic: Po delší době zas pár chvil s D[rem] Růžičkou, Fotografický obzor 1936, s. 145.

pozorovatel. … Dával tedy popudy k obesílání zahraničních salonů, i naději, že se naši autoři umístí.“[11]

K fotografům, kteří prosazovali nový směr, patřili kromě Přemysla Koblice rovněž Josef Sudek, Jiří Lehovec, Alexandr Paul, Jaromír Funke, Eugen Wiškovský, František Illek, Alexandr Hackenschmied a další.

Tyto změny však nebyly přijímány vždy bez výhrad a rozpoutaly vášnivé diskuze ve fotografické obci mezi stoupenci tradiční fotografie a „modernisty“. Jak důležitý byl tento moment pro další vývoj fotografie a jak vášnivě stoupenci obou táborů zastávali své názory, svědčí spor, který vyústil ve výměnu názorů prostřednictvím několika článků na stránkách Fotografického obzoru v letech 1927 a 1928, do kterého se zapojil i Přemysl Koblic. Nejdříve vyšel v roce 1927 na pokračování článek od Rudolfa Paďouka s názvem *Proti proudu*.[12] Poukazuje v něm na bezvýhradné používání techniky bromu a potlačování dalších ušlechtilých tisků, jako byl například gumotisk a další do té doby používané techniky, se kterým nesouhlasí. Rovněž se mu příčilo omezení témat na pouhé výseky a detaily. „Navštívíme-li kteroukoli amatérskou výstavu, nebo prohlížíme-li fotografická alba (mapy) jednotlivých klubů, překvapuje, že téměř napořád setkáváme se s motivy zcela úzkých výseků, které mnohdy přibližují se již v zobrazování pouhých jednotlivostí... Tito modernisté jsou zásadně zaujati proti fotografickému zobrazování krajin, zejména širých krajů, bohatě členěných výhledů atd. ... Nelze tam shlédnouti téměř již nic jiného, než obrazy co nejúžeji omezených motivů, a to zejména: koutů dvorů, dvorečků, uliček, průchodů, dále jednotlivých domů, domečků,



František Drtikol: Kříž (dle pigmentu), Fotografický obzor 1912.

[11] P. Koblic: Organisovaná čs. fotografie proniká do světa a propaguje naši republiku, Pestrý týden 1938/10, s. 14-15.

[12] Rudolf Paďouk: Proti proudu. Fotografický obzor, listopad – prosinec 1927, s. 145, 161, 178.

nepatrných částí architektur, ba často pouze jediná okna, dokonce jen vržený stín nebo světlo na stěnu nebo na zemi... Také se tvrdí, že výtvarní umělci fotografickou tvorbu prý proto podceňují, že netvoříme čistě fotograficky, nýbrž často také manuelně, a že tak fotografické práce znehodnocujeme."

Na tento článek reagoval v následujícím roce Jan Lauschmannn svou sérií článků *Po proudu,*[13] ve kterých mimo jiné odmítá jakékoliv zasahování do negativů a pozitivů: „Vnášeti „kumšt" do obrazu při práci pozitivní jest zpronevěření se poctivosti fotografujícího, něco, co je mi stejně odporné jako každé vezení se po cizí káře vůbec; v každém lidském konání musí býti kus našeho svědomí, které vymyťuje nekalou soutěž. A manuální zasahování do obrazu positivního je takovým určitým druhem nekalé soutěže, která dala by se srovnání na př. s hraním „rukou" při kopané... Neboť jen v jediném okamžiku může jiskra uměleckého cítění a nadání fotografova býti spolutvůrkyní obrazu, a to jest moment snímku. Jedině při zhotovení negativu jsme v živém kontaktu s prostředím, náladou a vlastní podstatou fotografovaného předmětu, a pouze to umožní nám vložiti do obrazu cit naší duše. Není pravým umělcem fotograf, kdo necítí posvátnost okamžiku, kdy světlo, spoutané naší vůlí, kreslí nám malý zázrak na citlivou emulsi, fotografický obraz krásna."

Poněkud smírnější postoj projevil ve svém příspěvku *Po proudu a proti proudu* Josef Šubr.[14] Ačkoliv sám používá v té době „moderního" bromu, neváhá zastat se autorů, kteří tvoří jiným způsobem. „Oba krajní názory mají svoji pravdu, vhodné jich spojení nutno ponechati individuálním schopnostem fotografovým... Nemohu však s dobrým

[13] Jan Lauschmann: Po proudu. Fotografický obzor 1928, str. 4-6.
[14] Josef Šubr: Po proudu a proti proudu. Fotografický obzor 1928, str. 24-25.

svědomím akceptovati stanovisko Dr. L(auschmanna) k těm manuálním zásahům do negativu. Přísahá se zápalem na prapor ryzí fotografie, pěje hymny na divy, kreslené pouze světlem a čočkou. A co dělá sám? Měkkou čočkou pozmění dráhu světelných paprsků ještě dříve, než dopadnou na desku. Jisto jest, že ten zápal ho odvedl od sebekontroly a vložil mu do pera myšlenky a slova, která jsou těžkou křivdou na mnoha dobrých lidech. Nelze přece říci, že ti, kteří kdysi hráli, nebo ještě dnes hrají ve fotografickém koncertě prim, jsou pseudoumělci jen proto, že jim není negativ tak docela svatým a nedotknutelným!“



Jiří Jeníček: Schody, 1931.

V neposlední řadě se do tohoto sporu zapojil osobně i Přemysl Koblic svým článkem trefně nazvaným *Mezi proudy*.[15] I když sám patřil spíše do skupiny „modernistů“ (s oblibou fotografoval z nadhledu, zabíral detaily, používal moderní postupy při vyvolávání apod.), reagoval s humorem na vzniklý spor mezi oběma tábory, aniž by se přikláněl na stranu kteréhokoli z nich, neboť považoval celý spor za zbytečný. Zastánce ušlechtilých tisků přirovnával k stoupencům Husa, situaci ve fotografické obci srovnával s bartolomějskou nocí ap.: „Třídění duchů na „chromové“ a „bromové“ začalo ohnivými polemikami „Proti proudu“, a hlavně „Po proudu“, kdy bromisti prohlásili nasazování světel rukou bezcharakterností... a retuš všeho druhu postavili na pranýř jako morální zločin, páchaný na ubohém lidstvu, kterému to bylo jedno. Bromisti hned v prvním článku vydali bojové heslo „Noli me tangere“, čímž povýšili se prozíravě v nastávajícím boji už předem za nedotknutelné. Poněvadž „chromisti“ se na tak šikovné heslo nezmohli, byli vydáni nejprve opovržení, persekuci, společenskému boykotu, pak byli donuceni nosit vysoké žluté čepice jako židé ve středověku a na ulici museli po způsobu

[15] P. Koblic: Mezi proudy. Fotografický obzor 1928, s. 37.

malomocných volat z dálky : „Pane, jsem nečistý.“ ... Ubohý Paďouk, ačkoliv včas spálil veškeré své pigmenty, gumy i bromoleje, byl na základě svého článku „Proti proudu“ rozčtvrcen a rychle, ještě za živa, hozen do Svatojánských proudech do Vltavy, aby věděl, co je to „Po proudu“. Šubra zavřeli do nejvlhčího kouta Daliborky, kde se mu jako obojživelníkovi mezi „po proudem“ a „proti proudu“ mělo dařit nejlíp.“

Ve třicátých letech minulého století se již stále více prosazuje nové pojetí fotografie, hledající nové náměty, nové úhly pohledu i nové způsoby zpracování. Karel Čapek, sám úspěšný fotograf (i když se fotografování věnoval jen velmi krátkou dobu), například v recenzi na Ročenku Československé fotografie[16] 1931 píše: „Tato ročenka čs. Fotografů amatérů na rok Páně 1931 podává pěkné svědectví o úrovni amatérské fotografie u nás. Dobrý (aspoň většinou) výběr motivů, zvýšený zájem o detail, smělá a volná obrazová kompozice se zřejmým vlivem moderního optického vkusu, to vše jsou slušné známky čiperného vývoje. Zřejmě ubývá motivů žánrových a pohlednicových krajin; místo toho poutá moderního fotoamatéra veliký detail, struktura hmot, výřez prostoru, monumentální skladba světla a stínu. Vzorné Neubertovy reprodukce hlubotiskem zvyšují grafický půvab těchto listů. Z této pěkné amatérské všehochuti je patrno, že by se naši fotografičtí umělci mohli odvážit i na díla monografičtější, na alba typické české krajiny, zvířat, zátiší atd. Fotografie nemá přece úkolu krásnějšího než provádět a uchovat konskripci nekonečné skutečnosti kolem nás.“[17]



Jaromír Funke: Kompozice (s lahví), ca 1925.



Josef Sudek: Ze Svatovítského chrámu, 1924-28.

[16] Karel Čapek, Lidové noviny 7. února 1932.

[17] Pro ilustraci jsou v této kapitole uvedeny fotografie z Ročenky Československé fotografie 1931 od autorů Jaromír Funke, Jiří Jeníček, Přemysl Koblic, Alexandr Hackenschmied a Josef Sudek.

Ani v tomto období však není v otázce, kam fotografii zařadit, úplně jasno. Proč jinak by například probíhala na stránkách časopisu Světozor anketa, která měla za úkol přinést odpověď na jedinou otázku a to: „Je fotografie uměním?“. Možnost, že fotografie může být uměním, připustili v této anketě např. Emil Filla, Karel Teige a Jaromír Funke. Možnost uměleckosti fotografie připustili za splnění určitých podmínek.[18]

Na tuto anketu reagoval v časopise Přítomnost Bohumil Markalous samostatným příspěvkem pod názvem „Fotografie – umění?“.[19] A aby toho nebylo málo, tak na tento příspěvek Bohumila Markalouse reagoval v e stejném časopise Josef Čapek článkem A přišel Michal a všechno to rozmíchal. Autor je mínění, že fotografie umění je, ale neví, proč jí bez rozumných důvodů štítek umění nasazovat: „ ... Jsem toho dalek podceňovati jakkoli fotografii. Přiřadil jsem ji, jakož i film, už před dvaceti lety k obvodu umění, kterému se svými účiny mnohdy přibližuje a přiznal jsem už tehdy, že dělá mnohé věci mnohem lépe než akademičtí malíři – hlavně tam, kde je co nejvíce svou vlastní technikou, a ti malíři ničím než technikou a dál už ne duchem. Ale nevidím zhola žádné užitečné příčiny proč nenechati div svého druhu divem a proč mu, bez jakýchkoliv rozumných důvodů, nasazovat štítek umění.“[20]

Další důležitou změnou, která proběhla ve dvacátých a třicátých letech, je počátek masového rozšíření fotografie. Přibylo nejen lidí, kteří si zadávali fotografické zakázky u profesionálů, ale především samotných fotografů, ať již profesionálních nebo amatérských. Přispělo tomu jednak



Alexandr Hackenschmied: Bez názvu, 1931.



Přemysl Koblic: Bourání, 1931.

[19]Je fotografie umění?, Světozor: světová kronika současná slovem i obrazem: časopis pro zábavu i poučení, roč.29, 1936.

[19] Přítomnost, 23.9. 1936, číslo 38, s. 601-602.

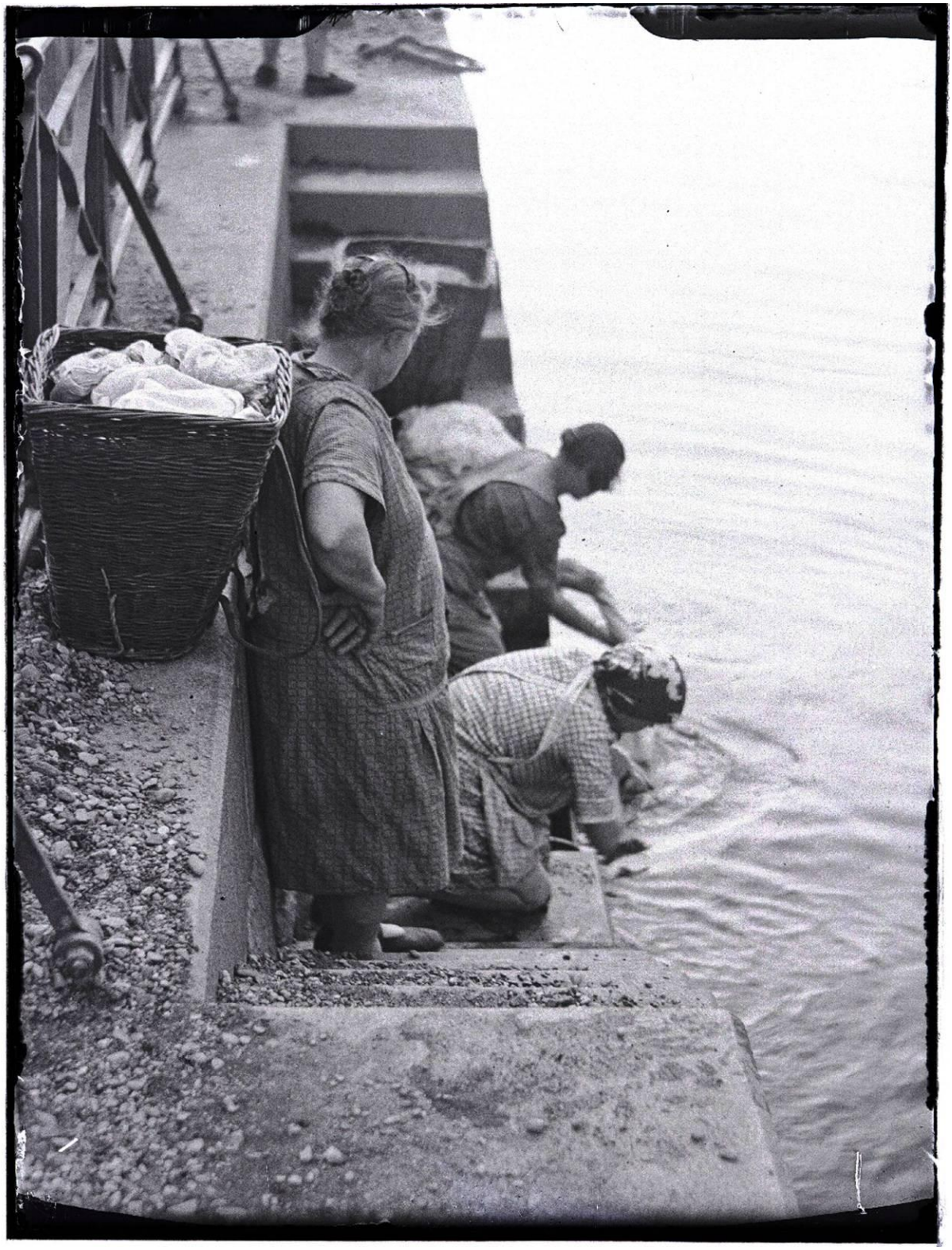
[20] Josef Čapek: A přišel Michal a všechno to rozmíchal, Přítomnost, 7.10. 1936, číslo 40, s. 635-637.

zjednodušení techniky i následného zpracování, vznik organizací, které svým členům poskytovaly jednak zázemí, ale především odborné rady, ať již na stránkách klubových časopisů nebo na kurzech určených členům fotografických klubů.[21]

A na závěr slova, která naprosto vystihují, co si o otázce umění a fotografie myslel sám Koblic: „Nešilhejte nám, lidičky, pořád po umění, nepište úvahy, je-li fotografie uměním či ne, nebudeme zde luštit a nebudeme to uveřejňovat! Utopili bychom se v jalovém povídání. Je lhostejno, jak se čemu říká, ale je důležito, aby bylo vidět hodnotné výsledky. Zajímejte se o co chcete! Studujte svoje okolí, ať krajinu, architekturu, a sociální poměry, obec, studujte co chcete, zvíře, rostlinu, nerost nebo stroj. Zájem o věc, Vám nemůže nikdo dát ani Vám ho nechce nikdo brát – naopak! A až svůj předurčený objekt, ke kterému vás přirozený zájem instinktivně táhne, dobře poznáte, budete už i vědět proč, jak a kdy a co z něho fotografovat. A vyfotografujete ho dobře zaručeně. Pak se budete čerta starat o to, je-li fotografie umění či ne, jako se o to nestarají právě naši nejlepší pracovníci, kteří se tím ve své práci nezdržují.”[22]

[21]Svaz českých klubů fotografů amatérů v Praze vzniká 8. 12. 1919. První výstava Svazu proběhla na přelomu roku 1923 a 1924.

[22] Poznámky k obrazům, Úvodní slovo, Fotografický obzor 1936, č. 9, s. 209.



Přemysl Koblic: Pradleny, nedatováno (Archív NTM)

3. PŘEMYSL KOBLIC - FOTOGRAF

„Fotografii pokládá většina lidí ... za něco, co vyžaduje vrcholu přesnosti v matematickém smyslu. Fotografie vyžaduje vrcholné přesnosti jen a jedině v ovládání, jinak jest ve skutečnosti celá fotografie od začátku do konce v pravém smyslu nekonečnou, takřka diferenciálně jemnou řadou kompensací, jež lze řídit v mezích tak širokých, jako snad nikde jinde.“ P. Koblic

Přemysl Koblic patřil k jedním z nejaktivnějším propagátorům fotografie mezi fotografy amatéry v první polovině dvacátého století v českých zemích. Zabýval se teorií fotografie i fotografování. Byl redaktorem v odborných časopisech a autorem mnoha publikací a článků, ve kterých své bohaté zkušenosti z fotografování i temné komory předával svým kolegům fotografům amatérům. Byl aktivním členem Klubu fotografů amatérů, kde se podílel také na organizaci. Byl postupně členem výstavní komise, propagační a vydavatelské. Účastnil se příprav a hodnocení soutěží i výstav. Že si jeho kolegové byli vědomi jeho širokého záběru a přínosu, vypovídá příspěvek věnovaný jeho padesátinám: „Mnoho našich fotografů amatérů ho zná z jeho činnosti, z článků v různých odborných listech a z mnohých jiných akcí, které provedl a prosadil ve prospěch naší amatérské fotografie.“[23]



Fotoamatéři KČST, odbor Praha, na kursovním výletě v Jevanech u Prahy, foto Přemysl Koblic. Zveřejněno v časopise Letem světem 1931-32, č. 5.

Pro své kolegy z ČFKA nebo turistického oddílu pořádal fotografické kurzy a přednášky. Proběhla např. přednáška Koblice o fotografování na sletišti, přednáška o fotografování jednoduchými prostředky nebo přednáška Staré závojující a

[23] Fotografický obzor 1942, s. 216.

světlem zničené papíry neexistují! V roce 1939 byla z rozhodnutí Svazu založena přednášková komise pro vytvoření diapositivní přednášky z obrazů na klubových výstavách, jejímž členem byl Koblic spolu s Karlem Oupickým a Jiřím Jeníčkem.[24] Pro ilustraci informace o některých dalších přednáškách - dvě improvizované přednášky ing. Koblice a Josefa Voříška proběhly v roce 1943,[25] přednáška o fotografování jednoduchými prostředky v průmyslové škole v Hodoníně ve stejném roce,[26] v červnu 1944 přednáška Koblice v Plzni v KFA o žánru ve fotografii, o prostorovosti a uspořádání stafáže v obraze.[27] Některé přednášky byly dokonce vysílány v rozhlase.[28]



Fotografický kurz pod Karlštejnem, foto Přemysl Koblic, uveřejněno v časopise Letem světem v roce 1929.

Již v roce 1936 spatřoval Koblic hlavní úkol ve zvýšení úrovně tvorby všemi možnými prostředky. Částečně mohl podle něho fotografy vychovávat odborný časopis výběrem článků a fotografií, ale připouštěl, že k vlastní účinné práci je možné dávat pouze popudy. Podle Koblice spočívala hlavní činnost na klubech, a to prostřednictvím trvalé a systematicky vedené výchovy členů v oblasti veškeré fotografické činnosti. Byla tím myšlena technika, obrazové uspořádání a idea, která určuje směr celého snažení. Z toho



Fotografie k článku Františka Čiháka Kádry rozhodují, Čs. fotografie 1950, s. 38.

[24] Fotografický obzor 1931, č. 7, s. 137-138.

[25] Přemysl Koblic a Josef Voříšek jeli za Svaz na výstavu vlašimských amatérů. Ing. Josef Voříšek: Vlašimští amatéři se představují, Fotografický obzor 1943, č. 10, s. 157.

[26] Na pozvání KFA v Hodoníně přijeli dva delegáti – Přemysl Koblic a Vítězslav Ruber. Z podrobného líčení Vítězslava Rubera se dozvídáme, že po přednášce proběhla debata o možnosti rozvinutí činnosti hodonínského klubu v oboru vlastivědné fotografie a obrazovém zachycení místního folkloru. Vítězslav Ruber: Zájezd delegátů svazu na Moravu, Fotografický obzor, roč. 52, 1944, č. 1, s. 15.

[27] Fotografický obzor 1944, č. 7, s. 109.

[28] Přednáška Fotograf se připravuje na zimu, která byla odvysílána v rozhlase v roce 1937.

důvodu byli podle něj pro kluby zcela nepostradatelní instruktoři. O přínosu instruktora pro práci Svazu pojednává již v roce 1934 v Turistickém věstníku a znovu pak v roce 1936 ve Fotografickém obzoru.[29] Že byl tento Koblicův názor na potřebnost instruktorů platný ještě o patnáct let později, svědčí skutečnost, že tyto myšlenky byly znovu otisknuty v časopise Československá fotografie v roce 1949.[30] O potřebě instruktorů však byli přesvědčeni i ostatní činitelé Svazu. Již v roce 1944 bylo na zasedání výboru z července rozhodnuto, že bude uspořádán v Praze instruktorský kurz, kterého se zúčastní všichni instruktoři z klubů s tím, že tato myšlenka bude napřed podrobně projednána s Koblicem.[31]



Fotografie z kurzu vedeného instruktory Přemyslem Koblicem a redaktorem Hajným. Zveřejněno v časopise Letem světem v roce 1931.

[29] Článek Rychleji vpřed, Fotografický obzor 1936, s. 169.
[30] O úkolech klubovních instruktorů, Čs. fotografie 1949, s. 117.
[31] Fotografický obzor 1944, č. 8, s. 126.

Vlastní fotografická tvorba Koblice je z počátku v duchu secesního piktorialismu. Snímky dotvářel pomocí ušlechtilých tisků (nazývaných také tvárné techniky). Ve dvacátých až třicátých letech dvacátého století byly mezi fotografy velmi oblíbené. V archivu Koblice se dochovalo ušlechtilých tisků několik desítek. Používal jak techniku gumotisku, tak i olejotisku. Působivé jsou jeho obrázky Prahy, provedené technikou bromolejotisku.[32]

Vzhledem k tomu, že však měl technické vzdělání a neutuchající touhu neustále nové metody a postupy nejen zkoušet, ale také sám vynalézat, bylo jen otázkou času, kdy se přikloní k novému fotografickému směru včetně nových metod vyvolávání a zvětšování. Již od dvacátých let se stal nejen aktivním vyznavačem nového směru, ale rovněž jeho neúnavným propagátorem mezi ostatními fotografy.

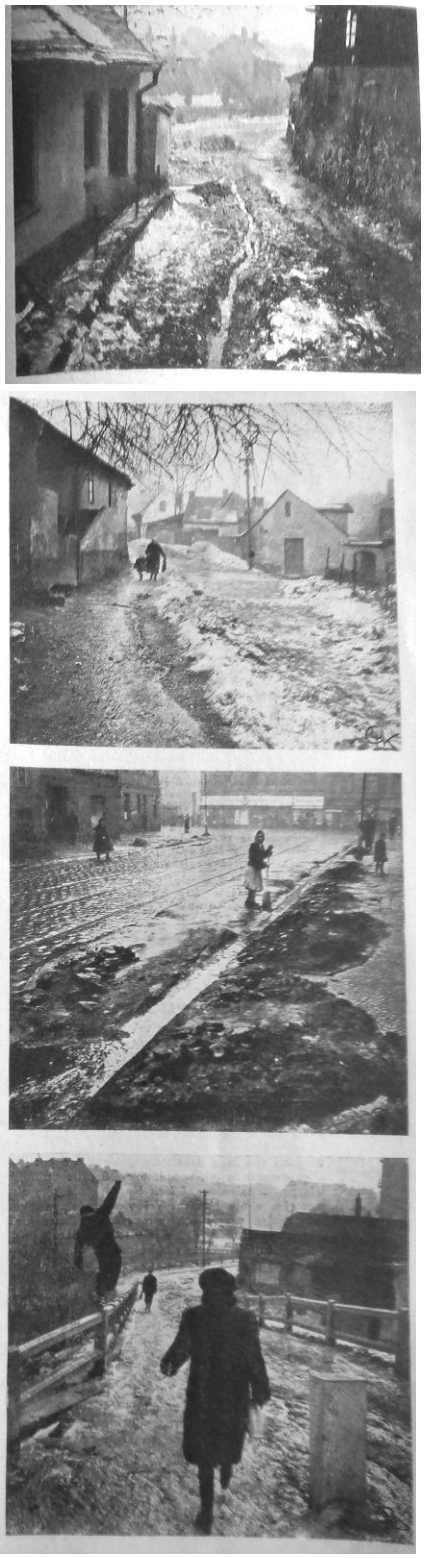
Nejoblíbenějším tématem Koblice byla Praha. Také ale s oblibou fotografoval sport, především své kolegy při sokolských sletech. Byl jedním z prvních tvůrců tzv. žánrové (také živé či momentní) fotografie, nebo-li výjevu. Působivé jsou jeho snímky Pražanů koupajících se ve Vltavě, dětí hrajících si na písku, maminek s kočárky apod. Tento fotografický žánr nebyl v té době zdaleka tak rozšířený, jak by se z dnešního vnímání fotografie mohlo zdát. O to větší je zásluha Přemysla Koblice na prosazení této živé fotografie. Již v roce 1929 o výjevu píše*:* „Výjev je všeobecně málo pěstovaný a tím hledaný obor fotografické činnosti. Hledaný je pro svůj nesporný půvab, neboť zachycuje v nečekaném okamžiku, a tím tedy přirozeně obrazové výseky života, které bývají v jádře sice běžné, ale jejichž obrazovou krásu si

[32] Romana Kmochová, Jan Mlčoch, Dana Šafářová, Tomáš Štanzel, Zdeněk Vácha, Pavla Vrbová: Přemysl Koblic. Fotograf, chemik. NTM Praha, 2015.

málokdo uvědomí, protože proměnlivost seskupení, poloh atd. ve spojení s osvětlením a vůbec s celým ostatním prostředím jest velmi rychlé. Jsou totiž obrazově zachycené krásně jen jisté výseky, často velmi omezené, někdy skutečně jen opravdové momenty. Nezachytí-li se v pravý okamžik, jsou ztraceny, třebaže se říká, že vše se opakuje.“[33]

Fotografoval převážně mimo ateliéry. Prosazoval myšlenku, že k dobré fotografii v plenéru je nutné vzít v potaz nejen osvětlení, barvu, vzdálenost, pohyb, ale také osobu fotografa, protože hodnota práce a úspěch je o to větší, čím silnější je individualita fotografa a čím uvědomělejší je jeho práce. Vzhledem ke skutečnosti, že si fotograf nemohl ihned na místě zkontrolovat výsledek své práce vyvoláním negativu, kladl Koblic při práci v plenéru velký důraz na nutnost ovládání techniky fotografie. K dobrému výsledku podle něj dále vedou tři kroky: provedení, obsah a podání. Individualita projevená v těchto třech krocích pak vede k vyššímu stupni fotografického tvoření. Nezbytným předpokladem dobré fotografie je také důsledné prostudování fotografované věci samotné.[34]

Razil myšlenku, že jedny z nejopravdovějších fotografií jsou ty, které jsou nestrojené a neupravované, zachycené v nečekaném okamžiku. Podmínkou u momentních snímků je však podle něj zachycení charakteristické fáze děje tak, aby byl smysl obrazu jasný bez vysvětlení. Za nejcharakterističtější fázi děje považoval okamžik těsně předcházející jeho vyvrcholení. Tímto přístupem se blížil například pohledu Henriho Cartier-Bressona, který rovněž prosazoval myšlenku správného okamžiku. „Uvědomte si, že

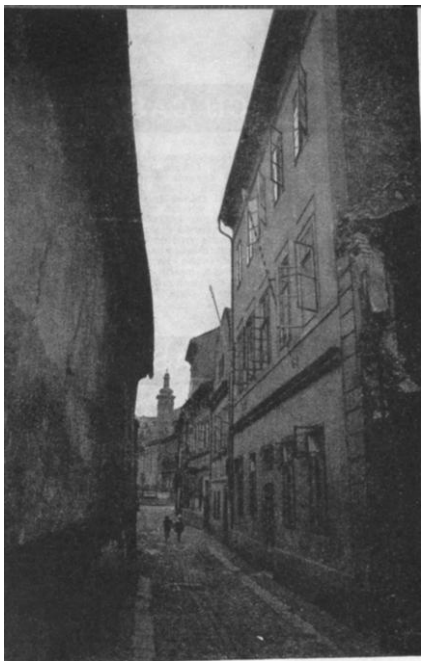


Obrazová škola: Motiv pustý, stafáž, výjev, nenadálost. Čs. fotografie 1948, s. 12.

[33]P. Koblic: Něco o výjevu, Fotografický obzor 1929, č. 8, s. 119-122; č. 9, s. 134-137.

[34] P. Koblic: Fotografování v plenéru, 1937.

jsou výjev i pohyb zde uvažovaného druhu přísně logické, poněvadž jsou přirozené a nehrané, a že nesnesou umělých úprav z nouze! Mají svoje zákony, jiné než stylizující linie piktorialismu. Vzájemná souvislost živých prvků děje, zapadajících do přirozeného prostředí, koncentrovanost děje ve formátu, nikoliv však zlomkovitost, která jim bere jasnost a pravý smysl, pravý okamžik vyvrcholení děje, dynamický spád, který je dán myšlenými liniemi vzájemné logické souvislosti děje více než viditelnými čarami, na kterých basíruje piktorialismus, jsou znaky dobře pojaté fotografie… Nebojte se přehnané perspektivy, t. zv. zkreslení! V pohybu je to jeden z vyjadřovacích prostředků, který účinně znázorňuje nejen prostor, ale i pohyb! Nebojte se jíti k hlavnímu předmětu na vzdálenost pouhého metru i méně! ... Nebojte se jakkoli nakloniti komoru! Berte od oka tak, jak se přirozeně díváte, ba všímejte si právě pohledů z blízka, které jsou zcela přirozené.“[35]





Fotografie k článku Obrazová škola k širokoúhlému ručnímu snímku, Čs. Fotografie 1947, č. 10.

Propagoval fotografování na krátkou vzdálenost. Poukazoval na paradox, který hraje pro fotografa a to skutečnost, že fotografovaného v takovém případě málokdy napadne, že by jej fotograf chtěl z takové blízkosti fotografovat a tudíž mu nevěnuje pozornost ani při opakovaném stisknutí spouště. Za těchto podmínek je pak podle Koblice možné získat fotografie osob při přirozeném chování. V motivech fotografovaných osob z blízka viděl rovněž bohatost zajímavých námětů. Zároveň doporučoval přístroj s větším zorným úhlem ke zdůraznění pohledu.

[35] P. Koblic: Fotografování v plenéru, 1937.

Koblic byl velkým propagátorem širokoúhlé fotografie.[36] Nejen, že se tomuto tématu věnoval po teoretické stránce, ale rovněž sestrojil speciální fotoaparát na snímání širokoúhlé fotografie.[37] V roce 1947 věnoval v časopise Čs. fotografie v čísle 10 Obrazovou školu právě tématu ruční širokoúhlé fotografie. Nechtěl jí nahradit dosavadní fotografické postupy, ale chtěl získat pro širokoúhlou fotografii zasloužené místo a rozšířit její používání v situacích, pro které je podle něj více než vhodná. Širokoúhlá fotografie se koncem čtyřicátých let totiž stále používala spíše jako metoda z nouze, v momentě, kdy neměl fotograf možnost většího odstupu od fotografovaného objektu. Fotografové i odborníci totiž upozorňovali na problém zkreslení obrazu a nepřirozenou perspektivu. Koblic naopak zdůrazňoval přínos širokoúhlé fotografie, který viděl v oblasti výrazové a obsahové. Upozorňoval na skutečnost, že se širokoúhlá fotografie nehodí k „samoúčelným a nahrávaným“ obrazovým formám, ale za to viděl její výhodu k zachycení realistické situace, neboť je schopná zachytit a vystihnout události v jejich přirozeném prostoru a tím děj prostorově a někdy i časově určit. Pomocí ní je pak podle Koblice možno zachytit živé, rychle se vyvíjející a měnící se události, vystihnout složité vztahy, konfrontovat je a srovnávat. Zdůrazňuje, že obsahová stránka je zde nadřazena stránce výtvarné. Na příkladu fotografování sletu poukazuje na rozdílné přístupy fotografií s širšími a úzkými úhly záběru. Snímky zachycené přístroji s úzkým úhlem

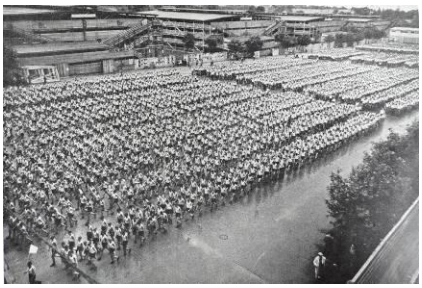


P. Koblic: Zástupy na schodišti, 1948, z knihy Širokoúhlá ruční fotografie.

[36] O Koblicovi a jeho propagaci širokoúhlé fotografie psal například Karel Hermann v článku Československý přínos světovému vývoji fotografie, Čs. fotografie 1949, str. 13.

[37] Jednalo se o přístroj Epifoka, která byla vyráběna dle návrhu Koblice. Byl to fotoaparát na svitkový film 6 x 9 s naklonitelnou objektivovou destičkou.

záběru srovnává s jednotlivými obrázky mozaiky, protože sestávají z jednotlivých detailů, které ale nemusely vždy dát dohromady kýžený celek. Širokoúhlá fotografie však podává divákovi dle Koblice pohled včetně okolního charakteristického prostoru, jakými jsou třeba šatny v pozadí apod. a tudíž může divák vnímat děj jako celek. V tomto případě sice nezáleží na drobných jednotlivostech, ale i zde může podle Koblice být jeden vrcholící detail (jako příklad udává bílý praporek umístěný v rohu, který stahuje pozornost diváka, na snímku Dorost na seřadišti). Poukazuje také na další odlišnost širokoúhlé fotografie a to na fakt, že zatímco u fotografie s úzkým úhlem záběru fotograf ví, co zabíral, u širokoúhlé fotografie se mnohdy dovídá až při zvětšování, co vše jeho fotoaparát zabral. Stejně jako u jiných fotografických disciplín klade Koblic důraz na dokonalé pochopení událostí, které chce fotograf zachytit. Vnímá potřebu pojímat prostor a dění kolem fotografa jako souvislé organické celky a nabádá nebát se spojovat předměty blízké se vzdálenými, nehybné i pohyblivé, světlé i tmavé vysoké i nízké na slunci i ve stínu, protože širokoúhlá fotografie je podle něj fotografií přirozených protikladů.[38]



P. Koblic: Dorost na seřadišti, z knihy Širokoúhlá ruční fotografie (1950).

V roce 1948 získal třetí místo v mistrovské soutěži Čs. Svazu KFA v Praze se snímkem s názvem XI. Všesokolský slet – Nával na tribunu. Podle hodnotitelů se tento snímek vymykal všem soutěžním snímkům právě tím, že zabíral masové scény. Snímek byl pořízen Koblicovým epifokálním širokoúhlým přístrojem. Hodnotitele překvapovala fotografie ostrostí od nejbližšího popředí až do nejvzdálenějšího pozadí.[39]



P. Koblic: XI. Všesokolský slet – Nával na tribunu, 1948.

[38] P. Koblic: Širokoúhlá ruční fotografie, 1950.

[39] Čs. fotografie, 1949, s. 27.

Koblic byl jedním z prvních fotografů, kteří pořizovali reportáže. U nich kladl důraz na to, aby si fotograf uvědomil celkovou situaci, ze které chce fotografie pořídit, účel reportáže a technické a obrazové prostředky, kterými chce tohoto cíle dosáhnout. V reportáži se podle něho nejvíce projevuje skutečnost, že fotografování není účelem, ale prostředkem, jak na základě daného tématu diváka informovat, případně ideově zpracovat. U reportáže Koblic obzvlášť zdůrazňuje důležitost předchozí přípravy. Fotograf se musí seznámit s danou situací, ujasnit si svoji úlohu, případně svůj postoj k ní, a to všechno vystihnout ve svých fotografiích, které musí být účinné a především obsahově související. Podle Koblice taková série musí obsahovat jednu či více fotografií mapující celek a řadu detailních snímků se zajímavými pohledy na věc, stav nebo vývoj situace.[40]



Reportáž s názvem „Ve víru radovánek, aneb co vidí fotoamatér na pouti“ v rubrice „Hlídka fotoamatérů“ KČST Letem světem, IV/1929-1930, č. 52.

[40] P. Koblic: Fotografování v plenéru, 1937.



Reportáž s názvem Co vidí fotoamatér cestou z domova na koupání, publikováno v časopise Letem světem III/ 1928-1929, s. 14.

Své fotografie Koblic publikoval v časopisech, posílal na soutěže, vystavoval. Jednou z prvních zmínek o publikovaných fotografiích je dopis, který psal Koblic rodičům z fronty: „Jak vychází Světozor? Jsem zvědav, budou-li tam moje loňské obrázky z podzimu a cukrovar.“[41] V průběhu dvacátých až padesátých let publikoval své fotografie například v časopise Fotografický obzor, Čs. fotografie, Fotografie, Letem světem, Pestrý týden nebo Spoušť.

První výstava, které se zúčastnil, byla III. výstava prací členů KFA Královské Vinohrady, která proběhla v roce 1920. Z dalších mnoha soutěží uveďme alespoň některé: I. výstava Svazu československých klubů fotografů amatérů v Praze v roce 1923-1924, I. mezinárodní fotografický salon v Praze v roce 1928 nebo výstava Hold světla v Praze ve fotografii v roce 1928,[42] na které získal první cenu. Tato výstava byla uspořádána v rámci oslav desátého výročí vzniku Československé republiky. Věren svému přesvědčení, že by měli čeští fotografové amatéři obesílat mezinárodní výstavy, se mnoha výstav v zahraničí sám zúčastnil, např. v roce 1929 vystavoval na mezinárodní výstavě amatérské fotografie v Kodani, v roce 1931 na 26. mezinárodním fotografickém salonu v Paříži a v roce 1931 na V. mezinárodním fotografickém salonu v Tokiu. V roce 1932 se zúčastnil výstavy Moderní duch ve fotografii, kterou pořádala Královská fotografická společnost v Londýně. Dále se zúčastnil výstav např. v Jižní Africe, USA nebo v Izraeli.



P. Koblic: Svatý Václav, z výstavy "Hold světla v Praze 1928 ve fotografii, Pestrý týden 1928, č. 49.

[41] Dopis rodině 1. 11. 1914.

[42] V čísle 1928/49 Pestrého týdne je zveřejněn snímek z výstavy Hold světla v Praze ve fotografii, která se uskutečnila na Staroměstské radnici. První cenu obdržel P. Koblic za noční fotografii pomníku svatého Václava.

Koblic vystavoval rovněž na výstavě sociální fotografie pořádané ve třicátých letech Lubomírem Linhartem. Tato výstava probíhala pod záštitou Levé fronty, které byl Koblic členem.

Výstavy Koblic také organizoval a hodnotil.[43] Uvědomoval si důležitost toho, aby fotografové výstavy obesílali, a to nejen výstavy tuzemské, ale také zahraniční. Již v roce 1938 se přimlouvá za zřízení funkce pořadatele, který by zahraniční výstavy obesílal. Do této funkce byl zvolen Jiří Jeníček.[44] Ve stejném roce vyšel v Pestrém týdnu Koblicův rozsáhlý článek o nutnosti obesílání zahraničních výstav a o jejich propagačním významu. Následující rok, kdy se Svaz rozhodl připojit k chystané výstavě „100 let české fotografie“, byly přípravné práce svěřeny výboru ve složení: Karel Gall, Karel Jičínský, Jaroslav Krupka, Přemysl Koblic a František Oupický.[45]

Fotografické soutěže Koblic rovněž vnímal jako důležitou složku aktivit Svazu. Na nich si podle něho mohli amatéři změřit své síly mezi sebou i porovnat své dovednosti s fotografy ze zahraničí. Ve svých článcích nabádal k účasti na soutěžích,[46] působil v hodnotitelských komisích[47] i

[43] V roce 1938 je uveden Koblic na schůzi výboru Svazu jako člen výstavní komise. Psal např. o mezinárodní výstavě v Karlových Varech 1936, v časopise Spoušť psal v roce 1940 o výstavě Jana Lukase Země a lidé. Výstava samotná měla premiéru již v roce 1939. Psal také o Krupkově výstavě Praha a výstavě Josefa Větrovského v roce 1939, v roce 1941 o výstavě Jana Novotného atd.

[44] Fotografický obzor 1931, č. 6, s. 116-117.

[45] Fotografický obzor 1939, č. 3, s. 25.

[46] P. Koblic: Několik pokynů k soutěžím, Letem světem 1930, č. 16, str. 10-11.

[47] Ve Fotosportu v Pestrém týdnu 1931 č. 30 jsou např. zveřejněny výsledky fotoamatérské soutěže. Hodnotitelská komise se skládala z těchto členů: Miloslav Hlaváč, Přemysl Koblic a Augustin Škarda.

organizačních výborech. Byl také delegován do poroty soutěže Národní politiky na téma „Novinářská pohotovost fotografů amatérů“.[48] Pro zajímavost uveďme některá vlastní Koblicova umístění: v roce 1925 získal 2. místo v 2. soutěži Fotografického obzoru, 2. cenu na soutěži Zeiss Ikon v Drážďanech v roce 1929, v následujícím roce 3. cenu ve stejné soutěži. V roce 1931 získal čestné uznání v soutěži The British Empire Championship, 3. cenu v soutěži Neobromu a 3. místo na 6. mistrovské soutěži Svazu v mistrovské kategorii v roce 1948.[49]

Ze známých jmen jsou mezi oceněnými autory zastoupeni Alexandr Hackenschmied (4.), Václav Jírů (8.), Karel Hájek (15.).

[48] Fotografický obzor 1936, č. 7, s. 166.

[49] Romana Kmochová, Jan Mlčoch, Dana Šafářová, Tomáš Štanzel, Zdeněk Vácha, Pavla Vrbová: Přemysl Koblic. Fotograf, chemik. NTM Praha, 2015.

OBRÁZKOVÝ TÝDENÍK

LETEM SVĚTEM

Roč. IV. Čís. 39

ČASOPIS VYDÁVANÝ ZA SPOLUPRÁCE KLUBU ČESKOSL. TURISTŮ. CENA Kč 1·50



ing. Koblic.

Pod sprchou.

4. REDAKČNÍ A PUBLIKAČNÍ ČINNOST

Přemysl Koblic byl redaktorem a činným autorem. Své názory na fotografii prezentoval řadou publikací a článků na stránkách časopisů, ať již to byl Fotografický obzor, Československá fotografie, Nová fotografie, Fotografie, Spoušť, Rozhledy fotografa amatéra, Foto, Amatérská kinematografie, Československý kinoamatér, Pathé revue, Letem světem, Věstník turistů, Časopis turistů ap. Převážná část těchto článků byla o technice fotografování a postupech při vyvolávání a zvětšování, protože jako vystudovaný chemik se této oblasti po celý život věnoval. Mnozí stoupenci analogové fotografie se jeho recepty řídí do dnes. Řada článků se zabývala rovněž postřehy o fotografování a popisovala fotografování v praxi. Aktivně se také vyjadřoval k činnosti klubu amatérů a jeho poslání.

Od dvacátých do padesátých let napsal 25 publikací. Jejich tématem byla rovněž technika fotografování, vyvolávání a zvětšování nebo popis jednotlivých fotografických oblastí. Publikace obsahovaly rady a postřehy z fotografické praxe i s podrobnými návody na použitou techniku a následné vyvolávání a zvětšování. Např. publikace Fotografování v plenéru, Širokoúhlá ruční fotografie, Žánr fotografie výjevů apod. Vydal také publikace, ve kterých popisoval své vlastní vynálezy (např. Polygrad, Pextral, Zhotovujeme si sami fotografické přístroje, Epiaf, Epifoka, Domácí stavba pohotovky na svitkový film ap.).[50]

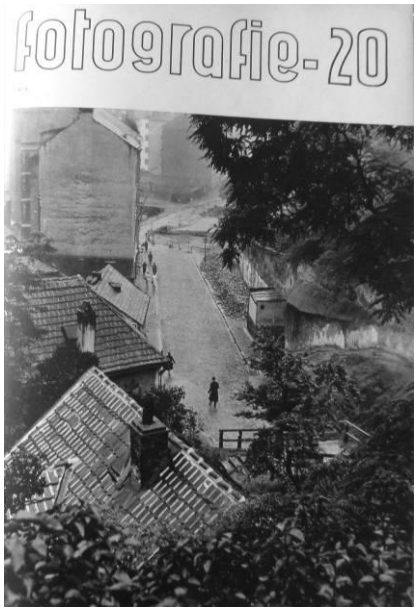
Jak již bylo napsáno, první zmínka o publikování fotografie Koblice v časopisech pochází z dopisu v roce 1914, kdy se dotazuje rodiny, zda vyšly jeho snímky v časopise Světozor.



Přemysl Koblic: Turistická sezona začíná, Letem světem roč. IV, č. 23.

[50] Seznam publikací je uveden v příloze.

První jeho články však vyšly již o dva roky dříve ve Fotografickém obzoru. Poslední jeho články vyšly v roce 1955. Záběr článků byl neuvěřitelný a počet příspěvků se počítá na stovky. V časopisech přispíval do poraden, kde radil fotografům amatérům s technickými problémy (např. Matlákova ozdravovna, která vycházela ve Fotografickém obzoru i v časopise Spoušť, nebo rubrika Z černé kuchyně v časopise Spoušť a poradna ve Fotografickém obzoru). Psal do rubriky Hlídka fotoamatérů KČST a Obrazová škola v časopise Letem světem. V Čs. fotografii přispíval do rubrik Obrazová škola, Dotazy a odpovědi a Fotografický hlavolam. Ve Fotografickém obzoru do rubrik O obrazech, Rozhledy po praxi atd. V průběhu více jak čtyřiceti let psal články o technice, o potřebách fotografie, o teorii fotografování apod. V článcích pojednával o vyvolávání, zvětšování, fotografické chemii, fotografických přístrojích, o tom, jak fotografovat v zimě, jak na podzim či v předjaří, jak fotografovat portréty, sport, krajinu, výjev či jak fotografovat v noci, proč se zúčastnit soutěží, články o úkolech a poslání klubu fotografů amatérů. Psal recenze na fotografické výstavy svých kolegů, ať již to byl například Jaroslav Krupka, Josef Větrovský, Josef Zeman, Jan Lukas, Jan Novotný atd.



Přemysl Koblic: Staré Vršovice, Fotografie roč. V, č. 20.

Své články psal převážně svým jménem, ale některé příspěvky podepisoval pseudonymy Fotolín Matlák nebo Kinolín Patlák. Není bez zajímavosti, že Matlák byl název pro lak na retušování.

V letech 1926 – 1932, 1936-1938 a 1943 a 1944 byl členem redakční rady časopisu Fotografický obzor. V roce 1936 byl na půl roku dokonce jeho šéfredaktorem, časopis vedl a progresivním způsobem řídil. Pro své radikální názory však po půl roce odstoupil.

V letech 1936 – 1939, 1946 a 1949 spolupracoval na tvorbě ročenek Československá fotografie. Ročenku 1937 dokonce uspořádal. V obrazové porotě s ním byl také Jaromír Funke, Karel Gall, Jaroslav Krupka, Josef Pelech, Kvido Schneider a Alois Zych.

V letech 1932 – 1935 byl členem redakční rady časopisu Pathé revue.

V letech 1938 – 1941 působil v redakční radě časopisu Spoušť.[51]

V letech 1946 – 1950 byl v redakční radě časopisu Československá fotografie.[52]

V roce 1951 se stal stálým spolupracovníkem časopisu Nová fotografie.

[51] Jednalo se o klubový časopis ČKFA.

[52] Časopis Československá fotografie byl od roku 1950 přejmenován na Nová fotografie.

5. FOTOGRAFICKÝ OBZOR

Časopis Fotografický obzor začal vydávat Český klub fotografů amatérů v Praze v roce 1893.[53] Byl to první český časopis, který byl určený fotografům amatérům, pro které byl cenným zdrojem informací. Stal se také důležitou spojnicí mezi mimopražskými kluby s pražskou centrálou. Fotografové amatéři měli možnost se na stránkách časopisu podělit se svými fotografickými pokusy, které byly zveřejňovány v rámci obrazových příloh. Ty byly důležitou částí Fotografického obzoru a byly zde prezentovány práce členů ČKFA a české amatérské fotografie vůbec, včetně jejich hodnocení některého z redaktorů.

Cílem časopisu bylo referovat čtenáře o novinkách na poli fotografické techniky, o nových fotografických přístrojích, přírůstkách odborných knih spolu s recenzemi na ně. Fotografický obzor měl také předkládat fotografům náměty na přemýšlení o podstatě fotografie. Vycházely zde články o fotografování jednotlivých žánrů, o postupech při vyvolávání a zvětšování, poznatky o speciálních chemikáliích společně s podrobnými recepty jak je použít. Nedílnou součástí časopisu byly zprávy z klubů, odkazy na fotografické soutěže a výstavy, včetně zveřejnění výsledků.

První obrazovou soutěž Fotografického obzoru vypsal časopis v roce 1923. Vyhrál ji Ing. Jaroslav Krupka z ČKFA v Praze s fotografií „Jarní mraky“. S nástupem kinematografie se začaly objevovat příspěvky související i s touto tématikou.

[53]Rozboru a historii časopisu Fotografický obzor se podrobně věnovala ve své diplomové práci Časopis Fotografický obzor ve 30. a 40. letech Michaela Dusíková (ITF, 1998). Další práce o tomto časopise vznikla v roce 2014. Jedná se o bakalářskou práci Evy Freudenbergové – Časopis „Fotografický obzor“ 1893-1944.

Dodnes slouží tento časopis jako cenný zdroj informací ohledně fotografické scény doby z konce devatenáctého století až do poloviny století dvacátého.

Příspěvky byly určeny jak začátečníkům, tak i jejich pokročilejším druhům. Převážnou většinu článků psali zkušení fotografové, kteří vycházeli z vyzkoušených a prověřených postupů v praxi. Patřili k nim mimo jiné František Mrskoš, Vladimír Novák, Jindra Imlauf, Jan Srp, František Oupický, Přemysl Koblic, Alois Zych, Jaroslav Krupka, Jan Lauschmann, Drahomír Josef Růžička, Jiří Jeníček, Jaroslav Seifert, Jaromír Funke, Karel Hermann. Většina jmenovaných působila také v redakční radě časopisu. Mezi autory, kteří zveřejňovali ve Fotografickém obzoru své fotografie, nalezneme Vladimíra Jindřicha Bufku, Františka Drtikola, Augustina Škardu, Jaroslava Krupku, Jana Lauschmanna, Drahomíra Josefa Růžičku, Jiřího Jeníčka, Karla Šmirouse, Václava Jírů, Jaromíra Funkeho, Karla Hájka, Miroslava Háka a mnoho dalších.

Po nástupu Augustina Škardy do funkce odpovědného redaktora v roce 1922 (pozn. vystřídal v ní dosavadního redaktora Františka Mrskoše) informovala redakční rada o cílech, které má časopis splňovat „časopis, který bude seznamovati jak začátečníky, tak i vyspělé amatéry se vším, co na odborném poli doma i jinde jest nového, pozoruhodného, vlastní jich práci prospěšného“. V květnu 1936 se Škarda vzdal své funkce odpovědného redaktora, ve které jej nahradil Přemysl Koblic. Funkci zastával Koblic pouze od června do prosince 1936, kdy požádal z osobních důvodů o zproštění funkce. Ačkoliv byl ve vedení časopisu jen krátce, dokázal jej nasměrovat novým směrem. V prvním čísle, které vyšlo pod jeho vedením, uveřejnil článek, kde vysvětlil svou ideu, jak by měl být časopis veden a jaké by

měly být podle něj jeho cíle. „Hlavním duchem časopisu je všestranné povznesení naší fotografie, aby byla svoje, tvořená v duchu doby, československého prostředí a při úplné tvůrčí svobodě. Tvořit znamená nenapodobovat a neopisovat. Aby se čtenáři naučili tvořit, k tomu je třeba přinášet jim příklady a vzory a tím ze všech vychovávat skutečné autory, pokud jimi ovšem již nejsou. Chceme tvořit časopis, který by za účasti možno všech přinášel nejlepší z nejlepšího, a to jak textově, tak obrazově…“

První příspěvek Přemysla Koblice vyšel již v roce 1912 s názvem **Novinka v oboru tak zvaných nočních fotografií**.[54] Poslední Koblicův článek ve Fotografickém obzoru **Jednoduchým přístrojem fotografuje se nejsnadněji** vyšel v roce 1944.[55] Mezi tím Koblic vydal neuvěřitelné množství článků. Převážná část z nich je o technice fotografování a postupech při vyvolávání a zvětšování. Řada článků se zabývá postřehy o fotografování a popisuje fotografování v praxi. Z každého článku je znát, že vše, co Koblic píše, bylo předem řádně vyzkoušeno. Jedině tak mohl předat fotografům své cenné rady a návody. Aktivně se také vyjadřoval k činnosti klubu amatérů a jeho poslání.

V článku **Zimní obrazy**[56] píše v roce 1913 například o přednosti zimy, která nabízí působivé motivy, kolem kterých se jinak fotografové pohybují bez povšimnutí. Docílení zajímavých zimních obrazů však podmiňuje slunečním svitem, aby snímky nepůsobily jednotvárně a naopak využily kombinace světla a stínu. Aby vynikla správně pokrývka

[54] Fotografický obzor 1912, č. 2, s. 37-38.

[55] P. Koblic: Jednoduchým přístrojem fotografuje se nejsnadněji, Fotografický obzor 1944, č. 9, s. 129 – 131.

[56] P. Koblic: Zimní obrazy, Fotografický obzor 1913, č. 1, s. 17 – 18.

sněhu, musí podle Koblice slunce svítit z boku. Jako námět pro náladový obraz doporučuje snímek bezprostředně po sněhové vánici nebo při tání. Při fotografování dokonce toleruje určitou míru inscenace (např. prošlapání jednotvárné sněhové plochy). K tématu fotografie v zimě se vrátil v článku **Fotografie a zima, kapitola místy kacířská**.[57]

O kinematografii se poprvé zmiňuje již v roce 1915. Článkem **Kinematografický snímek řítící se laviny**,[58] poukazuje na skutečnost, že kinematograf proniká do všech poměrů lidské činnosti a to bez ohledu na nebezpečí. Zachycení snímku řítící se laviny vyzdvihuje jeho nedocenitelný význam pro školní přednášky.

V roce 1926 psal Koblic v článku **Poznatky z prostředí, fotografii nepříznivého** o tom, že fotograf pozná, za jakých poměrů se dá fotografovat, až když je do nepříznivých podmínek postaven. Vzhledem k jeho neutuchající touze zkoušet nové metody, materiály a postupy, se dá pochopit jeho stesk: „Ostatně, kdo pracoval nepřetržitě i v dobách jak nejhorší jakosti fotografického materiálu, tak i nejvyšších jeho cen, dá za pravdu tvrzení, že tak zlé, jak to líčili škarohlídové, to přece nebylo. Poněvadž je přirozeno, že nikomu valně nenapadne, aby zkoušel, co si ve fotografii je možno dovolit, a pro nejistý pokus zbavoval se tak naděje ve zdar svého podnikán.“[59]

Jak již bylo zmíněno v kapitole Vývoj fotografie ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století, proběhla v

[57] P. Koblic: Fotografie a zima, kapitola místy kacířská, Fotografický obzor 1929, č. 2, s. 17-19.

[58] P. Koblic: Kinematografický snímek řítící se laviny, Fotografický obzor 1915, č. 7-8, s. 99.

[59] P. Koblic: Poznatky z prostředí fotografii nepříznivého, Fotografický obzor 1926, č. 3, s. 33 – 35; č. 6, s. 85 – 87; č. 8, s. 117 – 118; č. 11, s. 171-172.

roce 1927 a 1928 na stránkách Fotografického obzoru čilá diskuse na téma tzv. „čisté fotografie“ a ušlechtilých tisků. Dvacátá léta jsou nejen v české, ale také ve světové fotografii obdobím hledání směru, kterým se má nadále fotografie ubírat. Jednou stranou se hledají způsoby, jak fotografii přiblížit umění, na druhou stranu vznikají směry, které naopak důsledně propagují technické možnosti fotografie a její schopnost pravdivě zachycovat svět kolem nás. Každý z těchto proudů měl logicky své zástupce i odpůrce. K tomuto vývoji se vyjadřovali a reakce na nové směry (nová věcnost, fotogramy, abstraktní fotografie apod.) psali kromě Koblice na stránkách Fotografického obzoru i další autoři. Názorově Koblicovi velmi podobní byli jeho kolegové z KFA – Jaromír Funke, Jan Lauschmann a Jiří Jeníček. Propagovali „moderní“ fotografii oproštěnou od zásahu do negativu. Zvlášť Jiří Jeníček psal články obhajující vlastnosti fotografie, které jsou výsadou a ne záporem, kvůli kterému by bylo nutné hledat další možnosti, jak z fotografie udělat umění. Naopak prosazoval myšlenku, vytěžit z technických možností fotografie maximum.

K tématu přetváření negativu a k přínosům piktorialismu například v roce 1936 píše Jaromír Funek: „Jest tedy piktorialismus prvý a na tehdejší dobu revoluční fotografický projev, který si sice ponechal romantičnost motivu, ale prvý proklamoval intaktnost negativu i positivu.“[60] Smířlivější postoj k problematice ušlechtilých tisků a uvědomění si nutnosti historického vývoje každého oboru, kdy je potřeba vyzkoušet mnohé směry, aby z nich mohl vyjít nový lepší, projevil Jaromír Funke ještě v témže roce v článku Dr. D. J. Růžička ve fotografii. „Ze stanoviska vývoje jest zcela

[60] Jaromír Funke: Od piktorialismu k emoční fotografii, Fotografický obzor 1936, s. 148.

oprávněna tato snaha, neboť jest potřebí ztrávit a zažít každý fotografický směr, aby fotografie se učila z omylů i kladů… Každý dobře promyšlený, vyřešený a ztrávený názor na fotografii, dává předpoklady mladší generaci, která může snadněji jíti kupředu.“[61] V článku Od fotogramu k emoci se Funke opět vrací k vývoji dvacátých let: „Fotografie v té době staví se silně a oprávněně na svoje vlastní základy a bezohledně jest prohlašováno, že fotografie jest samostatným projevem, který má svůj vlastní řád, svůj vlastní rytmus a svoji vlastní obrazovou, tj. zpodobovací nosnost.”[62]

Svůj postoj k situaci ve fotografii popsal ve svých příspěvcích na stránkách Fotografického obzoru také Jiří Jeníček. V roce 1928 v článku Krise fotografie popisuje věčnou a podle Jeníčka absurdní snahu některých fotografů přiblížit fotografii malířskému umění. Podle Jeníčka se však jedná o naprosté nepochopení samotné podstaty fotografie: „V poslední době jsme svědky, jak fotografie prožívá zvláštní krisi, spočívající v tom, že noví apoštolové prohlašují dosavadní ryzí fotografickou techniku za přežitou a absurdní. Doporučují přiblížiti fotografii více malířství nebo grafice … hledají přímo vášnivě styčné body, které by fotografii přiblížily malířství a rádi zapomínají a rádi nedbají faktu, že fotografie je původu opticko-chemického … tyto snahy novotářské jsou vlastně oživením myšlenek, které před 25 lety a dříve propagovaly tak zvanou uměleckou fotografii a domnívaly se, že technickým zpracováním fotografie v bromolejotisku, gumotisku a olejotisku, tedy v technikách,

[61] Jaromír Funke: Dr. D. J. Růžička ve fotografii, Fotografický obzor 1936, s. 171.

[62] Jaromír Funke: Od fotogramu k emoci, Fotografický obzor 1940, s. 121.

jejichž charakter nekritické hlavy svádí v paralele s malířstvím, nabude obraz uměleckého rázu.“ O několik čísel později píše Jeníček o svém názoru na „uměleckou“ fotografii a o podstatě fotografie vůbec. Podle něho je fotografie příliš lidským výrazem, příliš průmyslovým, neosobním prostředkem a tím je podle Jeníčka dán její poměr k životu a také k umění. Za vzniklou situaci pak podle něj mohou především sami fotografové, neboť se snažili z fotografie dělat něco, co není: „Vinu na těchto poměrech neseme především sami, neboť jsme chtěli míti fotografii uměleckou, báli jsme se slova „fotografie“ jako čert kropáče, hledali jsme různé možné způsoby a možnosti, které měly fotografii dáti punc malířství, a to především grafiky, a nyní po všech těch dlouhých a marných pokusech a snahách dovedli jsme fotografii tam, kam nikdy nepatřila a nepatří.“ Podle Jeníčka je špatné hledat uměleckost v čemkoliv jiném, než v samotném negativu.[63]

Otázku „**Na výšku nebo napříč**?“ řeší Koblic ve stejnojmenném článku v roce 1928:[64] „V širých dálkových pohledech je těžko najíti výsek krajiny dokonale zelený a aby zároveň na celých lánech půdy nebylo ničeho, co by celkový dojem rušilo. Najíti blízké jádro motivu, jež se svým přirozeným okolím tvořený zladěný celek, je mnohem snazší, poněvadž se vyskytuje častěji, nehledě k tomu, že rušivé okolí se často již samo z valné části vyřadí neostrostí a přeexposicí pozadí, tvořic tím ostrostí i sytostí podřazený „vzduch“.“ Koblic poukazuje na fakt, že většina fotografií je

[63] Jiří Jeníček: Ještě slovo k salonu, Fotografický obzor 1928, s. 84, 100.

[64] P. Koblic: Na výšku nebo napříč?, Fotografický obzor 1928, č. 1, s. 6-8.

nejen pořízena na výšku, ale že s vyspíváním fotografie se čím dál více předmět snímku omezuje na užší výsek okolí a že se fotografovaný předmět posouvá stále blíže k objektivu. Koblic dále zdůrazňuje, že pokud fotografie na výšku není, pak by mělo být před jádrem motivu něco, co zprostředkuje oku přirozený přístup k vlastnímu motivu. Stále větší oblíbenost formátu na výšku dokazuje malou statistikou z výstavy ČFKA v Hradci Králové, ČFS v Praze, II. Svazové výstavy v roce 1927 a z Obrazových příloh ve Fotografickém obzoru ve stejném roce, kdy dochází k výsledku 52 až 59 % ve prospěch fotografií na výšku.

Svými články Koblic dokazoval, že měl svébytný smysl pro humor. Zvláště v těch, které psal pod pseudonymem Fotolín Matlák, nebo ve kterých této smyšlené postavě svěřil hlavní roli. Stejně jako v článku **Fotolin Matlák znovu na scéně** z roku 1929, ve kterém popisuje jeden běžný den fotografa amatéra. Veškeré dění kolem sebe převádí s nadsázkou na fotografické termíny a tak se například dozvíme o dvoudílném dívčím stativu, manželku nazývá Tessárií atd. Článek završuje rozhovorem Fotolína se ženou: „Fotolín vstoupil – Tessárie sedí a čte – Obzor. Co, ona čte Obzor? Dosud míchala jen jeho a teď snad chce míchat i metolhydrochinon či co? Zdvihla jen hlavu: ‚Fotolíne, chceš se snad řídit ve všem podle Obzoru?‘

‚Na Obzor přísahám!‘ Zdvihl Matlák slavnostně dva prsty ‚a slibuju!‘

‚Dobrá, od včerejška, t.j. od 15. června 1929, právě když´s odešel, naučil se konečně už i ten Obzor přicházet včas!

Doufám, že budeš následovat jeho příkladu, sice ti vypovím předplatné. Tady máš 6. číslo, flamendře!‘ “ [65]

O tom, že fotografování „na ulici“ nebylo jednoduché ani před osmdesáti lety a že fotograf, který se chtěl věnovat živé fotografii, narážel i na jiná omezení, než jen zvládnutí techniky, vypovídá Koblic ve svém článku **Fotolín Matlák fušérem a špionem proti své vůli**. Popisuje Matlákovy těžkosti na nádraží, kde chtěl pořídit snímek své drahé polovičky odjíždějící vlakem, ale byl napomenut zaměstnancem nádraží, že je fotografování na nádraží přísně zakázáno. Podobné situace pak nastanou při fotografování ve Stromovce a na hřbitově. I když se v článku snaží celou záležitost odlehčit humornou formou, připouští, že vychází z reálné skutečnosti a poukazuje na nesmyslnost vydávání zákazu fotografování.[66]

První samostatný článek tématu výjevu věnoval Koblic již v roce 1929.[67] Tedy pouze čtyři roky po té, co Jaromír Funke v článku Krajinářská fotografie[68] ještě konstatuje, že pro amatérské fotografy zůstává krajina jako nejdůležitější námět vedle portrétu a zátiší. Ovšem i Funke již v roce 1925 rozeznává dva druhy krajiny a to krajinu romantickou a krajinu moderní. Krajinou moderní pak chápe krajinu moderního života, gigantičnost velkoměsta, život ve velkoměstě, továrny, nádraží, automobilový provoz a všech

[65] P. Koblic: Fotolín Matlák znovu na scéně, Fotografický obzor 1929, č. 7, s. 101-103.
[66] P. Koblic: Fotolín Matlák fušerem a špionem proti své vůli, Fotografický obzor 1932, č. 10, s. 158-160.
[67] P. Koblic: Něco o výjevu, Fotografický obzor 1929, č. 8, s. 119-122; č. 9, s. 134-137.
[68] Jaromír Funke: Krajinářská fotografie, Fotografický obzor 1925, s. 2-4.

prvků, které moderního člověka obklopují. K námětu výjevu v souvislosti s městem se Koblic vrací v roce 1932 v článku **Co a jak fotografovati v předjaří**,[69] ve kterém připomíná, že i když zrovna nejsou vhodné podmínky k fotografování v krajině (v zimě není sníh apod.), ruch v ulicích neutichá nikdy a nabízí fotografovi kdykoliv a kdekoliv množství nevyčerpatelných variant. Poukazuje však na skutečnost, že fotografie výjevu je u českých fotografů amatérů málo rozšířena a že fotografové raději fotografují ze stativu. Dokonce se zmiňuje, že je tento žánr téměř nepovšimnut. Možným důvodem jsou podle Koblice případné obavy fotografů z technických překážek. Ty se snaží vyvrátit uvedenými postupy odzkoušenými z praxe. Ani na téma námětu však nezapomněl: „Teď ještě co brát! Ty, jenž jsi toho ještě nezkusil, jdi a postav se někam, kde je jen trochu pohybu a světla, a pozoruj ruch kolem sebe! Uvidíš, jak motivy se rychlém sledu střídají, jak na předmětech v pohybu světla i stíny hrají, jen zachytit bystrým okem a rychlou rukou ten nejkrásnější časový výsek, a to je právě možno jen momentem z ruky. Motivem zde může být téměř cokoliv, jen je třeba rychle obrazově řešit situaci, a viděné v pravý čas směle zachytit. S počátku pustit se na výjevy klidnější a méně pohyblivé; na ty pohyblivější přejdeš, čtenáři, sám, až ucítíš, že svou pohotovostí na ně stačíš…. Pár pokusů ukáže, že to jde a dobře. Živé obrazy našich ilustrovaných časopisů jsou toho důkazem. Jsou to obrazy z prostého života a jsou krásné, poněvadž i ten život je krásný, jen ho umět pozorovat veselejšíma očima.“ Naposledy se ve Fotografickém obzoru zabýval tématem

[69] P. Koblic: Co a jak fotografovati v předjaří, Fotografický obzor 1932, č. 3, s. 49.

výjevu v článku **Fotografie blízkého výjevu** v roce 1941.[70] Také v tomto článku zdůrazňuje nutnost toho, aby byl člověk zachycen v naprosto přirozeném pohybu, v nestrojeném postoji a s nelíčeným výrazem tváře. Předpokladem jak toho dosáhnout je, aby fotografovaný vůbec nepostřehl, že je předmětem fotografova zájmu. Kromě toho je potřeba výjev nebo událost zachytit právě v okamžiku, který ji charakterizuje, aby i bez vysvětlování bylo naprosto jasné, co se událo. Podmínkou takové fotografie je podle Koblice rychlost a pohotovost fotografa. „Hlavními činiteli obrazů blízkého žánru jsou výraz obličeje a zaměstnání těla, především rukou. Obojí podává nejnázorněji akci zobrazené osoby a nebo vzájemný dějový vztah několika osob v skupině. Snímek je tím obsahovější, čím lépe vidíme do prostoru děje. To splní nejsnáze pohled zblízka, při kterém se dějový prostor přehledně rozestoupí a jednotlivé jeho prvky, zejména funkční, se zřetelně rozdělí, takže se vzájemně nezakrývají.“ Opět však poznamenává, že tento způsob práce, který vylučuje jakoukoli souhru fotografa s fotografovaným, se v českých zemích téměř neprovádí.



Čtyři reprodukce obrazů k článku Fotografie blízkého výjevu (z Vršovického posvícení), 1941.

Koblicovu myšlenku důrazu na pohotovost fotoaparátu, která je podmíněna fotografováním z ruky, podporuje také Jiří Jeníček. Ten na příkladu fotografování krajiny na tuto skutečnost poukazuje již v článku z roku 1926.[71] A znovu pak v článku o fotografování na slovenské vesnici v roce 1927. Zde dále uvádí praktické rady, jak si při fotografování tohoto tématu počínat a to včetně rady nepoužívat stativ a neupozorňovat tak příliš na sebe, aby byly snímky co nejvíce

[70] P. Koblic: Fotografie blízkého výjevu, Fotografický obzor 1941, č. 12, s. 167 – 169.

[71] Jiří Jeníček: Jak si počínám při fotografování krajin; Fotografický obzor 1926; s. 99.

přirozené. Článek pak uzavírá praktickou radou, podle které posílá vždy fotografovaným snímek, aby si tak připravil přátelské přijetí pro další fotografování.[72]

V článku **Z cest technického vývoje fotografie**[73] z roku 1929 se Koblic rozepisuje o nejrůznějších patentech v souvislosti s technickými novinkami, ať již v Německu, Rakousku nebo třeba ve Švýcarsku. Zajímavý je jeho nadčasový postřeh, že objev, který se v dané době jeví jako nesmysl, mohl třeba pouze předběhnout dobu a až společnost kolem něj dospěje na jeho úroveň, bude teprve doceněn jeho přínos.

Koblicův článek **Hranice ve fotografii**[74] pojednává o skutečnosti, že fotografie, je považována za čistě technický a matematicky proces vyžadující naprosté přesnosti v matematickém smyslu. Podle Koblice je však důležitá přesnost pouze v ovládání technických znalostí, vše ostatní je podle něj od začátku do konce procesem jemných detailů, který začíná volbou negativu, emulse, papíru apod. Vše vede k jednomu – a to k zamýšlenému výsledku. O tom, co výsledkem myslí vypovídá: „Pravda zůstává ve většině případů něčím úplně vedlejším. Při obrazovém podání, i když jde o novou věcnost, je samozřejmým úkolem, podati viděnou věc ne tak, jak se sama jeví, nýbrž karakteristicky. A karakterisovati znamená vždycky v jistém stupni přehnati, a přehnati jednu složku znamená zase podřídit ostatní, až třeba i do úplného potlačení.“

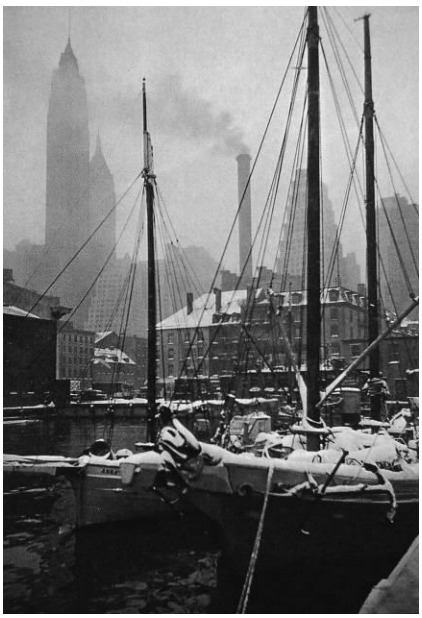
[72] Jiří Jeníček: Slovenská dědina a fotografie, Fotografický obzor 1927, s. 153, 168

[73] P. Koblic: Z cest technického vývoje fotografie, Fotografický obzor 1929, č. 5, s. 68-70; č. 6, s. 83-85; č. 10, s. 148.

[74] P. Koblic: Hranice ve fotografii, Fotografický obzor 1931, č. 3, s. 43-44.

O pravdivosti ve fotografii z trochu jiného pohledu píše Funke v článku od Fotogramu k emoci v roce 1940: „Fotografie jest závislá na své prostorové předloze – proto se má co nejvíce přiblížit ve svém fotografickém zpracování této předloze. Fotografie jest ale plošná a černobílá. To znamená, že fotografie jest sice nejpravdivější zobrazovací methoda ze všech, ale znamená to také, že není a nemůže být absolutně pravdivá. … a při tom všem fotografie může zpodobniti jen část okolního prostoru – fotografie musí vybírat….“[75] A Jiří Jeníček v článku Kult pravdy na fotografii v roce 1929 o schopnosti fotografie zachycovat pravdu píše: „Fotografie nezná romantismu, nezná fantastiky, ani rozpoltěnosti intuice a reprodukce. Naopak je ryze dobovým výrazem. Reprodukuje rytmus a proud života, zaznamenává stupnice valeurů, což ji činí odlišnou, již proto, že opovrhuje prostředky, jež svádějí s cest, po nichž ji vodí instinkt pravdy. Kult pravdy, to je její moc, její síla, její slovo!“[76]

V článku **Hranice ve fotografii** zmínil Koblic novou věcnost, která je již v té době pro světovou fotografii zavedeným termínem. K ní se Koblic vrací v článku **Po delší době zas na pár chvil s D^{rem} Růžičkou** v roce 1936. „Jako snad všude, tak i zde[77] poslední lví stopu ve fotografickém nazírání i provedení zanechala nová věcnost. Ve své původní formě je dobyta, avšak fotografie nabyla jí čistoty. Přesnost technického podání, pro fotografii charakteristická, se zachovala, a vyžaduje se od té doby již trvale, třebaže stavbou obrazu vrací se fotografie k piktorialismu. Avšak jinému. Přesnost fotografického podání, jak ji nová věcnost



Drahomír Josef Růžička: Z N. Yorského přístavu v zimě, FO 1936, s. 177.

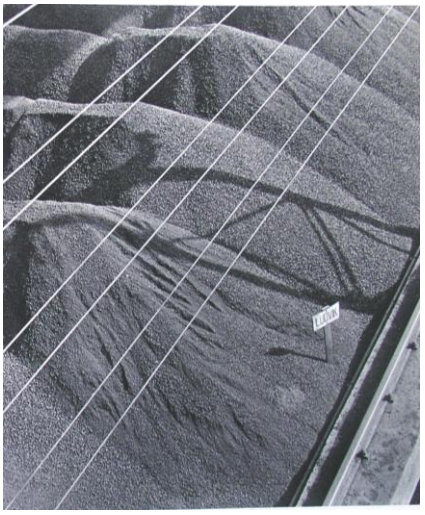
[75] Jaromír Funke: Od Fotogramu k emoci, Fotografický obzor 1940, s. 121.

[76] Jiří Jeníček: Kult pravdy na fotografii; Fotografický obzor 1929; s. 33

[77] Pozn. je myšlena americká fotografie.

ukázala, žádá obsah, smysl, logiku, cíl: to vše je uplatňováno se vzrůstající oblibou v obrazech z pohyblivého prostředí.“[78]

Ve stejném čísle Fotografického obzoru vychází hodnocení fotografie s názvem Uhlí od E. Wiškovského, kde Koblic mimo jiné o nové věcnosti píše: „ … označovaného jako „nová věcnost“. Ta hledí především karakterisovat strukturu hmoty. Pod tímto zorným úhlem chce objevovat především nové pohledy na všední věci a to bez ohledu na komposici a obrazové působení, které jsou jí vedlejší.“ Snímek byl uveden jako ilustrační obrázek k článku Jaromíra Funkeho Od piktorialismu k emoční fotografii, ve kterém popisuje vývoj fotografie od tzv. umělecké fotografie přes piktorialismus, novou věcnost až po reportážní fotografii. Pro srovnání jak novou věcnost vnímal Jaromír Funke: „Volání po objektu, který by prostým ofotografováním přinesl nové fotografické možnosti a touha ukázati objekt také po stránce nového objevitelského vidění přivedly fotografii k vyhledávání prostých námětů, dosud opomíjených. … tento směr… nazývaný „neue Sachlichkeit“, ukázal věci obyčejné. … Tato fotografie se obírala dokumentárním povrchem věcí, zajímavým výřezem skutečnosti, nově viděným záběrem, jen proto, aby výsledný fotografický tisk byl objevitelským činem obyčejné skutečnosti.“ [79]



Eugen Wiškovský: Uhlí, FO 1936.

Nové věcnosti se věnoval také Jiří Jeníček, který v roce 1930 v článku Rok německé fotografie pojednává o vývoji fotografie v Německu v roce 1929, jež je ve znamení hledání nových cest a nových metod: „Die neue Sachlichkeit – heslo dnes tak v Německu všeobecné a rozšířené, ohlašuje další

[78] P. Koblic: Po delší době zas pár chvil s Drem Růžičkou, Fotografický obzor 1936, č. 7, s. 145 – 147.

[79] Jaromír Funke: Od piktorialismu k emoční fotografii, Fotografický obzor 1936, s. 148.

nové možnosti a ukazuje anebo aspoň napovídá příští vývoj obrazové fotografie... Jak známo, je v nové věcnosti módou fotografovati stroje, schody, hromady prken a dříví, škopky, mísy, zeleninu, poživatiny, rybářské sítě, ozdobné předměty, šperky a nejvšednější věci – zkrátka heslem jest, kromě struktury přinésti něco nového, nevídaného a originálně řešeného. K tomu jest ovšem zapotřebí jisté dovednosti a vkusu. Ale nová věcnost hledá krásu i v zobrazení všedních a střízlivých staveb továrních a moderních architektur a vyzdvihuje právě jejich monotonnost.“ Ačkoliv s tímto novým směrem nesouhlasí bez výhrady, přiznává mu Jiří Jeníček velký vliv na navrácení fotografie na správnou cestu, tedy fotografičtější a pravdivější, neboť podle něj učí fotografy dívat se na svět a jeho život všedníma očima. Celé pojednání pak Jeníček uzavírá přáním: „Snad fotografie získá, zvolí-li v tomto střetnutí dávno osvědčenou a vždy prospěšnou zlatou střední cestu – upřímnou fotografickou náladovost a zdravou věcnost.“[80]

V článcích ve Fotografickém obzoru se čas od času objevují stesky nad tím, že fotografové amatéři nedostatečně obesílají soutěže. V příspěvku **Skromný námět**[81] přichází Koblic s návrhy jak účast fotografů v soutěžích zvýšit. Jedná se především o poznatky marketingového a reklamního charakteru. Navrhuje například inzerci soutěže v průběhu a nejen na počátku, nebo vypisování soutěže s ročním předstihem, aby mohl fotograf využít všech ročních období. Trochu z jiného úhlu popisuje a k účasti fotografů amatérů na mezinárodních salonech motivuje Jan Lauschmann. V článku Hrst zkušeností

[80] Jiří Jeníček: Rok německé fotografie; Fotografický obzor 1930; s. 64.

[81] P. Koblic: Skromný námět, Fotografický obzor 1931, č. 4, s. 78.

ze salonu ciziny v roce 1926 popisuje svůj neúspěch při obeslání takového Salonu i svůj první úspěch. Následují praktické rady ohledně výběru námětu a konečné adjustace. Dokonce navrhuje, zda by úspěšným účastníkům nemohl Svaz přispět na poplatky spojené s vystavováním.[82]

V roce 1932 vystihuje Koblic v článku **Fotografování o sletu**[83] podstatu dokumentu: „Fotografický obraz, a to dobrý fotografický obraz, stal se již dávno nutným doprovodem… A co se dnes obrazem nezachytí, to v paměti nadále existuje jen na půl, vždyť nejdokonalejší dokument – fotografie – schází.“ Dále však upozorňuje na důležitou skutečnost, že tyto dokumentární snímky nesmí zůstat chladnými dokumenty. Obrazy musí podle Koblice splňovat nejen dokumentární stránku, ale také stránku obrazovou. Pro celkovou výpověď z dané události (zde konkrétně všesokolský slet) pak doporučuje snímat nejen na cvičišti (jak ostatně dělala většina profesionálních fotografů), ale věnovat se také zajímavým situacím na seřadišti a v šatnách. Fotografie cvičenců z blízka, by navíc podle Koblice splnily jejich přirozenou touhou po fotografii sebe sama. Podotýká však, že si často fotografovaný všiml, že je v záběru a že zcela přirozeně stočil oči do objektivu, což ale bylo na úkor přirozeného vyznění žánrové fotografie. K této problematice se vrátil u příležitosti dalšího sletu a to roku 1938 v příspěvku **Sletový kaleidoskop**.[84] V něm popisuje po dnech své postřehy z fotografování této události nejen profesionály, ale také fotografy amatéry. Popisuje, že mnohdy se

[82] Jan Lauschmann: Hrst zkušeností ze salonu ciziny; Fotografický obzor 1926; s. 145 -148.

[83] P. Koblic: Fotografování o sletu, Fotografický obzor 1932, č. 8, s. 121-124.

[84] P. Koblic: Sletový kaleidoskop, Fotografický obzor 1938, č. 8, s. 127-128; č. 9, s. 134-136.

fotografové pohybovali ve skupinkách a že fotografovali jednu a tutéž věc. Lovení motivu ve smečkách však podle Koblice nesvědčí o velkém porozumění fotografii. Dále poukazuje na skutečnost, že valná část fotografií byla snímána od země. Proti této metodě nic nenamítá, protože výsledek byl většinou velmi dobrý, problém však vidí ve stereotypu právě díky nadmíře jejího využití.

V článku **Snímky ze vzpažení a nazad**,[85] který byl uveřejněn v šestém čísle Fotografického obzoru v roce 1938, upozorňuje na sice nezvyklé, ale účinné možnosti snímání ze vzpažení, vhodné zvláště při takových událostech (masových), jako je nadcházející všesokolský slet (pozn. 1938). Při takovýchto davových událostech je ovšem podle Koblice nutné umět dav opravdu dobře zachytit. A to je podle něj možné pouze z vyvýšených míst. Vzhledem k tomu, že jsou však příhodná místa (výstupky ve zdech, okna, sloupy svítilen…) obsazená již od rána, navrhuje Koblic využít možnosti fotografování ze vzpažení. Metodu fotografování nazad zas Koblic doporučuje pro jeho schopnost překvapit vyhlédnutý objekt, aniž by na sebe fotograf příliš upozorňoval.

Fotografie pohybu má podle Koblice tu zvláštnost, že čím dál ji fotograf provozuje, tím blíže se se přibližuje k předmětu, který chce fotografovat. V článku **Momentem z ruky na půl metru**[86] konstatuje, že pokud se fotograf dostane již na vzdálenost 2 metrů, fotografuje především hlavu a ruce, které určují hlavní charakteristiku zobrazované scény. Koblic pak dále radí, jak se dostat dokonce pod tuto

[85] P. Koblic: Snímky ze vzpažení a nazad, Fotografický obzor 1938, č. 6, s. 84 - 86.

[86] P. Koblic: Momentem z ruky na půl metru, Fotografický obzor 1936, č. 11, s. 243 – 245.

hranici a to až na půl metru od fotografovaného. Zdůrazňuje vlastní zkušenost, že fotografovaného ani nenapadne, že by jej fotograf chtěl z tak blízké vzdálenosti fotografovat. Důležitá je však rychlost, umět nastavit fotoaparát i bez expozimetru a mít objektiv s krátkým ohniskem.

V roce 1936 se po odstoupení Augustina Škardy ujímá Přemysl Koblic funkce hlavního redaktora. V prvním čísle, které již vyšlo pod Koblicovým vedením, uveřejnil článek **V zájmu naší fotografie, svazového časopisu, jeho čtenářů a přispěvatelů**,[87] ve kterém vysvětlil svou ideu, jak by časopis měl být veden a jaké by měly být podle něj jeho cíle. „Hlavním cílem časopisu je všestranné povznesení naší fotografie, aby byla svoje, tvořená v duchu doby, československého prostředí a při úplné tvůrčí svobodě. Tvořit znamená nenapodobovat a neopisovat. Aby se čtenáři naučili tvořit, k tomu je třeba přinášet jim příklady a vzory a tím ze všech vychovávat skutečné autory, pokud jimi ovšem již nejsou. Chceme tvořit časopis, který by za účasti možno všech přinášel nejlepší z nejlepšího, a to jak textově, tak obrazově.“ Dále shrnuje v několika bodech, jak toho lze dosáhnout. Navrhuje například psát články stručně a pouze o metodách vyzkoušených v praxi, navíc musí být tato metoda něčím inovativní, navrhuje doplnit články o obrazovém zachycení důsledně ilustračními fotografiemi, doporučuje věnovat se více všeobecnému poslání fotografie vůbec. Upozorňuje, že Fotografický obzor nesmí opomíjet události mimo Svaz, protože jak správně předpověděl, stane se tento časopis pramenem studia dobových poměrů, událostí a vývoje fotografie. Oproti předchozím redakcím a redaktorům tak přináší trochu jiný pohled na cíle nejen časopisu, ale i

[87] P. Koblic: V zájmu naší fotografie, svazového časopisu, jeho čtenářů a přispěvatelů, Fotografický obzor 1936, č. 6, s. 121-123.

amatérské fotografie vůbec. Ve Fotografickém obzoru dostávají pod jeho vedením větší prostor nové fotografické metody a postupy a Fotografický obzor se stává striktně odborným časopisem.

Koblicovu myšlenku, že autoři mají tvořit a neopisovat, zastával také Jan Lauschmann, který již v roce 1925 v článku Jak si počínám napsal: „zásady obrazové komposice uváděti nelze... to proto, že vyvěrati musí vždy z vlastního cítění fotografa - umělce, neboť jakákoli aplikace jich těmi, kdož nejsou již od přírody nadáni, ztroskotá vždy před konečným cílem. Díla a zásady jiných mohou nám býti příkladem, nikoliv však vzorem k otrockému kopírování.“[88]

Již v osmém čísle Fotografického obzoru z roku 1936 zveřejňuje Koblic otevřený dopis, který je reakcí na článek v Českém slově ze 17. června 1936.[89] V tomto článku zdůvodňuje přijetí kandidatury i svůj postoj, podle kterého má mít redaktor, obklopený odborníky, více rozhodovacích pravomocí, aby mohl časopis zvyšovat úroveň a ne jak tomu bylo doposud, kdy se redakční rada skládala z klubových delegátů a o obsahu se hlasovalo. Jako další spolupracovníky Koblic navrhoval Karla Galla, Josefa Pelecha, Vladimíra Zlámala a Františka Oupického.[90] Redakce měla být nadále tvořena podle schématu: nezávislý redaktor, odborní spolupracovníci a místní administrativní spolupracovníci. Na obsah časopisu pak měl dohlížet svazový výbor, složený ze

[88]Jan Lauschmann: Jak si počínám; Fotografický obzor 1925; s. 81-82, 101-103.

[89] Odpověď na veřejný dotaz fotografické hlídky Č. slova ze dne 17. června 1936, Fotografický obzor 1936, č. 8, s. 175 – 176.

[90] Redakce byla doplněna ještě kromě zmíněných členy: Karel Dohnány, Václav Hron, Jaroslav Chyský, Oldřich Kindl, Adolf Lippert, Alois Mazurek, Vladimír Müller, Quido Schneider, Josef Zeman.

zástupců klubů, a starosta. Ti také měli dohlížet na finance. To, že se některé myšlenky zdály ostatním příliš radikální, vyústilo nejspíše v odstoupení Koblice z funkce koncem roku. Je však zřejmé, že pod Koblicovým vedením došlo k ráznému posunutí Fotografického obzoru moderním směrem ve fotografii. Tento trend se udržel v celé druhé polovině třicátých let, kdy se na stránkách tohoto časopisu objevuje více článků o soudobé moderní fotografii, než bylo dosud obvyklé. Ve čtyřicátých letech se však Fotografický obzor svým obsahem vrátil ke konzervativnějšímu zaměření na tradiční fotografii.

Ve stejném čísle vychází na úvod Koblicův článek **Rychleji vpřed**.[91] V něm nastiňuje svou představu, jakým směrem by se měla amatérská fotografie ubírat a jakými prostředky toho lze dosáhnout. Nejdůležitější je v tomto ohledu podle Koblice odborné vedení členstva instruktory, kteří by členům předávali zkušenosti v oblasti techniky, obrazového uspořádání i ideje, která určuje směr celého snažení.

O úkolech fotografů amatérů píše Koblic znovu v roce 1938 v článku **Naše budoucí úkoly**.[92] V tomto případě vycházejí úkoly z předválečných událostí a zvýšeného zájmu o Československo. Podle názoru Koblice má amatérská fotografie u široké veřejnosti větší odezvu, než fotografie „oficiální“. Poukazuje na skutečnost, že fotografické výstavy, podávající obraz o Československu v jakémkoliv smyslu, mohou vzbudit zvýšený zájem. Nabádá členy k zaslání fotografií nejlépe s tématem krajiny, architektury, plastiky, folkloru, fotografie ze života městského i venkovského,

[91] P. Koblic: Rychleji vpřed, Fotografický obzor 1936, č. 8, s. 169 – 171.

[92] P. Koblic: Naše budoucí úkoly, Fotografický obzor 1938, č. 7, s. 97.

sportu, slavností, atd. V roce 1939 pak apeluje: „Aktivní člověk i ve volné chvíli má snahu tvořit, pasivní tvor se může jen bavit. Dnes však není a už nebude doba pro pasivní lidi. Ať jako jednotlivci či jako celek vždycky byli nakonec nějak biti. Dnešní rušná doba přímo na vás vyžaduje tento vyšší činorodý stupeň zájmu všude, a tedy i v té naší fotografii, která nemůže již zůstávat ve starých kolejích pohodlné zábavy. Naše kluby potřebují aktivní lidi; náš Svaz potřebuje větší i další aktivní kluby; a naše fotografie potřebuje aktivní Svaz, jako my všichni potřebujeme vysoce aktivní fotografii, duchem obsahem i rázem českou…“[93]

„Po sedmi ročnících vypadá to jako zbytečná otázka, ale žel není.“ Tak začíná Koblic v roce 1936 další svůj příspěvek **Co je ročenka „Československá fotografie“**?.[94] Z článku je zřejmé, že ročenka rozhodně netrpěla nedostatkem obesilatelů, protože celých 3 400 autorů poslalo svou fotografii se zájmem o zveřejnění fotografie. Umístění fotografie v ročence se pokládalo za čest a velký úspěch autora. Koblic podotýká, že je tento zájem nejen potěšitelný, ale že je to zároveň výraz vyslovení důvěry porotě, která obrazy vybírá a na kterou se každý fotograf spoléhá, že je nejen spravedlivá, ale také nestranná. Porota však podle něj zůstává před těžkým rozhodováním, kdy má za úkol vybrat 64 fotografií, které vystihují myšlenku Ročenky československé fotografie. Protože měla být ročenka ukázkou tvorby československé fotografie a ne jen amatérské, objevují se na stránkách ročenky i fotografové, kteří nejsou členy žádného klubu (ve stejném roce však bylo

[93] P. Koblic: Co naše fotografie potřebuje a co nepotřebuje, Fotografický obzor 1939, č. 8, s. 83-85.

[94] P.Koblic: Co je ročenka „Československá Fotografie”, Fotografický obzor 1936, č. 11, s. 245 – 247.

z řad klubů 49 autorů, což svědčí o vysoké úrovni amatérské fotografie). Dle návrhu Jiřího Jeníčka probíhal výběr ve dvou až třech sezeních poroty (místo dosavadního sezení jediného). Porota ve složení Jaromír Funke, Jaroslav Fabinger, Jaroslav Krupka a Pekař, vybírala fotografie ročenky 1937. Na projevy nespokojených fotoamatérů, na které nevyšlo místo v ročence, se humornou odkazuje Koblic v rubrice Matlákova ozdravovna ve stejném čísle.[95]

O pojmu moderní fotografie již byla v této kapitole několikrát zmínka v souvislosti s články nejen Koblice, ale i dalších autorů. Ve třicátých letech se již běžně hovoří o této tzv. moderní fotografii. O tom, že fotografové však stále neměli vždy jasno, co se pod tímto termínem rozumí, ukazuje článek Koblice z roku 1936, který vyjasňuje rozdíl mezi tzv. starou a tzv. dnešní fotografií: „Na několik dotazů v čem spočívá rozdíl mezi fotografií „starou“ a „dnešní“, můžeme stručně odpovědět asi toto: Rozdíl je především v poměru fotografa k zobrazenému objektu. Dřív primární zájem byl jen fotografický: přinést obraz, aby se líbil. Obsah mohl být i nesmysl. Často fotograf se nestaral ani nevěděl dobře, co, vlastně zachytil. Sledujte dřívější názvy: „Řeka“, ‚portrét“, „zátiší“, „architektura“ atd., které svědčí o velmi povrchním poměru k věcem. Na „nejlepší“ motivy chodili dřív amatéři s oblibou tam, kde ještě v životě nebyli. Dnes je primerní zájem o věc. Autor především musí dobře znát věc, o kterou se zajímá pro ni samu. Teprve až ji poznal tak dobře, že dovede podat ji karakteristicky, výstižně a pravdivě, teprve pak má sekundární zájem, zachytit a představit ji fotograficky. Dnešní fotografie tedy je: ztrávený

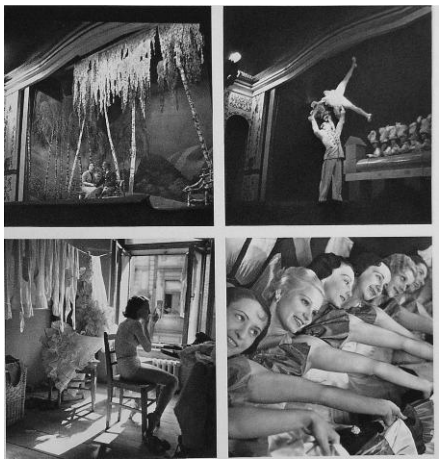
[95] Matlákova ozdravovna, Fotografický obzor 1936, č. 11, s. 263.

obsah zajímavě podaný přiléhavou, technicky dokonalou formou, která při správném počínání vyjde esteticky již sama. Např. patří sem Růžičkovy obrazy z minulého čísla, třebaže Růžička je v jádře přesvědčený piktorialista. Podává však N. York výstižně, i když tuto snahu přímo nemá, proto, že již dlouhé desítky let v něm žije. A proto jsme si jej také z jeho fotografií vybrali především. Pekař má s dětskými snímky veliké úspěchy u nás i za hranicemi, poněvadž má dětskou psychu prostudovánu jako málokdo. Fotografický proces ovládá ovšem bezvadně rovněž. Totéž týče se dnešních divadelních snímků od V. Jírů. Nutnými výsledky soustavné práce jsou serie.“[96]



Drahomír Josef Růžička: Veřejná knihovna v New Yorku, FO 1936.

K problematice tzv. moderní fotografie ve svých článcích přispěl také Jiří Jeníček, podle kterého modernost fotografie záleží ve schopnosti, jak své náměty odvozujeme z přítomnosti. Podle něho nejde ve fotografii o formu a výraz, nýbrž o využití motivů vycházejících ze soudobých zážitků a situací. Pouze ta fotografie je moderní, která vychází ze své doby. Podle Jeníčka není fotografii nic tak cizí jako nečasovost a nesoudobost: „V čem tedy záleží modernost fotografie, jaké obrazy lze pokládati za moderní? Jisté je, že struktura hmoty a nevšední pohled vyjadřující původnost, ale nepostačí nikdy, aby učinily fotografii moderní. Modernost je v duchu, v námětu ...“ Podle Jeníčka by se měly v duchu doby měnit i náměty fotografií: „Proč by nemohlo jeti divoce na silnici staromódní krajiny auto? Proč musí býti v každé krajině mraky, proč nestačí jednotvárná šeď oblohy? Proč ještě dnes vidíme krajiny, kde jako stafáž orá sedláček pole? Proč nezachytíme orání traktorem? Proč na př. fotografujeme jen krásnou starou Prahu, ale Praha



Václav Jírů: fotografie k článku Fotoamatér v divadle, FO 1936, s. 205.

[96] Poznámky k obrazům, úvodní slovo, Fotografický obzor 1936, č. 9, s. 209.

moderní, Praha živá, Praha dnešní, ta pro fotografy neexistuje? Babičky z trhu, lodičky na Vltavě, pražské průchody, to ano, ale šoféři, stanoviště aut, elektrikáři, dělníci, továrny, periferie, to jsou náměty pro nás cizí. Známe obligátní typy "Ledařů", ale co bruslaři?"[97]

Koblic se tématu, zda je fotografie uměním či není, věnoval v příspěvku **Poznámky k obrazům,** a jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, Koblic v tomto ohledu doporučoval, aby se fotografové věnovali více fotografování, než filozofování o tom, zda to, co dělají, je umění či nikoliv.[98] Jan Lauschmannnn v článku Jak si počínám mimo jiné na toto téma v roce 1925 píše: „A přece nutno vždy ukazovati, že fotografie netvoří pouhou napodobeninu děl grafických, s nimiž nemůže závoditi nikoli vlastní nemohoucností, které není, nýbrž proto, že jest něčím docela jiným, uměním zcela samostatným."[99] A znovu Jan Lauschmann v roce 1932: „Bylo jistou chybou nejen u nás, ale i v cizině, že většina výchovné práce směřovala k dávání estetických receptů na dělání zaručeně dobrých, „uměleckých" obrazů, zatím co základ úspěchu, technická dokonalost, pokulhává velmi značně, jak bylo možno bezpočtukráte konstatovati z okružních map i výstav. Proč bylo možno tak dlouho setrvávati v tomto polovičatém ne amatérství, nýbrž v pravém smyslu diletantství? Jen proto, že tehdy chtěl fotograf amatér dosáhnouti vlastně toho, aby se jeho „dílo" co možná nejméně podobalo prosté (snad myslil též „sprosté") fotografii. Bez obalu lze přiznati, že toto jednání

[97] Jiří Jeníček: Moderní fotografie, Fotografický obzor 1932; s. 77-78.

[98] Poznámky k obrazům, úvodní slovo, Fotografický obzor 1936, č. 9, s. 209.

[99] Jan Lauschmann: Jak si počínám; Fotografický obzor 1925; s. 81-82, 101-103 .

bylo právě jednou z příčin, proč fotografie dosud nemohla dosáhnout i uznání za nové umění.“[100]

Tématu fotografie a umění a umělecké fotografii se se zvláštním zaujetím zabýval především Jiří Jeníček. V mnoha článcích, které tématu fotografie a umění věnoval, prosazoval především princip čisté fotografie. Podle něho se fotografie neměla vydávat za něco, co není a naopak se měla přestat stydět za to, co je. „A tu jest nutné též jednou konstatovati, že termín „umělecká fotografie“ jest více méně nevhodný, který pravděpodobně vžil se jen z těch důvodů, aby charakterisoval a rozlišoval snahu snaživých fotografů všech druhů a skupin od běžného poznání fotografie. Domnívám se, že jediným vážným důvodem, proč doposud nejen u nás, ale i v cizině je pojem tak zvané umělecké fotografie nejasným, jest i ta okolnost, že většina fotografů i laiků je přesvědčena, že fotografický obraz se stane jen tehdy uměleckým, bude-li zpracován technikou, obdobnou technice malířské. To je však zásadní omyl!“ Fotografové měli podle Jeníčka maximálně využít vlastností fotografie, které z ní dělají výjimečný umělecký prostředek: „Fotografický obraz je souhrnem využitých a v celek objektivně a kontrapunkticky skomponovaných efektů světla, stínu, linií a ploch. Využití světel, stínů, linií a ploch, vřaditi je a se staviti v harmonický celek, dáti jim vnitřní své posvěcení a vlastní, byť i použitím objektivních prostředků, charakter tvůrčí a propůjčiti takto seskupeným faktorům motivickou gradaci dění, v tom je pocit krásna, v tom je umění a v tom je budoucnost fotografie.“[101]

[100] Jan Lauschmann: Co budeme letos fotografovat?; Fotografický obzor 1932; s. 2.
[101] Jiří Jeníček: Krise fotografie?, Fotografický obzor 1928, s. 19.

A znovu pak Jeníček v článku Ještě slovo k salonu. Podle Jeníčka je nejdůležitější objevit ve fotografii duši. Teprve pak ji bude možné uznat za umění: „A buď jak buď, i když jsou lidé, kteří popírají umělecké možnosti fotografie, buďme přesvědčeni, že my, kteří fotografii chápeme, kteří ji milujeme a kteří cítíme její rostoucí význam a možnosti, my v ní vidíme ne umění běžného pojmu, nýbrž nám se stává technickým uměním, a co více, přímo malým zázrakem ducha techniky a kultury srdce. Její estétka bude akceptovati právě tak technické předpoklady vzniku, jako duševní posvěcení chvíle exposice. Bez tohoto reprodukčního momentu, bez jeho vniterného objevu a chápání nebude ve fotografii krásy... Nebude opěvovati nové hodnoty životního dění, nýbrž bude je konstruktivismem mechanismu a duševní kapacitou fotografa zvěčňovati a tak uchovávati pomíjející krásu života a země. V tom bude její duše – a úkolem našim bude nalézti ji.“[102]

V roce 1938 začíná Koblic článek **Učme se fotografii čísti**![103] slovy: „Většina pozorovatelů fotografických obrazů, autory nevyjímaje, hledá ve fotografii jen požitek estetického pohledu. Tedy umění i tam, kde se k tomu nepřiznávají. Ale fotografie je střízlivý technický proces. Jako takový chce trochu víc než jen sloužit tomu, aby se formát papíru rozdělil podle osobní záliby ať autorovy nebo divákovy.“ Jak dále Koblic znovu zdůrazňuje, je fotografie především dokument. Fotografie zachytí obraz technicky přesně a v té přesnosti podle něj spočívá její krása: „Je-li uznáváno mínění, že fotografie je tím krásnější, čím více lže,

[102] Jiří Jeníček: Ještě slovo k salonu, Fotografický obzor 1928, s. 84, 100.

[103] P. Koblic: Učme se Fotografii čísti!, Fotografický obzor 1938, č. 2, s. 23-24, č. 3, s. 37 – 39.

platí to jen velmi podmíněně. Je to jen v případech, když ten, kdo pozoruje fotografický obraz a nefotogenicky jej chápe, převádí si falešně fotografické vidění lineárně do svého vidění lidského. Ten však nerozumí fotografii.“ Podle Koblice nebyla nikdy snaha fotografii číst a přirovnával to k příkladu, jako by někdo posuzoval obsah potištěných stránek knihy podle jejich estetického vzhledu: „Neprohlížejte fotografie jen jako více nebo méně krásné obrázky zrakem estéta formy, ale snažte se číst i jejich skutečný obsah jako fotograficky myslící a kriticky odvozující pozorovatel. Fotografie je pak zajímavá nikoli jen jednou, ale dvakrát. A pak začneme chtít fotografii nejen estetickou, ale i – jakkoli, ale nějak účelnou.“

Jaromír Funke v článku od Fotogramu k emoci v roce 1940 píše: „O poslání a účelu fotografie není dnes již v zásadě sporu. Fotografie, toť dokument a nutno se na ni také tak dívat.“ Také Jiří Jeníček přiznává fotografii jako hlavní funkci – funkci dokumentační: „(fotografie) je kultem soudobého moderního života… buduje své hodnoty na skutečnosti, na věcech všedních. Pokouší se hovořit o jevech a děních ryze soudobých a ryze světských. Čím více tuto snahu projevuje, tím je bohatší, tím je pravdivější a tím účelněji chápe svůj krásný osud, který vyvěrá z jejího technického podkladu a původu... Jí nejde o formu, o výraz. Záleží jí na dokumentu, chce zachycovati dobu, zachovati na obraze života, rodící se ze všech chvil a okamžiků.“[104]

„Značná část amatérské tvorby je dosud na diletantském základě.“ Takhle hodnotí situaci Koblic hned na začátku

[104] Jiří Jeníček: Kult pravdy na Fotografii; Fotografický obzor 1929; s. 33.

svého článku **Méně diletantismu a více opravdovosti**[105] v roce 1939. Podle něho mnoho fotografů neví zhola nic o tom, co vlastně nasnímal. Přitom podle něj předpokládá moderní fotografie primární zájem o fotografovanou věc samu a zhodnotit ji fotograficky je zájem sekundární. „Fotografie nemá za poslání dokazovat, že autor dovede technicky i obrazově zrobit obraz, který má běžnou dobrou technickou úroveň a běžnou dobrou obrazovou formu… Porovnejte na př. jen obrazové reportáže v ilustrovaných časopisech! Seznáte, že autoři těchto reportáží museli se dříve s fotografovanou věcí seznámit; že dobří uveřejňovaní autoři často pracují soustavně v jednom nebo jen v několika málo oborech; a také že ty reportáže přinášejí vesměs nejen zajímavý obsah, ale že jej podávají i dobrou, ba začasté i bezvadnou a přiléhavou obrazovou formou.“

O zaměření Koblice na technickou stránku fotografování (vyvolávání, zvětšování, výběr objektivu, fotografického přístroje apod.) již byla několikrát zmínka v předešlých kapitolách. Samozřejmě se v mnoha případech této tématiky týkaly také Koblicovy články ve Fotografickém obzoru. I když bylo v úvodu upozorněno, že se tato práce bude vymezovat na přehled článků ve Fotografickém obzoru, které se týkají samotného fotografování, teorie fotografie a článků zabývajících se rolí klubu fotografů amatérů a amatérské fotografie obecně, je nutné se vzhledem k počtu a pestrosti námětů technických článků o nich alespoň stručně zmínit.

Již v roce 1913 v rubrice Začátečník a jeho starosti píše na pokračování O vadách, jichž se amatér nejčastěji dopouští. V rubrikách Matlákova ozdravovna a Poradna odpovídal na

[105] Méně diletantismu a více opravdovosti, Fotografický obzor 1939, č. 9, s. 96 – 97.

konkrétní dotazy čtenářů. V dalších článcích se v průběhu třiceti let věnuje na příklad vývojkám, sušení negativů, ochraně nehtů, laku, neostrosti snímků, acetonu, tónování, sušení fotografií, bromolejotisku, odhadu expozici od oka, užití modrých žárovek, reprodukci, praní kopií, sušení filmů, pražské vodě, metolu, filmu, světelnosti objektivů, zrnu, zvětšovací technice, vyvolávání prošlého materiálu, vyvolávání při nízkých teplotách a mnoha dalším tématům. Podrobný výčet článků je uveden v příloze.

Z výše uvedeného jasně vyplývá, že záběr Koblice byl velmi široký. Věnoval se především praktické fotografii, na rozdíl např. od Jaromíra Funkeho. Uměl se podívat na věci z nečekaného pohledu a jeho názory a tvrzení byly někdy překvapivé. Ze všech článků je jasně cítit, že vše co popisuje, napřed sám vyzkoušel a tento postup požadoval také po jiných autorech. Ať již se jednalo o praxi z temné komory nebo vlastní fotografování. Své zkušenosti uměl zapsat výstižně a přesvědčivě. Ještě dnes si někteří zastánci analogové fotografie jeho postupy popsané v jeho příspěvcích zkouší. Jeho jazyk byl jednoduchý, přímočarý a poněkud archaický. Často se uchyloval k humorné formě, která nemusela všem vyhovovat. Ve svých článcích propagoval své názory, které jsou mnohdy radikální a ne vždy byly přijímány jeho současníky s pochopením.

Z článků Jaromíra Funkeho je naopak znát, že Funke byl typickým všestranně vzdělaným intelektuálem své doby. Jeho články, které se věnují historii fotografie a hodnocení jednotlivých fotografických žánrů, nezapřou Funkeho teoretické znalosti a schopnosti kritika, které později předával jako pedagog na tzv. "slovenském Bauhausu" v Bratislavě a na Státní grafické škole v Praze. Také v praktické

fotografii se Funke svým zaměřením od Koblice lišil. Zatímco Koblic prosazoval především žánr, živou fotografii, fotografování v plenéru, širokoúhlou fotografii a reportáž, Jaromír Funke se zabýval mnoha dalšími formami fotografie (např. avantgardní tvorbou, abstraktní fotografií, fotogramy, emoční fotografií apod.).

O něco blíže měli ke Koblicovu pojetí Jiří Jeníček a Jan Lauschmann. Ve svých článcích se také často věnují postupům v temné komoře nebo praktickému fotografování, i když Jan Lauschmann více z vědeckého pohledu (působil na VUT v Brně). Jiří Jeniček se navíc velkou měrou zabýval také teorií fotografie a úvahami o cestě, kterou by se československá fotografie měla dát. V mnoha svých článcích uvažuje nad tím, zda je fotografie uměním či není. Jeho myšlenka duše fotografie, zdá se, však nechávala Koblice chladným. Ten naopak vyzýval fotografy amatéry k fotografování a zanechání úvah o uměleckosti či neuměleckosti fotografie. Všichni zmínění autoři však měli jedno společné. Patřili k průkopníkům moderní československé fotografie.

6. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY VE FOTOGRAFICKÉM OBZORU

Velice cenným zdrojem informací o tom, jak Koblic sám fotografii vnímal, jak ji četl, co jej na ní zaujalo, čeho si na fotografii všímal, jsou jeho hodnocení fotografií jiných autorů. A to především prostřednictvím hodnocení v rubrice K obrazům, která se zvláště v roce 1936 rozšířila. Kritika obrazů je v této době mnohem podrobnější a obsahuje i věcnou kritiku, která měla pomoci zlepšit kvalitu práce fotografů. O hodnocení fotografií v roce 1936 píše Jaroslav Krupka ve svém příspěvku Vývoj fotografického obzoru a jeho redaktoři v roce 1942: „Za Ing. Přemysla Koblice, který po Škardovi vedl krátkou dobu "Fotografický obzor", byl sledován často více účel výchovný nebo byly otištěné obrazy obrazovým doprovodem informativních článků. Proto bylo některých stran příloh využito pro 2 až 4 obrazy menších rozměrů. Když však r. 1937 převzal redakci „F.O." profesor František Oupický, byla v jeho obrazových přílohách znovu zase zdůrazňována hlavně estetická hodnota otištěných fotografií."[106]

Tyto recenze uveřejněných fotografií přinášejí také více informací o výjevu, jak dokazuje hned následující hodnocení fotografií O slavnostních dnech před orlojem v Praze od Josefa Větrovského a Rození primáši od Antonína Kubišty: „Klidný žánr, bystře odpozorovaný a pohotově zachycený s porozuměním pro dobrou karakteristiku zobrazené scény. Těch pět hlav vpředu, doplněných náznaky několika hlav vzadu perspektivně zmenšených, sugeruje masu lidí. Typy



Josef Větrovský: O slavnostních dnech před orlojem v Praze, FO 1936.

[106] Vývoj Fotografického obzoru a jeho redaktoři; Fotografický obzor 1942; s. 18

různých rázovitých obličejů, zřejmě patřících venkovu, lidový kroj, uzlík v ruce, nezvyklé odznaky na kabátě typického venkovana a vzadu oblouky klenby jako náznak města zřejmě prozrazují, že jde o snímek z nějakého sjezdu. Hlavním motivem jsou však výrazy obličejů. Upjatá pozornost, chvíle ztrnulého klidu a náhodná mezera mezi lidmi dovolily fotografovi přitočit se, zaostřit, dobře umístit výřez do formátu a stisknout nepozorovaně včas. Tak zachytil karakteristické grimasy i postoje lidí, napjatých pozorováním orloje. Všechny pohledy jsou namířeny jedním směrem vzhůru. V souhlase s tím v témže směru rostou i velikosti figur, třebaže ti vzadu jsou perspektivně zmenšeni. Světlý klobouk, rýsující se zřetelně proti tmavému a hlavně klidnému pozadí (ze kterého proto nerušeně a tím plastičtěji vyniká hlavní skupina), vyvažuje světlý kroj vpravo. Rovněž světlý uzlík, držený v ruce, oživuje spodní tmavou plochu a představuje organicky spojený spodní vrchol trojúhelníka hlavních světel. Se stanoviska přímé komposice lze vytknout poněkud rušivá světla na dlažbě vlevo a zadní hlavu v kroji, která s přední je poněkud slita. Nicméně obrazy pohybu rychle zachyceného mají v tomto směru trochu jiné zákony, které dovolují, aby tento obraz mohl být označen za vzorně pojatý i zachycený žánr, plný dějového spádu i dokonalé komposice.[107]



Antonín Kubišta: Rození primáši, FO 1936.

Pojetím i uspořádáním pravý žánr! Z těch dvou kluků naráz vidíte jejich cikánský původ i jejich činnost, vnitřně jim notoricky blízkou: hra na housle, zatím imaginární, nahrazovaná ústy. Jsou zachyceni v karakteristickém držení těla i grimase, poněvadž stalo se tak pohotově a

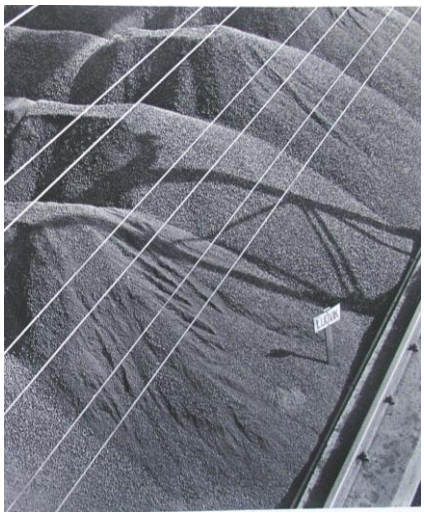
[107] Josef Větrovský: O slavnostních dnech před orlojem v Praze, Fotografický obzor 1936, č. 7, s. 162.

nepozorovaně. V tom je fotografická cena snímku. Kontrastující odstíny jejich úborů odrážejí je plasticky od pozadí, které svým obsahem je přirozeným doplňujícím rámcem děje. Svým tlumeným klidným tónem bez velkých kontrastů, zejména proto, že nemá rušivých světel, i svou menší ostrostí je správně podřízeno hlavnímu předmětu snímku – figurkám chlapců. Obě figurky jsou frontou obráceny vpravo, tamtéž mají napřaženy ruce a tamtéž i hledí. Zdánlivě prudká perspektiva, vzniklá tím, že chlapec vlevo je nejen blíž, ale i větší, napomáhá spádu obrazu v tomtéž souhlasném směru. Tím se všechny dynamické složky obrazu vzájemně zesilují. Vpravo, ve směru spádu obrazu, mělo být ponecháno více místa. Z technického stanoviska lze namítnout, že jedna ruka vedoucí „smyčec" nevyšla pro rychlý pohyb nebo pro pomalý moment, docela ostře. Avšak se stanoviska dynamiky fotografie lze se přiklonit k názoru, který je všeobecně správný, že mírné rozmáznutí pohyb napovídá lépe, než je-li pohyblivá věc zachycena naprosto ostře. U snímků tekoucí vody se též doporučuje exponovat tak, aby voda vyšla s mírným rozmáznutím, jinak působí jako zledovatělá. Kresliči, ačkoliv jim to dá více práce, rovněž se snaží docílit dojmu neostrého vidění, chtějíce znázornit pohyb. Ve fotografii je to jedna z jejich přirozených vyjadřovacích možností, je-li ji užito s porozuměním. Zde jistě autor tento účel nesledoval, ale proto nestává se v tomto případě pozastavená neostrost chybou, která by snímek znehodnocovala jen proto, že ona možnost se uplatnila v míře ještě nerušící sama."[108]

U následujícího hodnocení Wiškovského fotografie Uhlí píše Koblic mimo jiné o nové věcnosti: „Wiškovskýho obraz

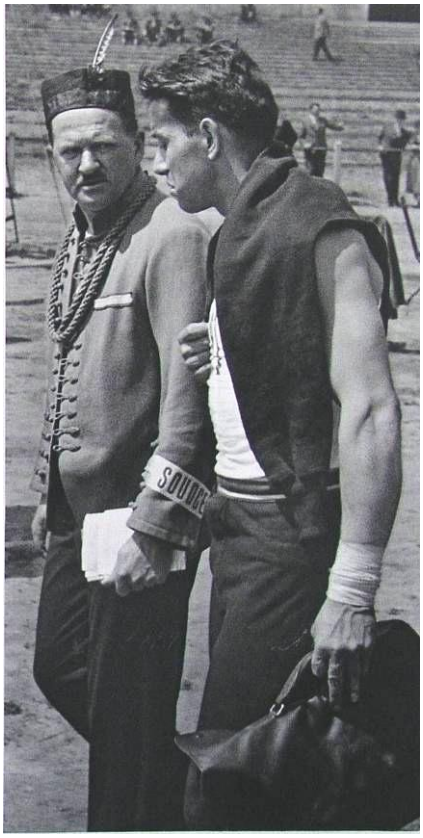
[108] Antonín Kubišta: Rození primáši, Fotografický obzor 1936, č. 7, s. 162.

je snímek patřící do oboru fotografie, označovaného jako „nová věcnost“. Ta hledí především karakterisovat strukturu hmoty. Pod tímto zorným úhlem chce objevovat především nové pohledy na všední věci a to bez ohledu na komposici a obrazové působení, které jsou jí vedlejší. Reprodukovaný snímek karakterizuje netoliko strukturu uhlí v několika opakováních, jako zdůraznění téhož obrazového prvku, zde uhelné hromady, ale podává zároveň i karakteristický výsek prostředí, ze kterého je vzat. Soustava rovnoběžných drátů a koleje pro jeřáb napovídají funkci tohoto stroje, ze kterého je v obraze toliko stín. Tabule s nápisem „Ludvík“ přimyká se svým označením druhu složeného uhlí k celkovému duchu snímku.“[109]



Eugen Wiškovský: Uhlí, FO 1936, s. 155.

V následujícím pojednání je cítit osobní zkušenost Koblice se sokolskými závody a jeho úzké vazby na tuto událost a účastníky: „Celý obraz je nabit dynamikou sokolských závodů. Zejména ten, kdo prodělal je i sám, dovede z obrazu vyčíst víc, než neutrální pozorovatel. Z dokonalé karakteristiky snímku je vidět, že i snímek bral obeznaný borec. Tedy co se děje? Je po závodě, jak svědčí sbalená taška i dvojice v chůzi od nářadí. Borec (nejen podle celé figury, svalnaté paže i ovázaného zápěstí, ale i podle tvrdého sportovního rysu ve tváři), je zřejmě vedoucí družstva (taška), podle nízkého čísla na prsou i podle stavby těla nejpravděpodobněji vyššího oddílu. Družstvo dostalo „nulu“, což je velká díra do rozpočtu v umístění jednoty. O té „nule“ hovoří a vysvětluje ji soudci, i když ví, že je to zbytečno. Ostatně pohled soudce nepřipouští námitek, jak svědčí energická tvář i ostrý zkoumavý pohled. Na jeho dně však podle ostatního výrazu tváře nicméně porozumění bývalého



Antonín Řehák: Ze sokolských závodů, FO 1936.

[109] Eugen Wiškovský: Uhlí, Fotografický obzor 1936, č. 7, s. 161.

závodníka, ale podle toho, že je neustále o malý krok vpředu, - už by šel raději svou cestou, poněvadž nedá se naprosto nic dělat a vysvětlování je zbytečné. Pozadí vhodně doplňuje tento výrazný děj, který je fotograficky velmi zdařile zachycen a který bezděky dokumentuje disciplinovaného závodníka v okamžiku velkého vnitřního vzrušení i soudce, u něhož povinnost vítězí nad vnitřním porozuměním. Nakonec nemohu si uspořit malou poznámku: Kéž by si z obrazu vzali analogický příklad někteří naši autoři, kteří u příležitosti letošní ročenky, svoji „nulu“ stravovali tak bouřlivě a nemužsky! U každého závodu je příznačno: čím méně se kdo připravil, tím hůř snáší neúspěch!“[110]

Podle Koblice spočívá hodnota snímku Karla Šmirouse Kapradí především v jeho technické dokonalosti: „Cena tohoto snímku spočívá v technicky dokonalém podání kapradiny v pohledu karakterisujícím nejen rostlinu samotnou, ale i vlhké, podbělem porostlé prostředí, ve kterém roste. Tmavé pozadí nechává plně vyniknout kresbě i jemným půltónům hlavního předmětu. Upozornění těm, kteří posílají do redakce snímky rostlin: to, co oko na nich poutá a co nabádá i k snímku, je právě spousta velmi jemných přechodů tvarových i světelných (barevné ovšem v „černé“ fotografii si musíme odmyslit!), které vidíme zblízka s krajní ostrostí. A tak to musí být patrno i na správné fotografii: ostrost, dokonalý půltón, dostatečná hloubka pozadí, které neruší. Neostré snímky rostlin i jiných blízkých předmětů podobně pozorovaných, podaných v obraze jako by byly z vaty, nesplňují naznačené základní podmínky



Karel Šmirous: Kapradí, FO 1936.

[110] Antonín Řehák: Ze sokolských závodů, Poznámky k obrázkům, Fotografický obzor 1936, č. 12, s. 269.

tohoto oboru fotografie, jehož půvab spočívá především v krajní technické dokonalosti snímku.“[111]

Další rozbory hodnotí fotografie z výstavy KFA v Lomu u Mostu roku 1936. Ke snímku Františka Hanzlíčka Z tennisu: „Obraz má dobré znaky správného pojetí i řešení. Ať je postoj chlapce vzat přímo z pohybu nebo je nahrán, působí přirozeně svoji číhavou posicí a pozorností upřenou na očekávaný míč. Prostředí děje, tj. upravená plocha hřiště s tenisovou čarou a prostor ohraničený vzadu tmavým, tedy obrazově podřazeným plotem, nejen že se k hlavní figuře dobře přimyká, ale právě svojí i tónovou podřazeností pomáhá k tomu, aby bílá figurka chlapce vynikla. Ačkoliv snímek je zde vzat proti slunci, je zde docíleno dobré plastiky postavy hráče.“[112]



František Hanzlíček: Z tennisu, FO 1936.

K fotografii Jana Szmunda Na vodě: „Hlavním předmětem snímku je zde pohyb zvířené vody, čeřící se o opěrné tyče lodi. Na palubě, která jinak by působila prázdnotou, je dobře umístěna dvojice dětí jako klidná stafáž. Tím, že děti hledí na vodu, je sváděn i pohled pozorovatele obrazu na hlavní objekt snímku – rozvířený proud. Myšlené čáry pohledů dětské dvojice jsou v obraze zesilovány i směrem obou tyčí, jichž linie vedou tamtéž.“[113]



Jan Szmuda: Na vodě, FO 1936.

K snímku Miroslava Krejčíka Po dešti Koblic píše:[114] „Účinem obrazu, který dobře vystihuje přirozenou deštivou náladu, (v dnešní fotografii chápeme „náladu“ jako dobré vystižení hlavně světelných a atmosférických poměrů

[111] Dr. Ing. Karel Šmirous: Kapradí, Poznámky k obrázkům, Fotografický obzor 1936, č. 9, s. 209.

[112] K obrazům z výstavy KFA v Lomu u Mostu, Fotografický obzor 1936, č. 9, s. 210. František Hanzlíček: Z tennisu,

[113] Jan Szmuda: Na vodě. Fotografický obzor 1936, č. 9, s. 210.

[114] Miroslav Krejčík: Po dešti. Fotografický obzor 1936, č. 9, s. 210.

skutečnosti, bez falešné lyriky nebo sentimentality, se kterými často – naprosto tím není řečeno vždycky – operovala fotografie dřív), je podporován se tří stran: tmavým širokým orámováním volné plochy okna, kapkami na skle a šedivým pozadím domů. Autor se správně vyhnul obloze nad domy, jejíž běl by potlačila výraz reflexů ať na okně či v kapkách na skle, které zde přirozenou náladu vlastně určují. Poměrně velký a tmavý kořenáč jednak zakrývá jakési rušivé „světlo“ na bližší budově a pak spolu s perspektivou okna je oporou pro oko, které má tím zvýšený dojem prostoru.“



Miroslav Krejčík: Po dešti, FO 1936.

Že kritika ze strany hodnotitelů nebyla vždy jen pozitivní, ukazuje příklad Koblicova hodnocení snímku Zdeňka Šimka Žáby. „Snímek je zajímavý svým obsahem vodního života, zachyceného v přirozeném prostředí. Žáby mají dobrý pohyb i osvětlení, při kterém tmavá těla v karakteristickém rozmachu končí vyčnívajícími lesklými hlavami. Zachycení žab ve směru ke břehu je míněno dobře, leč stalo se tak trochu pozdě; blízký již břeh tím vyšel, ačkoli dobře karakterisuje okraj louže, plošně příliš veliký. Poněvadž je i tmavý, je pravá polovina obrazu neúměrně těžká...“[115]



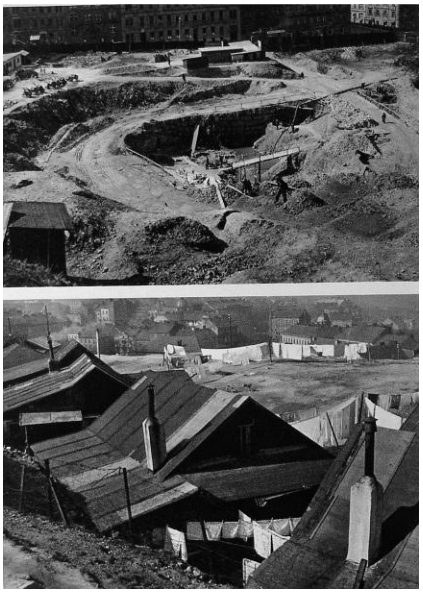
Zdeněk Šimek: Žáby, FO 1936.

O hodnotě dokumentárních snímků se Koblic zmiňuje v hodnocení snímku Lom za Bezovkou a bývalá nouzová kolonie na vrchu Sv. Kříže od Čeňka Novotného:[116]„Svým určením jsou to snímky především dokumentární, které při dobrém uplatnění zásad fotografického obrazu karakteristicky vystihují svoje předměty. Hoření představuje

[115] Zdeněk Šimek: Žáby, Poznámky k obrázkům, Fotografický obzor 1936, č. 6, s. 137.

[116] Čeněk Novotný: Lom za Bezovkou a bývalá nouzová kolonie na vrchu Sv. Kříže, Poznámky k obrázkům, Fotografický obzor 1936, č. 6, s. 137.

pohled na kamenný lom uprostřed města, kterému kopec zvolna ustupuje, aby poskytl stavební místo. Oříznutím zbytečné oblohy byl získán tmavý rámec domů v pozadí, podmiňující uplatnění světel na hlavním předmětu snímku, jímž jest zde členitý terén lomu. Jeho plastického podání mimo to docíleno netoliko snímkem s výše položeného stanoviště, ale i směrem silně proti světlu. Tak uplatňuje se v obraze členitosti terénu nejvýznačněji. Tmavá, plošně značně velká bouda v popředí je oporou pro oko, kterou se prostorové působení snímku lépe uplatňuje. Dolení snímek (z r. 1935) představuje karakteristickou skupinu baráčků zrušené již nouzové kolonie nedaleko nad lomem z hořeního obrazu. Působivosti snímku je dosaženo silným zdůrazněním perspektivy v úhlopříčném uspořádání obrazu. Ačkoliv linie prádla v pozadí svou bělostí odvádí oko od méně svítivých světel na hlavních předmětech v popředí, a tím poněkud tříští koncentrovanosti obrazu, a ačkoliv svou rovnoběžností s okrajem formátu rovněž nesleduje ideální linii, nelze ji nicméně s obsahového hlediska podceňovat. Je náznakem života tohoto prostředí, tak jako zas pás domů v pozadí napovídá, že kolonie se usadila na periferii nad samým městem. Tím nabývá snímek i rázu fotografie sociální. Oříznutím oblohy opět dosáhlo se silného zdůraznění světel vlastního předmětu snímku a tím i jeho výraznosti. Oba obrazy přinášíme jako ukázky, že dobré fotografické vidění a provedení teprve spojením s účelem nabývá ke svým hodnotám estetickým i konkrétního obsahu, zde např. dokumentárního. Cena takové fotografie během doby nejen že neklesá, ale naopak nutně stoupá až do možné vzácnosti unikátu.“



Čeněk Novotný: Lom za Bezovkou a bývalá nouzová kolonie na vrchu Sv. Kříže, FO 1936.

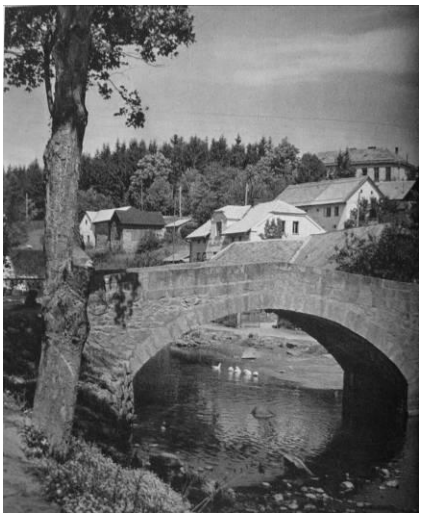
V čísle 8 v roce 1936 byla celá obrazová příloha věnována fotografiím Drahomíra Josefa Růžičky. Je zajímavé, že

hodnocení jednotlivých snímků nebylo vytvořeno jedním autorem, ale že se o ně podělili kromě Koblice také Jaroslav Fabinger a Jaromír Funke. Od Koblice se můžeme dočíst jeho názor na snímek Rybářské lodi ověšené ledem v newyorském přístavu v zimě: "Mimo to, že obraz je z neznámého nám prostředí, je zajímavý i svým řešením: napřed velký detail zledovatělého předku lodi, vzadu doplňující celkový pohled na lodi téhož druhu. Tímto uspořádáním vyniká prostor díky prudké perspektivě a činí celek názorným. V tom spočívá cena obrazu: ukazuje nám něco nového, zajímavého a činí to názorně a se smyslem pro karakteristiku zobrazeného objektu i prostředí."[117]



Drahomír Josef Růžička: Rybářské lodi ověšené ledem v newyorském přístavu v zimě, FO 1936.

V následujících letech se Koblic v hodnocení snímků odmlčel, aby pak v roce 1942 v čísle 5 ohodnotil všechny snímky z obrazové přílohy.[118] V úvodu poukazuje na skutečnost, že všechny snímky mají společného jmenovatele, tím je použití filtru, který umožnil prokreslení oblohy, v některých případech oživení výraznými mraky. Dále píše: „Pro výraznost každého obrazu platí pravidlo, že hlavní světla a hlavní ostrost mají být na hlavním objektu, který je jádrem snímku. Všechny ostatní plochy obrazu mají proto být tónově podřízenější, tj. zřetelně tmavší. To má být směr naší snahy, přiblížit se ideálnímu rozložení světel a stínů, při každém snímku. Neboť všeobecně: Čím je hlavních světel v obraze méně a čím jsou ostatní plochy tmavší, tím je obraz výraznější a plastičtější, čili tím snadněji vnímáme především jeho obsah tvarový jako základní obsah snímku vůbec. Velmi působivé snímky proti světlu se vyznačují právě tím, že málo



Zdeněk Šimek: Starý most v Hamrech na Sázavě, FO 1942.

[117] Drahomír Josef Růžička: Rybářské lodi ověšené ledem v newyorském přístavu v zimě, Poznámky k obrazům, Fotografický obzor 1936, č. 8, s. 185.

[118] Poznámky k obrazům předešlého čísla, Fotografický obzor 1942, č. 5, s. 111 – 112.

světel se odráží plasticky z mnoha stínů.“ Dále se zmiňuje o dosažení zvýšeného prostorového vnímání snímku použitím jednoduchého prostředku – zachycení blízkého předmětu v popředí snímku.

V Kritickém posudku obrazů[119] uveřejněném v čísle 1 v roce 1943 je návrat k velmi stručnému hodnocení jednotlivých snímků. V dvojčísle 11-12 pak dochází v názvu rubriky ke změně slova posudku za rozbor.[120] Změněn však neměl být pouze název rubriky, ale také pojetí hodnocení, které mělo obsahovat kromě poukázání na to, co je na fotografii špatně a co dobře, také nově objasnění, jak bylo dosaženo dobrého výsledku, případně čeho se vyvarovat, s ukázkou na konkrétním snímku. Snahou bylo pomoci tak v dalším vývoji samostatné práce fotografů.



Oldřich Přinda: Pohled s Černé věže v Klatovech, FO 1942.

Speciálním rozborem je podrobena práce Františka Krále v příspěvku O fotografování národních krojů a zimní krajiny Františka Krále,[121] ve kterém Koblic nejen hodnotí snímky tohoto autora v obrazové příloze, ale pojednává o fotografování krojů obecně. Jak bylo pro Koblice důležité, aby se fotografové zaměřovali na určité obory a věnovali jim patřičnou pozornost a především přípravu, je zřejmé z toho, jak často se tato rada objevuje v jeho článcích. Ani tento není výjimkou: „Způsobem zpracování filmu ani zvětšováním neliší se Král nijak podstatně od pracovníků, uvedených v předešlých číslech F.O. Stojí proto za upozornění, že



František Král: Kroj od Břeclavi, FO 1944.

[119] Kritický posudek obrazů uveřejněných v 1. čís. „F.O.“, Fotografický obzor 1943, č. 2, s. 30.

[120] Kritický rozbor obrazů uveřejněných v 10. čís. „F. O.“, Fotografický obzor 1943, č. 11 – 12, s. 184-185.

[121] O fotografování národních krojů a zimní krajiny Františka Krále, Fotografický obzor 1944, č. 5, s. 67 – 68.

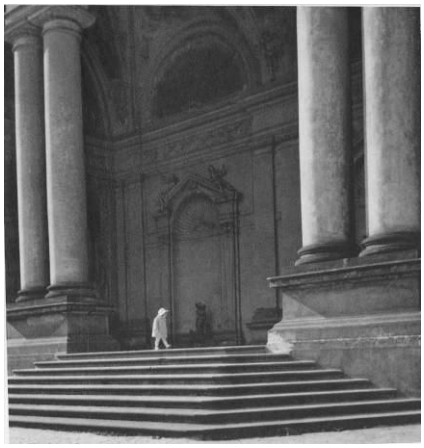
nespočívají úspěchy našich předních pracovníků[122] v neobvyklých prostředcích, pomůckách anebo technických pracovních způsobech – to všechno je u nich právě tak spolehlivé jako jednoduché – nýbrž v tom, že mají svůj pracovní program a že se naučili dívat kolem sebe fotograficky uvědoměle a svým osobitým způsobem."

Více prostoru věnuje také dalším fotografům amatérům - Bedřichu Mayerovi[123] a Josefu Burešovi.[124] O Bedřichu Mayerovi[125] Koblic píše, jak se dostal k fotografování, jakou používá techniku a především, jakými fotografickými žánry se zabývá. Jsou to především krajina, detail, výjev a sport. U výjevu se však zmiňuje, že se autor tomuto žánru dlouho vyhýbal. Svůj ostych překonal až při návštěvě krojových slavností, kde se mu podařilo poprvé fotografovat zcela přirozené snímky, aniž by si ho fotografovaní všimli. Koblic rovněž poznamenává, že ani Bedřich Mayer není pro nahrávaný snímek.



Bedřich Mayer: Ráj lyžařů v Praze XVI, FO 1944.

O Josefu Burešovi poznamenává, že vyšel z prosté dokumentární fotografie, aby jí postupně dodával i vyhraněnou kompozici a obrazový půvab podle svých představ. I tento fotograf upřednostňuje krajinu a výjev. Burešovy krajiny jsou středně vzdálené výseky, obrazově uzavřené s blízkým popředím, které snímku dodává prostor. „Poněvadž si oblíbil kulisovité uspořádání krajinového prostoru, při kterém je třeba využitkovat plastiky terénu,



Josef Bureš: Krůček času, FO 1944.

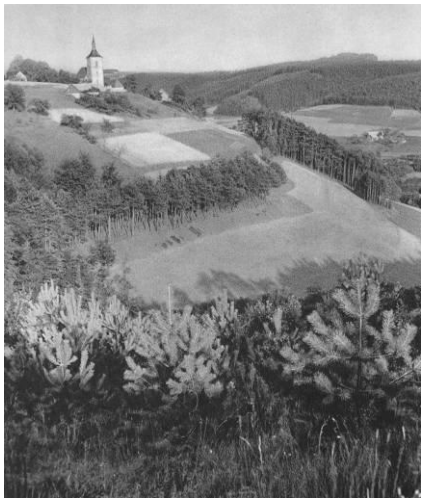
[122] František Král se umístil na druhém místě v I. Mistrovské soutěži Svazu roku 1942.

[123] O práci Bedřicha Mayera, Fotografický obzor 1944, č. 2, s. 18-19.

[124] Z praktik a názorů letošního mistra Svazu Josefa Bureše (Praha), Fotografický obzor 1944, č. 3, s. 34-35.

[125] Pozn. Bedřich Mayer se stal Mistrem v soutěži obrazové fotografie Svazu ČFKA v roce 1942, v roce 1943 skončil na druhém místě.

fotografuje rád s vyvýšených stanovišť a značně proti světlu. Znamená to většinou snímky bez oblohy, anebo jen s úzkým jejím pruhem … Bureš spojuje rád krajinu s kusem přirozeného života… Jeho stafáže směřují povětšině do obrazu… Náš autor má dojem, že taková stafáž uvádí do obrazu i oko pozorovatele.“ Zvlášť blízký musel být Koblicovi Burešův přístup k fotografování jako takovému: „Ačkoliv se snaží Bureš podat obsah, tvar, povrch, ovzduší i jinou charakteristiku krajiny, přece řeší svoje snímky s hlediska, které nadřazuje s hlediska celkové optické působivosti příštího obrazu. Jde-li za námětem, jsou mu horko, chlad, mokré boty nebo zmeškaná chvíle jídla vedlejšími záležitostmi. Duševní napětí, které se ho zmocňuje těsně před snímkem, kdy zraje v něm konečná obrazová představa a kdy má vyvrcholit výsledek jeho snahy, přirovnává k pocitu lehké horečky, která pomíjí stisknutím spouště.“ U výjevu jde Burešovi podle Koblice o charakteristiku děje i zúčastněných osob, ale zároveň mu jde také o působení výsledného obrazu, kterého dosáhne číhavou metodou ze svého stanoviště.



Josef Bureš: Pod Letařovicemi, FO 1944.

Poslední rozbor z pera Koblice vychází ve Fotografickém obzoru v čísle 7 v roce 1944.[126] Mezi hodnocenými fotografiemi je mimo jiné i reportáž Jiřího Jeníčka: „Jeho reportáž je provedena jednoduchou technikou i jednoduchými obrazovými formami bez příkras. Všimněte si: 1. Jak se uplatní hlavní předmět snímku, jsou-li na něm hlavní jasy i hlavní ostrost, takže vyniká plasticky z pozadí temnějšího, klidného a po případě i méně ostrého. 2. má-li působit režírovaný obraz přirozeně, že je třeba být dobrý psychologem, a dbát důsledně i na maličkosti, jako je třeba



Jiří Jeníček: reportáž v “dívčí koleji”, FO 1944.

[126] Kritický rozbor obrazů uveřejněných v 6. č. „F.O.“, Fotografický oobzor1944, č. 7, s. 99-100.

stočení očí i figurky téměř skryté v snímku „Dáša plave“, na rozpačité rozevření prstů hlavní figurky tamtéž, na pootevřená ústa děvčete opisující „těžký úkol“ atd. První tři snímky mám za nejhodnotnější nejen pro napjatost děje, ale zejména pro jeho psychologické vystižení podrobností.“



Jiří Jeníček: reportáž v “dívčí koleji”, FO 1944.

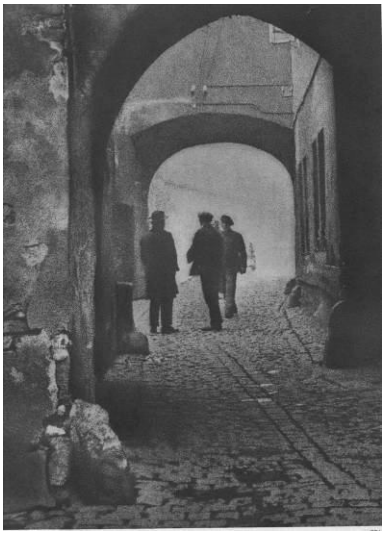
Bez zajímavosti není ani zmínka Koblice o způsobu řazení fotografií v obrazové příloze. Když pomineme taková pravidla, při kterých je host uveden první, že ilustrační fotografie jsou umístěny co nejvíce k článku, ke kterému patří, zůstává ještě hledisko směřování spádu a dynamiky snímku do hřbetu otevřené dvoustrany. Vedlejší strana je podle Koblice pro oko pozorující obraz jeho podvědomým pokračováním a podporuje spád či dynamiku obrazu ve směru od něho. Tak se mohou podle něho i dva obrazy nezávislé na sobě vzájemně podporovat.[127]

[127] Poznámky k obrazům, Fotografický obzor 1936, č. 8, s. 185.

7. FOTOGRAFIE PŘEMYSLA KOBLICE VE F.O.

Kromě článků uveřejňoval Koblic ve Fotografickém obzoru také své fotografie. Pro srovnání je u snímku Koblice vždy uveden snímek některého z jeho kolegů z ČFKA. Vzhledem k tomu, že se kolem časopisu Fotografický obzor logicky pohybovali autoři značně podobných názorů na fotografii, jsou srovnávající snímky ve většině případech svým podáním podobné. Pro zajímavost je u snímků také uvedeno hodnocení některého z redaktorů.

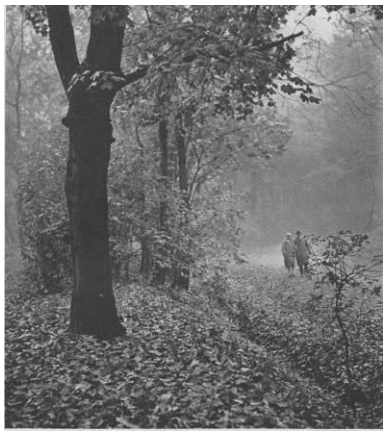
První snímek vyšel v roce 1925 pod názvem **V průjezdě**. Jednalo se o bromolej: „Ing. Př. Koblic (ČKFA v Praze), jehož zná naše čtenářstvo dosud jen jako autora výborných článků, psaných vždy na podkladě vlastních zkušeností, prokazuje svým pražským obrázkem „V průchodě“,[128] že má dobrý postřeh nejen pro motiv, ale i pro vhodnou stafáž.“ Pro srovnání podobný snímek od Jana Lauschmanna, který byl vystaven na jubilejní výstavě ČFKA v Praze v roce 1924.





[128] Pozn. Ve Fotografickém obzoru je uvedený odlišný název u snímku a v textu hodnocení

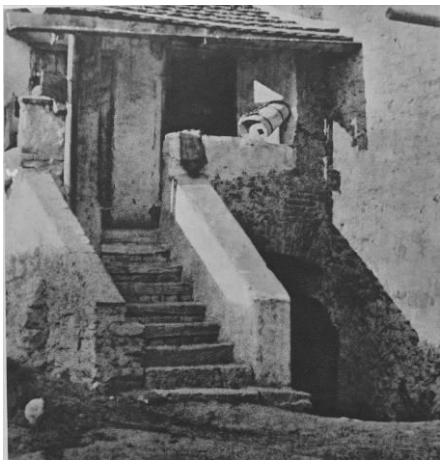
V roce 1926 byl uveřejněn snímek pod názvem **Na podzim**. Za tento snímek získal Koblic 2. místo v druhé soutěži Fotografického obzoru. Podle hodnocení redakce „podává snímek realisticky věrně sychravou náladu jeseně v prostředí usínající přírody; vytknouti však lze mu, že je zaostřeno za popředí.“ Pro srovnání velmi podobný snímek Jaroslava Krupky Podzim z roku 1927.





Snímek **Schody** roku zveřejněný v roce 1928, hodnocení redakce: „…mají s předešlým námětem (pozn. Italský dvůr od V. Horna) společnou dobrou harmonii kontrastů i prostoru sujetu, postrádají ovšem příhodné stafáže.“ Pro srovnání podobný snímek Schůdky od Jaroslava Krupky z roku 1927.





Snímek **Tání** vyšel v roce 1929: „vybavuje nezahladitelné vzpomínky na letošní zimu blahé paměti; kdo odvážil se v těch spoustách sněhu do krajiny, přisvědčí, že přinésti si z lovu na motivy dobrou kořist, bylo letos zásluhou. Přítomný námět podává kus břehu řeky, když příroda již se pomalu zbavuje svého vysokého příkrovu sněhového, tok řeky jest uvolněn, a objevují se první stopy země. Tmavé těleso loďky v popředí dobře „sedí“ na úhlopříčné linii břehu a vhodně vyráží z celkem světlé plochy krajinového výseku.“ Pro srovnání fotografie řeky v zimě od Jiřího Jeníčka z roku 1928 s jednoduchým názvem Zima.





Ve stejném roce vyšel ještě Koblicův snímek **Okno**. Redakce píše: „Motiv „Okno“ hovoří k srdci svou prostotou; jak autor jej spatřil a zhodnotil, jeho objektiv jej podal.“ Snímek byl vystaven na jubilejní výstavě ČFKA v Praze roku 1929. Pro srovnání snímek Drahomíra Josefa Růžičky Ve slunci z roku 1924.





V roce 1930 zveřejnil Koblic snímek **Nádraží**: „Snímek Nádraží je typický příklad, jak se na podobné „fádní“ motivy má chodit. S finesou. Vyhledat originální stanovisko a vyčkat chvilku resp. moment, který nejlépe rušnost života vystihuje. Obé se autorovi povedlo.“ Pro srovnání snímek s podobnou atmosférou. Jedná se o snímek Drahomíra Josefa Růžičky Z New Yorku z roku 1927.

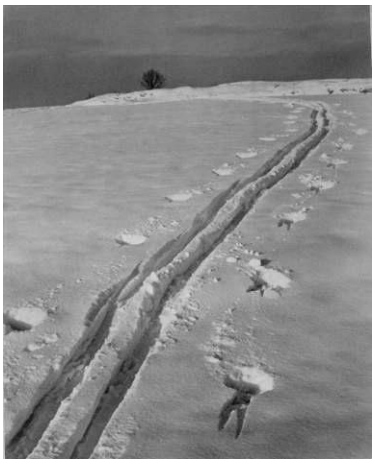




Další snímek s názvem **Tání** uveřejnil Koblic v roce 1931: „Příkladem téměř školním, s jak málo komposičními prvky lze i při výborném obraze vystačiti, jest ing. Př. Koblice motiv „Tání“. Autor omezil se pouze na podání kousku cesty s ušlapaným vlhkým sněhem, na němž sluníčko s plochami a ploškami polostínů kouzlí náladu.“ Tento snímek byl také na výstavě ČKFA v Praze. Jiří Jeníček jej ve svém článku uvedl jako příklad toho, jak by se měla v duchu nové věcnosti fotografovat krajina: „A proto dnes, kdy fotografie se přiklonila k věcnosti, není tak živý zájem pro krajinářskou fotografii. To je pochopitelné, neboť fotografovati krajinu věcně jest velmi nesnadné. Vyžaduje to mnoho času a práce, trpělivosti, štěstí a důvtipu… Několik takto novátorsky

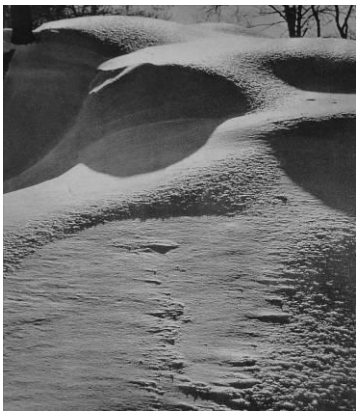
pojatých krajin, jež nebyly sladké, neměly tzv. náladu, a přece působily.... svým podáním a volbou motivu působily povzbudivě, novátorsky a výstižně dokazovaly, že krajinářská fotografie jest neoprávněně opomíjena... V takovém případě pak jde ovšem o materii samu, tedy v našem případě o sníh anebo o kvalitu země, půdy a kamení, jež musí býti podány co nejvěcněji jak v tónu, tak i ve struktuře. Takovým průbojným obrazem a vzorem nového zimního motivu je beze sporu Koblicovo Tání.“ Pro srovnání snímek Jaroslava Krupky Stopy z roku 1935, dále snímek Jana Lauschmanna Zimní motiv z roku 1927 a snímky Drahomíra Josefa Růžičky, oba pod názvem Sníh. První je z roku 1929, druhý z roku 1936. Snímek Drahomíra Josefa Růžičky z roku 1929 byl uveden na jubilejní výstavě ČFKA v Praze.



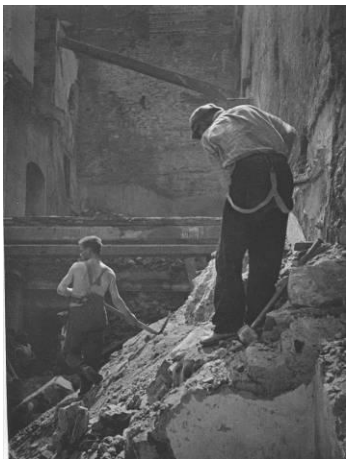


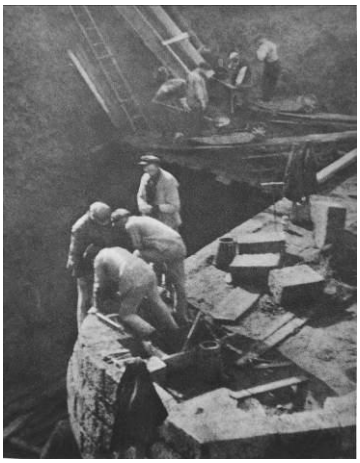






Ve stejném roce (1931) zveřejnil Koblic snímek **Bourači:** „Genrová kompozice s dobře rozdělenou plochou obrazovou, vyplněnou dvěma postavami, osvětlenými zepředu.“ Snímek je ze soutěže Ako. Pro srovnání snímek Zedníci od Jaroslava Krupky z roku 1926. Snímek byl vystaven na II. výstavě ČKFA v Hradci Králové v roce 1926.

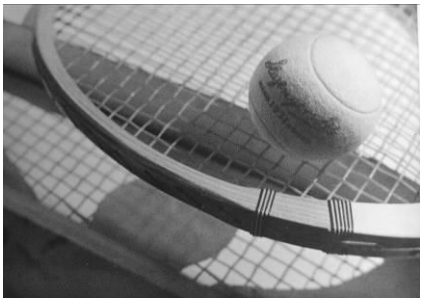




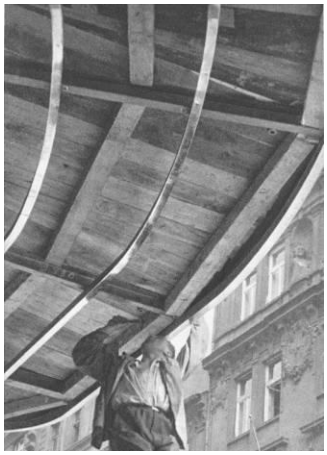
Snímek Kolečko z roku 1932: „ač snímek pravšední věci, má všechny přednosti pěkné věcné fotografie, plné podrobností. Lapidární komposice s využitím efektu slunce.“ Pro srovnání fotografie jiných „pravšedních“ věcí. Snímek Mrkev od Drahomíra Josefa Růžičky (uveden na výroční výstavě ČFKA v Praze v roce 1932) a Sportovní zátiší od Jana Lauschmanna z roku 1933.

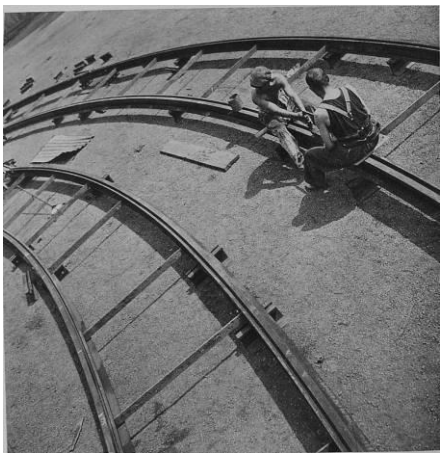


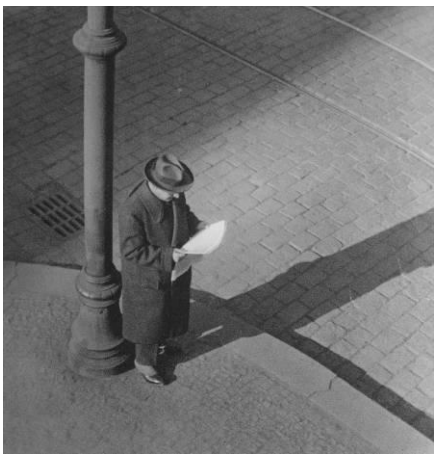




Snímek **Konstrukce** vyšel v roce 1936 „Snímek Konstrukce – je vyňat z loňské podzimní výstavy ČFKA v Praze, na níž převládala fotografie pohybu, výjevu. Tento obrázek má však jádro své originality spíše v neobvyklém záběru zdola proti jakési stropní ploše, z níž k zesílení dojmu mohutnosti ponechána na komposici značná část.“ Pro srovnání je uveden snímek od Karla Hájka Práce na kolejích z roku 1936. Další snímky, které byly pořízeny z nezvyklých úhlů - snímek z nadhledu s názvem Z rána od Jiřího Jeníčka z roku 1932. Druhý snímek od Drahomíra Josefa Růžičky New Yorské pyramidy z roku 1939 je pořízen naopak z podhledu.

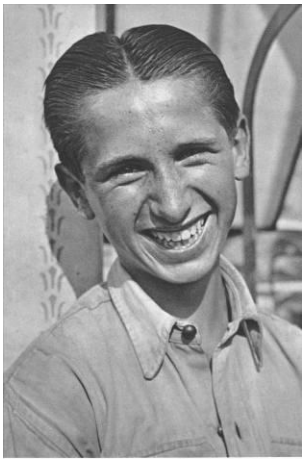


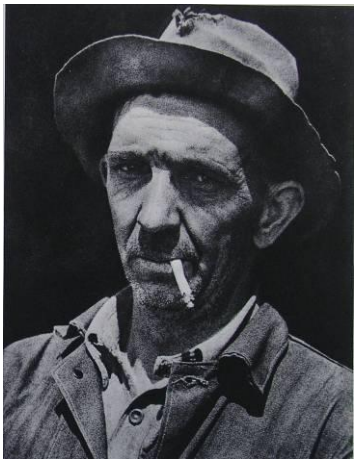


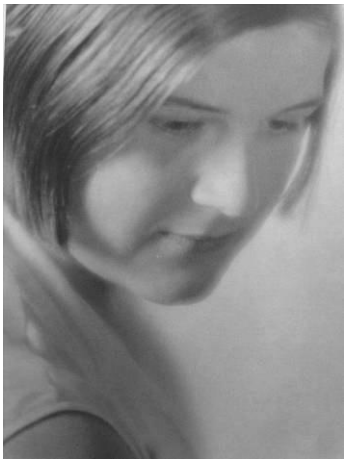




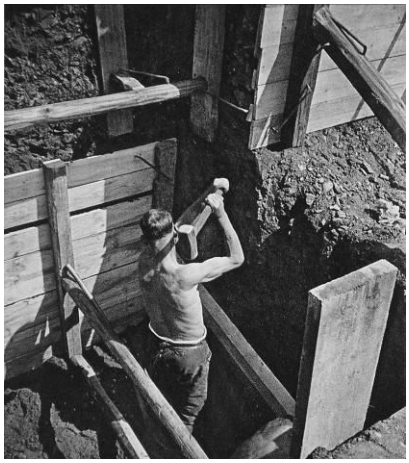
Snímek **Setinou na půl metru** vyšel roku 1936, (jednalo se o ilustraci k článku). „Už nadpis napovídá obtížnost této fotografie. Vyfotografovati něco, nebo ještě hůře, někoho ze vzdálenosti pouhých 50 cm tak, aby snímek byl dokonale ostrý, jako je snímek Koblicův, je problém pevné ruky a pevného postoje fotografujícího. Vždyť úklon těla dopředu nebo dozadu o pouhých 5 cm znamená již i při značném zaclonění kresbu úplně neostrou. Zkuste to. Technická stránka kresby v obličeji a opravdu nenucený smích Vás přivedou do dobré nálady i když typ modelu není z oněch sladkých hezkých obličejů a krásu jeho tvoří pouze nenucený smích. Negativní proces je zvládnut přesně: portrét na plném slunci podle vrženého stínu pravděpodobně někdy v poledne provedený je ve stinných partiích (viz stíny v očích a vržený stín nosu) velmi dobře prokreslen. Po obrazové stránce nenucené opření těla a v jeho ose pokračující sklonění hlavy k levé straně podtrhuje výstižně veselou náladu fotografovaného. Vadou jeho je vyrůstající černá lišta z hlavy a vpravo obrazu nahoře černý oblouk. Který odvádí pohled z obrazu ven.“ Rozbor je z pera Jaroslava Fabingera. Pro srovnání portrét od Drahomíra Josefa Růžičky ze stejného roku s názvem Gangster a snímek Portrét Jiřího Jeníčka z roku 1931.



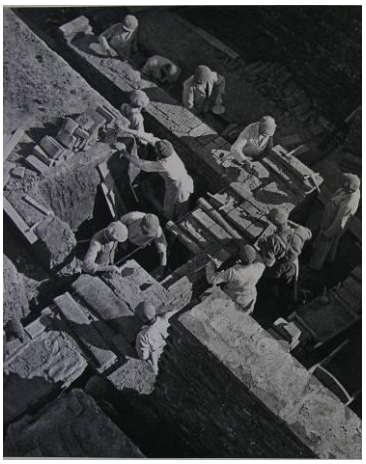




Snímek **Vyztužování** z výstavy ČKFA v Praze roku 1938. U snímku jsou uvedena pouze technická data k obrazům. Pořízeno fotoaparátem Kola. Pro srovnání Josef Kubín se snímkem Ve štěrkovně a Jan Juránek se snímkem Ráno na stavbě. Oba snímky pocházejí z roku 1937.





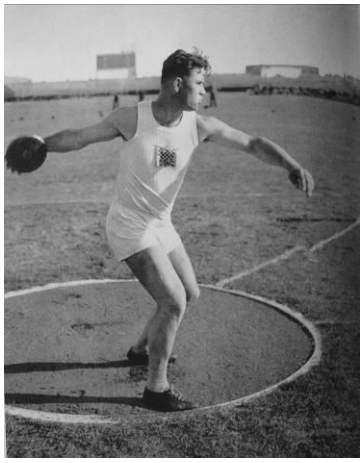


Snímek **V pražské tramvaji** byl zveřejněn v roce 1942. U tohoto snímku je zajímavé, že z informací uvedených v časopise se nedovíme sice nic o hodnocení tohoto snímku, za to přímo od autora je možné poznat celý příběh vzniku fotografie. „Redakce si vybrala k reprodukci do „F.O.“ z letošní jarní výstavy ČKFA v Praze obraz s uvedeným titulem. Který otiskuje v dnešním čísle; protože tento obraz vznikl za zvláštních poměrů, napsal nám k němu autor, p. Ing. Přemysl Koblic, trochu vysvětlujících slov: Obraz byl na výstavě umístěn v sérii snímků „za méně příznivého osvětlení“; poněvadž se tu dívá několik cestujících do objektivu, zdá se, jako by byl býval snímek proveden pomalu a s nápadnými přípravami. Ale skutečnost byla opačná, neboť: Loni v srpnu jel jsem asi v 18 hodin tramvají z plovárny a měl jsem u pasu zavěšený svůj krajně pohotový přístroj pro rozměr snímků 4,5x6 cm, vlastní výroby a konstrukce. Najednou ozve se průvodčí hodně zvesela: A

jéje! Copak to mají, pane, za budíka? A tohle že fotografuje? Dyk je to hrůza nemotorný! To bych jim dal svou „dvěvosum“ na každej moment půl štace fóra!“ … Spolucestující potom přihlíželi, jak průvodčí potěžkává podivného „budíka“, „konservu“, „hrnec“, „plecháč na žížaly“ a jak to jinak honem v lidovém humoru a rozjařeni sluncem pojmenovali. Nakonec vás to vyprovokuje: Nemotorný? Tak dávejte pozor, jestli to nebude rychlejší než vaše slavná tramvaj!“ Setinu jsem měl ostatně stále připravenou a zaostření na normál dvou metrů rovněž. Srážím tedy v letu clonovou páčku po paměti k odrazu f/4,5, závěrku jsem spustil s nárazem komory na obličej (to se však vždycky nepovede ostře) a snímek velmi kontrastně osvětleného vnitřku tramvaje, který se právě při nastupování ve stanici značně pohybovala, je hotov. Kdyby zde nešlo jen o slovní doprovod k snímku, z originálního výrazu průvodčího a z pochybností několika amatérů, kteří se vám z nenápadných spolucestujících ihned vyklubali za zády, byl by feuilleton, vystihující amatérskou psychu, podle které „to je vyloučeno“, poněvadž „tak honem a poslepu, kdepak!“ … Ale to již stáčí řeč i zájem na zrcadlovky, kterou šťastný majitel vytahuje z přepychové brašny, aby fotografoval, nýbrž aby vykládal, k čemu je tenhle knoflík, tahle páčka atd.“



V roce 1943 zveřejnil Koblic snímek **Hod diskem**, který byl nasnímán fotodaxlem (přístrojem vlastní výroby). Rozbor neproběhl jednak proto, že fotografie vyšly v posledním dvoučísle a redakce se rozhodla, že nebude hodnotit fotografie z minulého roku. Jako další důvod redakce uvádí, že pět fotografií z Obrazové přílohy čísla 11 a 12 pochází od Aloise Zycha, v té době již zemřelého, a že by nebylo vhodné je tedy posuzovat. Pro srovnání jsou uvedeny snímky ze stejného čísla od Bedřicha Mayera s názvem Na překážce a Skok vysoký od Josefa Bureše.







Snímek **Ze Svazu ČFKA** zveřejnil Koblic v roce 1944. Čeněk Novotný se o tomto snímku vyjádřil takto: „Ze Svazu ČKFA – zvládl dokonale problém tvrdého jednostranného osvětlení. Musíte uvážit, že stropní těleso nejen že neprosvětluje stíny, ono je ještě zesiluje. Zkuste si to sami a srovnejte výsledky. Prokreslení stínů je obdivuhodné. Objektiv o krátkém ohnisku a širokém obrazovém úhlu umožnil zachycení velké části místnosti a dobrou ostrost. Otočení hlavy u stolu sedící osoby ke středu obrazu vrací pohled diváka k ústřední skupině, což je správné. Ovšem udržet udanou 1/5 vt. z ruky dokáže jenom tak železně klidná ruka jakou má Koblic.“



Poslední Koblicův snímek v časopise Fotografický obzor vyšel pod názvem **Vršovičtí kluci** v roce 1944. Byl pořízen Pohotovkou (Koblicův přístroj vlastní konstrukce). Pro srovnání fotografe Zdeňka Císaře ze stejného čísla.





8. **ZÁVĚR**

Ačkoliv patřil Přemysl Koblic k výjimečným osobnostem československé fotografie první poloviny minulého století, není rozsah jeho práce širší veřejnosti příliš znám. V lepším případě jsou známy jeho recepty pro temnou komoru milovníkům analogové fotografie (dosud jsou k dostání jeho knihy věnované této oblasti v antikvariátech a na internetu a v NTM v Praze probíhají dle receptů Přemysla Koblice fotografické dílny pod vedením Ing. Tomáše Štanzela).

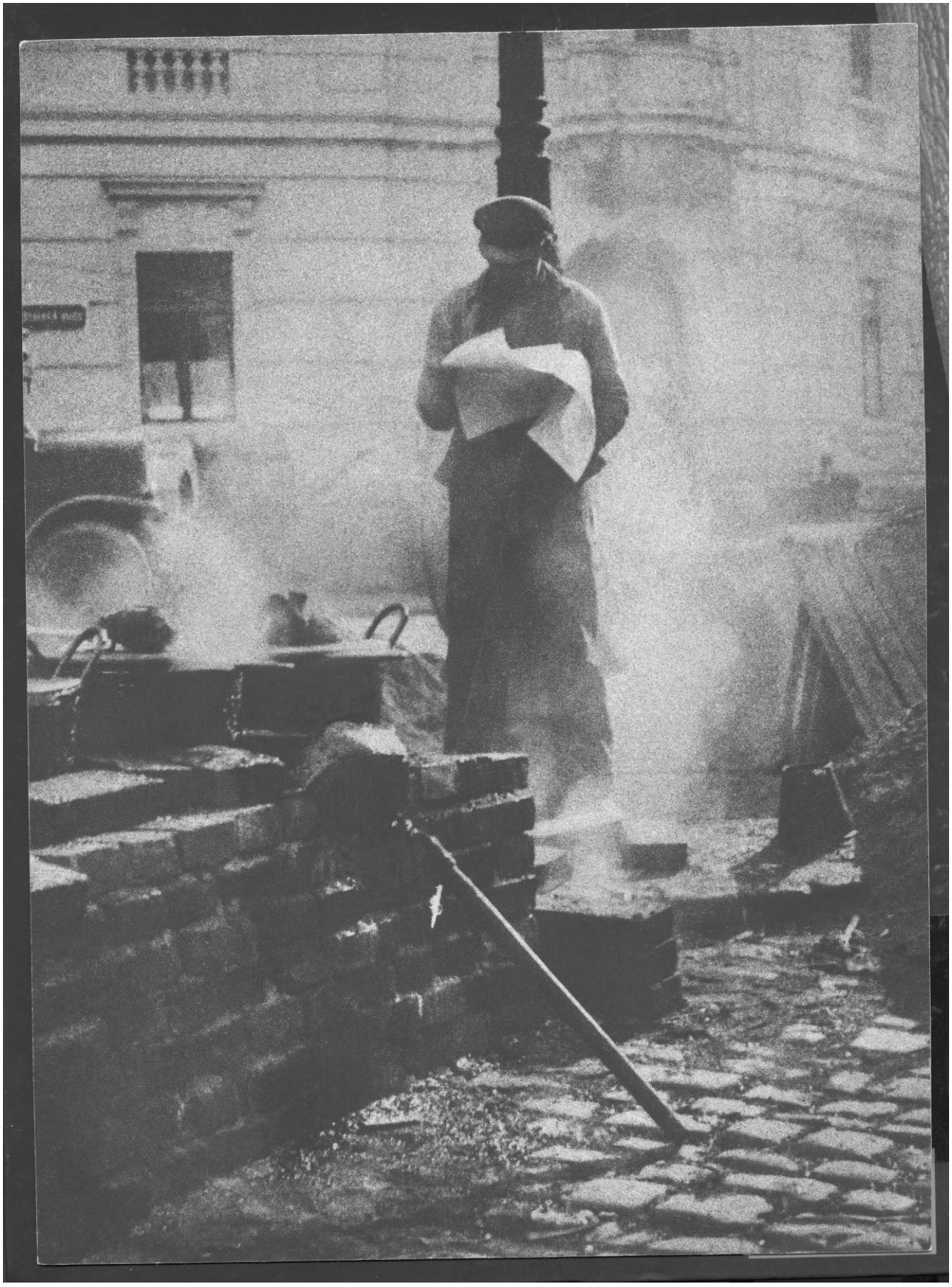
Skutečnost, že byl Koblic také fotograf, vynikající technik, zlepšovatel a zároveň nadaný tvůrce, je však známa pouze odborníkům, kteří se věnují historii fotografie. Jedním z důvodů může být skutečnost, že vzhledem k tomu, že neměl potomky a s vlastní rodinou se příliš nestýkal, nebyl nikdo, kdo by Koblicovu práci po jeho smrti dále propagoval a pokračoval v ní. Tak se dá možná vysvětlit fakt, že na dlouhá desetiletí byla jeho pozůstalost ukryta a že až v posledních letech dochází k jejímu systematickému zpracování a objevování rozsahu Koblicovy práce a odkazu.

Bezesporu se o něm dá říci, že to byl člověk svérázný. Člověk s různými zájmy a zálibami. Lišil se nejen svým zjevem, ale také svými postoji a názory. Nebyl zatížen zaběhlými postupy a uměl se kouknout na problém z nečekaného úhlu. Byl také znám svým osobitým smyslem pro humor. Svými přímočarými a radikálními názory nebyl vždy v souladu s kolegy fotografy amatéry, ale rozhodně se mu nedá upřít schopnost předávat praxí nabyté zkušenosti z temné komory i z fotografování. Byl charismatickou osobou, měl spisovatelské i řečnické

nadání. Svými články, publikacemi, kurzy, besedami i přednáškami šířil své poznatky dál mezi fotografy amatéry a tak po několik desetiletí ovlivňoval směr československé amatérské fotografie.

Ačkoliv se ve své tvorbě nevěnoval umělecké fotografii v podobě fotogramů, avantgardní fotografie či grafiky, ani se nezabýval teoretickými úvahami, o tom, kam fotografie patří, je nutné uznat, že rozhodně velkou měrou podpořil rozvoj moderní fotografie v českých zemích. Odklon od ušlechtilých tisků, změna námětů ve prospěch každodenních výjevů a živé fotografie, širší používání širokoúhlé fotografie, je také především Koblicovou zásluhou. I když zůstal celý svůj život na úrovni amatérské fotografie a nedosáhl takého věhlasu jako například fotografové Josef Sudek, František Drtikol či Jaromír Funke, svým odkazem, rozsahem díla a širokým záběrem, se jednou provždy nesmazatelně zapsal do historie československé fotografie.

PŘÍLOHY



Přemysl Koblic: Asfaltér, nedatováno, bromolejotisk (Archív NTM)

SEZNAM PŘÍLOH

1. Publikace Přemysla Koblice
2. Seznam příspěvků Přemysla Koblice ve Fotografickém obzoru
3. Seznam fotografií Přemysla Koblice ve Fotografickém obzoru
4. Ukázky vybraných příspěvků Přemysla Koblice na stránkách Fotografického obzoru
5. Seznam použité literatury

Publikace Přemysla Koblice

1921

Ozobromový tisk, Umělecké snahy sv. XXVII, Praktická knihovna českého fotografa amatéra, sv. 20. Praha: Kočí, 1921

1931

Žánr fotografie výjevů, za spolupráce Přemysla Koblice vydal K. Pop, Praha 1931

1937

Ročenka Československé fotografie. VII, 1937, za účasti obrazové poroty uspořádal Přemysl Koblic. Praha: Svaz československých klubů fotografů amatérů, 1937

Fotografování v plenéru: Krajina - architektura - sportovní fotografie - portret-detail - noční fotografie - reportáž; Obrazovou část redigoval Jaromír Funke, Praha: Odeon, Jan Fromek, 1937

1938

Zvětšování: konstrukce přístrojů, jejich kontrola a úprava, temná komora, optika, chemismus, citlivý materiál, výřez, praxe, chemické i mechanické úpravy zvětšeniny, tónování, specielní část, Praha: Odeon, Jan Fromek, 1938

1946

Bezret, nový způsob fotografie bez retuše, Praha: Jaroslav Spousta, 1946

Nezvyklé fotografické předpisy, Praha: Jaroslav Spousta, 1946

Pextral, nový způsob vyvíjení filmů, desek a papírů, Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946

1947

Epiaf, nový systém fotografie prostoru, Praha: Jaroslav Spousta, 1947

Pextral: Nový způsob vyvíjení filmů, desek a papíru, Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947

Polygrad: Nový systém gradačně pružného zvětšování na jeden papír, Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947

1948

Domácí stavba pohotovky na svitkový film, Praha: Jaroslav Spousta, 1948

Epifoka 6 × 6: nová československá pohotovka nezvyklých výkonů, Praha: Jaroslav Spousta, 1948

Fotografické předpisy podrobně a pro každého; za redakce inž. Ladislava Křivánka, Praha: Československé filmové nakladatelství, 1948

Užitečné drobnosti ze zvětšování, Praha: Jaroslav Spousta, 1948

1949

Fotografické předpisy podrobně a pro každého. II. rozšířené vydání; Za redakce Ladislava Křivánka; Předmluva Josef Šebesta; Praha: Orbis, 1949

Obrazová škola. Studijní příloha k ročence Československá fotografie, Praha: Československé filmové nakladatelství v Praze, 1949.

1950

Širokoúhlá ruční fotografie, Praha: Orbis, 1950

1951

Příručka fotografické techniky pro začátečníky, Přemysl Koblic, - Jindřich Sojka, Praha: Práce, 1951

Socialistická fotografie / Zprac. František Čihák, František Doležal, Přemysl Koblic, Václav Kořínek, Irena Kraftová, Ladislav Křivánek, Jaroslav Kulhánek, Praha: Práce, 1951

Využití vadného fotografického materiálu, Praha: Práce, 1951

1954

Fotografujeme: příručka pro fotokroužky závodních klubů, Praha: Práce, 1954

1955

Zhotovujeme si sami fotografické přístroje, Praha: Mladá fronta, 1955

Kontrola a úpravy fotografických a zvětšovacích přístrojů, Knihovna socialistické fotografie, sv. 6.

Našim fotoamatérům. Něco o pravém poslání malého formátu, Praha

Zužitkujte dokonaleji svoje negativy!, Vyškov: tiskárna Kusák

Seznam příspěvků Přemysla Koblice ve Fotografickém obzoru (Výběr)

1912

Novinka v oboru tak zvaných nočních fotografií, FO 20, 1912, č. 2, s. 37-38.

1913

O vadách, jichž se amatér nejčastěji dopouští, FO 21, 1913, č. 1, s. 13 – 16; č. 2, s. 36- 39; č. 5, s. 107-109; č. 6, s. 131 – 132; č. 8, s. 180 – 181; č. 9, s. 201 – 202; č. 10, s. 220 – 222; č. 11, s. 242 – 243; č. 12, s. 259 – 260.
Zimní obrazy, FO 21, 1913, č. 1, s. 17 – 18.

1914

Kopírovací papír přeměniti na papír pro světlo plynové, FO 22, 1914, č. 5-6, s. 88.
Kyselá amidolová vývojka pro bromostříbrnaté obrazy, FO 22, 1914, č. 3, s. 38, 41.
Něco o sušení negativů, FO 22, 1914, č. 5-6, s. 87.
Ochrana nehtů, FO 22, 1914, č. 3, s. 41.
Trioplan, Dagmar, FO 22, 1914, s. 88.

1915

Kinematografický snímek řítící se laviny, FO 23, 1915, č. 7-8, s. 99.
Lak ve vodě stálý, FO 23, 1915, č. 7-8, s. 101.
Neostré snímky, FO 23, 1915, č. 7-8, s. 88 – 91.
Vkládání fotografických desek ve tmavé komoře, FO 23, 1915, č. 1, s. 10.

1923

Patentní hlídka, FO 11, 1923, č. 12, s. 185-186.

1924

Něco o acetonu, zejména s pyrogalolem, FO 32, 1924, č. 5, s. 65 – 67.

1925

Hnědé tónování upotřebeným ustalovačem, FO 33, 1925, č. 7, s. 129 – 132.
O sušení obrazů na vyvolávacích papírech, FO 33, 1925, č. 11, s. 201 – 204.
Staré i nové poznatky ve zkráceném způsobu bromolejotisku, FO 33, 1925, č. 6, s. 108 – 112; č. 7, s. 125 – 126.
Všelicos o zvětšování, FO 33, 1925, č. 10, s. 181 – 187.
Vylití dna mis parafinem, FO 33, 1925, č. 11, s. 215- 216.

1926

Fotografie zasněžené krajiny. Napsal Vlad. Fanderlík, FO 34, 1926, č. 3, s. 45- 46.
Odhad exposice od oka, FO 34, 1926, č. 1, s. 3 – 6.

Poznatky z prostředí fotografii nepříznivého, FO 34, 1926, č. 3, s. 33 – 35; č. 6, s. 85 – 87; č. 8, s. 117 – 118; č. 11, s. 171-172.
Rozdíl redukční mohutnosti metochinonu a metol-hydrochinonu, FO 34, 1926, č. 3, s. 42-43.
Užití modrých žárovek (tzv. s denním světlem) ve fotografii, FO 34, 1926, č. 2, s. 27-28.

1927

Reprodukce, FO 35, 1927, č. 2, s. 17 – 19; č. 11, s. 166-168; č. 12, s. 179-180.

1928

„Mastnoty“, jež vznikají okysličením vyvolávacích roztoků, FO 36, 1928, č. 3, s. 45-46.
Dokonalý bromolejový přetisk jedním přenesením, FO 36, 1928, č. 1, s. 13.
Mezi proudy. Sen pilného čtenáře F. O., FO 36, 1928, č. 3, s. 37 – 40.
Na výšku nebo napříč?, FO 36, 1928, č. 1, s. 6-8.
Snadné praní malých kopií, FO 36, 1928, č. 1, s. 12-13.

1929

Drobnosti o katalogu kodaňského mezinárodního salonu pořádaného 28. dubna až 12. května t. r., FO 37, 1929, č. 8, s. 127.
Fotografie a zima, kapitola místy kacířská, FO 37, 1929, č. 2, s. 17-19.
Fotolin Matlák znovu na scéně, FO 37, 1929, č. 7, s. 101-103.
Něco o výjevu, FO 37, 1929, č. 8, s. 119-122; č. 9, s. 134-137.
O sušení filmů, FO 37, 1929, č. 9, s. 140-141.
Pražská voda ve fotografii, FO 37, 1929, č. 11, s. 176.
Vyvolávání isolárních desek s hnědou mezivrstvou, FO 37, 1929, č. 11, s. 174-175.
Z cest technického vývoje fotografie, FO 37, 1929, č. 5, s. 68-70; č. 6, s. 83-85; č. 10, s. 148.
Závady mechanické povahy na negativu, FO 37, 1929, č. 3, s. 36-41.

1930

Teoreticky možné vysvětlení, proč u některých nealkalických vývojek redukuje se obraz na deskách s manganovou vrstvou od skla a ne shora, FO 38, 1930, č. 11, s. 212-213.

1931

200x větší citlivost, FO 39, 1931, č. 9, s. 163-166.
A ještě něco o Makině, FO 39, 1931, č. 9, s. 171.
Amidol-Hydrochinon, FO 39, 1931, č. 8, s. 152.
Co se chystá, FO 39, 1931, č. 8, s. 151.
Filmpak a ohnisko, FO 39, 1931, č. 10, s. 192.
„Hloubka“ vidění a hloubka objektivu, nedají se, myslím, vůbec dobře srovnávat, FO 39, 1931, č. 9, a. 171-172.
Hranice ve fotografii, FO 39, 1931, č. 3, s. 43-44.

Hydrosulfitová vývojka bez zápachu, FO 39, 1931, č. 2, s. 32-33.
Infikace vypíracích mis bakteriemi, FO 39, 1931, č. 8, s. 152-153.
Isolární desky ani filmy, tak jak jsou dnes v obchodě, nejsou nijak vrcholem isolárnosti, FO 39, 1931, č. 3, s. 52.
Jak se pozná negativ z isolární desky?, FO 39, 1931, č. 3, s. 51. (Ipeka)
Jak také přehřívají žárovky, FO 39, 1931, č. 3, s. 72.
Kdy je ostrost negativu největší?, FO 39, 1931, č. 8, s. 152.
Kroucení se nalepených obrazů, FO 39, 1931, č. 4, s. 71.
Malý formát a poměr jeho stran, FO 39, 1931, č. 1, s. 11-12.
Metol jen s potaší, FO 39, 1931, č. 8, s. 152.
Mhouřit při snímku jedno oko činí leckomu potíže, FO 39, 1931, č. 3, s. 52.
Něco k fotografování her s míčem, FO 39, 1931, č. 8, s. 153.
Něco o verichromu, FO 39, 1931, č. 9, s. 173.
Nic nového, FO 39, 1931, č. 8, s. 155.
O jedné výhodě filmů, o níž se zpravidla nemluví, FO 39, 1931, č. 8, s. 152.
Ostřejší kontury při černém vnitřku zvětšovacího přístroje, FO 39, 1931, č. 8, s. 153.
Pot a fotografická emulse, FO 39, 1931, č. 1, s. 13.
Přechovávání vývojek bez přístupu vzduchu, FO 39, 1931, č. 9, s. 173.
Při zvětšování roste zrno jen do jisté hranice?, FO 39, 1931, č. 8, s. 155.
Schnutí desek, FO 39, 1931, č. 8, s. 153.
Sirnatan ve vývojkách, FO 39, 1931, č. 7, s. 121- 123.
Skromný námět, FO 39, 1931, č. 4, s. 78.
Skromný návrh, FO 39, 1931, č. 2, s. 33.
Světelnost objektivů při clonách stejně označených, FO 39, 1931, č. 8, s. 153.
Symetrické a nesymetrické objektivy při zvětšování, FO 39, 1931, č. 10, s. 192.
Vymývání misek, FO 39, 1931, č. 1, s. 12.
Vyvoláván í autochromů při červeném světle, FO 39, 1931, č. 8, s. 155.
Zamezení kasetové diference při práci s deskami, FO 39, 1931, č. 3, s. 53.
Způsob daktyloskopie fotografickou cestou, FO 39, 1931, č. 2, s. 31.

1932

Co a jak fotografovati v předjaří, FO 40, 1932, č. 3, s. 49.
Fotografování o sletu, FO 40, 1932, č. 8, s. 121-124.
Fotolín Matlák fušerem a špionem proti své vůli, FO 40, 1932, č. 10, s. 158-160.
Hypothesa o vzniku fotografického latentního obrazu stříbrnatého a jeho vyvolání, FO 40, 1932, č. 11, s. 175-176.
Kyselý siřičitan vápenatý ke konservování vývojek, FO 40, 1932, č. 2, s. 34.
Obsah vzduchu ve vodě a poschodí, FO 40, 1932, č. 7, s. 112.
Pražská voda, FO 40, 1932, č. 1, s. 14.
Proč se jeví modrá barva oku nejtemněji, FO 40, 1932, č. 3, s. 48.
Působení různých papírů na citlivé emulse, FO 40, 1932, č. 3, s. 48.
Správné držení optických měřičů exposice, FO 40, 1932, č. 7, s. 113-114.

Světélkování sítnice oka po ozáření, FO 40, 1932, č. 3, s. 48.
Umisťování citlivého papíru při zvětšování při bílém světle, FO 40, 1932, č. 3, s. 48.
Vliv magnetismu na fotografické emulse, FO 40, 1932, č. 3, s. 48.
Vypírání sirnatanu z negativů, FO 40, 1932, č. 2, s. 34.

1933

Jedna z příčin zrna na zvětšeninách, FO 41, 1933, č. 9, s. 138-139.

1936

…a proto dovoluji si otázati se, zda má význam, pořizovat si pro zvětšování místo obvyklého jednoduchého tripletu dražší objektiv speciální?, FO 44, 1936, č. 12, s. 284.
Antonín Kubišta: Rození primáši, FO 44, 1936, č. 7, s. 162.
Antonín Řehák: Ze sokolských závodů, FO 44, 1936, č. 12, s. 269.
Co je ročenka „Československá fotografie“?, FO 44, 1936, č. 11, s. 245 – 247.
Čištění vyvolávacích misek, FO 44, 1936, č. 5, s. 116.
Dodatek ke článku „Příspěvky ke zdokonalení zvětšovací techniky“, FO 44, 1936, č. 12, s. 265 – 266.
Dr. Ing. Karel Šmirous: Kapradí, FO 44, 1936, č. 9, s. 209.
Eugen Wiškovský: Uhlí, FO 44, 1936, č. 7, s. 161.
Fotografický ruch, FO 44, 1936, č. 11, s. 260.
Jak je zvětšování jednoduché a snadné, FO 44, 1936, č. 8, s. 188.
Jak prohlížeti negativy při vyvolávání, FO 44, 1936, č. 4, s. 92-93.
Josef Větrovský: O slavnostních dnech před orlojem v Praze, FO 44, 1936, č. 7, s. 162.
K mezinárodní výstavě v Karlových Varech (18./7.-9./8. 1936), FO 44, 1936, č. 9, s. 210-211.
K obrazům z výstavy KFA v Lomu u Mostu, FO 44, 1936, č. 9, s. 210.
Která vývojka je nejlepší, FO 44, 1936, č. 9, s. 213-214.
Matlákova ozdravovna, FO 44, 1936, č. 10, s. 239.
Matlákova ozdravovna, FO 44, 1936, č. 11, s. 263.
Matlákova ozdravovna, FO 44, 1936, č. 6, s. 143.
Matlákova ozdravovna, FO 44, 1936, č. 7, s. 165-166.
Matlákova ozdravovna, FO 44, 1936, č. 9, s. 215.
Měsíc v literatuře, FO 44, 1936, č. 10, s. 234-235.
Momentem z ruky na půl metru, FO 44, 1936, č. 11, s. 243 – 245.
Nalepování fotografií, FO 44, 1936, č. 9, s. 213.
Odpověď na veřejný dotaz fotografické hlídky Č. Slova ze dne 17. června 1936, FO 44, 1936, č. 8, s. 175 – 176.
Pár všeobecných rad do začátku, FO 44, 1936, č. 9, s. 212-213.
Po delší době zas pár chvil s Drem Růžičkou, FO 44, 1936, č. 7, s. 145 – 147.
Poznámky k obrázkům, FO 44, 1936, č. 6, s. 137-138.
Poznámky k obrazům, FO 44, 1936, č. 8, s. 185.
Poznámky k obrazům, FO 44, 1936, č. 9, s. 209.

Příspěvky k zdokonalení zvětšovací techniky, FO 44, 1936, č. 5, s. 102 – 103; č. 6, s. 126-127; č. 7, s. 150 – 152.
Rámovat či nerámovat?, FO 44, 1936, č. 9, s. 198 – 199.
Rybářské lodi ověšené ledem v newyorském přístavu v zimě, FO 44, 1936, č. 8, s. 185.
Rychleji vpřed, FO 44, 1936, č. 8, s. 169 – 171.
Snímky 100 i vícekráte exponované, FO 44, 1936, č. 5, s. 115.
V zájmu naší fotografie, svazového časopisu, jeho čtenářů a přispěvatelů, FO 44, 1936, č. 6, s. 121-123.
Výsledek ankety a obrazové soutěže F. Obzoru, FO 44, 1936, č. 12, s. 284.
Vyvolávací ustalovač, FO 44, 1936, č. 10, s. 235-236.
Vzdorují celuloidové misky chemickým roztokům tak dokonale jako např. sklo, kamenina a porculán?, FO 44, 1936, č. 12, s. 284.
Zájezdy redakce F. O. ke klubům, FO 44, 1936, č. 11, s. 247 – 248, 257; č. 12, s. 266 – 268.
Zrcadlovka Rolleiflex, FO 44, 1936, č. 8, s. 186.
Zvětšování světlem kapesní baterie, FO 44, 1936, č. 4, s. 73 – 75.

1937

Acetylen ve vývojkách, FO 45, 1937, č. 7, 166.
Cystinol, nebarvící desensibilátor, FO 45, 1937, č. 9, s. 212-213.
Nový způsob hypersensibilace fotografických emulsí, FO 45, 1937, č. 12, s. 282.
Obrazy s modročerným tónem, FO 45, 1937, č. 3, s. 71.
Personův způsob, prováděný ze tří negativů, FO 45, 1937, č. 1, s. 22.
Poznámky k formátu 24 x 36 mm, FO 45, 1937, č. 6, s. 137 – 138; č. 7, s. 145 – 147; č. 8, s. 169 – 170.
Svitkový nebo holý film?, FO 45, 1937, č. 11, s. 241 – 242.
V roce 1937 exponujeme venku stejně jako v roce 1912, FO 45, 1937, č. 10, s. 221 – 224.
Výstava KFA v Pelhřimově, FO 45, 1937, č. 11, s. 260.
Vyvolávání elektrickým proudem, FO 45, 1937, č. 12, s. 282-283.

1938

„Sletová upomínková alba“, FO 46, 1938, č. 1, s. 16.
Alkalické vývojky s amidolem, FO 46, 1938, č. 3, s. 47.
Červené tónování niklem, FO 46, 1938, č. 3, s. 45.
Fotofreund r. 1937, str. 161, rubrika Měsíc v literatuře, FO 46, 1938, č. 1, s. 13.
Glucinium, nový prvek, FO 46, 1938, č. 3, s. 45.
Hydrolysa bromidu stříbrného, rubrika Měsíc v literatuře, FO 46, 1938, č. 3, s. 45.
I zrnitost zvětšeniny musí být technicky dokonalá, FO 46, 1938, č. 1, s. 4 – 6.
Jak upravit zarámované obrazy, aby visely svisle, FO 46, 1938, č. 9, s. 142.
Luminiscenční světlo, rubrika Měsíc v literatuře, FO 46, 1938, č. 3, s. 45.
Modré tonování zlatem, rubrika Měsíc v literatuře, FO 46, 1938, č. 1, s. 13-14.
Naše budoucí úkoly, FO 46, 1938, č. 7, s. 97.
Některé výpomoci z nouze, FO 46, 1938, č. 9, s. 137-138.

Nová alkalie pro jemnozrnné vývojky, rubrika měsíc v literatuře, FO 46, 1938, č. 1, s. 13.
Nový zvětšovací přístroj, gradačně pružný, FO 46, 1938, č. 4, s. 63-64.
Otvírejte láhve na povrchu, rubrika Měsíc v literatuře, FO 46, 1938, č. 1, s. 13.
Povězte mi, babičko má…, FO 46, 1938, č. 9, s. 142.
Pyrokatechin – vývojka mnoha možností, FO 46, 1938, č. 4, s. 55 – 56, č. 5, s. 67 – 69.
Slabě nebo silněji kryté negativy?, FO 46, 1938, č. 9, s. 136-137.
Sletový kaleidoskop, FO 46, 1938, č. 8, s. 127-128; č. 9, s. 134-136.
Snadné míchání pracovních roztoků, FO 46, 1938, č. 9, s. 134.
Snadný způsob stanovení exposice citlivého papíru, FO 46, 1938, č. 9, s. 139-140.
Snímky ze vzpažení a nazad, FO 46, 1938, č. 6, s. 84 - 86.
Tmelení povlaků na kov, FO 46, 1938, č. 9, s. 138-139.
Učme se fotografii čísti! FO 46, 1938, č. 2, s. 23-24, č. 3, s. 37 – 39.
Umísťování papíru při zvětšování bez filtru, FO 46, 1938, č. 9, s. 139.
V „Camera“ (str. 112 m r.), rubrika Měsíc v literatuře, FO 46, 1938, č. 1, s. 13.
Vedení filmu a ostrost, FO 46, 1938, č. 7, s. 111 – 112.
Za který roh přenést zvětšeninu z vývojky?, FO 46, 1938, č. 9, s. 142.
Ze zajímavostí fotografie, FO 46, 1938, č. 9, s. 136.

1939

Co naše fotografie potřebuje a co nepotřebuje, FO 47, 1939, č. 8, s. 83-85.
Méně diletantismu a více opravdovosti, FO 47, 1939, č. 9, s. 96 – 97.

1941

Fotografie blízkého výjevu, FO 49, 1941, č. 12, s. 167 – 169.

1942

Nadbytečně jemné zrno – dlouhé momenty- neostrost, FO 50, 1942, č. 8, s. 197-198.
Není papírů starých, závojujících a světlem zkažených, FO 50, 1942, č. 6, s. 137- 140.
Nepoškoditelné vrstvy negativů, FO 50, 1942, č. 7, s. 168- 170.
Nový gradačně pružný zvětšovací přístroj, FO 50, 1942, č. 8, s. 192-195.
Poznámky k obrazům předešlého čísla, FO 50, 1942, č. 5, s. 111 – 112.
Snadný způsob stanovení exposice při zvětšování. FO 50, 1942, č. 10, s. 231 – 233.

1943

Jednoduchý a výkonný přístroj pro dálkovou fotografii. Příspěvek k vlastivědné fotografii, FO 51, 1943, č. 1, s. 1 -2.
Kritický posudek obrazů uveřejněných v 1. čís. „F.O.“, FO 51, 1943, č. 2, s. 30.
Kritický rozbor obrazů uveřejněných v 10. čís. „F. O.“, FO 51, 1943, č. 11 – 12, s. 184-185.
Nové hranice teplot při vyvolávání dokonalých negativů od + 25°C až pod bod mrazu (-1°C), FO 51, 1943, č. 2, s. 19 -20.
O parafenylendiaminu páté přes deváté, FO 51, 1943, č. 4, s. 50 – 51.
Snímky nejprostšími přístroji, FO 51, 1943, č. 9, s. 129 –130.
Z mé laboratoře, FO 51, 1943, č. 11 – 12, s. 183.

1944

Jaký film patří do levného přístroje?, FO 52, 1944, č. 1, s. 1 – 2.

Jednoduchým přístrojem fotografuje se nejsnadněji, FO 52, 1944, č. 9, s. 129 – 131.

Kritický rozbor obrazů uveřejněných v 6. č. „F.O.“, FO 52, 1944, č. 7, s. 99-100.

Kyselý siřičitan sodný v alkalických vývojkách, FO 52, 1944, č. 8, s. 125-126.

Metolová vývojka s Boraxem, FO 52, 1944, č. 3, s. 45.

O fotografování národních krojů a zimní krajiny Františka Krále, FO 52, 1944, č. 5, s. 67 – 68.

O práci Bedřicha Mayera, FO 52, 1944, č. 2, s. 18-19.

Osvětlení portrétu trochu jinak. K portrétu B. Mayera od ing. J. Novotného v tomto čísle, FO 52, 1944, č. 2, s. 19-20.

Z praktik a názorů letošního mistra Svazu Josefa Bureše (Praha), FO 52, 1944, č. 3, s. 34-35.

Zájezd na fotografický večer k fotoamatérům KČT v Humpolci (12. a 13. II. 1944), FO 52, 1944, č. 4, s. 61.

Seznam fotografií Přemysla Koblice zveřejněných na stránkách Fotografického obzoru

V průjezdě, 1925

Na podzim, 1926

Schody, 1928

Okno, 1929

Tání, 1929

Nádraží, 1930

Bourači, 1931

Tání, 1930

Kolečko, 1932

Konstrukce, 1936

Setinou na půl metru, 1936

Vyztužování, 1938

V pražské tramvaji, 1942

Hod diskem, 1943

Ze svazu ČFKA, 1944

Vršovický kluci, 1944

Ukázky vybraných příspěvků Přemysla Koblice na stránkách Fotografického obzoru

1. Mezi proudy. Sen pilného čtenáře F. O., FO 36, 1928, č. 3, s. 37 – 40.
2. Něco o výjevu, Fotografický obzor 37, 1929, č. 8, s. 119-122; č. 9, s. 134-137.
3. Fotolín Matlák znovu na scéně, FO 37, 1929, č. 7, s. 101-103.
4. Hranice ve fotografii, FO 39, 1931, č. 3, s. 43-44.
5. Fotolín Matlák fušerem a špionem proti své vůli, Fotografický obzor, 1932, č. 10, s. 158-160.
6. Po delší době zas pár chvil s Drem Růžičkou, FO 44, 1936, č. 7, s. 145 – 147.
7. Rychleji vpřed, FO 44, 1936, č. 8, s. 169 – 171.
8. Naše budoucí úkoly, FO 46, 1938, č. 7, s. 97.
9. Co naše fotografie potřebuje a co nepotřebuje, FO 47, 1939, č. 8, s. 83-85.
10. Fotografie blízkého výjevu, FO 49, 1941, č. 12, s. 167 – 169.

ní studii. Prudký pohyb v krásné pose mužského aktu zobrazuje „Bachanale" P a s c h e e l o v o.

Z technik má na Salonu ovšem převahu brom. Počet obrazů, provedených jednotlivými procesy, jest možno udati pouze přibližně, poněvadž katalog namnoze procesu neuvádí, někde jest označen nesprávně.* Bromů (i „plynů") jest asi 263, bromolejů 37, carbro 4, freson 1, gumotisků 9, olejotisků 10, platiny 2, pigmentů 10, přetisků 56, resinotypií 10. Nově zde poznáváme resinotypii (jistý druh zapražovacího procesu), která, jak se zdá, těžko dává čistá světla. To je poměr p ř i j a t ý c h obrazů. Mezi z a s l a n ý m i obrazy byl počet tvárných procesů větší. Bylo by dobře, kdyby u nás konečně přestaly učené hádky, který postup jest „umělecký" a který ne. Nedokáže-li umělecké dílo samo přesvědčiti o své ceně a poctivosti, nedokáže toho ani sebe plamennější traktát. Zde platí kategorické „Schaffe, Künstler! Rede nicht!" Kdyby se umělci místo tvoření jali o umění tlachat, bylo by to tragické i ve fotografii. Tolik — pod dojmem výstavy — in margine nyní právě rozvířených polemik o „proudech" a „protiproudech" ve fotografii.

Srovnáváme si zvolna četné dojmy, které jsme si z výstavy odnesli a vzpomínáme, co na nás nejvíce působilo. Myslím, že se v tom bude většina pozorovatelů shodovati, že „vedou" Angličané, Američané a Japonci. Zvláštní pozornosti zaslouží portrety Angličanů, podle mého názoru nejlepší, ač tvoří i v ostatních odvětvích vynikající a jejich klasikové-krajináři již dávno na nás působili. — Američané mají vžitý vztah k životu a dovedou jej ve svých obrazech vyjádřit s velkým temperamentem. Japonci jsou u nás známí již ze svých starých dřevorytů jako mistři zkratky, pronikavého pohledu, kterým se propalují k samé podstatě věcí. Takoví jsou i ve fotografii. Citlivě, s velkým vkusem komponují, jejich láska k detailu je příslovečná.

Naznačil jsem stručně, kde se můžeme učit, ne však slepě napodobit, byť to sebe více lákalo naše učelivé opičky.

Tvorba ostatních národů jest u nás daleko známější, zvláště práce Němců a Francouzů, zde tedy nejsou naše poznatky tak nového data.

Říká se, že naše práce snesou srovnání s cizinou. Je to pravda jen částečně, pokud jde o několik nejlepších prací našich autorů; o průměru nemůžeme toho tvrditi. Tak aspoň to vidíme na této výstavě. Přelhávali bychom se, kdybychom nechtěli toho uznati. Ale příčiny k malomyslnosti naprosto není. Naše exposice má jen trochu zakřiknutý, provinciální ráz, chybí jí smělost, širší rozlet v koncepci, nejen ve formátech. Máme výborně viděné a cítěné věci, jen bylo třeba ukázky, „jak se to dělá" a v tom směru, jsem jist, bude tato výstava u nás působiti průbojně. Přál bych zvláště našim nadaným pracovníkům venkovským, aby z ní načerpali poučení. *J. Srp*

MEZI PROUDY

(Sen pilného čtenáře F. O.)

Ing. P ř e m y s l K o b l i c

Fotolín Matlák probíral se v posledních sešitech Fotografického Obzoru. Dočetl se v článku od Jeníčka, že má být nějaká krise, a opravdu; napětí mezi Paďoukem a Lauschmannem bylo více než kritické. A tak v jednom sešitě plaval s Paďoukem proti proudu, hned

* V katalogu jsou uvedeny procesy jen u oněch obrazů, u nichž a jak je autor sám udal.
P o z n á m k a r e d a k c e.

zas o číslo dále s Lauschmannem po proudu, ba se Šubrem dokonce po proudu i proti proudu najednou. Tu ho uchvátil vír a v tom víru myšlenek šel spat.

A o čem se mu mohlo zdát než o F. O.? (což znamená Fotografický Obzor a nikoliv sna Olgu Fastrovou ze zadu.) Poslední sešity tohoto časopisu připomínaly mu doby reformace. Hrdlička napsal tam postilu „O jednom bludu", Jeníček traktát „O několika bludech", Kožehuba podle vlastních slov v „Hrsti zkúseností" zavání hned ve druhém řádku dokonce „kacírstvom", Srp chystá bulu o superďábelských „fotobludech", a nad tím nade vším Dr. Lauschmann, sotvaže dokončil v posledních sešitech F. O. svou „Polní výzbroj piktorialistovu", vypovídá válku na život a na smrt chromovým procesům s Paďoukem v čele, mávaje dvouručním popravním softfokusem nad hlavou.

V tomto kolotání myšlenek bral náš Fotolín Matlák ve snu sešit za sešitem, ročník za ročníkem a pořád a pořád jen samé „Po proudu" a „Proti proudu". Teprve po moc a mockátém sešitě mu napadlo, ve kterém to roce už vlastně jest. A ustrnul! F. O. měl obálku posetu samými římskými X jako křížkované vyšívání přes celou stranu. „No tenhle Škarda má vkus!" zaškaredil se opovržlivě Fotolín ze sna, ale pak ty křížky spočítal, a vyšel mu asi pětistýtřicátýšestý ročník z Léta Páně asi 2000 a několik století. A čte titulní článek od Jeníčka XXV. Co to zas je? V redakci sedí: Škarda XXI., Scholz XXXII., Kožehuba XXXX., Lauschmann XXXXX. (Lauschmannové se budou rozmnožovat nejrychleji, patrně v bromu).

„Tak tedy," řekl si, podívejme se, co píše 25. potomek Jeníčkův roku asi 2400 a něco, v červnovém sešitě! A četl:

„Čtyři fotodoby země české, čili bludy našich fotopředků a krise fotografie posledních století.

Nejstarší doba, kterou lidstvo pamatuje, je doba kamenná. Tehdy vyskytoval se sice pazourek v nejčistší podobě, ale lidstvo nemělo ještě tak vyvinutého obrazového smyslu, aby hotovilo z něho objektivy, třebaže světlo bylo tehdy už pravděpodobně známo.

V následující době bronzové znali již sice bronz, ale nedovedli dosud hotovit z něho objektivové obruby ani kování k luxusním komorám.

Teprve další doba, železná, na samotném svém sklonku poznala, že ostrého pazourku je škoda k rozbíjení hlav, a že je lepší pro hlavy i pro pazourek vyráběti z něho neméně ostré Tessary, a že na obruby se hodí místo bronzu nejlépe aluminium, které bylo k tomu účelu zvlášť objeveno.

Název „doba železná"není však úplně správný, lépe je nazývat ji „dobou prvků skupiny železa", poněvadž se užívalo zejména železu příbuzného chromu ku provádění t. zvaných chromových procesů, jako jsou guma, pigment, karbro a olejotisky.

Tyto procesy vtiskují zmíněné době ráz silněji než samotné železo, z něhož se tehdy již ojediněle zhotovovaly laciné druhy kaset. Jinak ve výstavách začátkem 20. století byl většinou samý „chrom"; železo se tam vyskytovalo jen snad jako hřebíky k pověšení obrazů a v některých případech též jak se zdá, i členů výstavní jury, takže ,vyjímaje poslední případ, neměl tento kov pro lidstvo již valného kulturního poslání.

Jestliže dosud přechod z jedné doby do druhé trval celá tisíciletí, byla vystřídána doba „železná" nebo lépe „chromová" následujícím obdobím „bromovým" takřka přes noc.

Tuto revoluci, jež zastiňuje i tehdejší sociální přerod v Rusku, provedla hrstka lidí, seskupených kolem redakce našeho starobylého časopisu F. O., kteří pochopivše zdlouhavost

chromových procesů proti bromu, což bylo na úkor rychlému vývinu fotografie, jali se různými inkvisičními metodami hubit chromisty jako polní hraboše.

Je tomu právě pětset let, co třídění duchů na „chromové" a „bromové" začalo ohnivými polemikami „Proti proudu", a hlavně „Po proudu", kdy bromisti prohlásili nasazování světel rukou bezcharakterností, ponechávajíce práci nohama volnou, a retuš všeho druhu postaviti na pranýř jako morální zločin, páchaný na ubohém lidstvu, kterému to bylo jedno. Bromisti hned v prvním článku vydali bojovné heslo „Noli me tangere", čímž povýšili se prozíravě v nastávajícím boji už předem na nedotknutelné. Poněvadž „chromisti" se na tak šikovné heslo nezmohli, byli vydáni nejprve opovržení, persekuci, společenskému boykotu, pak byli donuceni nosit vysoké žluté čepice jako židé ve středověku a na ulici museli po způsobu malomocných volat z dálky: „Pane, jsem nečistý."

Události se po několika dalších číslech F. O. tak přiostřily, že veškerá knihkupectví, jež měla za výkladem díla o chromových procesech (jako: Srp: Olejotisk, Cibulka: Nástin bromolejotisku, Mebes: Bromöldruckverfahren atd.) byla bromisty zdemolována. Klubovní i veřejné knihovny byly podrobeny přísným prohlídkám „bromové létací komise", zv. „Fotokoniáš", která závadné spisy, případně i s knihovníkem, pálila na hranicích. Snímky těchto hranic bylo zakázáno provádět, neboť bromisti tvořili toliko čistým světlem, jímž ovšem „nečisté" spisy hořet nemohly.

Od Šumavy k Tatrám bylo pátráno i v nejzapadlejších podkarpatských samotách mezi Dětvanci a Huculy po tajných předpisech bělicích lázní, jež byly leckde ukrývány jako Biblí Kralická za protireformace.

Každý majitel jakékoliv potřeby pro chromový tisk byl na místě lynčován. Stačilo, našla-li bromová komise teplou vodu na holení, aby přistižený přechovavač potřeb pro chromový tisk byl podroben obnovenému právu útrpnému, čili byl zbit, až mu naskákal po celém těle relief. Jakmile měl relief, bylo zle, neboť už písmo praví: „Ne podle slov, ale podle reliefu poznáte je!" Nešťastného protiproudníka podlepili Azou na kus prkna, odmastili benzinem a bez zarámování ho upálili. Spodium takto získané osvědčilo se podle jedné ze soudobých rubrik F. O., k odbarvování starých fixáží.

Ubohý Paďouk, ačkoliv včas spálil veškery své pigmenty, gumy i bromoleje, byl na základě svého článku „Proti proudu" rozčtvrcen a rychle, ještě za živa, hozen ve Svatojanských proudech do Vltavy, aby věděl, co je to „Po proudu".

Šubra zavřeli do nejvlhčího kouta Daliborky, kde se mu jako obojživelníkovi mezi „po proudem" a „proti proudem" mělo dařit nejlíp.

Jediný inženýr Krupka, autor „trapných kýčů" (podle jedné kritiky I. svazové výstavy), dostal od zákazu bromolejotisku dispens, poněvadž se krátce před tím stal, jako bromolejař, patrně nedopatřením, čestným členem Č. K. F. A. v Praze.

Ale každé ťukání musil tři dny předem oznámit, aby mohla býti vyslána 3 členná komise, jež ozbrojena mikroskopem, dbala, aby nenasazoval světel tam, kde nejsou na negativu, a zejména, aby nepotlačoval detailů. Později zostřili mu podmínky, takže mohl ťukat jen se zavázanýma očima, neboť individuelní zásahy do obrazu byly prohlášeny za nekalou soutěž. Co to znamenalo, najdete dodnes v egyptském snáři pod heslem: „po cizí káře se voziti."

Ký div, že tak, jako kdysi Čeští Bratři s Komenským v čele, stěhovali se i „chromoví bratři" s Krupkou v čele za hranice starou vyšlapanou exulantskou cestou, jež vedla do

Saska. Tam založili t. zv. „Chromovou Zádruhu", zřídivše si četná sídla, jež zachovala si dodnes česká jména. Tak na př. Štětečná—Kuníchlupy, Mebesno (od Mebes: Bromöldruckverfahren) Puyovice, Demašín (po francouzských obdivovaných autorech Puyo, Demachy), Na Bělidle, Retušín, Odmasťolovice, Dremetice (po potřebách Drem), Karbrová, Ušlechtilá Procesnice atd. atd. Podobných názvů, vztahujících se ke chromovým procesům, vyskytuje se plno i v okolí. Namátkou lze uvésti: úval „Pod Těrkou", návrší „Vysoký" a „Nízký Relief", říčka „Bobtnava", paseka „Vyžrané Světlo", lesní samota „Ve Špekovém Stínu" a mnoho jiných.

Když hlavní část chromových exulantů, kteří stali se pak zakladateli pozdější lipské grafiky, vytáhla ze země, dokonali bromisti očistu země „bromobartolomějskou nocí", v níž zahynulo mnoho tajných vyznavačů ušlechtilých procesů. Historie zove je „chromovými Hugenoty". Každý, kdo vyburcován jsa ze sna, neuměl zpaměti článek „Po proudu" Dr. Lauschmanna a nezvolal včas „Noli me tangere", byl bez milosti utracen ranou soft-fokusem do hlavy.

Tento objektiv, jehož mosazná obruba není však nijak „soft", je tak všestranně rozmazávací, že rozmázne stejně světýlko na visírce, jako mozek v lebce. A také byl to skutečně nejúčinnější prostředek, jak dostatečně velkým relativním otvorem získat čistému světlu přístup do temna zatvrzelé lebky chromistovy.

Vylíčená hrůzovláda bromové hegemonie trvala plných 50 let, než podařilo se veškerý chromový plevel vyhubit. A právě v den 50. výročí vyjití článku „Po proudu" za frenetického potlesku bromového národa stařičký již Dr. Lauschmann, podporován svými vnuky Kalobromem, Ortobromem a Neobromem Lauschmannem, jakož i vnučkou Bromosou Lauschmannovou, vystupoval ve Svatojanských proudech na můstek, zřízený nad divokými peřejemi v místech, kde kdysi svrhli rozčtvrceného Paďouka. Zde třesoucím se hlasem přečetl slavný, před půl stoletím uveřejněný článek, jímž v našem národě zavedl bromový fašismus. Do posledních slov: „Noli me tangere" vložil takový důraz, že vnukové velkého reformátora skutečně přestali se ho dotýkat, t. j. přestali ho držet, čili pustili ho! Doktor ztratil rovnováhu, zvrátil se a — žbluňk! už tam byl. Voda ho unášela, hrůza, vezl se jakoby po cizí káře, kopal rukama i nohama, ohýbal kolena i lokty bez ohledu na sportovní předpisy. Chtěl k můstku, chtěl zpět, po prvé v životě chtěl proti proudu jako kdysi nešťastný Paďouk, ale musel i on nésti spravedlivé důsledky svého článku, musel po proudu, a to po proudu divoce zpěněných svatojanských peřejí přes výmoly a balvany, na něž žádné „Noli me tangere" neplatilo, a o něž se o několik set metrů doleji rozšrotoval na suchou kostní moučku, neboť nikomu se nepodařilo ho chytit — ani na desku ne!

Osud obou ideových soupeřů byl stejný. Oba, chtějíce proti proudu, zahynuli po proudu, zásluhou téhož nešťastného „Noli me tangere". Aspoň tak se to před 50 lety zdálo velkému amatéru před bohem a lidmi, Fotolínu Matlákovi."

* * *

Tohle když Fotolín dočetl, vyletěl rozčileně ze spaní. „Hrome," zaklel „že se mi může zdáti o tom, co budou po mně za 500 let psát — to chápu! Jak ti lidé, co teprve za těch 500 let přijdou, mohou už dnes míti vytištěno, co se mi teď zrovna zdálo — to také, dejme tomu, že ještě chápu! Ale že F. O. by vyšel ne o 500 let, ale jenom o minutu dříve než musí, odpusťte — tak hloupý sen jsem ještě neměl."

NECO O VÝJEVU

ING. PŘ. KOBLIC

Výjev je všeobecně málo pěstovaný a tím hledaný obor fotografické činnosti. Hledaný je pro svůj nesporný půvab, neboť zachycuje v nečekaném okamžiku, a tím tedy přirozeně obrazové výseky ze života, které bývají v jádře sice běžné, ale jejichž obrazovou krásu si málokdo uvědomí, protože proměnlivost seskupení, poloh atd. ve spojení s osvětlením a vůbec s celým ostatním prostředím jest velmi rychlé. Jsou totiž obrazově zachyceny krásně jen jisté výseky, časově velmi omezené, někdy skutečně jen opravdové momenty.

Nezachytí-li se v pravý okamžik, jsou ztraceny, třebaže se říká, že se všechno opakuje. Zkuste po propasené situaci číhat a čekejte, kdy se totéž bude opakovati! Nedočkáte se již.

Tedy při fotografii výjevů je především obtížnost, a to velmi značná, daleko větší než se na první pohled bude zdát tomu, kdo ještě nezkusil přinést domů skutečně podařenou věc z tohoto druhu snímků.

Není to jako u jiných druhů fotografie, kde procento výtěžku je daleko větší, poněvadž je kdy všechno v klidu uvážit, změnit stanoviště, vyčkat a rozhodnout se pro konečné buď ano nebo ne.

Vzhledem k nečekanosti a měnlivosti situace je zde nejnutněji zapotřebí — a ani to velmi často nestačí — naprosté zběhlosti v zacházení s přístrojem a — o tom nebývá zmínky — i značné dávky vnitřní pevné rozhodnosti, to, co se líbí, vzít ihned a bez ohledu na předmět sám i celé jeho okolí, které v ten okamžik prostě nesmí existovat (pokud to není automobil nebo pražská tramvaj, které při jízdě mají stejnou zásadu).

Z překážek technického rázu, jež se fotografii výjevů staví v cestu, je to především rozšířenost vzorů sklopných komor, jež se pro výjev dobře nehodí. Na výjevy se nedá chodit jako na ryby, kterým se na určité místo týden napřed sype vnadidlo, aby si navykly. Výjev je jako štěstí, jež vztáhne ruku, a kdo se jí nechopí ihned, už se jí nechopí vůbec. Zde jest nutno být připraven vlastně stále, což se sklopnou komorou ovšem nelze. Je to vzor,

vhodný na stativ nebo pro snímky z ruky, kde se na nic nepospíchá a kam, mimochodem řečeno, je pro většinu případů škoda té světelné optiky i přesných závěrek; osvědčuje se jistě při snímcích doma, v krajině, při nenáročném portretu, pro architekturu, pro připravené skupiny a výjevy, kde všechno hledí do čočky, počítajíc s sebou: »jednadvacet, dvaadvacet, třiadvacet«, ale pro pravý výjev ani řeči! Zkrátka sklopná komora je pejsek, který umí ze všeho něco, ale pro tak čistokrevný obor, jako je výjev, není s ní nic. Než to seřídíte, můžete zas klidně — dokážete-li to — skládat, abyste za rohem opakovali totéž, a pak znechuceni toho nechali.

Čím větší je vzor sklopné komory, tím je zde nevýhodnější. Poněvadž s matnicí se rychle pracovat vůbec nedá, je zaostřování odkázáno zcela na odhad, jenž při delším ohnisku, příslušnému většímu formátu a zvláště při větší světelnosti, kterou výjev vyžaduje, klade na přesnost značné požadavky. Není-li zaostřeno na pravé pásmo hloubky, výsledek neuspokojí, když by jinak dopadlo všechno dobře. Také drahota většího formátu vylučuje velikosti od od 6½ × 9 výše, poněvadž procento podařených snímků, v rychlosti braných, je zde ze všech oborů fotografie vůbec snad nejmenší.

Ideálním přístrojem pro výjev zůstává původní vzor přístroje, t. j. pevná skřínka, nebo jí nejbližší vzpěrová komora, kterou lze ze všech skladných druhů nejrychleji ke snímku připravit, částečně již ve složeném stavu.

Nejlepší velikost je tu 4½ × 6, nejvyšší 6 ½ × 9, se světelností aspoň 4.5. Kdo pracuje s deskami, dá si již práci, aby se naučil je řezat. Prosté nahlédnutí do ceníku poučí i přesvědčí, kolik se tím ušetří a o kolik desek může se do žánrové loterie za stejné peníze vsadit více.

Skřínka není u nás příliš v oblibě díky téměř výhradnímu dovozu přístrojů z Německa, kde krajně vyvinutý smysl pro přesnost u výrobce i u zákazníka poroučí uplatňovat ji i tam, kde je nejen zbytečná, ale dokonce na závadu.

O zbytečných a drahých zařízeních na malých komorách mohl každý již vícekrát v našich časopisech číst, a pro účely výjevu lze to jen ještě znovu podtrhnout. U Francouzů, kteří nepotrpí si příliš na důkladnosti a spoléhají se více na sebe než na dokonalosti prostředků, je skřínka pro svou jednoduchost velice rozšířena. U nás patrně je jednou z příčin, proč se skřínek neužívá, nemístný rys české povahy vůbec, maloměstskost. Znám jich hodně, co říkají stejně: nikdo nemusí vědět, že jdu s komorou, a když komoru, tak takovou, abych se za ni nemusel stydět. A tu ovšem skřínka, která nemá zbytečných »hejblat«, o nichž by se dalo vykládat, k čemu je tohleto a támhleto, není. Je-li komora v kapse, nevadí, že amatér vypadá jako pašerák, jenž hledí něco přenést přes čáru. Co na tom, že jde víc napakován na lov než jezevec z lovu.

Komora není stavěna především proto, aby se vešla do kapsy, jak jest obecně rozšířeným požadavkem, a je nejpříručnější, visí-li volně na řemeni, ať již vpředu, či pobok. Zároveň je tím chráněna před upuštěním na zem.

Dnešní, zatím řídké vzory skřínek — stereoskopických se tento článek netýče — jako Kodaky a Box Tengor s lacinými čočkami lze pokládat za typy, určené pro začátečníka jen proto, že jsou, zejména pro výjev, nedostatečně vybaveny. Mají malou světelnost, příliš jednoduchou závěrku a jsou bez zaostřování.

Zdejší Keyzlarovy komory Okam, vybavené světelností až f : 3,5, velmi dobrou a originelní závěrkou, jednoduše řiditelnou v širokém rozsahu ($^1/_{20}$ — $^1/_{1000}$ vteř.), při ohnisku

10 cm na 4.5 × 6 a nejmenších možných rozměrech, splňují požadavky pro výjev ze všech vzorů nejvíce, a kdyby byly provedené v kovu a stály polovic, šly by bezpečně na dračku.

Vypravený Okam, prodávaný podle zásady: »Baťa tlačí ceny dolů«, označil bych za typ nejbližší budoucnosti, až se z dnešního tápání dojde k názoru, že fotografie odkloní se od malířství v tom směru, že bude taky — neříkám »jen« — zachycovat prchavou krásu časových výseků denního života, bijícího tak různorodě kolem, a k nimž je většina lidí slepa, neumíc ji vylupovat (od loupati, ne loupiti, to už by u nás spíš šlo!) ani prostorově, ani časově a vidíc jen všední, nezajímavý chaos shonu za drobtem chleba. Tím není řečeno, že skřínková komora má být jediným přístrojem v majetku téhož lidského fotoindividua, nýbrž že má být doplňkem fotografické výzbroje, jejž lze vždycky vzít lehce s sebou. Platí to zvláště ve městě, kde většina z vás jest odkázána na městské prostředí, jež je výjevy nejbohatší. Že však tím měšťákovi městský výjev sevšední, je snadno pochopitelno, a že se od něho spíš odvrací, než aby hledal v něm něco hlubšího, než jako denní povrchní pozorovatel, také.

Že k takové komoře patří ne titěrný, bezcenný zrcadlový hledáček (i »velikosti« ¾ cm² se vyskytují), nýbrž pořádný hledák, je jistě zřejmo každému, kdo se již několikrát s brilantním hledáčkem skutečně brilantně strefil — vedle. Chcete-li někoho rozpůlit — čtvrtit lidi se už dneska nesmí — nebo vyjádřit obrazně něčí bezhlavost, máte v brilantním hledáčku spolehlivý prostředek na obojí. Nejlepši druhy hledáčků pro výjev a tím spíše pro ostatní druhy fotografie jsou ikonometr a velký (i 4 × 5 cm) Newton. Obojí je však třeba přesně vymęzit, aby pozorovaný výřez souhlasil s obrazem na vizírce.

Z druhů zaostřování nejrychlejší a nejpřehlednější je t. zv. frontální. I na výrobu je nejjednodušší a tím i nejlevnější, a dá se čekat, třebaže se nehodí pro každou konstrukci čočky, že nahradí postupně co nejdříve zbytečné »šneky«, ozubení, výtahy, radiální páky a zaostřovací žentoury všeho druhu.

Je-li dnes malý formát oceňován všeobecně, platí toto uznání především ve fotografii výjevové, kde vzhledem k větší spotřebě desek jest nutno mít ssebou více kaset, než v jiných oborech. Malé kasety jsou levné, zaujmou málo místa, a lze si dovolit, jak se to ostatně všeobcně osvědčuje, vzít ssebou dva druhy desek. Jedny měkčí a druhé tvrdší, jichž užití závisí na poměrech osvětlení. Obojí však buďtež dostatečně citlivé, aspoň 17° Sch.

Ortochromasie je při pouliční fotografii velkou většinou zbytečná, ba, jak asi před rokem zde napsal již Srp, osvědčuje se tu namnoze lépe deska obyčejná. Na ulici není zpravidla význačných barev, vše pohybuje se kolem neurčité šedi, a mlha, kterou vykouzlí na vzdálenějším pozadí obyčejná deska ze všech druhů nejsilněji, přichází vždycky vhod, poněvadž vlastní výjev, jenž nikdy není od přístroje daleko, osamotí tím, že vyjádří ho silně, kdežto pozadí, jež je podružného významu a naznačuje jen prostředí, přechází do neurčitého, lehkého tónu. Tím se obrysy okolí jen napovídají, místo aby byly vyznačeny určitě, jako se děje v libovolném téměř stupni při užití ortochromatické emulse s filtry.

Jedná-li se však přece o ortochomatický účinek, pak samozřejmě jsou zde na místě desky k barvám i zároveň všeobecně nejvíce citlivé, aby prodloužení exposicí při užití filtru bylo pokud lze nejmenší.

Pokud přicházejí v úvahu desky ortochromatické, po případě zároveň i isolární, stačí zde poukázat na výrobky zdejších továren, jež, ať je to Fotochema, Ako nebo René, jsou

v každém směru se zahraničním zbožím rovnocenné s příjemnou výjimkou všeobecně nižších cen, a nikoliv nepodstatně.

Z desek ortochromatických, jež mají žlutý filtr vtělený již přímo do citlivé vrstvy a filtru buď nepotřebují nebo vystačí pro tentýž ortochromatický účinek s daleko slabším než jiné (tím také buď žádné nebo menší prodloužení exposice), jsou z nejznámějších na př. Lumièrova S. E., Schleussnerova Viridin, Gevaartova Filtered Ortho a Filtered-Ortho-Antihalo, Kirschtenova Flavachrom, Hauffova Flavin atd.

Podle Lumièrovy příručky dá na př. jejich S. E. bez filtru tentýž výsledek jako jiná, normálně ortochromatická deska s filtrem 6- až osminásobným. Okolnost, že deska s filtrem ve vrstvě musí se vyvolávat patřičně do hloubky, aby se filtrovací účinek barviva dostavil, je jistě známa, stejně jako to, že barvivo při přesvětlení brání difusi, t. j. působí proti světelným kruhům, a jako další následek omezuje následky přeexposice, poněvadž světlo do hloubky též proniká.

Velká citlivost emulse přijde při vývojové fotografii vhod, ani ne proto, že by výjev vždycky vyžadoval zvlášť krátkých exposic — závěrka do $^1/_{100}$ vteřiny stačí pro všechny případy úplně — nýbrž proto, že při výjevu věc vždycky pospíchá a nelze se věnovat pozorování, kdy se zrovna ruka úplně uklidnila.

Okamžik stisknutí spouště určuje jedině vyhlédnutý výjev a nikoliv okamžitá schopnost či neschopnost ke snímku toho, kdo fotografuje. Proto užití slabého zaclonění, větší citlivosti emulse a tím pokud možno krátké exposice lze vždycky doporučit především z ohledu na možnost pohnutí přístroje v ruce, i když předmět sám by snesl exposici značně delší.

Třebaže rychlé zacházení s komorou a pevné postavení i držení vžijí se časem samy, přece je radno obojí si časem zopakovat na prázdno. Zejména odhad vzdálenosti, pevné držení u oka, rychlý výběr výřezu a včasné spouštění závěrky bez otřesu.

Odhad vzdálenosti lze cvičit venku, ne na metry, nýbrž na kroky, ovšem své normální, a ne přepočítávané na 75 cm. To by se slečinka, která ve vysokých kramflíčkách cupitá deset kroků na metr, teprve nedopočítala.

Umět odhadnout vzdálenosti od 5—15 kroků (oněch deset ovšem vyjímaje) při krátkých sukních — eh! vlastně ohniskách, jež zde výhradně přicházejí v úvahu, stačí docela. Větší vzdálenosti snesou také větší úchylky, a není to rušivě znát, jak ostatně pohled na stupnici vzdáleností ihned přesvědčí.

Při chůzi, na př. směrem ke stromu nebo pouličnímu sloupu, lze si říci na př.: »na 15 kroků jsem... teď!« a kroky se od současného došlápnutí odpočítají, což je kontrola stupně správnosti. Samozřejmě, že jest lépe odhadnout raději méně, než více, aby se pásmo ostrosti položilo spíše před hlavní předmět snímku, než za něj. To jest ostatně základní pravidlo ostření při zobrazování prostoru vůbec.

Pro to, jak se má kdo chovat při vlastním lovu, je těžko dávat určité návody, každý si to osobitě vyřeší nejlíp sám. (DOKONČENÍ)

OPRAVA. Minulý (7.) sešit F. O. jeví následky dovolené metteurovy. Nehledě k tomu, že byl zkomolen nadpis článku Hermannova (jak autor sám opravuje v jeho pokračování v tomto sešitě) a že za tisku vypadly u části nákladu akcenty u nadpisu causerie ing Koblice „Fotolín Matlák", zařádil si sazečský skřítek také ve článku dr. ing. Lauschmanna, a to: na str. 105, ř. 12. zdola má býti udáno množství rhodanitu ammoného místo 25 (vypadla desetinná tečka) pouze 2.5 g; také „g" v tomto řádku a obou nad ním zmizela. Na str. 106, 13. ř. zdola připletl se chybný řádek, místo „bromidu draselného 1 g" má býti „dvojchromanu draselného 3 g". *Redakce.*

NĚCO O VÝJEVU

ING. PŘ. KOBLIC

(DOKONČENÍ)

Znám některé, kdož přitočí se, většinou díky své skromné postavě, včas a nenápadně, jiný jde k vyhlédnutému stanovišti, kde naráz se zastaví a stiskne, někdo zaujme stanoviště skokem a další zas dovede sledovat vyhlédnutou oběť třeba i mnoho minut, aniž by ji poplašil.

Člověka nebo skupinu lidí, zaujatých prací, lze brát pohodlně. Strážníka na živé křižovatce lze »stisknout« ať to vidí nebo ne, poněvadž nemůže, ba ani nesmí tomu věnovat pozornost, aby na to jakkoliv reagoval. Na př. na jatkách, kdy je plno ruchu a shonu, také si toho nikdo nevšimne, ani tehdy, když náhodou se připletete a dostanete právě včas v okamžiku snímku hovězí kýtou do zad.

Čím je větší ruch, tím sice snadněji by se fotografovalo, vadí však přece jen jednak příliš rychlý spád rušného děje, a pak, že obyčejně v nejlepší okamžik se někdo připlete.

Nejhůře lze zachytit lidi, kteří nic nedělají a lelkují kolem sebe, asi tak jako vy sami, pokud nemáte nic určitého za lubem. Posluha s věčně zapálenou fajfkou, jak živě vykládá druhému, byl by velmi pěkný obrázek. Ale každý z nich kouká na jednu stranu a buďte jisti, že ten, který první zahlédne váš objektiv, otočí se k vám také objektivem. Druhý se postaví proti němu, a ať je v tom čert, když vás nezmerčil hned také. Teď jsou k vám obráceni »stereoskopicky«, a ať je obcházíte jak obcházíte, k snímku se nedostanete.

Děti jsou kapitolou pro sebe. Krásně si hrají, radost se dívat, a jsou do toho zabrány, že se zdá, jakoby nic jiného pro ně již nebylo.

Ale nasaďte jednou na prázdno k oku! Nejmenší špunt s chrastítkem v ruce a s rozparkem až ke krku, sotva se batolí, už vybřísknul protivně: „»Podoglaf!« a je po hře. Vědí o vás, a můžete jít, už vám tu štěstí nekyne! Ale přece. Váš zrádce vyrazil to svoje »podoglaf«, třebaže těžkým jazykem, přece jen tak mocně, že při tom ztratil rovnováhu a sedl si přímo do ostrého písku a teď báječně malebně řve! Rychle stupnici na 5 kroků — nasadit — a řink! Vyměnit kasetu a honem ještě jednou! A zas vyměnit — maminka už běží, z toho bude buď malebné pohlazení nebo výprask, bohdá ještě malebnější! Nakonec se kluka jistě zastanete, poněvadž svědomí vám říká, že chuděra vlastně trpěl pro vás, a teprve pak si uvědomíte, co v těch několika vteřinách bylo třeba vykonat mechanických hmatů, že tu bylo třeba trochu předvídat, a že zákon serie platí i v žánru. Jak se každý brzo přesvědčí, nesmí se na předmět dlouho nebo nápadně »vejrat«, sice podle možnosti zmizí. Nechuť, nechat se fotografovati při práci, je všeobecná, zvláště na venkově. Prostý venkovský člověk by se nechal fotografovat, ale dá si podmínku, že se půjde domů oholit a svátečně obléknout. O nastrojenou figuru v prkenném postoji však nikdo nestojí, jako on zas nemá pro přirozený obraz smyslu, poněvadž má k němu odpor.

Jako čestné výjimky ze své praxe mohu uvésti jen několik málo případů, kdy pracující člověk nabídl se po prvním snímku sám, že totéž bude dělat pomaleji, abych to mohl snáze postřehnout, kdy se mi to hodí. Že si za takové porozumění, ochotu a dobrovolné podřízení se cizímu zájmu zaslouží obrázek, i když je třeba zaslat jej poštou, je věc slušnosti zase druhé strany.

U pohyblivého výjevu je třeba předvídat; už předem rychle se rozhodnout pro stanoviště, odhadnout a nařídit po cestě, uražené podle potřeby třeba klusem, patřičnou vzdálenost, raději větší než menší — když se to pak zblízka nevejde, je zle — a vteřinu před rozhodným okamžikem bez ohledu na okolí mimo auto v zádech, jež by vám mohlo snímek trochu roztřást, pevně nasadit, rychle podle plánu umístit a v pravý čas stisknout.

Do hledáčku se ovšem musí umět okamžitě trefit, aby se nemusila teprve hledat muška, kříž, spoušť a obě ruce. Zručnosti se v tom nabude nejlaciněji cvikem na prázdno.

Na nějaký vtip a zároveň na odpověď, pokud možno ještě vtipnější, musí býti člověk při fotografování výjevů vždycky připraven a vědom si toho, že vtipálek má tím větší radost, čím více někoho dopálí.

Podle vlastního dřívějšku i z doznání jiných vím, že k žánru je potřeba jistá dávka odhodlanosti, podle případu i dosti značná. Co si o tom, že chcete něco fotografovat, kdo myslí, musí se stát něčím naprosto vedlejším, ba ještě lépe je, pokládá-li se živé okolí ve chvíli snímku za pouhé lhostejné figury, nic víc. Zakrátko stane se pod tímto úhlem vnitřního nazírání fotografování na ulici každému tak samozřejmou věcí, že se pak diví druhému, jenž se mu s touto etapou svého vývoje, jenž u každého snad probíhá obdobně, svěří, jak je to možno.

Na př. jeden z mých přátel, nadprůměrně energický a krajně logicky uvažující člověk, nebyl léta s to, odhodlat se k snímku, byl-li někdo nablízku. A fotografii ovládal bezvadně v každém směru, takže si byl ve všem plně jist. Nic nepomáhalo poukazovat na to, že pro ty druhé není naprosto ničím jiným, než třeba támhleten »fotootec«, jenž snad o 20 kroků dále právě fotografoval se stativu uprostřed ulice své děti na saních.

»Když to každý vidí, že bere ty své potomky a že se mu o nic jiného nejedná, ale koukej, já třeba bych si chtěl udělat támhle kus té zdi. A každý bude nejdříve civět nahoru, co tam vidím, pak zavrtí hlavou, koukne na mne a řekne: tenhle chlap je Tantris! on bere zeď! A ještě si počká, až z toho černého hadru vylezu, jak vypadá blázen, který bere rozbité zdi!«

Zeď ovšem není žánr, ale je jisto, že ten, kdo se neodhodlá ani k fotografování něčeho před někým, neodhodlá se teprve, aby namířil svůj přístroj přímo na někoho.

Pozval jsem ho tedy na noční snímky; bylo to dlouho před první pražskou iluminací. Šel a liboval si, že se věnuje noční fotografii, poněvadž potmě mu nevadí, když ho někdo vidí. A za necelých čtrnáct dní radostně přišel, že už to jde ve dne taky. Z několika poznámek seznal, že je zbytečno ostýchat se před lidmi, jichž ohromná většina, ačkoliv je fotografie tak rozšířena, tomu za mák nerozumí. Co zaslechl? »Hele, ten bere tmu!« — »A to on asi nefotografuje, to on filmuje!« — »Kdyby to byl pěkný aparát, tak udělá: jedna, dva, tři a musí tam mít všecko, kdepak takovouhle dobu!« — »To jistě na někoho číhá; potmě si toho nikdo nevšimne a už tam je!«

Tyto řádky jsou uvedeny jen pro ty »pány a sagamory« této země, když se nedovedou osmělit, aby si dodali kuráže aspoň na ten moment! Co se kuráže týče, mohly by naše státní menšiny brát výjevy s dírkovou komorou na celoidin!

Důležitý je při mžikovém snímku, zvlášť u delších momentů, postoj. Ať se bere s výše oka či s prsou, v obojím případě jest nejpevnější držení těla s nohama prostředně rozkročenýma, paty dovnitř, při čemž váha jest mírně přenesena vpřed. Výkyvy těla kupředu a nazad, t. j. ve směru optické osy, jsou daleko méně škodlivy, než napříč.

Bere-li se s výše oka či s prsou, nemá na jakost obrazu nijakého vlivu, třebaže se snímky přirozeně trochu liší, čím je předmět blíže, tím víc. Směrodatný je tu jedině hledáček, pokud lze veliký a přesně ohraničující skutečný výsek obrazu na citlivé vrstvě. Že je výhodno, ukazuje-li méně, je zřejmo, stejně jako to, že nikdy nesmí ukazovati více, nemá-li dojít při vyvolávání k rozčarování. Že nelze na hotovém obrazu poznat, jak byla při snímku komora držena, dozná každý, kdo porovná výšku přístroje na prsou u člověka velkého s výškou oka u člověka malého. Sejde-li se dlouhán, i když není táta, s mrňousem, docílí s prsou větší výšky, než od oka maličký, i když stoupá na špičky. Celá teorie, často opakovaná, že jedině správná poloha přístroje jest u oka, je vymyšlena patrně v Klárově ústavu. Tak jako podle potřeby hledá se stanoviště ve směru kupředu, nazad a na strany, zrovna tak člověk vystoupí, sedne si, klekne, lehne nebo zůstane tak, jak je, jestliže to povaha snímku vyžaduje a možnost připouští.

U sektorových závěrek docílí se lehkého spuštění bez otřesu, natočí-li se závěrka šikmo tak, aby ruční páka byla po straně. Pak je pohyb prstu při spuštění svislý, nebo po otočení přístroje o 90^0 vodorovný, a ne aby šel, jako při obvyklém našroubování závěrky, šikmo pod ni. Nelze-li snad přístroj při nejpříhodnějším natočení závěrky zavřít, lze na ruční páku naletovat v žádoucím směru nástavní kus drátu tak, aby se překážce vyhnul.

Natočená závěrka vypadá sice nezvykle, naprosto však ne neesteticky, majíc při tom velmi cennou výhodu, že lze ji totiž pohodlně a jistě spouštěti bez hledání páky, bez stáčení ruky pod objektiv a tím bez otřesu, což je hlavní podmínkou dobrého snímku z ruky.

Dovolí-li tomu systém hledáčku u oka, má komora spočívat na obličeji plochou (kasetou) a na ploše. Opírá se o čelo, lícní kost a u kořene nosu. Je-li hledáček po straně, je zároveň druhé oko komorou přikryto a není třeba ho mhouřit.

U větších komor, bere-li se od oka, často překáží klobouk, a nevadí mu, posune-li se včas do týla. U zrcadlovky a u »brilantních« hledáčků se naopak osvědčuje klobouk hodně široký, aby bránil osvětlení shora.

Ve větru klobouk, zvlášť má-li mušketýrské rozměry, ruší při snímku nutnou pozornost, poněvadž při obou rukou, zaměstnaných komorou, může bez překážky s hlavy kdykoliv odstartovat, a tím nesporně dodává klidu, zejména na mostě.

Že otevřený, vlající plášť pevnosti postoje nedodá, přesvědčí se každý při prvním pokusu a podiví se, co dynamické energie zůstává dosud nevyužito k vhodnějším účelům, než je roztřesení snímků.

Čím je komora lehčí a čím závěrka více tluče, tím pevněji je třeba přístroj sevřít a přitisknout, zvláště při delších momentech. Dá se nacvičit se značnou nadějí i celá vteřina, tedy doba velmi značná vzhledem k tomu, že za celého otevření závěrky nesmí se komora vůbec hnout. Pak $^1/_{10}$, $^1/_5$ a velmi často i $^1/_2$ vteřiny jsou úplně jisty.

Při snímku z ruky je důležitý i stav srdce. Bije-li prudce, na př. po uběhnutí, po vyběhnutí do schodů, na vršek a podobně, může každý pozorovat, že hledáček u komory, nasazené k oku, skáče úplně v srdečním rytmu, a jsou to hotové kardiogramy, jež si oko pro-

mítá na pozorovaný předmět. Nevím, kolik fází má srdeční úder, ale tady lze rozeznat čtyři zřetelně.

V takovém stavu je zbytečno vůbec něco brát, poněvadž i $^1/_{50}$ vteřiny rozklepe se tak silně, že není k potřebě.

S prsou nebo u bumbrlíků s břicha, je jistota snímku proti předcházejícímu způsobu o něco větší, poněvadž je při tom sraženější postava, těžiště je níže a má tedy menší výkyvy.

Z venkovských snímků vyžaduje výjev nejdelší exposice. Jsou to vždycky snímky z blízka, a předměty jejich, většinou lidé, jsou díky nepochopitelnému zvyku, tmavě se šatit, málo aktinické, a nesnesou podexposice jako jiné popředí, jsouce hlavním předmětem obrazu, jemuž pozadí, ať samo o sobě sebehodnotnější, je pouze doplňujícím doprovodem, naznačujícím prostředí, v němž se výjev děje.

HRANICE VE FOTOGRAFII

ING. PŘ. KOBLIC

Fotografii pokládá většina lidí, zejména laiků, za něco, co vyžaduje vrcholu přesnosti v matematickém smyslu. Fotografie vyžaduje vrcholné přesnosti jen a jedině v ovládání, jinak jest ve skutečnosti celá fotografie od začátku až do konce v pravém slova smyslu nekonečnou, takřka diferenciálně jemnou řadou kompensací, jež lze řídit v mezích tak širokých, jako snad nikde jinde. Tyto kompensace začínají již při samotném nákupu negativního materiálu, ačkoliv lze říci, že volba typu komory a objektivu, i když jde o běžné prodejní druhy, není bez vlivu. Je všeobecná snaha docílit emulsí, jež snesou veliké rozdíly v exposici, a u leckterého výrobku se zvláště zdůrazňuje, že jeho exposiční pružnost je tak veliká, že snese rozdíly v těch a těch mezích. Je to sice technická stránka, důležitá zejména pro začátečníka, ale kdo se v tom dobře obezná, užije rozdílů, jež jsou s tím ve výsledku spojeny, ku předem sledovanému cíli. Podobně volí sběhlý pracovník emulsi tvrdší, měkčí, k barvám citlivou nebo úmyslně k nim necitlivou, užije po případě filtrů světlejších či tmavších nebo odstíněných — proč? Aby se přiblížil černobílou stupnicí ve všech případech a stůj co stůj pravdě? Nikoliv, činí tak jen proto, aby určité možnosti buď vyřadil nebo vyzdvihl, podle toho, co sleduje. Pravda zůstává ve většině případů něčím úplně vedlejším. Při obrazovém podání, i když jde o novou věcnost, je samozřejmým úkolem, podati viděnou věc ne tak, jak se sama jeví, nýbrž karakteristicky. A karakterisovati znamená vždycky v jistém stupni přehnati, a přehnati jednu složku znamená zase podřídit ostatní, až třeba i do úplného potlačení a zániku.

Po mechanické stránce je tomu obdobný výřez, jímž se vlastní motiv zdůrazňuje tím, že se třeba i nemilosrdným oříznutím, jemuž padnou za oběť i nejkrásnější detaily, osamotí. Zkrátka dokonalé fotografování předpokládá ovládání ohromně pružného procesu v neméně ohromně širokých mezích, kde využitím různých faktorů lze dostati výsledky, ač v jádře podobné, přece jen tak velice rozdílné, že společným jejich pojítkem konec konců mohou zůstat i jen hrubé kontury. Hrubé kontury je zde řečeno oprávněně. Jest velký rozdíl na př. kam je zaostřeno, jak dlouhým ohniskem, při jaké cloně, jakého typu objektivu se užije atd. atd. Od relativního otvoru f : 3 do clony f : 32 docílí se s téhož stanoviska velmi různých obrazů, již jen podle otočení clonové páky. Od ostrosti anastigmatu do rozplizlých kontur »měkkýšů« je další, zase jiný rozdíl, při nejmenším stejně veliký, ač karakter obou druhů zobrazení je naprosto rozdílný, podobně jako jinak dopadne perspektiva, ráz téhož předmětu, fotografovaného normálním ohniskem, a na př. teleobjektivem. Toho se totiž neužívá jen tehdy, když se k snímku nemůže, ncboť má svůj specifický ráz. Že exposicí lze gradaci obrazu v širokých mezích měnit, že gradaci i valéry lze ohromně ovlivnit užitím různého negativního materiálu, filtrů atd., bylo již řečeno. A tyto všechny možnosti, jejichž obměnám a kombinacím není konce, lze ještě mnohem více ovládat při vyvolávání, kde teprve není mezí. Vyvolávacích substancí, z nichž zase každá má svůj osobitý karakter, takže lze mnohdy bezpečně i poznat, kterou byl negativ vyvolán, jest veliký počet, jejich užívaných kombinací jest ještě mnohem víc a konečně předpisů vývojek, u nichž rozhodují spousty činitelů, jako je poměr chemikalií, které mohou kolísat nulou počínaje a 50 i více procenty konče, koncentrace, teplota, stupeň opotřebení roztoku, přídavky bromidu i jiných solí,

vliv desensibilátorů atd. atd. jde do astronomického počtu předpisů, jež tím dohromady přestávají být již předpisy, neboť zde platí jen ohromně široké limity.

Návody, tvrdící všeobecně, že ten a ten předpis jest nejlepší, jsou vlastně nesmysl. Záleží pro jaký materiál, za jakých okolností a co se sleduje dosáhnouti. Mimo to přistupuje zde doba vyvolání a případně i působení červeného světla za vyvíjení, jež může působit buď ve smyslu kladném či záporném podle toho, způsobí-li závoj nebo Herschellův efekt, dva to protichůdné účinky, jedné a téže příčiny. Celkem lze říci, že již při hotovení negativu lze v mnohém smyslu vystupňovat některé vlivy do krajnosti, takže konečné výsledky, ačkoliv proces, vyžadující naprosté přesnosti, by je musel podat stejně, mohou býti i nerozeznatelné, mimo, jak bylo již řečeno, hrubé kontury.

Přistoupí-li k tomu ještě případné zesílení, zeslabení, jimiž lze působit na kontrast, detaily ve světlech i stínech v kladném i záporném smyslu, představuje již negativní proces ohromně kompensační metodu k získání obrazu.

A v positivním procesu jde o kompensace stejně jako v negativním. Různé gradace papírů, různá složení, koncentrace, teploty vývojek atd., vyrovnávají nebo upravují dále v žádaném a vědomém smyslu to, co tvůrce obrazu sleduje. Neméně důležitými faktory pro účin hotového obrazu jest míra zvětšení a výběr výřezu ve spojení s případným tónováním. Že při zvětšování lze zase všelicos podniknout, je známo. Již užití či vyřazení kondensoru znamená pro gradaci obrazu mnoho. Pro vzhled zase může míti význam různý stupeň zaostření nebo úmyslné užití objektivů nedokorigovaných, jimiž nezakrývají se jen technické vady negativu, odstranění zrna, škrábů atd., ale dává se obrazu podstatně jiný karakter různým zdůrazněním detailů od podání nejostřejšího až do potlačení podrobností na způsob kulis. Při tom neuvažuje se užití různých tvárných procesů, jimiž karakter obrazu lze měniti zase k nepoznání. Že i volba povrchu, barvy podkladu, citlivého papíru, barva a struktura podkladového papíru jsou činitelé, jimiž lze obraz buď zdvihnout nebo zabít, jsou známé věci. A všechny tyto široké možnosti má fotografie, pracovní metoda, jež se má za matematicky přesnou a tím choulostivou, a jejíž ovládání, i když se docílí pozoruhodného díla, jež od skutečnosti se liší třebas až do úplného odlmotnění, nemá s uměním ničeho společného, ačkoliv je lhostejno, transformuje-li kdo skutečnost ve visi rukou, ozbrojenou namočenou štětkou nebo na střepu skla, politém něčím, čemu se říká emulse.

FOTOLIN MATLAK ZNOVU NA SCÉNE

ING. PŘEMYSL KOBLIC

Fotolín Matlák, dav své ženě »Dobré světlo!« vyrazil s rychlostí přímo ultrarapidní z difusního osvětlení svého rodinného interiéru a sestoupiv o tři závity šneku schodiště, prošel otevřenou štěrbinou domovních vrat, aby se ocitl v přímých aktinických paprscích odpoledního slunce, jehož chemickou intensitu určovala v onen červnový den Staebleho exposiční tabulka číslem 1. Po boku houpal se mu ostře nabitý Brownie č. 2, ráže 6×9, koupený u Wachtla.

Jako cílevědomý a vážně pracující amatér chodil hlavně za pohyblivými motivy lehce oblečenými, na nichž proti světlu konal studie silhuety aktu. Nechtěje doma vyvolávati pouliční scény, zůstával jen povrchovým impresionistou, jenž se spokojoval občas stisknutím, ale — pouze spouště uzávěrky. Byla to také jediná »spoušť« v životě, proti které jeho ostrá Tessárie, mravně přísně korigovaná, ničeho neměla.

Pojednou ocitl se v zorném úhlu jeho roztoužených soft-fokusů lehký, dvoudílný dívčí stativ, zřejmě bronzový, jehož barva, proražející rastrem punčochy, působila aktinicky na jeho sítnici, po erotické stránce panchromaticky hypersensibilovanou.

»Ideal, Ideal Zeiss-Ikon«, vyhrklo z Matláka, nadšeného luxusním provedením tohoto živého modelu, potaženého nejjemnější koží, ale v momentu zbyl mu jen latentní obraz v duši, neboť fotogenicky ten zjev mu v zákoutí temné architektury náhle zmizel tak dokonale, že po něm nezůstalo ani popředí ani pozadí.

Solarisovala? Byla vybílena? Vybledla jako špatně zlacený celoidin, nebo snad, díky mdlému svitu Matlákových očí, stala se obětí Herschelova efektu? Či se jí zmocnil Čertotrop, konkurenční ďábel Zeiss-Ikonu s přikládací vizírkou?

V tomto divokém filmu úvah, vyrážovaném jedovatou zelení vzteku, jež závojovala jeho vychozené mozkové závity s mrtvým chodem, zbýval jediný prostředek, desensibilátor všech zklamání — alkohol.

A teď Matláka nechme, jak z půllitrové mensuny, naplňované až po meniskus, dolévá svůj břišní tank jednou tvrdou emulsí za druhou, o které se přesvědčí, že je diapositivní, poněvadž už všechno začíná vidět docela positivně dvakrát, a po níž nohy přestávají být »non curling«, začínajíce se povážlivě kudrnatět.

Zkrátka stativ rozviklal se mu dokonale, žaludek mu invertoval na každém rohu a citlivost mozkové blány mu také o nějaký ten Scheiner klesla, když pozdě v noci difundoval v nekonečných diagonálách pražkými ulicemi koloidálním krokem k domovu, za rudého svitu svého spektroskopicky zkoušeného nosu.

Konečně stiskl otvírací knoflík od domu, aby vyvolal domovníka, dokonale ve 100%ním spánku ponořeného, z postele, zahřáté na více než předepsaných 18°C normální teploty. Domovník taky byl podle toho po dlouhém vyvolávacím moření mdlý, bezvýrazný a po celém těle prádlem zahalovaný, když kruhovým ikonometrem ve vratech vizíroval, kdo mu tak energicky redukuje čas ke spaní, Justofotem pečlivě stanovený.

Matlák mu radil, aby si pro získání větší brilance v otvírání domu nakapal do postele 10% bromkali a snížil obsah alkalií, jinak že může u něj, díky dlouhému moření koncentrovaným zvoněním, nastat zkadeření, nebo že by se mu mohly dělat bubliny. Domovník zavřel mlčky za naším Fotolínem uzávěrku domu na 2 západy, s obličejem, patrně již podle rady, silně kysele reagujícím.

»Voni by neměli chodit bos,« povídá Matlák, »vobujou si Šlajsnerovy Námenlósky, ty mají vespod dvojitou isolační mangánovou vrstvu a 'sou měkký, nebudou jich tlačit. Formát 50×60 jim snad postačí! — — A ještě lepší by měli, kdyby si k těm vratům koupili samospouštěč Photoklips; stojí to 40 káčí, a nebudou muset běhat z tepla do zimy. Eště z toho dostanou šmouhy nebo dokonce vzduchovej závoj a pak aby chodili do Farmerovejch lázní.«

Zahlédnuv však v ruce domovníkově veliký oprašovací štětec na zametání dvora, řekl si, že s tímto metolem, který nemá na konci $H_2SO_4/_2$, ale březové proutí, a který může zpracovat citlivou vrstvu po těle docela nelidsky tvrdě, a uvědomiv si hrubé zrno a kontrastní povahu pana správce domu, fixoval pan Matlák pružné vzpěry svých mluvidel. Pak s tichostí Grundnerovy závěrky, drže se zábradlí úzkostlivěji než předpisu vývojky na nové desky, stoupal šnekem schodiště stupeň za stupněm Sch. vzhůru, při čemž Scheinery a schody mu byly jedno, za stálého EH, EH, což se stupni Eder-Hechtovými rovněž nemělo nic společného.

Přebobtnalý relief jeho obličeje, ukazující aspoň na 20 půllitrových kapek 18%ního exportního Preláta, stáhl se pomýšlením, že stojí už před dveřmi svého bytu a zároveň před kvadratickým mentorováním své Tessárie, která uznává sice nezávislost ve fotografii, nevědouc, co to je, ale naprosto popírá nezávislost svého Fotolína, který zase ví, co to je!

Vichřice výčitek znovu roztřásla jeho povolený stativ, a kulový kloub za krkem také potřeboval utáhnout, jak mu klesala mysl, zkrátka měl vyhlídku tak mlhavou, že ani Hůblova oranžová čtyrka by tady nic nespravila.

Po dlouhém hledání v exposičních tabulkách a konečně, když to nepomáhalo, po kapsách, našel klíč, připraven, že už už začne Tessárie provádět po všech stranách jeho citlivé vrstvy americkou profesionelní retuš, horkou satináž a kamencování, po němž bude zas 14 dní modře tónovaný.

»Fotolíne, to jsi ty?«

Volání se opakovalo a podle stoupajícího nasazení tónu, připíjela Tessárie koncentrovaný louh.

»Fotolíne, jak tě mám dlouho volat?«

»Tessárie, Tessárie, já nevím, já sem dnes ňák divně exponovanej, a ostatně volej jak volej, detaily ze mne žádný nedostaneš!« Fotolín vstoupil — Tessárie sedí a čte — Obzor. Co, ona čte Obzor? Dosud míchala jen jeho a teď snad chce míchat i metolhydrochinon či co? Zdvihla jen hlavu: »Fotolíne, chceš se ve všem řídit podle Obzoru?«

»Na Obzor přísahám!« zdvihl Matlák slavnostně dva prsty, »a slibuju!«

»Dobrá! Od včerejška, t. j. od 15. června 1929, právě když's odešel, naučil se konečně už i ten Obzor přicházet včas! Doufám, že budeš následovat jeho příkladu, sice ti vypovím předplatné! Tady máš 6. číslo, flamendře!«

»Drahá ženuško, má Tess... — ne — má Molárko! Slyším tónrichtig? A není to Srpův fotoblud?« koktal Fotolín překvapen obratem ženiným a ještě víc, že Obzor od stvoření světa po prvé vyšel včas, »slibuju, slibuju, dyť se mi o tom už dávno zdálo, ba dokonce že chodil dřív než měl!«

A radost, že Obzor přišel včas, byla větší, než žalost, že Fotolín přišel pozdě, a tak padli si šťastní manželé Matlákovi před čerstvým číslem do náruče. Přejme jim tedy dobrou noc i dobré světlo najednou!

FOTOLÍN MATLÁK FUŠEREM A ŠPIONEM PROTI SVÉ VŮLI

ING. PŘEMYSL KOBLIC

Bylo po sletu a Fotolín Matlák začal uplatňovat sokolské heslo „volnost“ tím, že vyprovázel svou Tessárii na letní byt. Ten vzácný okamžik zasloužil si zvěčnění, a proto vypravil se Fotolín na nádraží se zrcadlovkou a šesti kasetami. Včera se připravoval na dnešní loučení celý večer. Kůži na přístroji vyleštil Armadou, kterou ve svém pacifismu pokládal ze všech armád pro lidstvo za nejužitečnější, vymetl vizírovací komín a naučil se exposiční tabulky pro červenec zpaměti, ačkoli Tessárie jak v chování tak v exposici byla vždycky nevypočitatelná.

Právě když vlak se hnul, namířil Matlák svůj objektiv na Tessárii, mávající mu z okna šedým kapesníkem, aby nevypadl příliš kontrastně a bez detailů, a stiskl. Zrcadlovku vzal si filuta proto, aby ve vizírovací šachtě mohl skrýt nelíčený výraz radosti z jejího odjezdu. Ale věru že nemusel jej skrývati dlouho. Téměř zároveň s exposicí dopadla mu na každé rameno ruka. „Pane, ukažte mi živnostenskou legitimaci, vy jste portretoval!“ vřískal mu pod ucho malý poskakující mužík zprava, a „pane, půjdete se mnou, na nádraží fotografovat je zakázáno,“ ozývalo se z modré, tedy velmi aktinické bluzy zleva. Když poskakující tajtrlík tak houževnatě dokazoval, že Matlák portretoval, a dokládal se, že jako odborník rozezná ženskou od lokomotivy, spokojila se modrá uniforma zapsáním Matlákova jména a vyklopením desky z kasety na peron, což rozhodně bylo v souhlasu s velkým nápisem „Udržujte čistotu“, jenž jim visel právě nad hlavami. Zřízenec s důležitou úřední tváří rozdrtil desku ještě mocným šlápnutím, neboť jistota je jistota. Když chce někdo obraz kafemlejnku, ať si napíše Škodovce o kalendář, tam je má všecky i se všemi velezrádami, dokonce i kolik mají kol a co znamenají tajemná čísla pod komínem, ale „říkat nám něco o latentním či patentním obrazu, kerej světlo nesnese, to nám zase, pane, takové nesmysly nepovídejte, aby z toho nebylo zlehčování úřední osoby nebo klamání ouřadu!“

Matlák byl po prvé v životě zjištěn, a to hned dvojmo: jako fušer do profesionální fotografie a „co by špion“ při odjezdech „lufťáckých“ vlaků. „Přece mi ta zrcadlovka neukazuje za roh, abych místo Tessárie bral hytlák!“

Matlák potřeboval se rozptýlit i zamířil do Stromovky. Nedalo mu to a znovu otevřel vizírovací komín, aby hledal motiv bez lokomotiv.

A našel. Přes silnici před hlavní restaurací táhnou se stíny, pár otisků rýsuje se v rozměklé půdě, vzadu pás stromoví a — jéje! srdce až poskočilo mu radostí! Pod stromy jako na zavolanou vynořili se dva jezdci. Rychle zaostřit na popředí, jezdci zůstanou jen jako napovězené, nezřetelné silhouety proti slunci, ještě pár koňských kroků a ... hrc! závěrka spustila.

„Pane, neschovávejte hlavu jako pštros, vy jste fotografoval,“ ozvalo se náhle ze sedla. Matlák se zarepotal. Cožpak je ještě na nádraží nebo si plete koně s lokomotivou? V hrozné předtuše vyfáral hlavou z vizírovacího světlíku, protřel si oči a spatřil ne už jako matné silhouety, ale, zejména v obličejích, docela ostře se rýsující strážníky. „Máte povolení, pane?“ — „Prosím, — zde — snad tady — ve Stromovce — v parku — vždyť tady nejsou lokomotivy — já jen četl ‚nelam, netrhej, nešlap‘, ale ‚nefotografuj‘ tam nestojí!“ koktal Matlák. — „Do toho vám, pane, nic není, legitimujte se nebo půjdete s sebou!“ — Tak zas putovala legitimace z kapsy, deska z kasety na silnici, a hlavně Matlákovo jméno do úředního notesu.

Matlák nevěděl, že zákaz opravdu existuje, a to v tomto starodávném znění: „Fotografování ve Stromovce se zakazuje, aby osoby stavu šlechtického nebyly obtěžovány a rušeny.“ Kdo zná právní logiku, vyloží si to pro tento případ „správně“ takto: zrušením šlechty padají i paragrafy, podle kterých se šlechta rušit nesmí. Ergo — šlechta trvá a paragrafy taky, což skutečný stav zdá se dotvrzovat.

„No,“ utěšoval se Matlák, „tihle si snad ze mne vystřelili! Stromovka není přece ani nádraží ani vojenský objekt, — ale ouha! přece asi je! V restauraci hraje v neděli vojenská kapela, a ten hudební pavilon“ — Nedomyslel, — špionáž — velezrada — vojenský soud — náhlý soud ve Stromovce o koncertu —. Za tohoto chaosu myšlenek ocitl se Matlák, nevěda ani jak, na hradním nádvoří. „Tak aspoň odtud si něco odnesu,“ zajásal, když uviděl krásně osvětlenou architekturu svatovítského portálu. Ale žel, stiskl dnes již po třetí, aby po třetí se musel legitimovat a zase se dovědět, že ani na hradě, kamenné chloubě národa, fotografovat se nesmí. Legitimace i exponovaná deska opět uzřely tváří v tvář krásné červencové slunce, opět zazněl známý již zvuk tříštícího se skla o dlažbu a opět jeden úřední notes byl obohacen o krotkou Matlákovu adresu.

Motal se náš milý Matlák už jako v šeredném snu, až přišel na nové předmostí, pro které zbourali Dienzenhofferův pavilon, který beztoho bylo zakázáno fotografovat. Ale ve slunci mihaly se teď nahé paže s krumpáči, vozily se káry písku, kamene, dláždilo se, tamhle jezdil válec, chrlící sloupy dýmu i páry, jinde zase svařovali, zkrátka, eldorádo žánru! Rázem zapomněl Matlák na svá tři dnešní bolestná zastavení, spojená se zvracením kaset, a zase nenapravitelně ponořil svůj zvědavý fotočenich do osudného vizírovacího komínu. A jen závěrka hrkla, hrklo i v Matlákovi, neboť jako by ze země vyrostl vedle něho strážník. „Safra,“ projelo Matlákovi mozkem, „ta má zrcadlovka je snad automat na strážníky! Jen zmáčknu knoflík — stolečku prostři se — už je tady!“ Ale ve skálopevném přesvědčení, že zde, na veřejné ulici při obyčejných dlaždičských pracích podobný zákaz ani nemůže být, natáhl klidně závěrku znova. Avšak sotvaže učinil krok, zkoprněl, jak to zahřmělo: „Pane, já už vás chvíli pozoruju, vy jste fotografoval!“ A zase to známé: ..Máte povolení?“ Legitimace byla už tak nacvičena, že sama vyletěla z kapsy, a Fotolín už také zavedl vyklápění kaset na dlažbu mezi své pravidelné hmaty při snímku, takže se jim později musel odnaučovat hypnotickou cestou u dr. Šimsy.

„Kolik strážníků, tolik desek,“ křižoval se Matlák a zbledl, když si uvědomil, že pražský policejní sbor čítá několik tisíc uniformovaných mužů a kdovíkolik tajných, na kterých to zvenku nepoznáš.

Bylo už ke čtvrté hodině a Matlák si vzpomněl, že slíbil ofotografovat na Olšanech hrob nějaké své vzdálenější babičky. „E co, mám už jen dvě desky, tak se na to vypravím, abych to měl s krku;“ tak si řekl, sedl na šestnáctku a jel na Olšany. Ani si nevšiml, že zřízenec v bráně, spatřiv objektiv, strnul nejprve jak morče při pohledu hada, načež rychle docpal fajfku, zapálil a ztráceje se v oblaku dýmu, vyřítil se po stopě tušeného zlého činu za ním.

Tentokrát ten dobrý muž spustil dřív než Matlákova závěrka: „Na hřbitově, pane, se fotografovat nesmí. Máte povolení od hřbitovní správy?“ Matlák již neposlouchal. Automaticky spustil závěrku, vytrhl kasetu, až zřízenec odskočil, vyhodil desku na drn, sklapnul komín i ústa, otočil se a šel. Zřízenec pro jistotu až ke bráně za ním, kde řekl druhému: „Poslouchej, ten chlap je podezřelý, on má aparát — ptám se, kde má povolení a on uteče. Ale ztratil něco, koukej, nic na tom není vidět, ale oni to páni poznají.“

Mezitím co ti dva se ve bráně radili, Matlák s jedinou již poslední deskou kvapně skočil na tramvaj a jel zas dolů do Prahy. Na Karlově náměstí zahlédl, jak bourají starý dům. Dělníci, ztrácející se v prachu, kropili tam rumiště, až proti slunci dělala se v proudech vody duha. Matlák však, zelektrisován pohledem na duhu, znamení naděje a míru, vyskočil z tramvaje, v běhu otevřel světlík, ze kterého ovanul ho ještě těžký olšanský vzduch, rychle se přihotovil a stiskl bezstarostně, neboť strážníka nebylo vidět široko daleko. Ale — ouha! Ze stavby vyšel polír s hroznou fajfkou a ještě hroznějšími fousy, tady že se fotografovat taky nesmí, kde že má povolení od stavebního úřadu. To už se Matlák dopálil! Dokud to byl muž „od dráhy" — budiž, bylo to na pozemku dráhy! Dokud to byli strážníci — budiž, mají instrukce, třebas z doby Marie Terezie nebo z ještě dříve, ale mají je, i když jsou už dnes směšné a nesmyslné! Ale polír, co ten mu má co poroučet a zakazovat na veřejné ulici? Úmyslně stisknul závěrku ještě jednou a ještě jednou! „Frantíku, skoč pro strážníka, to je ten špión, co ho hledaj, už ho máme," mával polír zvláštním vydáním nějakého plátku nad hlavou. Matlák se jim sice s průmyslovou špionáží vysmál, takhle že uboze bouračku hrabali rukama i nohama už ve starém Babyloně, ale než si ulevil, ozvalo se za ním hlasité: „Pane, zatýkám vás!" Matlák na smrt polekán, jako poslední záchranu vytáhl legitimaci. „Fotolín Matlák — ano, — přesně souhlasí! Právě vy půjdete se mnou, od rána byly na vás vydány již čtyři zatykače a pět detektivů jde vám po stopě!" — „... značené deskami s červeným zadním nátěrem," vydechl hrůzou Matlák. „Ano, cynicky se přiznáváte i k té červené barvě, ta vám bude rovněž přitěžující okolností ..." — „Vždyť to je, pane, isolace ..." — „Tak, tak, rozhodně isolace, dobře, ptáčku, víte, co vás čeká!"

— — — — — — — — — —

Tohle vypadá sice jako povídání pro zábavu, ale jsou zde shrnuty jen skutečné události, jež se mi v poslední době přihodily, třebaže vystupňování i časové spojení jich jest umělé.

Vzhledem k tomu, že úřední zjištění samo není nic příjemného, nehledě k následkům, jež může mít (zadržení a vyslýchání za účelem zjištění osoby i cíle fotografování, případné tahanice po soudech, úřední zápis z podezření z vyzvědačství, jenž je pak už vždycky přitěžující okolností při všech dalších deliktech nebo jen jejich zdáních), bylo by konečně už vážně třeba, po tolika letech naší věčně „mladé" republiky ty paragrafy a zapomenuté zákazy řádně zrevidovat. Které jsou zbytečné a přežité, škrtnout, místa, kde vskutku je zákaz rozumně odůvodněn, zřetelně označit (mezinárodní značka, po způsobu automobilistů, na př. křížem přetržený fotografický přístroj stylisovaný jednotně) a nedělat z nich lapací jámy na medvědy. Je-li označen zřetelně každý zákaz, na př. trhání trávy v parku, na což je prostá pokuta bez dalších následků, na velké tabuli i s citáty paragrafů, mělo by to platit o fotografování zakázaných objektů tím spíše.

Je jistě na Svazu Čs. KFA, aby v této věci zasáhl a aby pro vyvarování se nepříjemnostem pro své členstvo přinesl aspoň všeobecné instrukce s autentickým odborným ponaučením, co se fotografovat nesmí a jak se to bezpečně pozná. Žijeme v době, kdy právnická věda zřejmě nestačí držet krok s jejím vývojem ať technickým, sociálním či názorovým, a je povinností každého, požadovati, aby předpisovaná práva i povinnosti byly v souhlasu s dynamikou soudobého života. I v maličkostech. Pak bude méně delikventů, kteří jimi nikdy býti nechtěli, a výkonným orgánům, které naříkají na přetížení prací, se rovněž uleví. Ale — proč to dělat jednoduše, když to jde také složitě?

INŽ. KOBLIC

PO DELŠÍ DOBĚ ZAS PÁR CHVIL S DREM RŮŽIČKOU

Pět let, po která se New Yorkský Dr. Růžička u nás neobjevil, není tak dlouhá doba, aby bylo třeba vykládat, kdo je a co pro vývin československé fotografie znamená. Stačí, když dnes z odstupu posledních asi 15 let si uvědomíme, že právě on, amatérský pracovník světového jména, dal nám tehdy základ k modernímu pojetí fotografie. A hned ve dvojím směru: za plné éry tvárlivých procesů zavedl u nás dokonalý brom a názorně ukázal piktorialismus dokonalé formy a hlavně schopný dalšího vývinu. V tom spočívá hlavní zásluha Dra Růžičky o vývoj čsl. fotografie.

Jestliže přinášíme tento článek, získaný na podkladě rozhovoru s Růžičkou, doprovázeného seriemi obrazových jeho ukázek, činíme tak z přesvědčení, že jeho názory, jeho zkušenosti a přímé poznání světové, především americké, a zároveň i naší fotografie, budou opět u nás znamenat zdravý popud k dalšímu prohloubení fotografické činnosti.

Zájem nejširších vrstev amerických měst o fotografii silně stoupá. Jak aktivně tak pasivně. Malou ukázkou těchto amerických poměrů budiž na př. upozornění na výstavy pittsburské. Posledně, kdy v téže budově byla tam pořádána výstava fotografická současně s výstavou malířskou, navštívilo za 4 neděle exposici fotografickou desetkrát více lidí než malířskou. Počet: 65.000 návštěvníků. Carnegie Museum hostí tyto výstavy velmi často.

Růžička má dojem, že fotografie svou konkurencí na poli širokého zájmu veřejnosti přispívá k vytříbení malířského umění tím, že čistí je od živlů, které lacino chtějí být z něho živy.

Ovšem poměry americké jsou ve fotografii jiné než u nás. Tam výstavy a musea zdarma nabízejí místnosti, světlo i otop, pro pořádání dobrých fotografických podniků.

Dnešní ráz americké fotografie?

Jako snad všude, tak i zde poslední lví stopu ve fotografickém nazírání i provedení zanechala nová věcnost. Ve své původní formě je odbyta, avšak fotografie nabyla jí čistoty. Přesnost technického podání, pro fotografii charakteristická, se zachovala, a vyžaduje se od té doby již trvale, třebaže stavbou obrazu vrací se fotografie k piktorialismu. Avšak jinému. Přesnost fotografického podání, jak ji nová věcnost ukázala, žádá obsah, smysl, logiku, cíl; to vše je uplatňováno se vzrůstající oblibou v obrazech z pohyblivého prostředí. Mimo nepatrné procento obrazů provedených v platině, je všechna ostatní obrazová produkce provedena v bromu.

Známá jména, na př. Edvard Steichen a Anton Brühl, nejlepší to američtí pracovníci v oboru reklamní fotografie, užívají výhradně bromu leštěného. Kalifornský Edward Weston jde v požadavcích po přesnosti a ostrosti obrazu ještě dále. Užívá komory 20 × 25 cm, z níž zhotovuje kopie rovněž leštěné.

Většina dnešních předních amerických pracovníků užívá komor 6×9 a 8×10 cm. Miniaturní komory se sice silně rozmáhají, avšak výsledky jsou méně uspokojivé.

Ba i portretní fotografie provádí se v Americe malým formátem 6×9 a s krátkými ohnisky 10½ až 15 cm. Kalifornský Mortenson, jeden z nejlepších tamnějších portretistů, zavedl užívání této jednoduché ateliérní výzbroje s velkým úspěchem. Ovšem že ve spojení s dodatečným zvětšováním. Krátkým ohniskem dociluje snadno hloubky i při plném otvoru objektivu v celém prostoru hlavy. Portrety se zaostřenýma očima, mezi nimiž by tčel rozmazaný nos a po jejichž stranách by se neostře rýsovaly uši „z vaty", jsou tam nemožny.

Avšak Mortenson v tomto příkladném odstranění obvyklé „ateliérní komory", která u nás s ohnisky 40 až 80 cm dlouhými jest zbožným přáním klubů, které na to nemají, jde ještě dále a obdobně zjednodušil i zařízení ateliérů. Pracuje totiž jen se dvěma světly: jedním osvětluje pozadí z různých vzdáleností, aby dostal žádaný stupeň šedi, druhým pak osvětluje objekt. Jediným reflektorem pro osvětlení stinné partie hlavy jsou mu holé bílé stěny atelieru. Ty prosvětlí v míře, řízené vzdáleností předmětů od stěny, partie obličeje, odvrácené od světelného zdroje.

Při velkém všeobecném zájmu o fotografii je ovšem silně vyvinut i klubový život. Tak na př. New York má přes 40 klubů, vesměs dokonale zařízených. Při tom jsou však kluby určeny především nikoli pro práci samotnou, ale pro vzájemný styk členstva. Fotografické debaty, kritiky, přednášky se zde střídají vesměs s programy, které se vyvinou podle zájmu účastníků během večera teprve samy. Většina členů je na fotografické práce zařízena soukromě.

u nás se hodně myslí a že je zde snaha, jít poctivou nekompromisní cestou za pravým posláním, smyslem i formou fotografie. Kvas, který zastihl při svém příchodu, zdál se mu s počátku nepochopitelný. Ale v Americe ani v Japonsku není jinak, třebaže formy tohoto zápasu, který spočívá ve věčném zápolení nového se starým, jsou různé. Shledává zde zajímavé proudy, teoreticky i prakticky uplatňované. Slibuje si, že tentokráte bude mít příležitost přivézt pozoruhodné vzory i poznatky z Československa do Ameriky. Samostatná československá exposice, která by názorně ukázala zdejší fotografické tvoření, byla by v Americe se zájmem přijata. Růžička, jako vlivný činitel, upraví tomu po svém návratu rád cestu. Této spolupráce rádi použijeme, a vyslovujeme zde za ni svoje díky v přesvědčení, že naši pracovníci zasíláním dobrých obrazů v dostatečném počtu (asi 200) projeví pro propagaci naší fotografie za hranicemi náležité porozumění. (Čtěte vzadu rubriku „Co potřebujeme".)

PÉČE O FOTOGRAFICKOU OPTIKU

V příručkách fotografických jsou mnohdy poznámky, jak zacházeti s fotografickým přístrojem a jakou pečlivost jest třeba věnovati jednotlivým jeho částem.

Nejdůležitější součást — objektiv — nejdražší a nejcennější z celého přístroje, bývá však odbyt macešsky, a chceme se proto souhrnně zmíniti o ošetřování jeho a o odstranění vzniklých závad.

Je samozřejmé, že fotografický přístroj je pečlivě uchováván mimo provoz. Ale i při fotografování je třeba hleděti k tomu, aby nebyl nešetrně vystavován škodlivým vlivům. I při krajní opatrnosti objektiv se zapráší a časem znečistí, hlavně na přední ploše. Neodborné stálé čištění způsobuje pomalé kažení dobrých vlastností objektivu. Na množství prošlého světla a zejména na kvalitu obrazu nemá totiž jediné vliv světelnost objektivu, nýbrž i jakost leštěné plochy. Té se věnuje při výrobě zvláštní péče.

K broušení čoček se užívá karborundového neb korundového prášku, který vbrušuje do skla dolíčky, čímž dostává sklo mléčné zabarvení. Lešticí červeň naopak sklo jaksi v nevlastním slova smyslu hobluje, t. j. vyrovnává dolíčky. Přesným vyrovnáním všech dolíčků dostaneme bezvadně leštěnou plochu. Ale i tak jakost lesku závisí ještě na různých okolnostech, které musí býti při výrobě respektovány. Je proto nasnadě, že tento jakostný vysoký lesk neopatrným zacházením brzy béře za své, i když nepředpokládáme, že by amatér při čištění udělal do skla hned rýhy. — To ostatně také není řídkým zjevem.

Na čočce je vždy usazen prach. Zrnečka prachu při čištění působí vždy jako brousící prášek a rychle znehodnocují leštěné plochy. Proto je nutné před každým čištěním objektiv oprášiti jemným štětečkem, podobným, jakého se užívá na fotografické desky. Aby štětec byl zaručeně čistý, je občas nutno jej vyprati v éteru a chovati zabalený v papíře. Teprve po oprášení je možno objektiv čistiti, a to jemným, dobře sepraným, vlněným, polohedvábným hadříkem, který rovněž je úplně čistý a na cestách zase uchováván v papíře. Vůbec nečistiti nikdy mnoho doporučovanou jelení kůží, která se mezi ostatními věcmi povaluje v brašně a je víc než plná prachu. Jelení kůže musí býti také v éteru mnohokráte vyprána, aby byla dokonale zbavena všech mastnot a musí býti velmi pečlivě v čistotě uchovávána.

Pro jednoduché čištění, zvláště na cestách, stačí obyčejně po oprášení na sklo nadýchati a čistým hadříkem očistiti. Na dobře očištěném skle je nádech stejnoměrný a netvoří žádné nepravidelné figury, dávající vyniknouti znečištěným místům. Objektiv ohmataný od prstů a zamaštěný, je nejlépe očistiti čistým hadříkem, postříkaným čistým lihem (v případě nutnosti čistou kolínskou vodou) a nakonec přečistiti zase po nadýchnutí.

Někdy je nutno objektiv rozebrati a vyčistiti i uvnitř. Toto čištění vyžaduje již velké pečlivosti a jisté spolehlivosti, a to předně při rozšroubování objektivu — aby se žádná jemná součást a hlavně uzávěrka nepoškodila, za druhé, aby se nepřeházely čočky a konečně, aby objektiv po očištění nevypadal hůře než před čištěním. Poněvadž vím, že nejen amatéři, ale i profes. fotografové dosti často zle pochodí při rozebírání objektivu, doporučuji přenechati to raději odbornému závodu. Jestliže by to někdo prováděl sám, je třeba pečlivě dbáti hořejších upozornění a po očištění vždy plochy ještě přejeti velmi jemným a velmi čistým, v éteru vypraným štětcem, který s očištěné plochy sebéře zbytky vláken z použité látky. Objektivy občas čištění potřebují,

RYCHLEJI VPŘED

ING. PŘEMYSL KOBLIC

Nejbližším úkolem naší organisované fotografie je, docílit zvýšení úrovně zdejšího tvoření všemi možnými cestami. Část toho může provést časopis výběrem článků a obrazů, ale k vlastní účinné práci lze dávat toliko popudy. Hlavní činnost musí se dít přímo v klubech, a to trvalou a systematicky vedenou výchovou všeho členstva po všech základních stránkách fotografické práce. Jsou tím míněny: technika, obrazové uspořádání a idea, určující směr celému snažení.

Některé naše kluby pochopily již samy a bez vnějšího popudu význam programově řízeného zdokonalování členstva a provádějí je. Svědčí o tom některé dopisy redakci a Svazu, které příležitostně přinášejí zprávy klubových „vzdělavatelů", jak tam tito pracovní funkcionáři bývají nazýváni.

Jestliže přináším zde svůj článek, otištěný před téměř půltřetím rokem (duben 1934) v měsíčníku „Turistický věstník", činím tak proto, že činnost v něm popisovaná je již 6 či 7 let prakticky vyzkoušena u sdružení „Fotoamatérů KČST." a osvědčuje se tak, že bez „instruktorů" nelze si dnes práci u „Fotoamatérů" ani dobře představit.

Jedině touto dále popisovanou instruktorskou činností bylo lze z členstva, které při založení „Fotoamatérů" převážně — t. j. mimo několika málo jednotlivců — bylo ve zcela začátečnickém vývojovém období, vypěstovat za poměrně málo let sbor spolehlivých vedoucích pracovníků. Ti již delší dobu vedou zcela samostatně ostatní členstvo k dobrým výsledkům i rozvoji fotoamatérského hnutí v KČST. Třebaže vnitřní organisace se zde teprve tvoří, přece 20—30 sdružení, vzniklých za posledních několik let a rozesetých po celé republice, jsou výsledkem velmi slušným.

O činnosti pracovní i organisační svědčí ostatně řada na příklad pražských výstav s neustále stoupající úrovní i stále vyhraněnějším programem, obesílání mezinárodních výstav atd. Celostátní fotografická výstava KČST, pořádaná letos z jara, svědčí již svým uskutečněním o poctivé a rozsáhlé práci. Účast a vliv v mnoha směrech, třebaže nejsou zvenku ani nápadné ani okázalé, rozumí se dnes u „Fotoamatérů" již samy sebou. Nejen uvnitř, ale hlavně mimo rámec KČST.

Bez činnosti instruktorů, kteří soustavně zvedali a zvedají úroveň celkového pracovního výkonu členstva, nebylo by se toho všeho v poměrně krátké době a při výběru pracovníků, podmíněném a tím omezeném členstvím KČST, dosáhlo.

Po pravdě řečeno: do organisace „Fotoamatérů" bylo mnoho přenesero z klubů svazových. Bylo to však pružně přizpůsobeno, takže leccos nabylo i samostatných odlišných forem. Jedním z takových zřízení je právě dále popisovaná činnost instruktorů.

Jako osvědčenou věc bude ji jistě lze pružně přenést zas opačným směrem do klubů svazových za účelem dalšího urychleného vývoje a zdokonalení naší fotografie všude tam, kde výchova členstva dosud nebyla postavena na systematický a organisovaný základ.

Zvyšování úrovně musí být decentralisováno. Tato snaha musí vycházet z klubů samotných a musí být jak živá tak i trvalá a plánovitá. Nelze zde spoléhati teprve na řídký příležitostný styk s většími kluby okolními nebo s pražským ústředím. Takový postup musí být kusý a pomalý a je tím méně účinný, čím celek víc roste.

Zmíněný článek stůjž zde — mimo několik slov — celý a v původním znění! Analogie na pracovním i výchovném poli je zde úplná a jasná, takže není třeba bližších komentářů.

•

„Pokusím se vytyčit vzorný typ instruktora, jemuž každé naše fotoamatérské sdružení svou volbou a zvolený instruktor svou snahou mají se hledět přiblížit.

Především, kdo je to instruktor? Podle našich pojmů je to pracovník, kterému je přiřčena odpovědná úloha technického, případně i ideového vůdce. Pracovník, který je sám plně činný, dokonale obeznámený s technickou a teoretickou stránkou fotografického procesu a jenž má dostatek času i vůle ujmout se svědomitě této pracné, ale vděčné funkce.

Jakmile tuto úlohu přijal, vzal na sebe povinnost, podle svých znalostí, praxe i schopností všechno nejlepší, co umí, ví a zná přenést i na ostatní členstvo, které projevilo mu volbou důvěru i uznání jeho dosavadní práce.

Jak tomuto úkolu se ctí dostát? Instruktor musí se zajímat o přání i potřeby činného členstva. Zkoumat jejich silné i slabé stránky, aby celku i jednotlivcům mohl udávat správně pro-

středky i směr jejich dalšího vývoje, třebas jeho rady jen v malém počtu případů jsou závazné.

Aby mohl vést jiné, musí především zdokonalovat svou vlastní úroveň po stránce praktické i teoretické, stejně v technickém jako v obrazovém oboru fotografie. Proto je nucen všímat si podrobně novinek: přístrojů, mechanických zařízení, pracovních způsobů a odborné literatury slovesné i obrazové.

Instruktor čte, a to důkladně a kriticky; jen to, co sám rozumově strávil a zhodnotil, předkládá ostatním jako zralou věc.

Má-li možnost na př. nové způsoby práce zkoušet, nechť svoje výklady doprovodí i instruktivními ukázkami vlastních pokusů a poznatků prakticky prožitých. Ukázati znamená často povzbudit k následování, jak je zde ostatně účelem. Z novinek, způsobů, předpisů a poznatků, k nimž dospěl, vybírá nejlepší a nejúčelnější.

V případech, kdy instruktor sám neví si rady, nesmí pro osobní prestiž zakrývat svou neznalost vědomě nesprávnými informacemi nebo narychlo sdělanými domysly, jež by vydával za skutečnost. Zejména se tím poškozují ve vývoji právě slabší pracovníci, pro které zvýšenou měrou platí: nežli špatný základ, raději žádný. Svedl by na nepravou cestu toho, jenž se na něho s důvěrou obrátil. Ono se to nejen brzy pozná, nýbrž i často v zápětí vymstí; pak je teprve po prestiži. Především by však podryl důvěru ve funkci, jejímž je představitelem. Důvěru k ní i k sobě udržet na reálné základně pravdy je instruktor zavázán stůj co stůj, i za cenu osobně třebas nepříjemného přiznání — „nevím" či „neznám".

Člen může — byť to bylo malicherné a nesvědčilo o velkém rozhledu — ale instruktor nesmí si myslit, ani že ví všechno, ani že to, co ví, ví nejlépe! Naopak má přijímat dobré poznatky i od nejslabších pracovníků; sám stává se tak v leckterém případě žákem, třeba s vysokou předběžnou průpravou.

Pro instruktora i účel jeho funkce je zhoubné živit v sobě sklony k autoritářství, k němuž toto postavení takřka samočinně svádí slabší povahy.

Instruktor, jako zároveň člen výboru, má dobře znát všechny poměry ve sdružení, neboť technická pracovní povaha jeho funkce velmi úzce souvisí s administrativou, zdánlivě vzdálenou. Instruktor je nejvhodnějším pojítkem mezi skutečným pracovním životem členstva a více méně vzdáleným zeleným stolem administrativy. Má být z vlastního názoru obeznámen nejen se stavem zdatnosti, výkonnosti a nazírání členstva, nýbrž i se stavem pracovního zařízení, které na jeho popud výbor doplňuje a zdokonaluje. To se týče jak zařízení pracoven, tak i obsahu i stavu knihovny, obrazového archivu, pořádání kursů, výletů, přednášek i ostatních podniků sdružení, aspoň pokud se přímo týkají provádění fotografické práce a usměrnění jejich prostředků, výsledků i cílů.

Dobrý instruktor ekonomisuje výdaje, neboť svými zkušenostmi a znalostmi přispívá podstatně k tomu, aby vznikaly jen z účelné potřeby a oprávněných přání pracujícího členstva.

Styk instruktora s členstvem má být stálý a přirozeně kamarádský. Nemůže-li se věnovat členům jednotlivě, je jeho úlohou, aby občas a pokud lze pravidelně buď ve speciálních kursech nebo na pracovních večírcích ukazoval zájemcům správné i nové cesty a podával přístupnou formou zprávy o všem pozoruhodném.

Ve větších sdruženích, kde jeden činovník na tuto funkci nestačí, nezbývá než volit instruktorů několik.

Kde pracovní provoz je značný, je záhodno, aby denně v určitou hodinu byl přítomen některý z instruktorů, jenž slabším pracovníkům podává vysvětlení, udává správný postup, recept, poradí materiál, pomůže s výřezem; též, na podkladě seznaných mezer ve vědění i praxi tazatele, doporučí mu knihu, upozorní na časopis, článek atd.

Lze-li, nechť stýká se instruktor i s dobrými pracovníky v jeho sdružení neorganisovanými. Nové poznatky z jiného prostředí lze často buď přejmout nebo účelně přizpůsobit potřebám členstva vlastního sdružení. — Přijmout cizí i dát své vlastní poznatky k disposici je s amatérismem rozumně chápaným v plném i krásném souhlasu.

Instruktor — jako dokonalý pracovník, jehož rukama, očima i mozkem prochází v přímém jeho osobním styku všechno, co se ve sdružení pracuje, tvoří, uvažuje i děje — je přirozeně a též nezbytně, jako „sdružení v kostce", zván k jednáním o všech klubovních podnicích a do výstavních porot.

Jestliže technické postupy ve svých nesčetných variantách bývají prováděny silně indivi-

duelně, musí si instruktor jako přísedící jury být vědom, že obrazový obsah i jeho řešení jsou projevem čistě individuelním. Že fotografický obraz má být osobitým projevem autora, kterému ve výběru, pokud nejedná se o zřejmé chyby, omyly, vady či nepřípustnost diktovanou zákonem, jest proto ponechat volnost až k hranicím možnosti, pokud drží se výstavních směrnic.

Svůj ráz a svoji „školu" může instruktor vnukat pracem autorů jen potud, dokud jeho směr oni sami přejímají z přesvědčení. Úkolem instruktora je jak vésti správnými technickými cestami, tak vychovávat individuality, což především znamená nebránit jim ve volném projevu obsahem a v osobitém způsobu provedení obrazu. U vědomí, že jeho působení spočívá v metodách, ale nikoliv v dogmatech, nesnaží se z těch, na které má vliv, formovat svoje nohsledy vnucováním svého vlastního puncu.

Je na instruktoru, aby si v osobním styku se členstvem uvědomil svou úlohu učitele, vychovatele, rádce, nezaujatého kritika a brzy jistě i kamaráda v jediné osobě.

Funkce instruktora vyžaduje vedle dostačující praktické i teoretické znalosti fotografie a určitého stupně pedagogického smyslu i dobrou osobní morálku, jež nedovolí zklamat důvěru těch, kdož dobrovolně svěřují se vedení.

Všechny naše fotoamatérské organisace, ty největší stejně jako nejmenší, potřebují dobrých a svědomitých instruktorů, kteří dokonale znají nejen pracovní fotografické postupy, ale i specifické cíle naší fotografie.

Na správném obsazení instruktorských míst spočívá celá příští úroveň, vývoj i rozvoj jednotlivých sdružení i celku amatérské fotografie. Doufejme, že instruktoři, až rozvinou svoji působnost a uvědomí si plně dosah svých funkcí, dodají akci účinnějšího spádu."

●

Budiž poznamenáno, že první svazový klub, který si po tomto vzoru zvolil svého instruktora, je čilý KFA v Lomu u Mostu. Nepochybuji, že v ostatních klubech bude členstvo na ustanovení funkce instruktora samo naléhat, jakož i že se mu ochotně vyhoví. Zejména tam, kde členové byli dosud ponecháváni vývinu „nadivoko".

Dr. D. J. RŮŽIČKA VE FOTOGRAFII

JAROMÍR FUNKE

Příchodem Dr. Růžičky po válce v roce 1921 do Prahy, začíná u nás nová etapa ve vývoji fotografie. — Válečný a poválečný chaos nijak neposloužil rozvoji fotografie. Bylo nutno se vracet a hledat pevnou půdu pro fotografický program. A proto tehdejší fotografie se ohlížela zpět na předválečnou fotografii, která byla ovládána gumotiskem a olejotiskem. Zdokonalení techniky bromolejotisku rozšířilo jeho oblibu a tak nastala éra bromoleje a přetisku. Příčinu rozvoje bromoleje nejlépe ilustrují slova našeho nejlepšího znalce bromolejotisku ing. Krupky, který v roce 1922 napsal o této methodě: „Bromolejotisk těší se stále větší oblibě v amatérských kruzích. Zcela právem. Je jedním z oněch fotografických procesů, které dovolují zasahovati největší měrou, individuelně do vytváření obrazu." Toto rozšíření bromolejotisku a přetisku jest zcela pochopitelné, neboť vyhovovalo tehdejší touze po ušlechtilém fotografickém projevu, který netrval na dokumentárnosti fotografie, ale fotografii usměrňoval do zápolení s grafikou. Ze stanoviska vývoje jest zcela oprávněna tato snaha, neboť jest potřebí ztrávit a zažít každý fotografický směr, aby fotografie se učila z omylů i kladů. Souhrn činí pak tradici. A my můžeme být spokojeni, neboť téměř každý směr měl u nás své zastánce a pracovníky, od kterých se pak učili nebo mohli učit další. Každý dobře promyšlený, vyřešený a ztrávený názor na fotografii, dává předpoklady mladší generaci, která může snadněji jíti kupředu. Nastanou-li rozpory mezi starší a mladší generací, jsou jen logickým důsledkem vývoje, který musí jíti dále od jedné dobře vykonané práce k nové, další, možná i komplikovanější.

Do této záplavy bromoleje najednou vpadl Čechoameričan Dr. Růžička.*) Přišel po prvé v roce 1922 a pak několik let jezdíval pravidelně každé léto a začal vystavovat s mírným

*) Narodil se v roce 1870 v Trhové Kamenici u Chrudimi. V šesti letech odejel se svými rodiči do Spojených států. Roku 1891 zahájil lékařskou praksi v New Yorku. Pracoval s Röntgenovými paprsky, ale byl nucen této práce zanechat. V roce 1904 po prvé fotografoval s komorou 13×18, ale zanechává práce, která ho neuspokojila. Teprve v roce 1909 znovu se vrací k fotografické činnosti, kterou už neopouští. V r. 1935 pořádá velikou soubornou svoji výstavu v New Yorku, která měla neobyčejný úspěch.

Naše budoucí úkoly

Ing. Př. Koblic

Zásluhou mezinárodních poměrů stalo se dnes Československo středem zájmu po celém světě. Dosud bylo takřka neznámou zemí, a při tom jeho propaganda nikdy nebyla dosti účinná. Jedním z prostředků pronikavé propagace je dobrá fotografie. Propagační síla fotografie se u nás odůvodňuje již dávno teoreticky, ale jinde jí užívají prakticky.

Amatérská fotografie, poněvadž je neoficielní, má v širokých vrstvách lidových větší účinek než výstavy pořádané úředními kruhy.

Je jisto, že fotografické výstavy, které podávají o nás obraz v jakémkoli smyslu, mohou dnes vzbuditi všude zvýšený zájem.

Odpovědnost za to, kdybychom si ledabyle nechali ujíti vyloženou příležitost, padla by dnes na všechny, jak na jednotlivce, tak na celek – v našem případě – Svaz.

Mnoho vykonáme, dovedeme-li rychle, pokud možno hned, nabídnout v interesovaných zemích dokonalé soubory z ČSR. Úkol je až příliš veliký, srovná-li se rozsah možností.

První porozumění vyšlo u nás ze skupiny, která se zformovala při spolupráci Svazu s ČOS., aby sletové dny byly dokonale fotograficky zachyceny a hlavně i dále zužitkovány.

Svaz má v programu sestaviti z prací svých členů, kteří o Sletu budou pracovat, velký soubor sletových obrazů, který bude určen, aby proběhl světem. Sletový soubor ukáže v cizině kus našeho specifického československého života v oboru tělesné výchovy a národní organisace ve spojení s naší fotografickou prací a pojetím.

Ale to teprve bude! Aby naše propagační akce byly urychleny, dohohla se řečená skupina pracovníků, že sestaví ještě během prázdnin ze svých dosavadních obrazů sbírku 100–200 kusů 30 × 40 cm, která bude ilustrovat ČSR a kterou bude možno nabídnout ihned.

Ale tyhle řádky nemají účel oznamovat, co dělá několik lidí. Považujme tuto akci všichni za výzvu i pro sebe, abychom platně a také brzy přispěli na sestavení dalších sbírek.

Rozhodněte se – bez frází – ještě dnes, a pošlete z obrazů, které mají propagační hodnotu, dobrou obrazovou úroveň a bezvadné technické provedení, ve velikosti 30 × 40 cm, Svazu tolik, kolik můžete.

Ačkoli žádný obsah fotografie nelze vylučovat, je třeba především jmenovat: krajiny, architektury a plastiky staré i nové, folklor, obrazy ze života městského i venkovského, sport, slavnosti a pozoruhodnosti všeho druhu.

Jako názorné příklady lze poukázat na obrazy v letošním F. O. na př.: I. 4, 8, II. 3, 4, 5, 6, 7, 8, III. 6, 7, 8, IV. 5, 6, V. 1, 5, VI. 1, 2, 3 atd.

V souvislosti s těmito příklady se nabízí samo sebou, že i minulé ročníky našeho časopisu by mohly býti znovu prohlédnuty a nejlepší věci vybrány. Kromě toho v zásobách starých negativů najde se vždy něco, co by mohlo býti teď zužitkováno.

Bylo by velmi záhodno i záslužno, kdyby autoři vyznačených obrazů provedli aspoň tyto svoje uveřejněné obrazy ve zvětšeninách 30 × 40 a neprodleně zaslali Svazu. Budou do svazových exposic určitě zařazeny.

Jednejme jako uvědomělí pracovníci, kteří mají jasný cíl a dovedou pro něj také něco udělat s pochopením a z dobrovolné disciplíny.

Od Svazu, jako organisace 100 klubů s 5000 členy je třeba očekávat kus poctivé práce, přiměřené jeho velikosti, aby nebylo lze stále vytýkati, že je bezvýznamným spolkem pro soukromou zábavu.

Věříme, že se ve vás nezklameme, a že přiložíte všichni neprodleně ruku k dílu. Děláme to pro sebe!

TECHNICKÁ DATA K OBRÁZKŮM.

Ing. Jaroslav Krupka: Leknín. Deska 9×12. Výřez zvětšen 2½×.

Rudolf Turek: Portál chrámu sv. Salvátora. Deska Foma Panchro 9×12 se žlutým filtrem 2. Tessar F-15 cm, cl. 36, exp. 2 vteř. Vyvoláno metolem. Zvětšeno 2½×

Stanislav Kulhánek: Kleč. Ikonta 3×4, žlutý filtr. Fotografováno odpoledne ve 2 hodiny. Zvětšeno 6×

MUC. Jaroslav Kysela: Plitvické vodopády. 6.5×9, F-10.5 cm, Ako antihalo se středním žlutým filtrem, cl. 8, exp. 1/50. Vývojka metolpyrogalol. Zvětšeno 3×

Josef Větrovský: Při hře. Rolleiflex 6×6, F-7.5 cm, film Panatomic, vývojka metol-pyrokatechin. Zvětšeno 5×

Oldřich Kindl: Zvědavý trojlístek. Přístroj Roll-Op II. 4.5×6, anticomar 2.8, F - 7.5 cm, cl. 9, exp. 1/100 vteř. Zvětšeno 4½×

MUDr. Vladimír Novák: Na pastvě. 9×12, zvětšený výřez 5×

Ing. Jaroslav Krupka: Orání. Deska 9×12. Výřez zvětšen 3½×

Suchý: Hoši na rybách. 6×6. Zvětšeno 4×

Miloš Roháč: Dělání píšťalek. Rolleiflex 6×6, Duto 1, film Panatomic, cl. 5.6, exp. 1/50 vt. Slunné pozdní odp. Zv. 4×

František Uždil: Nad Kremnicí. 6.5×9. Zvětšeno 5×

Ladislav Sršeň: Cesta na La Salesu. Rolleiflex 6×6, film Ako, žlutý filtr 2, cl. 6,3, Zvětšeno 5×

MUC. Jaroslav Kysela: Renesanční sousoší, Florencie. 6 × 6, F - 7.5, Isopan. Světlý žlutý filtr, cl. 11, exp. 1/25. Vyvoláno rodinalem. Zvětšeno 4½×

Ema Palodová: Siesta, Damašek. Bessa 6×9, Skopar, F - 10.5, film Kodak bez filtru, cl. 6,3, exp. 1/100. V březnu o 11. hodině dopol. Zvětšeno 3½×

ZPRÁVY

SVAZU KLUBŮ FOTOGRAFŮ AMATÉRŮ

12. SCHŮZE SPRÁVNÍHO VÝBORU

konala se 5. srpna v Napoleonském salonku Wilsonova nádraží za předsednictví K. Jičínského a za účasti pp. Boudy, Chyského, Ing. Kletschky, Ing. Koblice, Kočího, Ing. Krupky, prof. Oupického, Schneidera, Syrovátky (host) a Zelenky.

Kluby byly požádány o data svého vzniku, náčrtu vývoje, dosavadní práce a programu pro budoucnost. Byly též požádány o zaslání stanov. Vyhověly dosud jenom některé. Není snadné k dvacátému výročí Svazu zachytiti historii sdružených klubů. Žádáme pány činovníky klubů, aby na zaslané dotazníky laskavě odpověděli alespoň v září.

Znovu je nutno připomenouti, že vše, co se týká stavu členstva a zasílání F. O. členům sdružených klubů, musí býti zasíláno Svazu. Změny adres členů, vystoupení a vstup do klubu nezasílejte Národní Politice! Dodržujte termín odhlášek: do 25. září pošlete odhlášky pro příští čtvrtletí.

Pro ročenku došlo dosud 1600 fotografií od 120 autorů. O výběru se pilně pracuje. Aby mohl býti stanoven náklad, žádají se páni činovníci klubů, aby obratem zaslali hromadné objednávky a odběr letošní ročenky propagovali.

V nejbližší době vyjde chybějící číslo F. O. Stane se tak u příležitosti výstavy „100 let fotografie". Redakce se snaží, aby i obsah čísla byl pořízen na toto téma.

V F. O. jsou dvě strany zaručeny zprávám Svazu a klubů. Doba žádá práci ode všech a soustředění všech sil. Tyto snahy budou propagovány v našich dvou stránkách. Prvý článek (Co naše fotografie potřebuje a co ne.) napíše Ing. Koblic. Žádáme kluby, aby tyto zprávy sledovaly a do ústředí posílaly své poznámky k nim.

Příští schůze 2. září na Wilsonově nádraží.

•

CO NAŠE FOTOGRAFIE POTŘEBUJE A CO NEPOTŘEBUJE.

„Čtyrakt, Sardinky, Bumbu, Světélko, Evička, Piškoty, Linie, Zátiší, Diagonála. Ještě...?

Poznámky pomateného člověka? Ne! Je to jen několik názvů z běžné amaterské výstavy, tak jak to tam visívá za sebou třeba od jednoho autora a jak to je v katalogu po udýchané předmluvě, že prý ta naše amatérská fotografie je věc nesmírně vážná a důležitá, a že by snad bez ní padla kultura...

Takový je však, žel, opravdu takřka všeobecně ustálený „smysl" našich výstav. A to je k tomu ještě nejlepší výběr našeho snažení. A kolik tahle komedie, prováděná s vážnou tváří většinou jinak velmi rozumných lidí, stojí času, práce a peněz u nás za měsíc, za rok, za deset let? A kolik jsme tak promarnili za posledních dvacet let?

Celkový cíl? Vnitřní cena v jakémkoli smyslu, ale trvalé hodnoty? Hlubší smysl jednotlivých obrazů? Jednotící jasná myšlenka práce jednotlivých autorů nebo dokonce klubového snažení? — Odpovězte si sami!

Změnila se doba. Přituhlo. Dlouhá léta jsme se bavili, snad až příliš. Hlavní zisk za tu dobu byl, že jsme se slušně naučili ovládat fotografickou techniku a po pracných pokusech poznali základní pravidlo komposice —



že není samospasitelných pravidel. Že jsou jen přirozeně dané zákony lidského vnímání a chápání obrazu, což je, zdá se, známo již od dob praehistorických kreseb jeskynních lidí.

Dále jsme přišli na to, že fotografie je technický a tedy již tím příliš pozemsky realistický vynález, aby mohla vyjadřovat vzdušné zámky nespoutaných uměleckých vidin, které jsme se marně snažili kouzlit z kuchyňské cibule, olejových sardinek a stereotypně vyceněných zubů bezvýznamných sladkých lidiček atd.

A zatím utíkal čas. Mnoho se změnilo kolem nás, a dnes se to mění, zaniká i vzniká denně ještě rychleji. Je smutné pro význam a užitečnost naší fotografie, že se sbírají odpadky papírů, filmů a staré fixáže, ale hlavního produktu, celé té činnosti, obrazů, nedá se z dobrých 90% užít rozumně k ničemu, i když se o to usilovně snažíme. Taková tvorba není jen plýtvání materiálem, ale je to hlavně plýtvání naším národním duševním kapitálem, že se nesnažíme o nic rozumného.

Amatérská fotografie si dosud příliš lichotila. Lichotil jí z průhledných důvodů průmysl a především obchod. A vychoval ji špatně. Udělal z ní prázdnou, domýšlivou naivku a vypěstoval v ní falešný sebeobdiv.

Teprve posledních několik let jsme se začali fotograficky probouzet. Byly to u nás hlavně uvědomělé zahraniční akce Svazu KFA., který sbíral a sbírá dál karakteristické a typické obrazy našeho českého prostředí. Obrazy dokonalé formou, dokonalé provedením, ale obrazy konkretních objektů, které vždycky představují to a to. V tomtéž smyslu je připravována, tentokrát důsledně, i letošní Ročenka české fotografie. Lze ji tedy všem zájemcům o další naši tvorbu doporučit jako názorný příklad hodnotného snažení, které potřebujeme, a kterého nemáme dost.

Teprve tímhle uvědomením vynikne důrazněji nutnost nejen Svazu, jako jednotícího orgánu, ale i klubů. Odkud má vyjít místní iniciativa k dokonalému zpracování vašeho města, dědiny či celého kraje? Kdo má provádět organisaci celé této vděčné, rozumné a krásné práce, než především místní klub? Kdo má svoje členstvo dokonale vycvičit v práci a podle potřeby opatřiti prostředky, aby ji mohlo s úspěchem provádět? Kdo má navázat místní, ať již užší nebo širší, styky, aby opravdové hodnoty, vytvořené takto duševní prací, nezůstaly ležet v zásuvkách a nepřicházely nazmar, nýbrž vykonaly svůj úkol propagační, vnitřní i zahraniční? Nebo, aby jako doklad dnešní doby byly včas uloženy v archivu, museu? Nebo, aby názorně ilustrovaly místní kroniku našich obcí, na kterých si jako na svém domově každý z nás nějak zakládá? Budou snad dnešní všednosti všední za 20, 50 neb více let? Budou vůbec ještě?

Přispět svou prací ke kultuře svého kraje i doby je jistě krásný úkol. Věnujme mu opravdově jen zlomek té námahy, kolik jí věnujeme na fotografování bez cíle, a hodnota naší fotografie poroste utěšeně.

Udělejme si i v klubu plán, jak si práci rozdělí každý podle svého přirozeného zájmu a sobě nejbližšího oboru práce. Věnujme také místo zbytečných debat: co je ostřejší, zda Elmar nebo Tessar anebo co má jemnější zrno, zda D 72 a půl nebo 76 a čtvrt, trochu zájmu historii svého místa, abychom věděli, co vlastně děláme. A nemáme-li ani Elmar ani Tessar, nic nevadí! Pusťme se do práce třeba s obyčejným Kodakem za 40 K. My sami jsme při tom ti hlavní. abychom prakticky poznali a ovládli, co si se svou komorou můžeme dovolit. „Dělat, dělat", programově, systematicky, s rozumem a rozvahou vede k cíli. Snažme se proto o dobré výsledky, jejichž hlavní hodnoty nezáleží v prostředcích, zejména těch nepoužitých!

Nejsi-li, čtenáři, dosud organisován, odlož dosavadní nechuť nebo ostych a zajdi si do klubu pro informace, co ti klub poskytne a jak ty se v něm uplatníš. Zajdi si několikrát na členskou schůzi, pozoruj, uvažuj, a pak se rozhodni, zda se ti členství hodí či nehodí. Nehodí-li, řekni jim otevřeně, proč. Poznání je cesta k nápravě.

Klubů KFA., sdružených ve Svazu, máme dnes asi 50 po celém českém území. Mimo to je několik klubů mimo Svaz. Nestranně uvažováno, nemůžeme si dnes dovolovat tříštění. Bude třeba spojovat i když bude nutno dělat oboustranné ústupky.

Dále je mnoho míst malých i velkých, kde po klubu není ani slechu, ačkoli je tam pracovníků slušný počet. Celkový počet amatérských pracovníků lze u nás dnes odhadovat mírně na 50 až 60 tisíc. Nynější počet svazového členstva asi 2500 je až stydlivě mizivým zlomkem, zejména, srovnáme-li se s Německem. Nikoho nechceme kopírovat, ale úkoly vzrostly a je třeba je plnit. Názornější bude snad srovnání s národem, který je nám svým menším počtem bližší, s Maďary. Je v dobré paměti, jak při účastech na četných mezinárodních salonech bývali hlavní rivalové Československo a Maďarsko. Četné maďarské větší i menší soubory byly několikrát vystaveny i u nás. Budily v nás nelíčené uznání nejen proto, že jejich obsah, pojetí a do jisté míry provedení byly maďarsky typické a karakteristické, ale i proto, že tak vysokého fotografického uvědomení i výkonu dosahoval stát netoliko méně početný, ale i méně vyspělý. Dosáhl to organisací a kázní. Českému člověku se vždycky nejlépe osvědčovala a jistě bude osvědčovat i dál kázeň dobrovolná. Na to jsme vždycky spoléhali, a na tu se odvoláváme i nyní.

Teď končí prázdniny. Odpočinuli jsme si, pobavili jsme se a tak začne zase čas práce. Vážné práce i v té fotografii. Uvědomte si i ve fotografii každý svůj úkol v rámci celku a začněte jej doopravdy provádět. Poznáte, že výsledky skutečných hodnot v širším než jen soukromém měřítku dovedou přivodit radost i uspokojení z práce, o které jste vnitřně přesvědčeni, že není zbytečná a mimo váš úzký osobní zájem býzvýznamná. Jakmile se pustíte do této své povinnosti, nebudete již mít záchvaty bezradnosti „co fotografovat".

Nečekejte tedy, až na vás sestoupí Muza (ta, jak lze často pozorovat, obyčejně jen „přestupuje" z cizích obrazů, hlavně zahraničních ročenek), ale jako skutečný pracovník si řekněte napřed, co budete fotografovat. To znamená uvědomit si obor svého hlavního zájmu a poznat jej dřív, než jej začnu obrazem představovat jiným.

Pak: Proč budu svůj obor zpracovávat. To zase znamená uvědomit si cíl a program, v jejichž rámci budu pracovat, proč to budu dělat a co s tím zamýšlím potom.

A konečně: Jak to budu fotografovat. To už si musíte svůj objekt prostudovat s komorou v ruce na místě samotném a vynaložit svůj důvtip a um, jak, kdy, odkud atd. to provést s ohledem na svůj účel co nejvýstižněji, nejvýrazněji atd., zkrátka co nejlépe.

Buďte připraveni, že se naskytne při takové práci moc a moc věcí, které je nutno na místě řešit technicky, obrazově, obsahově, účelově atd. Až se tak fotograficky zocelíte v zápase se skutečnostmi za všech okolností, poznáte s ulehčením, že tak zvaná fotografie „umění pro umění" bývá leckdy jen opatrným skákáním mezi vejci, aby se autor vyhnul tomu, co neumí.

Ale i při snahách, které se nám, upřímně řečeno, nikdy dobře nedařily, označovali nás kritikové mezinárodních

rodních salonů vesměs jako národ, který ve svých obrazech projevuje řídký a zvláštní smysl pro fotografii realistickou. Víme sami nejlépe, že nemůžeme jiní být, poněvadž jsme stejně produktem svého prostředí, jako naše prostředí je, pokud na to síly stačí, produktem naším. Nenuťme se tedy do ničeho jiného, než co je v nás samo, a budeme plně svoji i v té fotografii. Nejen, že my potřebujeme být svoji, ale vyžadují i oceňují to na nás i všichni ostatní.

Dohromady tedy: kde je klub, založte místní archiv, promyslete si přiléhavý program práce, a hlavně provádějte jej. Poznáte tak dokonale svoje místo a naučíte se vážit si ho. Uspořádáte-li na takové místní téma dobrou výstavku, máte úspěch podle mnoha jiných případů zaručený. Potřebujeme dnes víc než jindy poznat zem, která je naším sidlištěm od nepaměti, tak intimně, jak je nám jen možno. Pro nás je k tomu vlastivědná fotografie (nikoli jen povrchově „vlastividná") nejvhodnější a nejúčinnější prostředek. Převychovejte svoje členstvo, anebo lépe aktivně: převychovejme se všichni sami z jalové zábavy k užitečné cílovědomé práci, která je krásnou povinností nás všech k sobě samým.

V tomto smyslu právě uspořádal ČKFA. v Praze ve svých klubovních místnostech (Praha II., Nekázanka; otevřeno denně od 16. srpna do 17. září od 10—20 hod.) podnětnou výstavku „Stará Praha" z obrazů ing. Jaroslava Krupky, a časopis „Fotografie" vypravil svoje 20. číslo, věnované úkolům vlastivědné fotografie na téma: „Z bezvýznamné zábavy — krásná povinnost".

Kde není klub, založte jej, i archiv, a vychovávejte se tak, aby tatáž krásná povinnost vám přešla do krve hned od počátku, jako práce, která bude těšit vás i ostatní. Těšit se je víc než bavit se. Aktivní člověk i ve volné chvíli má snahu tvořit, pasivní tvor se může jen bavit. Dnes však není a už nebude doba pro pasivní lidi. Ať jako jednotlivci či jako celek vždycky byli nakonec nějak biti.

Dnešní rušná doba přímo na vás vyžaduje tento vyšší činorodý stupeň zájmu všude, a tedy i v té naší fotografii, která nemůže již zůstávat ve starých kolejích pohodlné zábavy. Naše kluby potřebují další aktivní lidi; náš Svaz potřebuje větší i další aktivní kluby; a naše fotografie potřebuje aktivní Svaz, jako my všichni potřebujeme vysoce aktivní fotografii, duchem obsahem i rázem českou.

Při tom víme, že je třeba zaktivovat i výchovu svazového členstva zejména obrazovými příklady a provázet je nutným prakticky vysvětlujícím a nabádaným slovem. Také víme, že ve vedení bude nutno otočit: nikoli s velkou administrativou žádné nebo nepatrné výsledky, ale s administrativou co nejmenší dosáhnout výsledků co největších.

Proto pochopte účel, určete směr a stanovte souběžný cíl své osobní i naší národní fotografie! Přičiňme se všichni, aby již z těch katalogů bylo znát, že „zemský ráj to na pohled". Kdo to má dělat za nás?

Ing. P. Koblic.

•

Upozornění redakce: Objednávky, týkající se F. O. do 1938 incl. adresujte Svazu! Jinak nastává značné zpoždění.

BURSA

PUPILU 3 × 4 nebo zrcadlovku Pilot 3×4, bezvadné koupí Kašpar, drogerie, Písek.

VÝSTAVY

100 LET ČESKÉ FOTOGRAFIE

V umělecko-průmyslovém museu v Praze připravu se významná výstava „Sto let české fotografie", kte bude zahájena počátkem září t. r. a zůstane otevře do konce října. Výstava bude společným dílem prá tak kruhů vědeckých, uměleckých a výrobních ja fotografů z povolání a fotografů amatérů a stane se n význačnějším výstavním podnikem fotografickým, k n muž u nás dosud došlo.

K výstavě bude vydán katalog, do něhož přisp nejlepší odborníci ze všech oborů fotografické prá tvorby a výroby (86 stran textu, 10 str. ilustrací 8 zvláštních příloh).

•

FOTOGRAFUJME PRAHU!

Pod tímto heslem pořádá Český klub fotografů-amaté v Praze výstavu 50 obrazů Ing. Jaroslava *Krupky*, zn mého autora snímků ze staré Prahy. Výstava se ko k letošnímu 50. výročí založení ČKFA. a podává n zorný příklad, jak by měli naši amatéři plnit svoji n rodní povinnost, soustavně zpracovávat především sv domov.

Výstava je instalována v klubových místnoste v Praze II., Nekázanka 3/IV. p. Jest otevřena od 1 srpna do 17. září denně od 10—20 hod. (v pátek 14—20 hod.). Vstup volný.

•

ODBORNÝ TRH „FOTO-KINO-OPTIKA" NA PVV. V PRAZE.

Opětovné pořádání odborného trhu „Foto-Kin Optika" na podzimním veletrhu v Praze, ve dnech 3. do 10 září 1939, je již ve znamení nejživějších přípra K zvýšení zájmu o trh přístrojů a potřeb z oboru fot grafického, kinematografického a optického na podzimní PVV přispěla zejména okolnost, že tento obor dozn





ING. PŘEMYSL KOBLIC: ČTYŘI REPRODUKCE OBRAZŮ K OTIŠTĚNÉMU ČLÁNKU.

FOTOGRAFICKÝ OBZOR
POLITIKA PRAHA

Fotografie dárkem.

Amatér prohlédne pečlivě před vánocemi archiv snímků a daruje svým milým pěknou zvětšeninu v kabinetním provedení a v krásném rámečku. Dopisnicí vlastnoručně zhotovenou potěší své známé, zvláště má-li obrázek k nim nějaký vztah. V rodině však největší radost způsobí pěkně sestaveným albem, obrázkovou rodinnou kronikou, umělecky vázanou. Vždyť přece měl za dlouhých zimních večerů příležitost k této práci. Ale nejen amatér těží z vánočního prostředí. Vánočních motivů využívá i obchodní reklama. Fotografie vánočního rázu jsou jí působivým prostředkem k zvýšení koupěchtivosti. Jedlová větévka nebo kytička jmelí budou věčnými symboly vánočního prodeje. Krásná fotografie doporučí vánoční dárky, v uměleckých seriích vyjdou vánoční dopisnice a ani vánoční výstavy se neobejdou bez černobílé krásy. Vánoční kouzlo volá po zobrazení. Napomozme tomuto volání, dávejme dětem jako dárky fotografický přístroj, jeho příslušenství a fotografický materiál. Vždyť se fotografický průmysl snaží prodávat své výrobky v úhledném vánočním balení. Dárky jsou praktické, působí radost a povzbuzují mládež k ušlechtilé zábavě a práci.

Vánoční snímky památkou.

Vánočními snímky zachytí se celá atmosféra tohoto zvláštního prostředí, dýšícího domácím a posvátným kouzlem. Fotografie vždy nové, ježto děti rostou, rodiče stárnou a svět se kolem nich mění, budou spolehlivým prostředkem k zachycení a zobrazení letícího života a k jeho uložení v dokumentech.

Při dobrém postřehu, fotografické kultivovanosti a smyslu pro poesii mohou přinést obrazové fotografii mnoho kladných hodnot.

FOTOGRAFIE BLÍZKÉKO VÝJEVU

Ing. Přemysl Koblic

Dříve než začnete číst tento článek, který pro stručnost může jen nedokonale vyčerpat svoje téma, prohlédněte si připojené 4 ilustrace v obrazové části čísla! Jsou to snímky blízkého žánru — mimochodem podotčeno — z letošního vršovického posvícení. Snažil jsem se zachytit člověka v naprosto přirozeném, svobodném pohybu, v nestrojeném postoji i s nelíčeným výrazem tváře. Jinak řečeno tak, aby lidský objekt buď vůbec nepostřehl, anebo neměl již čas reagovat na to, že je fotografován.

Při tom je úlohou, zachytit výjev nebo událost právě v okamžiku, charakterisujícím jejich dění tak, aby bez vysvětlování bylo z obrazu pokud lze nejvíc zřejmo, co se dálo.

Hlavní podmínkou takové fotografie je rychlost postřehu, za kterým ihned následuje technicky jistý snímek přístrojem, kterého až téměř do okamžiku snímku nebylo vidět. Tento způsob práce, který přímo odmítá jakoukoli souhru pracovníka s fotografovaným objektem jako nečistý zásah do svého oboru, se u nás takřka ani neprovádí. Hlavními činiteli obrazů blízkého žánru (od 1 do 3 *m*), jsou výraz obličeje a zaměstnání těla, především rukou. Obojí podává nejnázorněji akci zobrazené osoby anebo vzájemný dějový vztah několika osob v skupině.

Snímek je tím obsahovější, čím lépe vidíme do prostoru děje. To splní nejsnáze pohled zblízka, při kterém se dějový prostor přehledně rozestoupí a jednotlivé jeho prvky, zejména funkční, se zřetelně rozdělí, takže se vzájemně nezakrývají.

Ostatně mnoho obrazů přesvědčuje, že těsné skupiny, vzdálené již jen 3 až 5 metrů, vyjdou vlastně jen jako dějově a leckdy i formově nezřetelné útvary, které mají mnoho hlav a nohou, na nichž však nelze poznat, co se děje.

Proto nejvhodnější vzdálenost pro blízký žánr, zejména stojí-li náš pracovník s předmětem svého snímku v jedné rovině, bývá velmi krátká, to je 1, hlavně $1^1/_2$ nebo 2 až 3 metry, a to za předpokladu, že snímek provedeme s výše oka, čili z mírného nadhledu. Lidé větší postavy tu mají značnou výhodu vyšší polohy objektivu, kde přichází k dobru každý centimetr.

Technické podmínky pro fotografii blízkého žánru jsou, krátce shrnuty, asi tyto:

Druh přístroje: nejpohotovější je pevná skřínka s průhledovým hledáčkem, kterou lze — chyť jak chyť — jedním hmatem a s jistotou uchopit, rychle nasadit k oku a ihned spustit závěrku. Čím je přístroj jednodušší, tím rychleji a spolehlivěji lze s ním zacházet. Brašny, sklopná zařízení, nástrčky a zejména měřiče vzdáleností, hloubky a exposice,*) které mají drahé modely, buď zde nejsou k ničemu, nebo dokonce překážejí a zdržují. Není na ně prostě kdy. Rovněž samočinnost posunu filmu není potřebná. Motivy se nerojí tak hustě ani v rychle měnivém žánru, abychom nestačili „repetýrovat".

*) Autor článku propaguje u nás již jistou dobu změnu některých slov našeho fotografického názvosloví a zařadil je také do svého dnešního pojednání. Protože redakce soudí, že by ponecháním jeho slov v článku porušila jednotný způsob vyjadřování ve svém listě, upravila tato slova v článku podle způsobu, který je v našem listě obvyklý, ale vyhovuje jeho přání a nová slova, která se v jeho článku vyskytla, uvádí zde v jeho úpravě a v jejich dosavadním používání: Osvit = exposice, žárka = ohnisková vzdálenost, rozměrec = formát, nedoosvitnutý = podexponovaný, vyvíti = vyvolati, hledák = hledáček, jemně zrnivá vývojka = vývojka jemnozrnně pracující, vývojnice = vyvolávací nádoba, a ze starého již českého názvu fotografie „oblesk", oblesknouti = provésti snímek.

Mezi dosavad výráběnými modely přístrojů však není jediného, zvláště pro žánr konstruovaného, třebaže lze tento obor fotografie provádět s větší či menší pohotovostí s většinou přístrojů.

Objektiv: Poněvadž jde v blízkém žánru o malé vzdálenosti, jsou požadavky na hloubku ostrosti zvýšeny, takže je velmi užitečno clonit; proto jsou objektivy světelnější než f/3·5 spíš méněcennou než zbytečnou parádou (velké světelnosti mají zpravidla sníženou ostrost a víc reflexů, zejména proti světlu), jejíž světelnosti nelze v blízkém žánru dobře využít pro malou hloubku. Dobře zde však poslouží optiky středních světelností f/4·5 nebo f/6, a to i když na „nekonečno" již nevykreslí svůj rozměr do rohů ostře. Obvyklé obrazové úhly, jaké mají na př. ruční přístroje s objektivy o ohniskových vzdálenostech 7 až 8 *cm* pro rozměry 4·5×6 nebo 6×6 *cm*, po př. 5 až 6 *cm* pro 4×4 *cm*, jsou zde vhodné. Delší ohnisková vzdálenost, na př. 10 *cm*, má již pro blízký žánr malou hloubku, zejména při slabším osvětlení, kdy nelze clonit.

Závěrka: Za nejdelší užitečný moment lze tu označit $^1/_{100}$ vteřiny, která na rychlost normálního lidského pohybu zblízka většinou stačí. $^1/_{50}$ a zvláště $^1/_{25}$ vteřiny nelze ostře zachytit ani volný pohyb, takže tyto momenty se nedoporučují. Compur s $^1/_{100}$ a $^1/_{300}$ vteřiny stačí prakticky na všechny případy, které se v žánru vyskytují, takže štěrbinové závěrky s většími rychlostmi není třeba.

U závěrky je však velmi důležité, aby se spouštěla již lehkým tlakem a bez otřesů, nejlépe přímým dotykem prstu. Každý převod, jako na př. u spouští skřínkových nebo revolverových, má anebo může mít za následek drhnutí ve vedení a tím mohou vzniknouti neostré, roztřesené snímky. Máme-li spoušť stisknout přesně v určitý okamžik, jak je u žánru vždycky třeba, osvědčuje se především přímé spuštění závěrky prstem, ve kterém jedině je potřebný cit.

Rozměr negativu: Ačkoli je všeobecně pro rychlou fotografii nejvhodnější čtverec, osvědčuje se mimo něj v blízkém žánru i úspornější rozměr výškový, na př. 4·5× 6 *cm*. Pravidlo zde je: velmi blízké snímky — asi od 1 do 3 *m* — jsou většinou na výšku, snímky na střední vzdálenosti — asi od 3 do 8 metrů — bývají do čtverce a snímky ještě vzdálenější většinou na šířku.

Negativní materiál. Z několika příčin jsou zde nejvhodnější filmy nejcitlivější. Momentní snímky se zacloněnou optikou, zejména není-li slunce, pohybují se vesměs na hranici minimální exposice. Proto čím je emulse citlivější, tím je méně snímků jak podexponovaných, tak neostrých. Právě nejcitlivější emulse vyrovnávají samočinně nejen kontrast jednotlivých snímků, ale i nestejné stupně exposice políček celého filmového pásu mnohem lépe a bez tvrdosti, zvláště, jsou-li vyvolávány na maximum citlivosti alkalickými energickými roztoky, než mnohem méně citlivé a vždycky tvrdší, čili exposičně méně pružné emulse jemnozrnné, obzvláště, jsou-li vyvolávány vývojkami jemnozrnně pracujícími.

Abych zde mohl uvést přesné číselné údaje, exponoval jsem zvláště pro tento účel jednu cívku nejcitlivějšího filmu, označeného 21° Din, takto: říjen, slunce, poledne, pohled na vilovou kolonii, bočně osvětlenou, se středně tmavými architekturami, na $^1/_{100}$ vteřiny při clonách f/4·5, 6·3, 9, 12, 18, 25 a 32 a pak totéž na $^1/_{50}$ a $^1/_{25}$ vteřiny při f/4·5. Film byl vyvolán metolhydrochinonovou vývojkou se sodou do zřetelného závoje a výsledek je: všechny negativy jsou bezvadně použitelné, kromě posledního při f/32, kde chybí zřetelná kresba ve velké ploše blízkého stínu, vrženého činžovním domem na tmavý trávník ulice.

Čili exposiční rozpětí v mezích víc než 1 : 100 je tu zpracováno samočinně na negativy sice různého krytí, ale tak vyrovnané gradace, že téměř všechny lze zvětšovat na témže druhu papíru stupně „normal".

Nejcitlivějších emulsí měli by si proto zvláště všímat začátečníci, kterým bývají mylně doporučovány filmy jemnozrnné, podstatně méně citlivé, zejména jestliže je i zpracují jemnozrnně pracujícími vývojkami.

U takové nejcitlivější emulse (zde na př. ISS) lze za dobrého osvětlení říci: nařiď si exposici pro ruční snímek jakou chceš (t. j. od $^1/_{25}$ do $^1/_{300}$ vteřiny) a clonu také jakou chceš (v mezích asi f/4 až f/25, což bývá celý rozsah clonové stupnice ručních přístrojů) a negativ vyjde samočinně v přímo upotřebitelných mezích krytí i kontrastu, i když, nebo spíš právě když takový film vyvoláváme v alkalické energické vývojce do zřetelného závoje a bez ohledu na zrno.

Zpracování negativu bylo vlastně již popsáno v předešlém odstavci. Fotografické „puritány" snad zarazily výrazy: „film vyvolán do zřetelného závoje" a „bez ohledu na zrno".

Ano — žánr je nekompromisní: chce svou krátkou exposici, svoje zaclonění — světelnost je vždycky špatnou náhražkou citlivosti — a svoji hloubku kresby, světlo-nesvětlo, vezmi kde vezmi! A tak je tu jediným východiskem dobré zužitkování vysoké citlivosti. Ostatně máte za tuto cenu na vybranou: buď všechny zmíněné výhody vysoké citlivosti, anebo jemnozrnný negativ s prázdnými stíny, anebo až velmi omezené pracovní možnosti.

Avšak: mírný až střední závoj uspoří ve zvětšenině značnou část retuše a zrno je čistě fotografický produkt, proti kterému, pokud neruší zřetelnost nebo vzhled obrazu, mohou být jen liché námitky. Je-li zrno negativu ve zvětšenině krajně přesně a ostře podáno určitým způsobem zvětšování, stává se dokonce obrazově účinným prvkem, jako rastr fotografii přirozený. Velké plochy blízkých žánrových obrazů snášejí ostře nasazené a pravidelné zrno velmi dobře.

A teď stručně *k situaci snímků:* jsou provedeny skřínkovým přístrojem, vyrobeným domácky ze

zinkového 2 *mm* silného plechu pro bachratý, ale výhodný rozměr 44×56 *mm* na obvyklém svitkovém filmu 6×9, s dobrou optikou f=75 *mm*, f/4·5, s pohotovým frontálním ostřením, v Compuru. Předek přístroje přesahuje jako ochrana spíš před nárazem a deštěm než před sluncem několik málo centimetrů přes objektiv. Parallaxa průhledového tubusového, tedy pevného, nesklopného hledáčku se vyrovnává prostě tak, že se míří nad blízký objekt o vzdálenost optických os objektivu a hledáčku, to je v mém případě asi o tři prsty výš, měřeno v rovině zaostřeného objektu, než chceme mít na negativu. Čím jsme blíž, tím je nutno na parallaxu víc pamatovat, až se to stane automatikou. Nad 4 metry bývá již parallaxa bez významu.

Zacházení s tímto pohotovým „monoblokem", který je na příslušnou exposici podle osvětlení i na očekávanou vzdálenost již předem nařízen, lze tak nacvičit, že přístroj, který visí po boku, skryt pod kabátem, octne se kdykoli jedním hmatem během zlomku vteřiny (asi $^1/_2$ vt.) u oka, abyste spustili závěrku takřka s nárazem přístroje na obličej. Jedině tak nemá nikdo kdy reagovat během snímku na naše fotografování, než snad někdy stočením očí, které jsou rychlejší než ruce. O tom, že lze i v rychlé práci umístit fotografovaný objekt správně do formátu, mohou svědčit negativy snímků, z nichž jsou ilustrace článku reprodukovány buď vůbec bez výřezu, anebo jen s podružným oříznutím okrajů.

Snímky jsou provedeny začátkem října za odpoledního slabšího slunce mezi 16—18 hodinou. Zaostřeno je pravidelně předem na očekávanou vzdálenost podle toho, jak byla tlačenice nebo volno kolem, na 1 metr a hlavně na $1^1/_2$ metru. Exposice byla $^1/_{100}$ až $^1/_{300}$ vteřiny při clonách f/12 až f/6.

Odhad zmíněných vzdáleností, pro blízký žánr hlavních, je nutno nacvičit doma, nejlépe s latkami zmíněných délek. Chyby odhadu nemají být větší než ± 10%. Opravdu rychlé a jisté práce se dosáhne jedině, jestliže odhady exposice, vzdálenosti a obrazového úhlu přístroje jsou nikoli v důmyslných zařízeních přístroje, ale v oku, a samočinnost ovládání funkcí přístroje, včetně tak často zapomínaného přetočení filmu ihned po každém snímku, v rukou. Blízký žánr lze zvládnout jedině prostředky nejjednoduššími a způsoby nejméně komplikovanými, poněvadž svobodný pohyb na nikoho nečeká, ani se neopakuje.

I když vypadají někdy snímky ve statickém výsledku hotového obrazu zdánlivě klidně, zejména pro toho, kdo se o tuto fotografii sám vážně nepokusil, budiž připomenuto, že i tak jsou to časově krátké momentní výseky z velmi proměnlivého svobodného pohybu, kdy se často pohybuje — a to na sobě nezávisle — nejen náš hlavní objekt, ale i celé jeho ostatní živé okolí. Na ně nutno také velmi dbát, ať už se to ostatní pohybuje za hlavním objektem jako pozadí, nebo mezi námi a objektem jako překážka, či konečně za námi, odkud leckdy přijde nenadálý, třebaže nechtěný, ale rušivý náraz, právě v rozhodujícím okamžiku snímku.

A mimo to: všecho to, co se dá při ostatních klidnějších druzích fotografie uvažovat, připravovat a provádět bez ohledu na čas, než právě stiskneme spoušť, musí se zde odbýt takřka okamžitě a naráz současně se samotnou událostí, pokud trvá její krátkodobá pozoru hodná fáze výjevu. Ba často bývá i to pozdě, takže pracovník se musí snažit skutečné dění v duchu předvídat podle vypozorovaných a instinktem vycítěných zákonů svobodného dění, aby vlastně nechal reagovat samočinnost více méně podvědomého impulsu k snímku o zlomek vteřiny dříve, než nastane ve skutečnosti to, co očekává.

Tak tedy základní požadavek: „hlavní světlo a hlavní ostrost na hlavní objekt" předchází v živé fotografii snaha mnohem obtížnější: zasáhnout snímkem časově do krátkodobé fáze pohyblivého děje, která je pro něho charakteristická, ba — ideálně — nejcharakterističtější. Bývá to pravidelně těsně před vyvrcholením situace nebo některé její akční složky.

Fotografovat žánr, zejména blízký, znamená nejen stále napjatou spoušť, ale především zrak a nervy připravené k okamžité nejrychlejší reakci, pokud ji vůbec stačíme snímkem realisovat.

Základní odhodlání k snímku nejen před náhodnými osobami cizími, ale především k samotnému snímku osob většinou neznámých se předpokládá v žánru jako samozřejmá podmínka. Zejména to platí pro blízký žánr, kde se vlastně při vzdálenostech do 2 metrů stáváme fotograficky aktivními účastníky děje, nám jinak naprosto cizího.

Psychologicky je tu zajímavo: jestliže si takový „vetřelec" počíná s přístrojem pomalu nebo neohrabaně, dostane leckdy svůj díl. Provedete-li však snímek náhle, pak buď lidé nevěří, že jste je vůbec fotografovali, poněvadž to tak rychle podle jejich mínění nejde, anebo se z nich stávají lidé docela milí, kteří, i když sami nefotografují, chtějí přece vědět, že je opravdu možné tak rychle provést snímek, jak doposud neočekávali. Nejlépe však je, nezpozorují-li nás vůbec. To dává totiž možnost další „rány", která může být zdařilejší než předcházející.

PŘÍLIŠNÉ VYČERPÁVÁNÍ VÝVOJKY PŘI HOTOVENÍ ZVĚTŠENIN SE NEVYPLÁCÍ.

Vývojky na papíry jsou poměrně levné, vydrží dosti dlouho, ale přece není dobře, kdybychom je ukládali a znovu používali. Je lépe připraviti si vždy jen tolik vývojky, kolik jí můžeme hned spotřebovat. V 200 cm^3 vývojky můžeme dobře vyvolati 50 až 60 dopisnic, ale takto využitou vývojku není možno ukládati. Chceme-li pracovati spolehlivě, nesmíme si připravovati větší množství vývojky do zásoby, a nutí-li nás k tomu cokoliv, pak učiníme dobře, připravíme-li si vývojku raději koncentrovanější a rozředíme ji teprve před vyvoláváním. — Neklamnou známkou, že jest vývojka vyčerpána, jsou bezvýrazné obrazy a zdlouhavé vyvolávání.

Seznam použité literatury

Přemysl Koblic: Žánr, fotografie výjevů, 1931.
Přemysl Koblic: Fotografování v plenéru, 1937.
Přemysl Koblic: Širokoúhlá ruční fotografie, 1950.
Stanislav Friedlaender: Koblic Přemysl (závěrečná teoretická práce na katedře fotografie FAMU).
Eva Freudenbergová: ČASOPIS "FOTOGRAFICKÝ OBZOR" 1893 – 1944.
Petr Vilgus: Pestrý týden 2. listopadu 1926- 28. dubna 1945.
Zdeněk Vácha: Fotografické počátky Přemysla Koblice, SHF 13/2014, s. 60-65.
Romana Kmochová, Jan Mlčoch, Dana Šafářová, Tomáš Štanzel, Zdeněk Vácha, Pavla Vrbová: Přemysl Koblic. Fotograf, chemik. NTM Praha, 2015.

Fotografický obzor

Přemysl Koblic: Novinka v oboru tak zvaných nočních fotografií, FO 20, 1912, č. 2, s. 37-38.
Přemysl Koblic: Kinematografický snímek řítící se laviny, FO 23, 1915, č. 7-8, s. 99.
Přemysl Koblic: Zimní obrazy, FO 21, 1913, č. 1, s. 17 – 18.
Jan Lauschmann: Jak si počínám; FO, 1925; s. 81-82, 101-103
Jaromír Funke: Krajinářská fotografie, FO 33, 1925, s. 2-4.
Jan Lauschmann: Hrst zkušeností ze salonu ciziny; FO, 1926; s. 145 -148.
Jiří Jeníček: Jak si počínám při fotografování krajin; FO, 1926; s. 99
Přemysl Koblic: Poznatky z prostředí fotografii nepříznivého, FO 34, 1926, č. 3, s. 33 – 35; č. 6, s. 85 – 87; č. 8, s. 117 – 118; č. 11, s. 171-172
Jaromír Funke: Man Ray, FO 1927, s. 38.
Jiří Jeníček: Slovenská dědina a fotografie, FO, 1927, s. 153, 168
Rudolf Paďouk: Proti proudu. Fotografický obzor, listopad – prosinec 1927, s. 145, 161, 178.
Jiří Jeníček: Ještě slovo k salonu, FO, 1928, s. 84, 100.
Jan Lauschmannn: Po proudu. Fotografický obzor, 1928, str. 4-6.
Jiří Jeníček: Ještě slovo k salonu, FO, 1928, s. 84, 100
Jiří Jeníček: Krise fotografie?, FO, 1928, s. 19.
Josef Šubr: Po proudu a proti proudu. Fotografický obzor 1928, str. 24-25.
Přemysl Koblic: Mezi proudy. Fotografický obzor 1928, s. 37.
Přemysl Koblic: Na výšku nebo napříč?, FO 36, 1928, č. 1, s. 6-8.
Přemysl Koblic: Něco o výjevu, Fotografický obzor 37, 1929, č. 8, s. 119-122; č. 9, s. 134-137.
Jiří Jeníček: Kult pravdy na fotografii; FO, 1929; s. 33.
Přemysl Koblic: Fotografie a zima, kapitola místy kacířská, FO 37, 1929, č. 2, s. 17-19.
Přemysl Koblic: Fotolín Matlák znovu na scéně, FO 37, 1929, č. 7, s. 101-103.
Přemysl Koblic: Něco o výjevu, FO 37, 1929, č. 8, s. 119-122; č. 9, s. 134-137

Přemysl Koblic: Z cest technického vývoje fotografie, FO 37, 1929, č. 5, s. 68-70; č. 6, s. 83-85; č. 10, s. 148.
Jiří Jeníček: Rok německé fotografie; FO, 1930; s. 64.
Fotografický obzor, roč. 39, 1931, č. 7, s. 137-138.
Přemysl Koblic: Hranice ve fotografii, FO 39, 1931, č. 3, s. 43-44.
Přemysl Koblic: Skromný námět, FO 39, 1931, č. 4, s. 78.
Jiří Jeníček: Moderní fotografie; FO, 1932; s. 77-78.
Jan Lauschmann: Co budeme letos fotografovat?; FO, 1932; s. 2
Přemysl Koblic: Co a jak fotografovati v předjaří, FO 40, 1932, č. 3, s. 49.
Přemysl Koblic: Fotografování o sletu, FO 40, 1932, č. 8, s. 121-124
Přemysl Koblic: Fotolín Matlák fušerem a špionem proti své vůli, FO 40, 1932, č. 10, s. 158-160.
Jaromír Funke: Dr. D. J. Růžička ve fotografii, FO, 1936, s. 171
Jaromír Funke: Od piktorialismu k emoční fotografii, FO 44, 1936, s. 148.
Matlákova ozdravovna, FO 44, 1936, č. 11, s. 263.
Přemysl Koblic: Co je ročenka „Československá fotografie", FO 44, 1936, č. 11, s. 245 – 247.
Přemysl Koblic: Momentem z ruky na půl metru, FO 44, 1936, č. 11, s. 243 – 245.
Přemysl Koblic: Po delší době zas pár chvil s Drem Růžičkou, FO 44, 1936, č. 7, s. 145 – 147.
Přemysl Koblic: Rychleji vpřed, FO 44, 1936, č. 8, s. 169 – 171.
Přemysl Koblic: V zájmu naší fotografie, svazového časopisu, jeho čtenářů a přispěvatelů, FO 44, 1936, č. 6, s. 121-123.
Poznámky k obrazům, úvodní slovo, FO 44, 1936, č. 9, s. 209.
Přemysl Koblic: Naše budoucí úkoly, FO 46, 1938, č. 7, s. 97.
Přemysl Koblic: Sletový kaleidoskop, FO 46, 1938, č. 8, s. 127-128; č. 9, s. 134-136.
Přemysl Koblic: Snímky ze vzpažení a nazad, FO 46, 1938, č. 6, s. 84 - 86.
Přemysl Koblic: Učme se fotografii čísti! FO 46, 1938, č. 2, s. 23-24, č. 3, s. 37 – 39.
Přemysl Koblic: Méně diletantismu a více opravdovosti, FO 47, 1939, č. 9, s. 96 – 97.
Přemysl Koblic: Co naše fotografie potřebuje a co nepotřebuje, FO 47, 1939, č. 8, s. 83-85.
Jaromír Funke: Od fotogramu k emoci, FO 1940, s. 121.
Přemysl Koblic: Fotografie blízkého výjevu, FO 49, 1941, č. 12, s. 167 – 169.
Fotografický obzor 1942, s. 216.
Vývoj fotografického obzoru a jeho redaktoři; FO, 1942; s. 18
Fotografický obzor, roč. 52, 1944, č. 7, s. 109.
Přemysl Koblic: Jednoduchým přístrojem fotografuje se nejsnadněji, Fotografický obzor 52, 1944, č. 9, s. 129 – 131.

Světozor

Je fotografie umění? (Anketa). Světozor: světová kronika současná slovem i obrazem: časopis pro zábavu i poučení. Roč. 29 (1936). Praha: J. Otto, 1936.

Přítomnost

Bohumil Markalous: Fotografie – umění? Přítomnost XIII, 1936. Praha: Borový, 1936.
Josef Čapek: ...a přišel Michal a všechno to rozmíchal... . Přítomnost XIII, 1936. Praha: Borový, 1936.
Bohumil Markalous: Je fotografie uměním? Přítomnost XIII, 1936. Praha: Borový, 1936.

Pestrý týden

Pestrý týden 1928
Pestrý týden 1931
Pestrý týden 1938

Čs. fotografie

Čs. fotografie 1946
Čs. fotografie 1947
Čs. fotografie 1949
Čs. fotografie 1950
Čs. fotografie 1956

Ročenka čs. fotografie

Ročenka čs. fotografie 1931
Ročenka čs. fotografie 1937

Letem světem

Letem světem 1929
Letem světem 1930
Letem světem 1931

Lidové noviny 7. února 1932