Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě

Definitivní verze magisterské teoretické práce

Textová část

Institut tvůrčí fotografie

Filozoficko-přírodovědecká fakulta

Slezská univerzita v Opavě

Tomáš Pospěch

Socialisticko-realistické tendence v české fotografii

Magisterská diplomová práce

Opava 1998

I. OBSAH

I. OBSAH 2

II. ÚVOD ..... - 3 -

III. ŠIRŠÍ DOBOVÉ ASPEKTY 7

IV. VÝVOJ SOCIALISTICKÉHO REALISMU VE FOTOGRAFICKÉ PRAXI 10

IV.1. SOCIALISTICKÝ REALISMUS V ČESKÉ FOTOGRAFII 30. LET 10

IV.2. FOTOGRAFIE BLÍZKÁ OFICIÁLNÍMU DIKTÁTU SOCIALISTICKÉHO REALISMU V OBDOBÍ PROTEKTORÁTU ČECHY A MORAVA 17

IV.3. LÉTA 1945 - 1948. PŘEDEHRA. 19

IV.4. LÉTA 1948 A 1949. POSTUPNÉ UTUŽOVÁNÍ POMĚRŮ 20

IV.5. OBDOBÍ 1950 - 1953. UMĚNÍ "VE STAVU DOGMATICKÉHO SPÁNKU" 25

IV.6. OBDOBÍ 1954-1957. LYRICKÉ POLOHY MÍRU. 30

IV.7. SOCIALISTICKÝ REALISMUS V ČESKÉ FOTOGRAFII PO ROCE 1957 37

V. FOTOGRAFIE V ČESKÉ AGITAČNÍ FOTOMONTÁŽI A PLAKÁTU V OBDOBÍ OFICIÁLNÍCH SOCIALISTICKO-REALISTICKÝCH TENDENCÍ 48

V.1. FOTOMONTÁŽ 49

V.2. PLAKÁTY K OSVOBOZENÍ 50

V.3. FOTOGRAFIE V BUDOVATELSKÉM A ODBORÁŘSKÉM PLAKÁTU 52

VI. ZÁVĚR 57

VII. CHRONOLOGICKÝ PŘEHLED HLAVNÍCH UDÁLOSTÍ VE FOTOGRAFII 1929-1968 S PŘIHLÉDNUTÍM K TÉMATU 61

IX. SEZNAM VYOBRAZENÍ 67

II. ÚVOD

„Česká sorela nemůže vytvořit prostředí s dostatečně silným echem (...), neboť většina věcí, s výjimkou některých soch, je umělecky slabá, prodejnost a služebnost z nich čiší, takže vyvolávají jen opovržení a odpor u starší generace a úsměv a dobrou zábavu u generace mladé."

(Vlasta Čiháková-Noshiro, 1997)[1]

Cílem práce je postihnout vliv socialistického realismu na československou fotografii, organizační základnu jejich tvůrců, amatérské hnutí a výstavní praxi, na fotografii užívanou v denících, periodikách, obrazových publikacích a charakterizovat zásadní proměnu, která zde nastala.

Tématu socialistického realismu v naší fotografii byla až dosud věnována pozornost zcela minimální, podobně jako socialistickému realismu v československém umění vůbec. I po letech je existence socialistického realismu obcházena mlčením, v nejširším podvědomí je tato kapitola považována za trapnou. Heslo socialistický realismus není vůbec zastoupeno v *Encyklopedii českého výtvarného umění*[2] a *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* se o něm zmiňuje pouze v souvislosti s architekturou.

Pod četným zájmem posledních let o bombastické, v dějinách umění 20. století zcela ojedinělé téma totalitních umění Sovětského svazu, hitlerovského Německa, Mussoliniho Itálie a Mao-Ce-tungovy Číny se zcela ztrácí drobnější a lidštější umění zemí východního bloku. Navzdory tomu, že ve své většinové produkci zůstalo výrazně poplatné vlivům dominantního centra, na kterém bylo přímo závislé, přináší především pro náš kulturní kontext řadu pozoruhodných aspektů. Charakteristický je diktát teorie, eklektičnost a současné prolínání jednotlivých prvků předcházející tradice a avantgardní moderny, jejíž vlivné myšlenky v povědomí fotografů pevně přetrvávaly. Otázka proto vůbec nestojí, zda v těchto jinak pro rozvoj fotografie příznivých podmínkách vznikla fotografická díla socialistického realismu prvořadé hodnoty. Výjimečností a neopakovatelností v rámci umění celého dvacátého století, se může stát prostředí oficiálních socialisticko-realistických tendencí modelovým systémem, postihujícím řadu širších otázek, včetně těch pro umění nejobecnějších. V takovém kontextu je tato práce jen dílčím, velice omezeným vstupem. V neposlední řadě je možno socialistický realismus jako mnohostranný a exemplární jev velice

[1] Vlasta Čiháková-Noshiro: Kolmice, která protíná střed. *Ateliér*, 1997, č. 8.

[2] *Encyklopedie českého výtvarného umění.* (Ed. Emanuel Poche), Academia, Praha 1975; *Nová encyklopedie českého výtvarného umění.* (Ed. Anděla Horová), Academia, Praha 1995.

dobře studovat právě v našem prostředí, kde existuje řada výborných a snadno dostupných materiálů.

Státem prosazované umění není v dějinách evropské kultury nikterak neobvyklým jevem, naopak se zdá být dominujícím, přestože z hlediska moderny je jevem s uměním zcela neslučitelným. Právě toto hledisko bývá jednoznačně apriorně a dominantně uplatňováno v jakémkoliv hodnocení socialistického realismu, i když ani moderna není prostá despotických prvků.

K práci na tomto tématu mne vedlo přesvědčení, že návrat a historické přezkoumávání (nikoliv přehodnocení) socialistického realismu má právě dnes své oprávnění. Právě v době, kdy již dogmaticky nelpíme na moderně, kdy není kritizována jen z pozic konzervativního nebo socialisticko-realistického umění nebo ojedinělých projevů západního neomarxismu. Ať už je etický statut socialistického realismu jakýkoliv, teze o kritice moderny v dnešní době, kdy se zdá, že je ukončena a přehodnocována z tolika stran, může být zajímavým příspěvkem k této diskusi. Konečně, jak upozorňuje Suzi Gabliková[3] a mnozí další, v současnosti je snad nutný jakýsi druh smíru a harmonie - najít rovnovážnou polohu mezi extrémy marxistického pojetí společnosti, které má tendenci ignorovat estetický charakter umění, a estetického formalismu, jenž umění chápe jako záležitost společensky nepodmíněnou a autonomní.

Jelikož se jednalo o státem podporované směřování umění a aplikování teoretických požadavků „zhora", a pro vágnost kritérií, která díla za socialistický realismus v české fotografii považovat, budu socialistickým realismem ve fotografii chápat především komplex teoretických názorů a metod, spíše než sumu uměleckých děl, na které byly tyto většinou předem vypracované metody aplikovány.[4] Přičemž chronologicky nelze rozhodně za socialistický realismus považovat pouze jeho dogmatickou fázi období 30.-40. let v SSSR a léta 1949-1953 u nás, jak je dnes většinou úzce chápán. Socialistický realismus není ani období, ani směr paralelní s jinými výtvarnými směry, je nutno jej chápat obecně jako metodu, případně tendenci, oficiálně prosazovanou i spontánně šířenou v určitém prostředí. Zaměřit se proto nechci na hlavní představitele, na základě jejichž tvorby bych specifika

[3] Suzi Gabliková: *Selhala moderna?* Přeložil S. M. Blumfeld, Votobia, Olomouc 1995.

[4] V československé fotografii se socialistický realismus projevoval na třech specifických úrovních: v teorii, oficiální zakázce a v amatérském hnutí. Postižením socialistického realismu v československé fotografii o sobě a tedy převážně v teorii, jsem věnoval magisterskou diplomovou práci na Ústavu dějin umění FF UK v Praze: Tomáš Pospěch: *Socialistický realismus v české fotografii. (K české teorii fotografie socialistického realismu a jejímu uplatnění ve fotografické praxi).* Magisterská diplomová práce, FF UK, Ústav dějin umění, Praha 1998.

socialistického realismu ve fotografii nastínil, ale dám přednost ucelenému přehledu rozdělených podle problémů do jednotlivých kapitol, členěných chronologicky.

Během přípravy práce vyvstal problém, které dobové snímky začlenit do socialistického realismu a které vznikaly paralelně mimo oficiální hranice. Názory jak má vypadat výborný snímek socialistického realismu byly během let neustále měněny, s výhradní dogmatičností hájeny, stejně jako opouštěny. Podobně byla i podstata socialistického realismu, jak je tomu u všech dobově aktuálních a nových termínů, neustále diskutována a proměňována, přičemž teoretické požadavky značně překračovaly skutečně reálné schopnosti tvůrců.

Typickým znakem děl socialistického realismu se stala nivelizace, s ní přicházející určitá anonymita a striktní podřízenost oficiálnímu stylu. Z toho, co bylo ve své době oficiálně připouštěno do tisku, je většina prací zcela průměrné nebo podprůměrné kvality a přehled nemůže poskytnout ani soubor toho, co bylo ve své době sbíráno oficiálními fotografickými sbírkotvornými institucemi. Akviziční sbírková činnost v UPM začala v roce 1970. V předcházející době byla fotografická sbírka zcela stranou zájmu, nesbírala se. Anna Fárová měla zájem o cokoliv, jenom ne o dokupování těchto děl, zaměřila se spíše na klasiky české fotografie. Podobně chudobná situace je také ve Slezském zemském muzeu v Opavě, které má jinak velkou fotografickou sbírku. Fotografická sbírka Moravské galerie v Brně byla založena z iniciativy Rudolfa Skopce v roce 1962. Předsedou jejího poradního aktivu byl zvolen Rudolf Skopec, předsedou komise po výběr materiálů Vilém Reichmann. Většina fotografií se do sbírky dostala náborem jako dary nebo byla svezena ze zámku Sychrova (převážně minulé století). Systematická a uvědomělá nákupní činnost začala až od roku 1969.

Proto je práce téměř výhradně odkázána na publikované snímky v dobových publikacích a časopisech, z nichž mnohé ostatně právě v této době vznikají. Avšak jejich společným problémem byl nedostatek papíru a špatný tisk, mimoto autoři snímků nebyli často ve shodě s dobovou praxí vůbec uváděni. Samotná úroveň fotografií byla většinou průměrná až podprůměrná a značně nivelizovaná, bez výraznějších osobností. Podobně k průhlednosti a zpětné verifikovatelnosti nepřispívá tehdejší nelpění na kritických pramenech, dobových překladech a přesných citacích s uvedením pramenů.

Dobová díla socialistického realismu jsou stěží pochopitelná bez uvědomění si toho, že posláním oficiálního umění bylo de facto ilustrovat a kanonizovat projevy autorit, čelných představitelů států a strany a zobrazovat je jako platné výpovědi o společenském stavu, který mělo umění odrážet. Fotografie byla především textem. Požadavek zachycování

převratného dění kladený na fotografii tak byl vlastně paradoxní. Přesto se fotografie, především pro svou výraznou imanentní schopnost dokumentovat, snažila podřídit oběma těmto protikladným požadavkům.

Bylo symptomem doby, že se vytvořil a užíval bohatý systém odkazů, citací a parafrází, nejen na první pohled nápadně blízký struktuře románů Umberta Eca.[5] Vše v umění socialistického realismu ve své rehabilitaci literárnosti, příběhu, obsahu a tendenční služebnosti umění, je vlastně odkazem. Na odkazu je založena celá marxisticko-leninská a leninsko-stalinská ideologie. Proto si i já dovoluji užívat co nejširšího pole citací a odkazů na co nejrozsáhlejší literaturu a citát ostatně též otevírá každou z kapitol. Ze stejných důvodů jsem se nikterak nebránil mimovolnému četnému užití dobových slovních spojení a frází. V tom spočívá velká podmanivost textů socialistického realismu, že ve své frázovitosti a neustálém opakování téhož se po prostudování tolika materiálů slova dobového slovníku „sama vkrádají na papír".

[5] *„...nemluvil jazykem jedním ale všemi a žádným správně. Vybíral si slova tu z jednoho, tu z druhého těch, které kdysi zaslechl, podle situace a podle toho, co chtěl povědět..."* (Umberto Eco: *Jméno růže.* Popis Salvátora).

III. ŠIRŠÍ DOBOVÉ ASPEKTY

„...tam, kde se setkáme s demagogickými frázemi o služebnosti, jíž je umění povinno bohu, vlasti a národu, kde postřehneme domýšlivou negramotnost demagogů, tvrdících, že zdravý a nezkažený laický rozum bez jakékoliv průpravy je oprávněn být směrodatným soudcem uměleckého díla a že vývojově vyspělejší umělecký výraz, jemuž nejsou s to pro nedostatek náležité znalosti či pro tupost vlastní vnímavosti porozumět, je antisociální zvráceností, tam, kde šovinismus, moralismus a konzervativismus jedním hlasem odmítají básnickou fantazii jako zhoubnou perverzi, všude tam, kde se ozývá strach ze svobody ducha a ukazuje se křečovitá snaha podřídit život myšlenky a básně co nejpřísnějším cenzurám a inkvizicím, všude tam, kde zaslechneme slova jako: "básník nesmí..." a "umělec musí...", a především tam, kde se připouští, že je myslitelné, aby umění bylo uvedeno na nové cesty nikoliv svým samopohybem a objevy umělců, nýbrž nějakými politickými nebo náboženskými direktivami a objednávkami zvenčí, a kde se žádá, aby umělecká tvorba jménem těch nebo oněch vyšších, zpravidla špatně chápaných idejí byla usměrňována k jednotě, všude tam se budeme bedlivě tázat, jde-li v takových případech o bezhříšnou nevědomost, o byrokratickou a kantorskou tupohlavost, o setrvačnou konzervativnost zálib a názorů a nebo o pozůstatky a přežitky fašistického dědictví. Kde uslyšíme fráze o zhoubném internacionalismu, o vypjatém intelektuálství, o tom, že avantgardní umění je hříčkou snobů a terorizuje své obecenstvo i ostatní umělce, že moderní kriticismus a přemíra teorií zlovolně bagatelizují tvorbu minulých epoch (...) budeme jisti, že tu promlouvá duch až běda zamořený oněmi fašistickými bacily. Pozná se to často už podle jeho hlasu a tónu, podle jeho přízvuku a slohu."

(Karel Teige, 1945)[6]

Dodávám, že tyto myšlenky napsal Karel Teige bezprostředně po osvobození, tedy v roce 1945. Dovolil jsem si ocitovat tak dlouhou pasáž, neboť zde Teige prozřetelně o několik let dříve předjímá, k čemu později skutečně došlo. A i potom, dokonce ještě v roce 1950, se snaží Karel Teige, Emil Filla a Vincent Kramář zachránit moderní umění před opětnou nelibostí vedení státu jeho nabízením do služeb revoluce. Obdobně a přibližně ve stejné době píše v Budapešti Kassák *Pozdrav Matissovi a jiným mistrům,* H. Sandberg a A. Behne se pokouší ve východním Německu obhájit tradici expresionismu a v Polsku například Władysław Strzemiński formuluje v Polsku svoji modernistickou "teorii vidění". Zcela stejné snahy poskytnout moderní umění službám revoluce byly v podobné situaci již dříve v

[6] Karel Teige, Entartete Kunst. In: *Teige III.,* Výbor z díla. Aurora, Praha 1994, s. 85.

Sovětském svazu, Mussolliniho Itálii a Hitlerově Německu a jako v těchto případech, tak i v Československu skončily zdrcujícím neúspěchem. *"Umění je nadáno mocí anticipace a jeho revoluce daleko předstihují změnu společenských soustav. Filla právem připomíná, že moderní umění předběhlo svou dobu a dávno zodpovědělo otázky týkající se postoje svobodného člověka ke světu, věcem a bližním."*[7] Filla v Teigem zmiňované stati rovněž podotýká, že by bylo anachronismem žádat, aby se umění změnilo jen v důsledku hospodářsko-sociální přestavby, která ostatně byla už dávno aktuální. Píše tedy, že změny ideologické nadstavby, kterou je mimo jiné i umění, nenásledují nutně po změnách v hospodářské základně, ale že je můžou i předcházet.

Avšak celkové dobové ovzduší a nálada ve vedoucích kruzích byla výrazně antimoderní a požadavek změny ideologické nadstavby se opíral o historizující pojetí dialektického materialismu Karla Marxe, neboť marxismus přibližně tvrdí, že ve společnosti existuje strukturální rozdíl mezi kulturními institucemi a ekonomickými výrobními silami. Strmý pokrok se odehrává jenom v základně, ekonomické sféře výrobních činností, která podpírá, ale také podkopává nadstavbu, společenskou sféru ideologie, kam patří náboženství, umění, politika, právo a všechny tradiční způsoby myšlení. Nadstavba se vyvíjí pomaleji než základna a změnám klade větší odpor. A k nevědomé polemice mezi naší avantgardou a vládnoucí mocí jakoby dodává Bělinskij: „*Nikdo nemůže stát výše než jeho doba a země. Žádný básník si nemůže osvojit obsah, který není připraven a vypracován dějinami."*[8]

Moderní umění, jakož i fotografie, byly odmítnuty jako buržoazní a tudíž z marxistického pojetí vývoje jako přežité, coby výraz odumírajícího řádu. Moderně byl vytýkán individualismus, přemíra estétství, formalismus oproti marxistickému požadavku vyváženosti formy a obsahu, nedostatek realismu a tudíž i pravdy a nezájem o člověka, či dokonce popírání ideálů lidství.

Celková dobová atmosféra byla prodchnuta patosem. V této dobové pompezitě se musela jevit pokoutní individuální meditativní či spekulativní činnost, jako něco neaktuálního nebo přímo nepatřičného. „*Moderní filozofie, vědy i umění se stále víc soustřeďují samy na sebe a samy do sebe, a mohou být proto přístupny už jen odborníkům, jedincům krajně vzdělaným a citlivým. Ale jestliže nyní nikoli jednotlivec, nýbrž lidí mnoho a mnoho přijde se svými novými potřebami a se svou novou tabulí hodnot, lidí, kteří nebudou už zpozavíráni po*

[7] Publikovaný rozhovor s Emilem Fillou. *My,* č. 48, 23. dubna 1948; a Karel Teige: Periodizace moderního umění. In: *Teige III.,* Výbor z díla. Aurora, Praha 1994, s. 465.

[8] Pavel Reiman: *O realistickém pojetí umění.* Svoboda, Praha 1949, s. 67.

svých samotách, nýbrž budou žít spolu v jediném vzdutí života, lidí, kteří nebudou už kultivovat své výjimečnosti, nýbrž budou nalézat sebe v pospolitosti a stejnosti s ostatními, tu se nezastaví v pokoře před vysokou, nesrozumitelnou a pro ně naprosto neužitečnou kulturou moderní, nýbrž budou chtít to, co budou pro svůj život potřebovat."[9] Přesto soustavně Chalupecký hájí i v rámci marxistické linie a socialistického realismu bezvýhradnou svobodu umění:*"Neboť básník nepotřebuje proslulosti poct, potřebuje jenom jediného: potřebuje svobody bez ní zahyne."*[10] Čím blíže jsou jeho statě psány k roku 1948, tím kritičtější tón a pochyby v něm zaznívají.

Významní a osobití teoretici blízcí socialistickému realismu, často ztotožňující se se socialistickým realismem nebo mu velice blízcí, nebyli akceptováni (Jindřich Chalupecký, Bedřich Václavek, Karel Teige, Václav Černý), ve většině případů měli zákaz publikovat a teorie přechází ke druhořadým autorům, kteří se mnohem snadněji podřídili diktované koncepci. Přitom, jak ostatně poukazuje Václav Černý, jeden z nejradikálnějších odpůrců z řad dobové kritiky umění, socialistický realismus je uměleckým hnutím, projevem umění, a proto by měli být všichni oprávněni o něm debatovat, kdo si myslí, že vědí, co je umění. O socialistickém realismu je povoleno mluvit jen zvláště posvěceným.

[9] Jindřich Chalupecký: Konec moderní doby. In: *Obhajoba umění.* Československý spisovatel, Praha 1991.
[10] Tamtéž, s. 182.

IV. VÝVOJ SOCIALISTICKÉHO REALISMU VE FOTOGRAFICKÉ PRAXI

IV.1. Socialistický realismus v české fotografii 30. let

Sociální fotografii jde *„...o vyjadřování světa a skutečnosti v jejich úplnosti a protikladech pod zorným úhlem dialektického materialistického světového názoru, o zařazení fotografie jakožto aktivní zbraně, působící ve směrnicích tohoto světového názoru nejen uměleckou formou, nýbrž současně i novým, třídně chápaným a třídně vyjadřovaným obsahem, do fronty boje proletariátu za jeho třídní osvobození."*

(Lubomír Linhart, 1934)[11]

Myšlenky socialistického realismu se objevují v československé fotografii dlouho před rokem 1948. Avšak postihnout její první iniciační krůčky ovlivňující mentalitu českých fotografů a teoretiků je prakticky nemožné. Zvláště nejsou-li tyto první podněty zapsány a zůstávají jen v myslích případně ve zcela nedešifrovatelných aspektech v dobové značně internacionální a jednotné produkci. Je zde však několik dokladů v dějinách meziválečné české fotografie, které alespoň sekundárně o této inspiraci svědčí.

Poválečný český socialistický realismus mohl vycházet z podnětů tří významných oblastí: sovětské avantgardy a následného socialistického realismu, pozoruhodné německé sociální fotografie a fotožurnalistiky a tradice českého předválečného sociálního umění a fotografie.

Významné je i vydávání komunistického časopisu *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ), vycházejícího od roku 1921 a distribuovaného kromě Německa také ve Švýcarsku, Rakousku a pro německy mluvící obyvatelstvo v Československu. Na svých stránkách uveřejňoval AIZ nejrůznější sociální fotoreportáže jako *„Otec jde na žebrotu", „Nezaměstaný", „Pouť za chlebem", „Jak žijí bohatí"* atd. Výzvou dělníkům fotoamatérům ze dne 25. 3. 1926. aby fotografovali život své třídy a snímky zasílali redakci, podpořil rozvoj dělnických fotokroužků, získal AIZ velké množství, a mohl tak nakonec přistoupit k založení speciálního časopisu *Der Arbeiter Fotograf*. Po otisknutí fotoreportáže 19. 2. 1933 "Šest dní, dvanáct mrtvých, které zabili hitlerovští vrazi", následovalo zdemolování a zapálení vydavatelství AIZ. Časopis nadále vycházel v Praze, kam se uchýlili redaktoři časopisu před pronásledováním. Příkladem nevšední spolupráce s ohromným dopadem bylo uveřejnění 52 fotografií Arkadije Samojloviče Šajcheta, Maxe AÍperta a Salomona Tulesy ze seriálu *24 hodin rodiny Filippových*

ve 38. čísle v roce 1934. Ani náklad kolem půl miliónu výtisků nestačil poptávce a proto muselo toto číslo AIZ vyjít ještě v druhém vydání.

18. října 1929 vznikla *Levá fronta* jako organizace pro pokrokovou uměleckou inteligenci, avšak brzo na to se pod vlivem 5. sjezdu KSČ stala organizací veškeré české, komunisticky zaměřené inteligence. U zrodu stáli bývalí členové Devětsilu Karel Teige, nakrátko první předseda, než ho vystřídal Stanislav Kostka Neumann, dále Jaromír Krejcar, Karel Honzík, Julius Fučík, Ladislav Štoll, Lubomír Linhart, Bedřich Václavek... Levá fronta vydávala u nakladatele Pavla Prokopa vrcholná díla sovětského socialistického realismu a marxisticky orientovaných teoretiků. S Levou frontou také úzce spolupracoval Jan Mukařovský, Vilém Mathesius, Zdeněk Nejedlý, Oldřich Stibor, Jiří Frejka, Zdeněk Štěpánek, Eduard Kohout, Václav Vydra, Jan Lauda, Vincent Makovský, Antonín Procházka, Emil František Burian, Jiří Voskovec s Janem Werichem a Jaroslavem Ježkem. Pod její hlavičkou se postupně vytvořila architektonická sekce, literární, divadelní, sekce právníků, učitelů, studentů, lékařů, sekce filozoficko-sociologická, ekonomická a v neposlední řadě, v říjnu 1931 též *Film-foto skupina Levé fronty* v čele s Lubomírem Linhartem.

Na sjezdu levicových architektů v roce 1932 byl dán podnět k následnému založení *Socialistického svazu architektů.*[12] To byl pravděpodobně silný iniciační podnět k následnému založení *Socialistického svazu fotografů.*

I v Sovětském svazu jsou myšlenky socialistického realismu a sociální fotografie diskutovány až po roce 1929. Do té doby byla úloha fotografického média vnímána víceméně jako informační, reportážní a dokumentační, nebo převládal "formalismus" avantgardně tvořících jednotlivců. Ještě všesvazová fotografická výstava v roce 1928 byla převážně přehlídkou formalistické fotografie a vlastní proletářská fotografie tam byla zastoupena jen v nepatrné menšině. Teprve moskevská oblastní výstava fotografie roku 1929 byla prvním, skutečně manifestačním nástupem proletářské fotografie v SSSR měnící se od poloviny třicátých let v oficiální diktát socialistického realismu. Diskuse o metodologii a technologii proletářské fotografie probíhaly v letech 1930-1932. V roce 1931 vzniká ROPF (Ruský svaz proletářské fotografie) a vzápětí v březnu 1931 i MBRF (Mezinárodní byro svazů revoluční fotografie), které mělo sídlo v Berlíně. Kromě o něco staršího Říšskoněmeckého svazu proletářské fotografie, Holandska, Švýcarska a jiných menších států, existovaly silné svazy proletářské fotografie také ve Francii, Spojených státech a Japonsku.

[11] Lubomír Linhart: *Sociální fotografie.* Film-foto edice Levé fronty, Levá fronta, Praha 1934, s. 35.
[12] Založen v roce 1933, v čele Jiří Kroha.

V roce 1932 byly dekretem Ústředního výboru Komunistické strany SSSR rozpuštěny všechny literární a umělecké organizace. Došlo tak k radikální přestavbě uměleckých svazů a upřednostění akademických a historizujících tendencí oproti avantgardní orientaci, k čemuž se přidružily vlivy začínajícího kultu osobnosti. Na Moskevském sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934 ustanovil I. všesvazový sjezd sovětských spisovatelů socialistický realismus jako jedinou oficiální uměleckou doktrínu. Jako hlavní zásady této nové koncepce bylo především jmenováno: věrnost umění vůči skutečnosti, její pravdivé zobrazení v revolučním vývoji, dále nutnost vidět skutečnost dynamicky, v jejím vývoji a s perspektivou vítězství socialismu. Důraz má být kladen na třídní vidění, aktivní účast spisovatelovu na společenském procesu, jehož se účastní svou tvorbou, komplexní vidění, soustředění pozornosti na člověka jako jedince i příslušníka sociální skupiny. Názory nesmí omezovat tematickou rozmanitost, zbytky starého měšťáckého realismu musí být překonány dialektickým viděním a k tomu mají být využity "historicky nejvýše stojící prostředky tvárné." Především od této chvíle na dobu více než dvaceti let si sovětské umění vytváří zvláštní svět, zcela jiný než svět západního pozdního modernismu.

Sjezdu se zúčastnila i delegace českých levicově orientovaných spisovatelů a jeho přímým důsledkem v českém prostředí byly rozsáhlé polemické diskuse, stejně jako o pár let později v reakci na moskevské procesy v letech 1936-1938.[13]

Na tyto změny, ale i z vlastních podnětů je aktuálně reagováno a dochází k živému organizačnímu kvasu také v československé fotografii. Lubomír Linhart, marxisticky orientovaný teoretik filmu, aktivní také ve fotografii, se moskevského sjezdu přímo zúčastnil jako delegát, stejně jako o dva roky předtím sjezdu spisovatelů v Charkově. 24. února 1933 bylo iniciováno fotografujícími členy komunistické strany a některými členy sociální demokracie založení *Svazu socialistické fotografie.* Ten ale nebyl státními úřady nikdy uznán. Stejně tak nebyl policejní cenzurou schválen název svazem připravované výstavy *Socialistická fotografie,* a proto byl pro výstavu zvolen, v mnohém zavádějící, užší název *Sociální fotografie.* Výstavu oficiálně zaštítila *Sekce Film-foto skupiny Levé fronty* a v souvislosti s ní je výstava v dějinách fotografie uváděna dodnes. Stejně tak jako nepovolil policejní zákaz svaz ani původní název výstavy, nebyla schválena ani Linhartova úvodní řeč, ani jakékoliv popisky k fotografiím, včetně technických.[14] Kromě členů svazu a *Film-foto skupiny Levé Fronty* (*Fi-fo*, jak zněla oficiálně užívaná dobová zkratka) se na výstavě představilo početným souborem

[13] Podrobně Ivan Pfaff: Krize v české kultuře po moskevských monstrprocesech 1936 - 1938. *Ateliér,* 1997, č. 23 a 24, 6. listopadu, 20. listopadu 1997.
[14] Podrobněji Lubomír Linhart: Únor v Československé fotografii. *ČsF* IV, 1953, č. 2, s. 13.

prací bratislavské *Sociofoto*[15], někteří jednotlivci, a zastoupen byl též soubor sovětských fotografií a kolekce proletářských fotografických svazů z Francie a USA.[16] Velice významným přínosem celé výstavy se stala přehlídka sovětské reportážní fotografie, která měla tehdy i ve světovém kontextu nesrovnatelnou úroveň.[17] Němečtí fotografové po nástupu fašismu už vystavovat nemohli.

Výstava, otevřená od 22. dubna 1933 v pražském paláci *Metro*, byla dělena do samostatných oddílů: *Prostředí, Děti, Práce, Rekreace, Válka, Bída, Masy, Továrny, Typy a Studie-experimenty*. Záměry výstavy pak shrnul její iniciátor Lubomír Linhart v článku pro *Magazín Družstevní práce*: *„...vidíme na dnešních výstavách fotografií vesměs jednostranné převažování formy nad obsahem a lhostejnost k sociální funkci fotografie. Vidím přeceňování a fetišismus formy, případně techniky. ...Nezajímá je podstata, vnitřní obsah objektu, nýbrž jeho vnějšek. ... Tedy je právě úkolem sociální fotografie ukázat ne vedlejší, ... nýbrž pravou tvář života, světa, skutečnosti v jejich úplnosti, v jejich nejpodstatnějších rysech a v jejích souvislostech. ... Musí vidět člověka nikoliv jako objekt žánrového nebo rodinného obrázku, nýbrž člověka v jeho vztahu k celé lidské společnosti, jeho polohu a zařazení v společenském vývojovém procesu s jeho hospodářskými, sociálními, mravními a kulturními problémy, člověka živého, skutečného, nevytrženého z tohoto procesu."*[18] Není myslím třeba dodávat, kolik tyto myšlenky vděčí za inspiraci socialistickému realismu, ani nakolik mohly v tehdejším prostředí konzervativní amatérské fotografie působit inspirativně a objevně, tedy skutečně pozitivně. V Praze se podařilo prodloužit výstavu o tři týdny, v Brně byla první výstava značně cenzurována a druhá zcela zakázána, v Bratislavě nebyla povolena ani první ani druhá výstava. Druhé výstavy se zúčastnili autoři z Francie, Belgie, Holandska, Rakouska, Maďarska a Sovětského svazu a vystavoval na ní i Antonín Zápotocký, který také v letech 1933 až 1936 redigoval fotoamatérskou hlídku časopisu Svět práce. Výstava byla rozšířena ještě o oddíly *Nezaměstnaní, Zemědělská práce, Ženy, Krize, Ostravsko, Slovensko, Podkarpatská Rus a monotematická alba*. Obdobná výstava se sociálněkritickými snímky byla uspořádána pravidelně v letech 1933 až 1936 organizací *Turistický spolek Přátelé přírody (Naturfreunde*)

[15] Karol Aufricht, Irena Blühová, Barbora Zsigmondiová, Sergej Protopopov, Ilia J. Marko.

[16] Z českých autorů se výstavy *Sociální fotografie* zúčastnili: Ladislav Emil Berka, J. Blažek, Jaromír Funke, Goetsche, Alexandr Hackenschmied, Jaroslav Hošek, Alexander Paul, František Illek, František Čermák, Přemysl Koblic, Rudolf Kohn, Jiří Lehovec, František Pařízek, Alexander Paul, Karel Poličanský, František Povolný, N. Schwarz, Josef Sudek, František Turnovec, Eugen Wiškovský, Karel Kašpařík, Rudolf Paďouk st., Rudolf Paďouk ml., Zdeněk a Marie Rossmannovi. Řada českých fotografů vystavovala anonymně.

[17] Ze sovětských autorů vystavoval Kudojarov, Šterenberg, Rosenbaum a Kislov, jehož reportáž z Dněprostroje zaujala nejvíce.

v Bratislavě. Velký soubor sovětské socialistické fotografie byl prezentován například také roku 1935 na 5. výstavě KFA ve *Východoslovenském muzeu v Košicích*. Mezinárodní výstava fotografie v Praze v roce 1936 byla největší a nejreprezentativnější fotografickou výstavou mezi světovými válkami u nás a kromě řady významných zahraničních autorů představila u nás v dosud největší přehlídce díla Sovětských autorů (Alperta, Rodčenka, Saňkovou, Ignatoviče, Kudojarova, Zelmu, Šajcheta, Šterenberga a další).

Všechny tyto výstavní a organizační aktivity svědčí jednak o dostatečné propagaci sovětské socialistické fotografie i o výrazném zájmu o sociálně kritickou fotografii v našem prostředí. Jejím nejvýraznějším představitelem a inspirátorem u nás byl Rudolf Kohn (1900-1943?) V Praze fotografoval pro stranický tisk život nezaměstnaných, jejich bytové podmínky, zachytil obydlené jeskyně nad Hřebenkami v Praze, manifestace, demonstrace, stávky, průvody, ale i proletářský sport a kulturu. Vydával se do hladovějících oblastí Krušnohoří, Horehroní a Zakarpatska, odkud přinášel věcné, výrazné a jasné fotografie bez falešného soucitu a senzací, které donutily k jednání i parlament. I proto měl na výstavách sociální fotografie nejvýraznější zastoupení a některé jeho fotografie otiskla v roce 1934 i moskevská *Pravda*.

Ing. Lubomír Linhart, propagátor fotografie a filmu, jeden ze zakladatelů naší fotografické a filmové estetiky, ve stejné době vydává několik článků věnovaných sociální fotografii a současně propagujících obě výstavy. V nich užívá v teorii fotografie u nás pravděpodobně vůbec poprvé pojmu „socialistický realismus". Obsah těchto článků shrnul v knize *Sociální fotografie* (červen 1934)[19] zamýšlené, jak sám píše, jako *„jeden z prvních pokusů o aplikaci dialektického materialismu na obor, ..."*[20] Jako první u nás se tak zasloužil o rozpracování myšlenek socialistického realismu mimo oblast obecné teorii a literatury kde vznikl, mnohem dříve, než došlo k podobné aplikaci ve filmu, architektuře a ostatních druzích umění. V knize jsou prozřetelně předznamenány všechny základní okruhy marxistické teorie fotografie a socialistického realismu, tak aktuální v dalších letech. Stejně tak ovšem kniha předesílá některé negativní tendence ústící v dogmatismu 50. let a nejednou zde Linhartův dogmatismus otevřeně vyplouvá na povrch.

Ústřední částí knihy je kapitola *"Socialistický realismus uměleckou metodou sociální fotografie"*. Socialistickým realismem rozumí uměleckou metodou sociální fotografie. Obhajuje tendenčnost v umění, které je pro něj právě tak přítomná i v umění kapitalismu,

[18] Lubomír Linhart: Sociální fotografie. *Magazín Družstevní práce*, 1934-1935, č. 1, s. 9. 2. Plakát výstavy sociální fotografie reprodukován in: Rudolf Skopec: *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku.* Orbis, Praha 1963, s. 328, obr. 970.
[19] Lubomír Linhart: *Sociální fotografie.* Film-foto edice Levé fronty, Levá fronta, Praha 1934.
[20] Tamtéž, s. 7.

neboť i zde jsou pod formou nadtřídních proklamací hájeny třídní zájmy buržoazie. Celé umění je speciální formou ideologie. Na sociálním fotografovi žádá kromě jasného ideového stanoviska i dialektické vidění světa v jeho protikladech. Ve svých představách o sociální fotografii dochází až k odmítnutí některých námětů jako nežádoucích (zátiší nebo krajiny) a přímo odsuzoval experimenty Man Raye a Lászla Moholy Nagye jako "hračkaření". Vyhrocení těchto názorů přispěla produkce, která se objevovala na oficiálních salónech, jakým byl třeba již zmíněný II. mezinárodní fotografický salón v Praze. Odsuzuje i četné běžné praktiky fotografické praxe, kde fotografie místo toho, aby reprezentovaly svého autora, jsou většinou obrazem úrovně výstavní komise. Jak uvádí Josef Hubený ve své diplomové práci, Linhart se vydáním své knihy stal i ve světovém měřítku první, kdo se v takové šíři a hloubce pokusil o teoretický základ hnutí za sociální fotografii pod zorným úhlem dialektického materialismu.

Činnost Levé fronty končí v roce 1935 vznikem jednotné protifašistické fronty. Levicově orientovaní autoři se přikláněli buď k surrealismu dobově označovaném jako revolučně poetické hnutí nebo k sociální fotografii. První z těchto proudů končí akademismem a vyprázdněností, druhý schematismem a dogmatičností kultu osobnosti.

Blok inteligence Slovenska, *Svaz slovenských akademiků*, časopisy *DAV* a *Sarló* ustavily dvě skupiny fotografů, které měly za úkol fotograficky v rámci sociálního výzkumu prozkoumat nejchudší oblasti Slovenska. Žilinskou skupinu, která později přesídlila do Bratislavy a konstituovala se kolem knihkupectví, které vedení KSČ svěřilo Ireně Blühové, kromě této čelní fotografky tvořili Barbora Zsigmondiová, Eugen Žabkay, Pavol Székely, Vladimír Klimeš aj., později jakou součást Turistického spolku Přátelé přírody přibyl Karol Aufricht, Rudolf Drexler, Viliam Tóth, Ján Halász a další. Proti skupině vysokoškoláků Gemer, kterou tvořili Viliam Tóth, Ján Bartók, Ladislav Ferencz a František Horváth, měla žilinská trvalejší charakter. Významné místo v soudobé sociální fotografii zaujímal i Sergej Protopopov, který stál mimo skupinu *Sociofoto*. Přes malířské vzdělání na Akademii výtvarných umění v Praze se věnoval fotografii (série o vorařích z Podkarpatské Rusi - 1927, reportáže z dolů, ve kterých se dovedl výborně vypořádat s extrémními světelnými podmínkami atd.).

Oslavou práce, těžkého průmyslu a oceli byla výstava fotografií Vladimíra Hipmana, původním povoláním architekta, *Ocel ve fotografii* (UPM, 12. září - 2. října 1938) z prostředí závodů Báňské a hutní společnosti. Zcela pod přímým vlivem socialistického realismu byl pořízen úvodní snímek třineckého dělníka z podhledu uveřejněný v katalogu výstavy. Hipman však ještě hodně pozornosti věnuje světlu, snímkům v noci, dýmu, ohni, využívá

avantgardních náklonů kamery k docílení dynamické diagonály a detailů s precizním vykreslením fotografované struktury, s cílem propagace závodu. Lidé se stávají nevýraznou stafáží. Podobná je i další Hipmanova kniha *Práce je živá,* vydaná bezprostředně po osvobození a s věnováním: *„Osvoboditelce Prahy, I. ukrajinské armádě, Pražanům, bezejmenným hrdinům na barikádách boje a práce."* Jako práce je zde zobrazen pouze těžký průmysl - nejvděčnější téma českého socialistického realismu - horníci, hutníci, železárny, lomy. Lidé zobrazovaní zespodu jsou i zde zachyceni jako stafáž v pracovním prostředí nebo ke stroji. Často se objevují záběry výrobků ve stylu nové věcnosti, klubek drátů, naskládaných ingotů nebo dřeva.

Další tvorbou vznikající před rokem 1948, avšak blízkou socialistickému realismu, jsou fotografie divadelního fotografa Karla Kašpaříka (podílel se například na inscenacích Oldřicha Stibora) z Dolan u Olomouce. Kašpařík fotografoval různé sociální typy lidí pro připravovanou knížku s Otto Františkem Bablerem (snímky např. místní ras, nohy ženy pracující na poli, oběšenec, *Kapitalista práce,* atd.) ve kterých také nápaditě využíval radikálních avantgardních postupů. Jeho snímky byly využity později také pro budovatelské plakáty.

Je třeba si po právu přiznat, že meziválečná fotografie, zejména pak amatérská, až na několik drobných výjimek, které však svým významem známe právě dnes, vyhledávala spíše romantizující pohledy na svět, než aby se snažila o hlubší tvůrčí výraz nebo zachycení reality v plné syrovosti se všemi návaznostmi na lidskou společnost. K zobrazení žebráka až dosud vedlo spíše to, aby byla ukázána malebnost pražských uliček a dvorů, a stejně tak pracující člověk nebyl fotografován pro jeho dřinu, ale například pro krásu odlétávajícího proudu jisker od soustruhu. Přes všechny tyto bohaté aktivity je třeba si uvědomit, že poválečná návaznost na tuto bohatou tradici levicově orientované fotografie byla zcela minimální. Neboť zatímco v meziválečných letech byly fotografie sociálně - kritické, v letech poválečných ve společenském uspořádání proklamující sociální rovnost se mělo nadále jednat o snímky sociálně-budovatelské, neboť bída a sociální nerovnost se "nevyskytovala". Pro tradiční sociální fotografii v pravém smyslu slova v ní už nebylo místo.

IV.2. Fotografie blízká oficiálnímu diktátu socialistického realismu v období protektorátu Čechy a Morava

"Za války, zvláště po stalinské porážce, dovedli nacisté režírovat "vítězné" nástupy, útoky a obchvaty, pochody zajatců a spousty přebohaté válečné kořisti, nestyděli se tyto báchorky fotografovat třeba v okolí Prahy a otiskovat takové snímky v časopisech.

V koncentračních táborech nahrávali esesáci s nešťastnými oběťmi scény slunné pohody a srdečnosti a dávali se při nich fotografovat."

(Václav Jírů, 1949)[21]

V období protektorátu bylo působení sovětské kultury u nás silně zamezeno. Totalitní německý stát si sice také vytvořil oficiálně prosazované kulturní tendence národního socialismu, které byly velice blízké proklamovanému socialistickému realismu sovětskému, ty se však vyvíjely v přísné ideové opozici k tendencím sovětským a projevily se pouze na německém historickém území nebo v Rakousku a české tvůrce vůbec nezasáhly.

Přesto je možné najít některé souvislosti protektorátního období s poválečným oficiálním uměním ve fotografii na stránkách časopisu *Zteč,* vydávaném Kuratoriem pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě, ostře pronacistickou organizací, protektorátní obdobou Hitler-Jugend. *Zteč - list nové generace* (vydávána v letech 1943-1945) se stala bohatě fotograficky ilustrovaným listem plným krásných mladých lidí, snímků války, válečného průmyslu a setkání mladých s Hitlerem, Ducem, Moravcem a dalšími politiky. Každá titulní strana nesla v prvním roce existence "budovatelské" heslo, např. *V současném světovém zápase nesmí býti neutrálů; Kdo chce vést, musí umět poslouchat;* atd. Fotografie nesly nejčastěji pouze označení agentury (*CEPS, Transocean, Atlantic*...), popisek *Foto archiv Zteče*, nebo jméno redakčního fotografa Svatopluka Sovy. Ten fotografoval jak běžné ilustrační snímky, tak i akce *Kuratoria*, kdy se na většině snímků vyskytují tváře Emanuela Moravce a Františka Teunera, vůdčích osobností organizace. Sovou redigovaná rubrika Fotohlídka přinášela doporučení pro fotografy amatéry o expozici, kompozici, ale i o ideovém vyznění snímku.

Snímky usměvavých šťastných lidí socialistického realismu jsou až překvapivě blízké předválečným a především protektorátním kašírovaným obrázkům z titulních stran časopisů

[21] Václav Jírů, *Zrcadlo života.* Sfinx, Praha 1949, s. 123.

(*Pražský ilustrovaný zpravodaj, Hvězda* atd.), což jen dokládá že způsoby agitace jsou stejné, liší se jen ideje, kterým slouží.

Některé další, víceméně výjimečné případy českých prohitlerovských propagačních snímků uvádí v bakalářské diplomové práci *Fotografie v období protektorátu Čechy a Morava* Petr Vilgus.[22] Tak například složka Fotodokumentace V. díl ve *Státním ústředním archivu* obsahuje propagandistický snímek propagační služby nazvaný *Náš kraj,* kde děti jedné z valašských obcí zdraví nacistickým pozdravem okresního hejtmana. Dále je zde uloženo 64 fotokopií protibolševických plakátů, patrně z propagandistické výstavy *Sovětský ráj*. Některé fotografie zastoupené ve složce vytvářel G. Schulz[23].

Oficiální události a návštěvy státníků fotografovali především oficiální fotografové Hradu. Snímky Hitlera pořizovali většinou němečtí fotografové, mimo jiné také Hitlerův osobní fotograf Heinrich Hoffmann, autor známého snímku Hitler u okna paláce zhlížející z Pražského hradu na Prahu). Emila Háchu nejčastěji fotografoval Karel Drbohlav. Otakar Neckář je autorem snímků ze zasedání Českého svazu pro spolupráci s Němci v roce 1940. Na řadě snímků osvědčuje vysokou technickou i obrazovou úroveň Karel Hájek, např. přebírání Hitlerova daru - Mercedesu Emilem Háchou z 14. července 1942.

Předválečné inspirace zůstaly i nadále živé a staly se přirozenou součástí tehdejší tvorby. I v průběhu války se v časopisu *Pestrý týden* objevují "reportážní" převážně nahrané medailony „osoby z lidu" - dělníka, zemědělce, či příslušníka pracující inteligence. A během války se v reportážní tvorbě fotografů objevují stále častěji, neboť živé snímky z ulice narážely neustále rozrůstající se řadu zákazů, omezení a nezbytných povolení. Tak se už 22. ledna 1940 objevuje v *Pestrém týdnu* klasická, ale příjemná reportáž o svářečích od Václava Jírů. (Ten byl krátce na to, 22. února 1940 zatčen gestapem za účast na hnutí odporu, odsouzen k trestu smrti, později změněném na doživotí a z koncentračního tábora se vrátil až po válce). V roce 1944 fotografují Karel Hájek a Josef Hanka pro *Pestrý týden* různé dělnické profese - továrny, mlékárnu, závodní stravování, hutě a o rok později se objevuje od Hanky nemocnice[24] a od Hájka svářeči.[25] Ostatně Karel Hájek, špičkový prvorepublikový reportér, fotograf *Pestrého týdne*, byl autor ceněný i v období okupace. S touhou být všude tam, kde se něco děje a schopností přinést výborné fotografie z jakékoliv události, dokonale splňoval požadavky fotografických časopisů a uměl se jim přizpůsobit v každé době. Fotografoval Karla Hermanna Franka i Nikitu Chruščova, vytvořil většinu fotografií knihy

[22] Petr Vilgus: *Fotografie v období protektorátu Čechy a Morava.* Teoretická bakalářská práce ITF FPF SU, Opava 1997.
[23] Photopress G. Schulz, Praha 12, dodavatel Atlantic Presse-Photo Gmbh.
[24] *Pestrý týden*, 1945, č. 8.
[25] *Pestrý týden,* 1945, č. 11.

Jihočech Emil Hácha i snímek z návratu lidických dětí. V roce 1940 mu bylo věnováno celé číslo německého časopisu *Fotofreund*, kdežto v 50. letech získává Řád práce.

IV.3. Léta 1945-1948. Předehra.

"Politická či ideologická mocnost potřebuje přesvědčivých hlasatelů svého stanoviska, pomocníků v boji a není důvodů, aby pohrdala pomocí profesionálů přesvědčivosti umělců, právě naopak. (...) I nastoupí k splnění úkolu několik přesvědčených umělců a tisíc stejně přesvědčených kýčařů a podají důkazy své dobré vůle a smyslu pro povinnost, o jehož opravdovosti někdy nelze a vždy je neslušné pochybovat. Které z těchto důkazů odmění pořadatelská a objednávací mocnost? Zřejmě dobrým právem ty, které mají úspěch nejširší a pozdvihly vlnu citového souhlasu a věrného souznění co nejmocněji. Což nikdy není - v tom je právě podstata kýče - v poměru s estetickou kvalitou způsobu, jímž byl důkaz podán, a nezávisí na ní." (Václav Černý, 1959)[26]

Bezprostředně po osvobození v roce 1945 se žádá po fotografovi větší důraz na obsah, větší smysl pro skutečnost, méně formalismu, více sociálního zaměření, větší zájem o člověka a národní uvědomění: *"Skutečnost čeká na své objevení. Je všude: na ulici, mezi lidmi, za městem, v lesích, v továrnách a strojích. Je třeba mít oči otevřené..."*[27] Objevují se velice oblíbené portréty dělníka, (například Vladislav Kohout: *Tvář dělníka* (1945), nestandardně oblečeného, s fajfkou,[28] nebo Jiří Jeníček na snímku *Lamač z Koněpruského lomu* zobrazuje pózujícího otrhaného dělníka s fajfkou vyfotografovaného z výrazného podhledu, které jsou ovšem ještě velmi odlišné od budoucích četných portrétů dělníků dogmatického socialistického realismu. Místo příjemného života zobrazují chudobu, místo optimismu uvědoměle pracujícího jen tvrdou dřinu vykořisťovaného. Oba příklady napodobují socialistický realismus jen vnější formou, jsou sociálně kritické, ale socialistický realismus už v pravém smyslu sociálně kritickým není, nekritizuje dosavadní systém, ale propaguje systém nový - většinou vzniká v režimu, který k tomuto systému už nastoupil cestu (u nás tedy až po roce 1948). A tak zatímco první fotografie zobrazují "to co je" a "co by se mělo změnit", druhé vlastně přání a "jak by mělo být".

[26] Václav Černý: O jedné, avšak významné stránce socialistického realismu. (1959). In: *Tvorba a osobnost II.* Odeon, Praha 1993, s. 260-275.
[27] František Čihák: Fotografie ve službách života, člověka a práce. *Fotografie,* 1945.
[28] Příloha č. 14.

Současně je ale prostředí natolik pluralitní a různorodé, že ještě v roce 1947 obhajuje František Hroš pictorialismus, měkké objektivy a změkčující předsádky: *„Pictoriální fotografie je právě tak dobrý a čestný směr, jako strohé podání tessarem, ostrým stylem. Ne optikou a předsádkami vidět, ale vlastníma očima a srdcem, bez cizích brýlí. Viďme slovansky, měkce, citově, ladně!"*[29] Mimoto je z úryvku patrno, kolik je v těch názorech i specificky dobového.

Na zadní straně prvního čísla časopisu *Fotografie* v roce 1947 je otištěn ženský akt od Miroslava Háka, ve třetím čísle rozostřený „měkký" akt od Aloise Zycha, kdežto na titulu Oráč od Josefa Hanky - muž s radlicí a koňmi postavený na diagonálu orající do kopce. V tomtéž ročníku jsou také akty Bohumila Šťastného a Josefa Ehma. Obsahově ve všech předválečných ročnících *Fotografie* převažují nejrůznější správy a technické informace. Stejně tak ve vydané ročence Československé fotografie je reportážní snímek Václava Chocholy *Přehlídka americké armády,* kdežto socialisticko-realistický snímek Karla O. Hrubého *Hymnus práce* je pro patetičnost Jeníčkem odsuzován oproti *Odpichu elektrické pece* od Jindřicha Otty: *"také zde je práce, a jak věcně je tu posuzována. Žádný „mythus" ani iluse! Práce je tu chápána jako fakt."* A podobně se ve *Fotografii* III, 1947, č. 11 objevují avantgardě blízké snímky Eugena Wiškovského (Podzim a Krajina u Hlubočep) a *Z ptačí perspektivy* od Františka Podobského, které předchází vyhlášení výsledků fotografické soutěže *Zachyťme úsilí o splnění dvouletého plánu*.[30]

IV.4. Léta 1948 a 1949. Postupné utužování poměrů.

"Není třeba vážných programů, kterým konec konců rozumí jen nepatrné procento lidí. Musíme poskytnout širokým masám a miliónům lidí zápasícím o existenci tolik zábavy a uvolnění, poučení a vzdělání, kolik je jen možné."

(Joseph Goebbels, 1939)

Změna po únoru 1948 nebyla zcela náhlá, jak by se snad dalo očekávat. Došlo spíše ke změně organizačních než myšlenkových základů fotografie. Soukromé ateliéry fotografických živnostníků nahradily komunální fotografické služby, tradiční organizace fotografů amatérů byla rozpuštěna a náhradou za ni byla vybudována síť kroužků v závodech a v dětských a osvětových zařízeních. Při vysokých školách, vědeckých a výzkumných ústavech, výrobních, projektových a obchodních zařízeních se postupně budovala fotografická pracoviště. V

[29] František Hroš: Národní projev ve fotografii. *Fotografie* III, 1947, č. 11, s. 152.

novinách a časopisech se vytvářely fotografické redakce a sekce fotografie byly zakládány při svazech novinářů a výtvarníků. Vytvořen byl trojí systém organizující zájemce o fotografie všech oblastí: 1. Oficiální svaz sdružující profesionální fotografy; 2. Družstevní fotografické podniky; 3. Závodní kroužky ROH.

Dosavadní studie o českém výtvarném umění i fotografii celkový kontext let padesátých opomíjejí. Zmíní se sice krátce o negativních projevech oficiálního umění, jehož cílem byla glorifikace skutečnosti, avšak hlubších vztahů a především zcela radikální restrukturalizaci organizovaného uměleckého hnutí, které změnilo tuto oblast na nejméně dalších čtyřicet let, si nevšímají. Přitom celá struktura členství ve výtvarných fotografických spolcích, provázaný systém pořádaných soutěží a systém výstavních síní, galérií a pravidelně pořádaných výstav vzniká právě v této době a až do roku 1989, respektive 1990, se výrazněji nezměnil. Ale kořeny této restrukturalizace sahají ještě mnohem hlouběji před rok 1948.

Až do roku 1948 byla organizační struktura v české výtvarné oblasti velice bohatá. Vedle sebe zde existovala bohatá základna nejrůznějších zájmových spolků, profesních sdružení a družstevních podniků spolu se zestátněným čs. filmem (1946) a nakladatelstvími. Postavení výtvarného umělce bylo do té doby nezávislé z hlediska ekonomického i tvůrčího. Akademický duch, který vanul českým uměním od poloviny devatenáctého století až do konce II. světové války, limitoval i počet výtvarných umělců. Do kulturního života se bylo možno zapojit až na několik málo výjimek pouze po absolutoriu Akademie výtvarných umění nebo Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Tento akademický "rasismus" tak předurčoval dráhu jednotlivce včetně jeho zapojení do spolkové činnosti, jež se omezovala na pořádání členských výstav. Tón určovaly *SVU Mánes* (*Spolek výtvarných umělců*), který měl od konce dvacátých let základnu v nově postavené budově Mánesa, spolek *Umělecká beseda* a *Spolek grafiků Hollar*. V důsledku toho bylo individuální postavení umělce v podstatě vyloučeno. Situaci umocňovalo úzké propojení členů několika vedoucích spolků, kteří byli koncem 30. a ve 40. letech současně profesory na obou vysokých uměleckých školách a členy různých nákupních komisí na tehdejších ministerstvech a v *Moderní galerii*.[31]

Obdobná situace, i když za zcela jiných poměrů byla též ve fotografii. Zcela zde chybělo vyšší a vysoké fotografické školství (i když se po něm v dobovém tisku aktivně volalo), udělení fotografické živnosti bylo podmíněno vyučením se (u fotografa-živnostníka) nebo absolvováním střední fotografické školy s maturitou, která byla v Praze. Bohatá organizovaná členská základna byla mezi válkami tradičně vytvořena v amatérském

[30] *Fotografie* III, 1947, č. 12, (vyhrál Josef Kysela).
[31] Podrobněji: Karel Holub: Jiné kontexty. In: *Zakázané umění II.*, (ed. Milena Slavická - Marcela Pánková), 1996, č. 1 - 2, s. 97.

fotografickém hnutí. Nejrůznější vzájemně propojené kluby byly až na výjimky reprezentanty konzervativní a značně nivelizovaného pojetí fotografie. Kromě toho však existovala nejrůznější sdružení, vytvořená většinou jako pobočky široce rozvinutých kulturních hnutí (Devětsil, Film-foto skupina Levé fronty, Svaz socialistických fotografů), s vyhraněným politickým a uměleckých smýšlením. Oproti ostatním výtvarným spolkům, neměli fotografové žádnou stálou výstavní síň, vystavovalo se v Mánesu, v paláci Metro, i v bytech.

Výstava *Moderní česká fotografie*, která byla představena v různých zemích v letech 1947-1948, byla na dlouhou dobu poslední výstavou seznamující s volnou tvorbou takových autorů, jako byl Josef Sudek, Jaromír Funke, Josef Ehm, Jindřich Štýrský, Miroslav Hák, Josef Prošek, Vilém Reichman, Jiří Sever, Miloš Koreček a Václav Zykmund.

Časopis *Fotografie* se stal od ledna 1948 *"časopisem pro milovníky dobré fotografie"*, jak zněl podtitul, a přestal tak být *"časopisem pro odbornou práci ve fotografii"*. Po šestém čísle v roce 1948 bylo jeho další vydávání zastaveno. S konečnou platností byl zrušen v listopadu 1948, stejně jako *Zpravodaj fotografů* a nadále zůstala jen *Československá fotografie.* Od osmi fotografických časopisů ještě na začátku 40. let se tak na jeho konci nejrůznějšími zákazy došlo k jedinému.

Státní grafická škola v Praze byla v roce 1949 v rámci politickohospodářských změn a restrukturalizace školství zrušena a byla vytvořena Průmyslová škola grafická, ze které vycházejí od roku 1957 absolventi s maturitní zkouškou.

Živá fotografická tvorba, která měla v těchto letech jinak výsadní postavení, narážela na některá omezení, jako byl třeba zákaz fotografování a filmování. Přitom samotný zákon byl relativně velice liberální. Povoleno bylo fotografování venku, pokud nebylo zakázáno několika platnými staršími, respektive obnovenými zákazy z dob rakousko-uherské monarchie, popřípadě z doby 1. republiky (zákaz fotografování na železničních dráhách a ve stanicích, zákaz fotografování z pražské rozhledny, nebo logicky odůvodněných zákazů vojenských bylo zcela dovoleno). Výraznější omezení byla při státních aktech a návštěvách, kdy speciální povolení ke každé akci vydávalo ministerstvo informací.

Přesto byla po převratu v únoru 1948 možnost svobodného živého fotografování stále obtížnější. Především, aniž by však došlo ke zpřísnění zákonů, hysterickým hledáním vnějšího nepřítele byl podezřelý každý fotografující, ať už šlo o fotografování staveb, závodů a práce v nich, 1. májů a slavnostních událostí... z tzv. státně bezpečnostních důvodů, "*zejména při příležitostech, kdy by snímků mohlo být jakýmkoliv způsobem zneužito, je nutnost bdělosti a ostražitosti".* Všeobecná hysterie provázející zákazy šla až tak daleko, že byly odůvodňovány

tím, že ani fotografičtí pracovníci nemůžou vědět, kdy a jak se jejich snímky dostanou do nepovolaných rukou.

Fotografie se nadále dělila na „užitečnou" a „neužitečnou" a náměty společensky indiferentní, soukromé a demoralizující povahy byly zakazovány. Zrušení klubové fotografické základny a zřízení kroužků při podnicích a závodech způsobily hluboký přerod v dosavadním dobře organizovaném amatérském hnutí. Ovšem alespoň oficiálně publikované dobové mínění stálo za těmito změnami, klubová základna je pranýřována a vyzdvihovány jsou tovární kroužky, coby mladé útvary na nakažené reflexy minulosti.

S nástupem nového prezidenta se zdánlivě nic nemění. Autorem oficiálního portrétu Klementa Gottwalda stejně jako předtím i Edvarda Beneše je Josef Ehm.

Týdeníkem, srovnatelným významem i strukturou prvorepublikovému a protektorátnímu *Pestrému týdnu,* je *Svět v obrazech*, obrazový týdeník ministerstva informací, vydávaný od jara 1945. Na jeho stránkách uplatňuje své fotografie Karel Hájek, Jindřich Marco, Jiří Štejn, Ota Novák, Fiala, Václav Chochola, František Ježerský, Karel Drbohlav, Jaroslav Doležal, Oldřich Straka, Karel Štoll, Sláva Štochl, Karel Ludwig, Viktor Radnický. Na začátku února 1948 zde ještě vychází soubor fotografií Jindřicha Marca ze židovského hřbitova v Praze, Jaroslav Doležal fotografuje usměvavé opálené dělníky a uplatňuje zde výrazné podhledy, kdežto František Ježerský přináší především fotografie z periferie. Výsadní postavení má ale na stránkách *Světa v obrazech* Karel Hájek, který se věnuje pravidelným reportážím z pracovního prostředí a nejrůznějším aktualitám. V desátém čísle jsou aktuální snímky z 25. února 1948, mnohé později často přetiskovány a svou popularizací vliv na budoucí autory. Ve dvanáctém čísle je pohřeb Jana Masaryka a v čísle 37 smrt Edvarda Beneše. Hojně jsou otiskovány reportáže z celého světa (Vietnam, Čína, Alžír, Pamír, Himaláje, Sahara...) Vychází zde výborné snímky z ohnisek válečných konfliktů (Řecko, Vietnam, Čína, Izrael, Zahraniční snímky jsou často přejímány bez uvedení autora nebo zdroje. Ve 27 čísle vychází pěkná reportáž z války v Izraeli (oficiální mínění stojí na straně Izraele proti anglo-arabské agresi) od fotografa Viktora Radnického. Na většině otisknutých snímků převažuje protirasistická a třídně-sociální orientace. Už ke konci roku se ale zvyšuje podíl agentury ČTF, která postupně zcela přebírá aktuální fotografické zpravodajství.

V roce 1949 vychází velice známá fotografická publikace Václava Jírů *Zrcadlo života*. Autor ji koncipoval jako fotografickou příručku a současně monografii toho nejlepšího, co až dosud vytvořil. Přes některé pracovní snímky a užití mnohých principů avantgard, obsahuje kniha především ženské akty v "přirozeném" prostředí a při "přirozené" činnosti - v přírodě, u vody, při oblékání, hygieně, atd. pojímané *"jako symbol skutečnosti a pravdy",* jak zní

název jedné z kapitol. Autor se v nich snaží, po pěti letech strávených v německých koncentračních táborech, vyjádřit oslavu života, až se krátce na to stane horlivým zastáncem socialistického realismu. V této knize se ještě samotný pojem socialistický realismus, ani vyhraněný sociálně-kritický přístup nevyskytuje, v teoretických názorech však již přináší jasnou koncepci socialistického realismu ve fotografii a uvádí též přímo citáty sovětským marxistických estetiků: *"Tak jako se nepořizuje rytina podle obrazu proto, že je obraz špatný, nýbrž právě proto, že je velmi dobrý, nereprodukuje umění skutečnost proto, aby zobrazovala její nedostatky, nýbrž právě proto, že je dobrá."* (Nikolaj Gavrilovič Černyševskij).[32]

Ve *Světě v obrazech* vychází v tomto roce reportáže z pracovního prostředí a každodenního života od Oty Nováka, pěknou reportáž o železnici přináší E. Lederer, otisknuta je i zajímavá reportáž ze Zlatého pobřeží, avšak autor snímků není uveden, stejně jako u reportáže o životě úderníka. Z dalších autorů jsou častěji zastoupeni Antonín Zýka, Jiří Štejn, Schmidt, Tesař, Roháček. Ubývá informací a reportáží ze světa i jejich pestrost, časopis je postupně sovětizován, snímky se stávají stále nahranějšími, v průběhu roku narůstá podíl tématu práce a stále zřejmější je cílená agitace ve fotografiích i textech.

Jiří Jeníček vydává knihu *Fotografie jako zření světa a života*, která je cenná pro nástin vývoje československé fotografie a názorů na fotografii a nejpodstatnější názory z ní shrnuje v článku *Zamyšlení nad fotografií.* Ptá se, co je fotografie. Cituje Bohumila Markalouse, A. Grabnera, Václava Viléma Štecha a Lubomíra Linharta, kteří na tuto otázku odpovídají, ale není spokojen. (Bohumil Markalous: "*Fotografie je obraz spojený s předlohou analogiemi světla a stínu."* A. Grabner: *"Fotografie není nic než malá památka na malou nebo velkou událost."* V. V. Štech: *"Fotografie, bezpečná pomůcka optického poznání světa, mnohé dala a mnohé vzala, nahrnula našim očím nepřebernou zásobu poznatků, přiblížila vzdálené, zadržela minulé. Tento přesný zpravodaj zachycuje, sděluje a ochuzuje fantazii."* Lubomír Linhart: *"Moderní fotografie je součin estetické hodnoty, nového nekonvenčního obsahu a technické vynalézavosti a dokonalosti.")* Jiří Jeníček dále analyzuje dřívější definice fotografie a snaží se najít novou: *"Fotografie je výtvarně osobitý tvůrčí čin, jimž za pomoci optickochemických prostředků abstrahujeme obraz světa, t.j. skutečnost skutečnou ve skutečnost novou, ve skutečnost fotografickou."*[33] Dále se snaží dokázat, že fotografická skutečnost je svébytná, autonomní a fotografický obraz nepřipouští objektivní asociace. Fotografie vidí předmět jako věcný fakt, nezná pojmové abstrakce. Hledá vztahy předmětu k prostoru, k předmětům s nimiž sousedí, a snaží se nalézt místo daného předmětu ve světě

[32] Převzato in: Václav Jírů, *Zrcadlo života.* Sfinx, Praha 1949, s. 139.
[33] Jiří Jeníček: Zamyšlení nad fotografií. *Fotografie* IV, 1948, č. 5, s. 51.

tak, že o daném předmětu buduje co možná přesný nebo alespoň spolehlivý názor, optický kritický soud.

IV.5. Období 1950-1953. Umění „ve stavu dogmatického spánku"[34]

„Nic, co život činí cenným a krásným, není vyloučeno ze socialistického umění. Ne zužovat, ale naplnit život chce socialismus ve skutečnosti, a tak proto i v umění. I výtvarník ničemu nechť se nevyhýbá. Ne tím se stane socialistou, ale plností života. Ale ovšem i světovým názorem. Tím, jak se na věci podívá a jak je zobrazí."

(Zdeněk Nejedlý, z I. konference čs. výtvarníků v roce 1950)

Pro činnost klubů a kroužků při závodech a organizacích vychází *Nový systém pro hodnocení fotografií* (ÚRO, Praha, 1950), platný pro výstavy *a* soutěže, který je exemplárním příkladem sílícího dogmatismu a schematismu. Na soutěžích a přehlídkách fotografie se radikálně přihlíželo ke „společenskému významu" fotografie.

Celospolečenská změna proměňuje i pracovní postavení fotografů, kteří jsou nuceni být „oficiálně zaměstnáni". Od začátku 50. let pracovala Jaroslava Hatláková jako fotografka na přírodovědecké fakultě Karlovy univerzity v Praze, kde na snímcích minerálů, hornin a přírodních preparátů uplatňovala prvky nové věcnosti. Miroslav Hák byl v 50. letech zaměstnán na Akademii věd, fotografoval památky, především středověké. Podobně pracoval i Alexander Paul, Josef Ehm a mnozí další. Emila Medková pracovala ve Výzkumném ústavu bezpečnosti práce.

Kašírovanost a dogmatické pojetí prostupuje i novinářskou fotografii, jak dokládá *Svět v obrazech* například v roce 1950, ale snímky jsou stále živější a různorodější než v časopise *Nová fotografie.* Pro sedmý ročník (1951) *Světa v obrazech* je už dogmatičnost samozřejmá, informovanost se stává zcela nedostatečnou a jednostrannou, důraz je kladen především na agitačnost (osoby se usmívají, pracují), na oficiálnost, typičnost. Karel Hájek fotografuje i píše o pracovním prostředí, z dalších autorů se na stránkách *Světa v obrazech* objevuje Šmíd, Karel Štoll, František Ježerský, František Přeučil, Fialka, Josef Mucha, Cích, Kocián, Zdeněk Tmej, Oldřich Novák, Jaroslav Pacovský, Sláva Štochl (příroda), Kaplický (o železničářích), Kĺučka, Erich Tylínek, E. Lederer, Ladislav Sitenský, Moravec. S fotografiemi se pracuje v

[34] Roger Garaudy.

sériích, střídají se celky s polocelky a detaily.[35] Na stránkách časopisu jsou prezentovány socialisticko-realistické filmy, výstavy výtvarného umění a stranicky zaměřené knihy. Ze zahraničí se objevují pravidelné informace a fotografie z Korejské války a reportáže z Číny, kde měla redakce vlastního dopisovatele. Pravidelnou součástí každého vydání je soubor fotografií představující život a především práci výborného dělníka (úderníka), nebo třeba i "horničky", převážně v těžkém průmyslu, tak oblíbeném pro český socialistický realismus. Podrobně je informováno o slavné návštěvě Alexandrova souboru Rudého praporu v Praze. Často se objevují nejrůznější kreslené ilustrace.

Ve srovnání se *Světem v obrazech* měla většina ostatních časopisů velice špatný tisk, který se ještě obecně zhoršil v závěru čtyřicátých let. Autoři snímků nejsou většinou vůbec uváděni. Tak je tomu například u časopisu *Nová Praha* (časopis pražské lidové správy), který jinak fotografii věnoval poměrně značné množství místa. Jak prosazovaly mnohé dobově kompetentní osobnosti, novinářská fotografie měla být pouze popisný dokument. Naštěstí, jak dokládají s odstupem let samotné práce, fotografická praxe se teoretickými proklamacemi příliš neřídila, i když ty nejednou určovaly výběr otiskovaných snímků. K těmto šťastnějším pracím patří mimo jiné práce fotoreportérů Emila Fafka a Jaroslava Skály, a především Bohuslava Nouzy, který jako kameraman a fotograf při *Jednotném svazu zemědělců* a od roku 1950 fotoreportér *Zemědělských novin* zachytil od počátků poválečné proměny zemědělství od kolektivizace až do současnosti, jak dokládá i nádherný snímek *Agitace na poli.*[36]

Snímky kouřících se komínů uprostřed města a zahalující domy smogem byly vnímány jednoznačně pozitivně v tradičním smyslu symbolu průmyslu a prosperity bez sebemenšího náznaku ekologického kontextu.[37]

V roce 1951 vychází publikace *Socialistická fotografie*[38], propagující novou metodu socialistického realismu ve fotografické praxi, kterou napsal kolektiv autorů pod vedením Františka Doležala (dále František Čihák, Přemysl Koblic, Václav Kořínek, Irena Kraftová, Ladislav Křivánek, Jaroslav Kulhánek). Kniha byla uvedena na obálce fotografií typické pouliční scény blízké poezii všedního dne *"Lenin věčně živý"* od Karla Vojkovského, snímku malého chlapce dívajícího se do výkladní skříně obchodu se sochou Vladimíra Iljiče Lenina a nápisem v názvu.

[35] Například 1951, č. 4, s. 6 - *Odhazujeme blahobyt*, seriál pranýřující vyhazování potravin).
[36] *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. ASCO, Praha 1993, s. 252.
[37] Ernö Vadas: *Město železa. ČsF* VII, 1956, č. 3; J. Hanka: *Ostrava - ocelové město republiky. ČsF* IV, 1953, č. 7-8, atd.
[38] František Doležal a kolektiv: *Socialistická fotografie.* Práce - vydavatelství ROH, Praha 1951.

Svět práce přináší v roce 1952 pravidelné zprávy z cest Zykmunda a Hanzelky a stejně tak pravidelně je v každém čísle uveřejněna jedna sovětská fotografie výborné úrovně. Na těchto sovětských fotografiích je patrna výrazná orientace na klasicismus, uměřenost, strohost a kompoziční zákonitosti. I zde je velký prostor vyhrazen ilustracím. Kresbou je zobrazena i velká řada představovaných budovatelů - úderníků práce. Neustále jsou připomínána nejrůznější výročí. Jinak uveřejňuje časopis s velice špatným tiskem nenáročné reportérské snímky, fotografie konkrétních lidí (ne typů) při práci u stroje, v kravíně, na poli, při své činnosti, ve které vynikají, vyhráli nějakou cenu, byli odměněni, nejlepší pracovníci... (převažují ženy!) - Např. *„Nejlepší pracovnice jsou nejlepšími bojovnicemi za mír. Patří mezi ně i Amalie Nykodýmová, nositelka Řádu práce, čistička a revizorka baterií z dílen ČSD, Praha-Bubny."*[39]Vladimír Hečko, častý autor snímků, jinak fotoreportér týdeníku *Život*, se zaměřuje převážně na celkové scény několika anonymních dělníků. Obsahově indiferentní a nikterak výrazné fotografie, které ničím nenasvědčují jednoznačnou orientaci hlásící se k socialistickému realismu, jsou doplňovány výrazně agitačními titulky blížící se spíše heslům - a to i délkou. Na titulu *Světa práce* II, 1952, č. 9 je fotografie plnoštíhlé, smějící se družstevnice s prasetem na klíně a podtitulem: *„Naše zemědělce čeká letos velký úkol, zvýšit živočišnou výrobu a zajistit tak předpoklady k zlepšení zásobování masem."*

Obvyklou součástí časopisů se stávají reprodukce obrazů současných československých autorů socialistického realismu nebo českých realistů a umělců generace Národního divadla - Karla Purkyně, Josefa Mánesa, Josefa Václava Myslbeka, Václava Brožíka, Antonína Slavíčka, Mikoláše Alše, nebo záběry ze současných výstav prezentující oficiální díla socialistického realismu: *„Není na světě stát, který by tak všestranně pečoval o kulturní potřeby pracujících, jako Sovětský svaz. V četných palácích kultury, vybudovaných u všech závodů pracujícím se tak dostává příležitost ve volném čase co nejblíže u svého pracoviště zhlédnout největší díla sovětského umění, národního formou a socialistického obsahem. (...) Vystavené práce působí na umělecký cit a vkus sovětského člověka a oduševňují jeho myšlení zároveň. Zvláštní oblibě návštěvníků se těší díla sovětských sochařů, zobrazující hrdé a hrdinné tvůrce nové etapy dějin lidstva, komunistické společnosti."*[40]

Na titulu prvního čísla *Československé fotografie* v novém roce 1953 je fotografie *Pionýr NDR* od M. Šindeláře, upomínající velice živě na známou Rodčenkovu fotografii. Ke smrti Josifa Vissarionoviče Stalina a Klementa Gottwalda bylo nařízeno otisknout na titulních stranách všech časopisů portréty těchto státníků, jak dokládá až absurdně působící

[39] *Svět práce* II, 1952, č. 8.
[40] *Svět práce* II, 1952, č. 9, s. 11.

fotografie Jana Lukase[41] dokonce vychází v *Československé fotografii* rozšířená obrazová příloha.[42] Jako úvodní teoretické texty jsou často publikovány články paradoxních názvů jako *„Fotografie jako pomocnice při sbližování města a vesnice"* od V. J. (nepochybně Václav Jírů) nebo *"Čemu nás učí Julius Fučík a co také fotografům připomíná Den československého tisku"* [43] Články obdobného rázu zůstávají většinou nepodepsány. Dokonce i v lidové fotografii byly hledány nové kádry. (*O nové kádry v lidové fotografii*. *ČsF* IV, 1953, č. 10, s. 119.)

Zajímavou fotografickou reflexí socialistického realismu jsou Hontyho fotografie dokumentující průběh vzniku monumentálních soch a jejich osazování a další aktivity propagující nové ideály. (Paralelně k těmto pracím ovšem vznikají i Hontyho fotografie zachycující dobu s vědomým ironickým podtextem). Podobně uvědoměle jako Tibor Honty nebo i zcela mimoděk dokumentují fotografové slavnostní brány, dočasné památníky, výzdoby tribun a alegorických vozů prvomájových průvodů a další propagační akce využívajících dočasnou architektonickou a sochařskou výzdobu a zanechávají tak zcela unikátní svědectví o dobové atmosféře a časově omezených výtvarných akcích.

II. Přehlídka československého výtvarného umění - 1953 byla obrovskou manifestací agitačního oficiálního umění socialistického realismu. Naprostá absence fotografie náležitě dokládá celé dobové postavení mladého média, avšak už s negativním puncem avantgardnosti, tolik uctívaného pro zachycení "současných historických proměn" a schopného "učit" i propagovat. Můžeme se proto jen domnívat, jak monotematická, nivelizovaná a nekvalitní by byla taková expozice. Výsledky fotografie v oblasti oficiálně proklamované orientace tvorby se skutečně nemohly srovnávat s tvorbou malířskou, sochařskou a architektonickou. Navzdory nezastoupení fotografie v expozici, jsou dobové zprávy o tolik sledované výstavě velice přínosné pro dobový kontext. Obrazy byly na tehdejších výstavách rozvěšovány konzervativním "kabinetním" způsobem do několika řad nad sebou, kde bylo volné místo, a řazeny do jednotlivých víceméně tradičních témat - Práce, Zdraví, Sport, Děti atd. Zdůrazňován byl především pokrok oproti první výstavě *Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápasu* v roce 1949, který byl spatřován především ve znatelném obratu k realismu, kladném poměru ke skutečnosti a upřímném zájmu o současný život. Pokroky byly vnímány v obsahovém zobrazování, rozšíření námětové oblasti, přičemž však nedostatky byly stále ještě spatřovány ve figurální malbě, která byla ideologicky nejsledovanější. Současně se však objevuje řada umírněných postojů, hovořící o určité druhé fázi socialistického realismu v Československém umění.

[41] Jan Lukas: *Pražský deník 1938-1965.* Torst, Praha 1995.
[42] *ČsF IV,* 1953, č. 2.
[43] *ČsF IV*, 1953, č. 9.

V článku *Poznámky k otázce umění fotografie* v roce 1953[44] obhajuje Lubomír Linhart, pravděpodobně poprvé a jako vůbec první, formu a její závažnost v umění. Nekompromisně odsuzuje formalismus, ale zastává se tzv. "předválečných formalistů", kteří už tehdy stáli v levicové frontě. *„Formalismus v kapitalistické společnosti je antikonvenční a individualistickou, v podstatě protiburžoazní revoltou. Je revoltou proti službičkování umění... V socialistické společnosti nemá již taková revolta jakéhokoliv opodstatnění."* Celý článek předesílá Linhart jako poznámky ke vstupní kapitole knihy *Cesta k nové fotografii - od fotografie vůbec k fotografii socialistické*. Kniha, která mohla mít vzhledem k otevřeným Linhartovým názorům pozitivní dopad na teorii i fotografickou praxi té doby, však nikdy nevyšla a nevím, zda byla vůbec napsána.

Ve stejném roce jsou na stránkách *Československé fotografie* publikovány na pokračování výňatky z knihy ruského teoretika Jurije Jekelčika. Nepřináší však nic výrazně nového a podstatného. Zajímavé jsou jedině tím, že fotografii chápe, tak jako celá teorie fotografie v Sovětském svazu, zcela samozřejmě jako součást výtvarného umění.

Pro další vývoj naší fotografie je významným mezníkem plenární zasedání Ústředního výboru KSČ ve dnech 3 až 5. prosince 1953. V referátu Antonína Novotného a především v příspěvku náměstka předsedy vlády a ministra kultury Václava Kopeckého vůbec poprvé zazněla oficiální kritika kulturní politiky předcházejícího období. Přestože se bezprostředně netýkaly fotografie, měly následně bezprostřední vliv na reevidování teoretických názorů na socialistický realismus ve fotografii. Kultuře, tak jak byla prezentována v uplynulých letech byla v těchto projevech vytýkána schematičnost a dogmatický přístup, který ve svých důsledcích vedl k degradování a profanování ideálů, jenž měla fotografie propagovat: *„Vinu...nese především některá naše theoretická literatura, na jejímž formování jsem měl podstatný podíl a která vykazuje celou řadu zásadních omylů a nedostatků. Tyto nedostatky spočívají zejména v zúžování thematiky a v nesprávném výkladu funkce, ideovosti a typičnosti fotografické tvorby. ...Vycházeje z jednostranné orientace, zaujaté mladým fotografickým hnutím a maje na mysli jeho úkoly, úzce spjaté s naší hospodářskou a politickou výstavbou, zevšeobecnil jsem jeho poslání na všechen náš fotografický život. ...Ideovost a funkčnost fotografie jsem shledával v tom, do jaké míry názorně ten který snímek tlumočí a vyzvedá kladné, propagačně účinné tendence...vykládal jsem tyto zásady tak, že vzbuzovaly představu, že fotografické tvorbě nepřísluší jiná úloha, nežli propagovat co nejnázornější formou politické ideje, postu a výsledky budování našeho politického, hospodářského*

[44] *ČsF* IV, 1953, č. 11.

sociálního a kulturního života."[45] Kaje se v reakci na projevy na stránkách Československé fotografie bezprostředně po zasedání František Doležal, stejně jako v jiném článku i Václav Jírů.[46] Podobné články píše i František Čihák: *„Je třeba skoncovat s často se vyskytující thematickou jednotvárností - s přemírou fotografií schůzí a manifestací. Nahradit tyto většinou statické a málo obvykle říkající snímky skutečně účinnými fotografiemi z naší práce a z našeho života. ...Ať v našich fotografiích je plně a bohatě celý náš život ve svém prudkém a nádherném budovatelském tempu i náš radostný odpočinek po práci doma, ve sportu nebo v ušlechtilé zábavě či zálibě atd.!"*[47] Jinak směřování a vytknutý cíl tvůrčí fotografie zůstává nezměněn: *„Pro fotografické pracovníky v současném vývoji československé fotografie to znamená:*

1. Učit se nikoliv dogmaticky, ale tvořivě z velkého příkladu sovětské fotografie.

2. Vytvořit z fotografie mocný agitační a propagandistický prostředek, mobilizující všechen lid do každodenního nadšeného boje za výstavbu socialismu a nyní bezprostředně za splnění první Gottwaldovy pětiletky."

IV.6. Období 1954 - 1957. „Lyrické polohy míru"

„"Po řadě let, věnovaných objevnému hledání nové umělecké a ideové tváře pracovníků ze všech složek československé fotografie patří dnes Československo nesporně mezi několik málo zemí na světě, které jsou v oblasti fotografie vedoucí. Pokud pak jde o masové rozšíření fotografie, měřitelné podle poměru počtu obyvatel k počtu fotografických přístrojů, jichž jsou u nás přes čtyři milióny, zaujímá Československo prokazatelně první místo na světě."

(Lubomír Linhart, 1962)[48]

Ukazuje se, že fotografická a uměnovědná teorie té doby byla mnohem živější a liberálnější, než fotografie publikované v jediném odborném fotografickém periodiku nebo v nepříliš kvalitních populárních časopisech. Přes kritiku omezované tematiky se mění námětová petrost snímků v roce 1954 jen nepatrně. Přesto však postupně dochází ke změnám a soustavné liberalizaci, i když jen k dílčím. Obsahy publikovaných článků se rozšiřují

[45] František Doležal: Za pravdivou a zásadní socialistickou kritiku. *ČsF* IV, 1953, č. 1, s. 4.
[46] Václav Jírů: *Rozhodný krok k pravdivé a krásné socialistické fotografii. ČsF* V, 1954, č. 2, s. 13.
[47] František Čihák: Kupředu k socialistické fotografii! *ČsF* IV, 1953, č. 2, s. 37.
[48] Lubomír Linhart: Fotografie zrcadlí život. *Umění je život a tvorba.* Šestkrát o umění moderním a avantgardním. Čs. spisovatel, Praha 1962.

o nová témata. Objevují se příspěvky k dějinám naší i zahraniční fotografie, snímky se stávají osobitější i kvalitnější, v popředí nadále zůstává člověk, především při práci, sportu a rekreaci, samozřejmá je i krajina. Akty a zátiší se i nadále nevyskytují.

V následujícím roce píše Jiří Jeníček několik článků věnovaných Františku Drtikolovi, Josefu Sudkovi k jeho padesátým devátým narozeninám i "Vzpomínku na Jaromíra Funke". U něj především hodnotí *„lyrickou zkratku"* i *„epickou fotografickou mnohost"*, chápání krajiny jako reálné jednotliviny i mnohosti, danou strukturou povrchu, tedy především aspekty blízké i Jeníčkově tvorbě. Celý článek je rehabilitací a doceněním formálních aspektů meziválečné avantgardy. Funke prý přímo vášnivě v krajině hledal geometrické tvary, elipsy, spirály, a kružnice všeho druhu. Podle zákonů hry a logiky předměty, cesty, domy, využíval přitom velice nízkého světla, čímž jeho krajiny nabývaly výrazné strukturální a přitom pohádkové vrásčitosti. V článku *„Co dal Eugén Atget fotografii"* oceňuje v roce 1955 u Atgeta *„člověčenství jeho haraburdí"* a nazývá jej *„Gogolem fotografie"*.[49]

Obdobný trend spějící postupně ke vzrůstu námětové pestrosti a potlačení dogmatických aspektů je konečně dostatečně patrný i v samotné publikované fotografické tvorbě na stránkách stále jediného fotografického časopisu *Československá fotografie:* Ještě markantnější změnu naznačuje srovnání s předcházející *Novou fotografií,* kde leckdy opravdu stačilo, aby fotograf zobrazil nově budovaný kravín, avšak s honosným transparentem, ženu s šátkem, ač by jí lépe slušely rozevláté vlasy, a s lopatou přes rameno. V roce 1955 na stránkách *Československé fotografie* výrazně převažují články technického charakteru, kdežto teoretické se téměř neobjevují...

Kniha Václava Jírů *O základních otázkách tvůrčí práce ve fotografii*[50] je jednou z nejpříkladnějších (a také nejrozsáhlejší) českých prací těchto let, pojednávající o uplatnění teoretických názorů socialistického realismu ve fotografické praxi. Kniha není receptářským kompendiem, ale skutečně nabádá ke tvůrčímu přístupu k fotografii. Obhajuje formální stránku fotografie, propaguje široké užití výřezů a velký důraz klade na práci s dosud opomíjenými teleobjektivy. Především se ale pokouší o vůbec první zhodnocení československé fotografie socialistického realismu. Tvrdě kritizuje aranžované neživotné figurální snímky: (Prezident republiky, obklopen radostným houfem chlapců v hornických uniformách, prochází parkem lánského zámku, kde ho byli hoši navštívit. Prezident s nimi srdečně rozmlouvá, hoši mu pohledy přímo visí na rtech...). Přestože se zde objevují některé názvy kapitol jako *O některých otázkách fotografie, jež nám připomíná Den horníků, Fotografie sbližuje národy, Fotografie odkrývá lidu krásu, poezii a pravdu života* atd., je kniha

[49] Jiří Jeníček: Co dal Eugén Atget fotografii. *ČsF* VI, 1955, č. 6, s. 62.

současně v nepřekročitelných mezích dobového pojetí marxistické estetiky neustále hledající, a rozhodně ne tak dogmatická, jako obdobné publikace dosavadního schematismu a dogmatismu.

Pravidelné velkolepé výstavy co dva roky v Jízdárně Pražského hradu (1951, 1953, 1955), které zahájila výstava *„Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápasu"* v roce 1949, byly završeny obří výstavou *„Deset let Československé lidově demokratické republiky ve výtvarném umění 1945-1955"*. Svými 2 642 exponáty obsadila všechny pražské výstavní síně, ale fotografie, pokud se mi podařilo zjistit, zde zastoupena nebyla.

Oproti předcházejícím snímkům z "budování vlasti", práce a těžkého průmyslu nabývají na významu kolem poloviny snímky z rekreací, odpočinku a každodenního života. Tento příklon k "nevážnosti" je v mnohém blízký odklonu od velkých témat občanské války, rozhodujících okamžiků vzniku mladého státu a jeho budování na začátku třicátých let a nové orientaci na "lyrické polohy míru", přírodu, vesnici, témata sportu, zdraví a mládí. Proměna svědčí o určité konsolidaci poměrů. Místo socialistického realismu charakterizovaného v předcházejícím období patetismem velkých společenských témat projevuje se socialistický realismus v druhé polovině 50. let zájmem o nejprostší motivy a drobné události každodenního života. Poezie všedního dne, která se výrazně uplatňovala zejména v tehdejší české literatuře, (například v tvorbě autorů seskupených kolem časopisu *Květen*), ale významně ovlivnila i soudobé výtvarné umění nebo film, stále častěji nacházela své místo i ve fotografii.

Vznikají díla našich průkopníků bezprostřední živé fotografie z druhé poloviny 50. let - Ericha Einhorna, Jana Lukase, Josefa Proška, Karola Kállaye, Magdalény Robinsonové, Jána Cifry, Dagmar Hochové, Leoše Nebora, Miroslava Hucka, Pavla Diase, Jana Bartůška, Miloně Novotného, Vladimíra Lammera, Bedřicha Kocka a dalších. Ti v této době vytvářeli nepřeberné množství snímků snažících se o nevšední zobrazení všednosti, o vytvoření pravdivého svědectví o různých aspektech života a doby. Většina z nich už nepreferovala fotoaparáty na střední formát a neužívala bleskového osvětlení, jako to dělala značná část fotoreportérů 40.-50. let, ale využívala pohotovosti kinofilmových přístrojů i přirozenosti stávajícího světla a nebála se větší zrnitosti, pohybové neostrosti, vysokého kontrastu, netradičních kompozic nebo nevšední perspektivy teleobjektivů a širokoúhlé optiky. Přes veškerou proklamovanou autenticitu však převážná část této tvorby vycházela i nadále z tradic zlatého období světové humanistické fotožurnalistiky 30.-50. let s jejím sklonem k snadno čitelnému popisu před hlubší introspekcí, upřednostňováním jednotlivostí na úkor

[50] Václav Jírů: *O základních otázkách tvůrčí práce ve fotografii.* Orbis, Praha 1954.

složitějšího komplexnějšího pojetí, orientací na optimisticky laděná témata, zastírání hlubokých konfliktů, proklamované, ale nikdy plně nerealizované objektivitě zobrazení i uhlazené formě, zvýrazňující estetické hodnoty snímků. Autoři kolem *Mladého světa* se otevřeně hlásí k opozici oproti generaci Karla Hájka a Václava Jírů a jeho knize *Socialistická fotografi".* Zajímaly je „okamžiky hovořící obyčejnou řečí".

Snad ještě dříve začala nabývat tyto nové rysy, avšak bez výraznějšího působení programu všedního dne, dokumentární fotografie na Slovensku. Zdá se, že k tomu přispěla, paradoxně, oficiální zakázka. Několik slovenských fotografů bylo koncem 50. let pověřeno sestavit obrazovou knihu, která měla představit Slovensko a zhodnotit i úspěchy desetiletí socialistického Československa. Podílel se na ní Karol Kállay, Otakar Nehera a Kamil Vyskočil. Všichni společně tak převážnou měrou přispěli k překonání schematismu a kašírovanosti předcházejícího období.

Od roku 1956 vydává *Nová Praha* na zadní stránce časopisu krátké seriály z různých pracovních prostředí. Ve třetím čísle *ČsF* v roce 1956 na straně 28, vychází v překladu E. M. Reinerové článek Marcela Corny referujícím o výstavě *Lidská rodina* (The Family of Man) probíhající právě v *Muzeu moderního umění v Paříži*. Je to vůbec první zmínka o Steichenově *Lidské rodině*, přeložené zde ještě jako „*Velká rodina lidí*", která, přestože v Československu nebyla nikdy vystavena, vzbudí nebývalý ohlas. V následujícím čísle *Československé fotografie* už vychází rozsáhlý český článek od Abe Čapka[51], pod dodnes vžitým názvem *Lidská rodina*), s četnými citacemi z původního katalogu, nejrůznějších proslovů k výstavě a amerických novinových článků: „*Základním námětem lidské rodiny je víra, že všichni lidé jsou bratři a že všechny národy světa se podílejí na společném lidství." "Je skutečně krásné dívat se opět a opět do tváří celé lidské rodiny - na naše bratry a sestry z celého světa."* Zahajuje výstavu Steichen a socialistický realismus na tato slova dobře a rád slyší: *"Znáte-li nějakého mladého umělce, svedeného abstraktností, zašlete mu výtisk této knihy. Odhalí mu, že "člověk" je stále ještě smyslem vesmíru a možná, že ho nebo ji podnítí k návratu zpět k lidem."*

Ohlas výstavy *„odhaluje hluboké humanistické úsilí a hlad po realismu i v Americe, která nebyla s to odstranit dlouhou a ostrou ofensivu studené války a násilnou vládu abstrakcionismu v umění."* Přičemž jedinou výtku si zaslouží, že: *„Díla současných socialistických zemí nejsou zastoupena tak, jak by zasluhovala. (...) Úspěchy socialismu jsou prostě ignorovány..."* K umocnění vlivu Lidské rodiny a vůbec celé humanistické fotografie vnímané u nás především prostřednictvím členů agentury *Magnum* přispěje i velká pařížská

[51] *ČsF* VII, 1956, č. 4, s. 50.

retrospektivní výstava Cartier-Bressona, o které referuje Václav Jírů v *Československé fotografii,* 1956, č. 3.

Po celé období 50. let byla jako tíživá a akutní pociťována nevyřešenost autorských práv ve fotografii. Přesto se ozývaly i hlasy žádající jejich naprosté zrušení. Zcela obvyklé bylo uveřejňování fotografií bez uvedení autora nebo užití snímku bez jeho vědomí, volné kopírování a podobně. Na stránkách *Československé fotografie* byly v souvislosti s anketou *„O plné pochopení společenského a kulturního významu fotografie"* (1956) kritizovány i další aspekty svědčící o nezájmu a diskriminaci fotografie u nás. Vytýkáno bylo především, že od osvobození neproběhla jediná celostátní souhrnná výstava všech fotografií, nejsou vydávány ročenky a pro všechny obory fotografie i lidové filmaře vychází jediný společný časopis v nedostačujícím rozsahu i provedení. Akutně chybí odborná knihovna i bohatší výběr zahraniční literatury, po dlouhá léta nebyly odstraněny nedostatky naší fotografické výroby, ostatní časopisy ani tisk se o fotografii příliš nezajímá.[52] (Samotný časopis *Československá fotografie* vychází ve zcela nedostačujícím nákladu daným omezeným množstvím papíru, který je navíc zcela nekvalitní a špatná je i celková technická úroveň. V té době je i v Maďarsku časopis *Foto* už několik let tisknut na křídě a vychází s barevnou přílohou, podobně jako v NDR.

K vyjádření v anketě bylo vyzváno několik desítek malířů, sochařů, grafiků, fotografů, teoretiků, spisovatelů, kteří ve svých odpovědích většinou hodnotí specifičnost fotografie i schopnost být samostatným myšlením.[53] Anketa *O plné pochopení společenského a kulturního významu fotografie* ukončená v šestém čísle v roce 1956, byla dosud nejvýznamnější anketou, jakou kdy tento časopis pořádal. Vyjádřily se v ní desítky představitelů naší kultury. Přesto, že na anketu neodpověděli rozhodující činitelé, kteří by mohli učinit nápravu, měla nedozírný význam. Odpovědí na četné stížnosti byla alespoň barevná obálka od roku 1957.

Lubomír Linhart v článku *Josef Sudek a Jaromír Funke*[54] hodnotí význam obou představitelů naší avantgardní fotografie. U Funkeho je oceňováno především vyjádření povrchu, význam tvaru a účinku světla. *„Studie a experimenty nejsou formalistické hříčky, za něž by je z nepochopení smyslu jeho práce a jejího významu pro fotografii mohli někteří považovat. Jsou to příklady z učebnice fotografie k dosažení živého výrazu portrétu, krajiny,*

[52] O nedostatcích fotografického tisku v Československu píše podrobně Václav Jírů v článku: Nad letošním ročníkem. *ČsF VI,* 1955, č. 12.
[53] Akad. malíř prof. Jaroslav Benda: *"Vlastním přičiněním z podstaty by se fotografie mohla rozrůst v budoucnu v plodnou větev výtvarného umění."* Pro uměleckost fotografie se víceméně vyjádřil, i když poněkud nejasně národní umělec Josef Skupa, jednoznačně grafik Vl. Bidlo.
[54] *ČsF* 1956, č. 6, s. 64.

předmětů, práce a života." Sudek byl hodnocen především pro vyjádření nově objeveného vlastního smyslu a citového obsahu fotografovaného objektu. Schopnosti *„vyjádřit dojem, jímž na nás působí, náladu, kterou v nás vyvolává, přičemž i počáteční impresionistické fotografie zůstaly daleko za onou osudnou hranicí, která dělí kýč od díla, zdání od skutečnosti, klam od pravdy..."* Ve stejné době také vychází reprezentativní monografie Josefa Sudka s úvodním textem a výběrem fotografií od Lubomíra Linharta.[55]

Nejprostší motivy Josefa Sudka, ke kterým dospívá na počátku padesátých let, se dají konec konců také svým způsobem chápat jako výborná díla socialistického realismu, především pro veristický realismus, krásu prostých věcí, optimismus, a podobně. Tuto reakci na dobovou atmosféru oficiálních socialisticko-realistických tendencí spatřuji především v obrazu k ještě větší prostotě, jednoduchosti a určitém ruralismu hrubých, prostých materiálů, struktur a tvarů, jak je zosobňuje cyklus *Jednoduché zátiší* (1950-1954), i prostých zátiší neseřazených do cyklu mající samostatné názvy - *Vejce*, *Chleba a vejce*, *Cibule*, *Sklenice,* atd.

V roce 1957 vypukla na stránkách *Československé fotografie* diskuse o perspektivách československé fotografie, jako *„aby se naše fotografie hnula s místa, na které a to nejenom v poslední době přešlapuje. /...je dokonce znovu sváděna na scestí, do pohodlného závětří, kde není třeba držet krok s dneškem,..."*[56] Začala článkem dr. Ludvíka Součka v druhém čísle, kde poukázal na omyly v historii naší fotografie, která nejednou *"ztratila hlavu i úroveň zahleděním do impresionismu, expresionismu, secese, romantismu ba i surrealismu..."*[57], znovu v odsudku vzpomíná na dobu "temna" naší nové fotografie a vyslovuje požadavek znovu vydávat a psát knihy o klasicích naší fotografie a konečně obhajuje "formalismus fotografie" jako experiment, na který má autor zákonité právo. Živou diskusi na stránkách dalších čísel *ČsF* rozpoutal otázkou, zda mají čs. fotografové představu o budoucnosti československé fotografie. Kupodivu se ozvala řada negativních hlasů nesených nepochopením, Součkovi byly vytýkáno zbytečné theoretizování...

Ludvík Baran shrnuje v článku *Vývoj a směr československé fotografie*[58] její více než stoletý vývoj, přičemž se snaží věnovat velký prostor současnosti a analyzovat období 1948-1955. Tak je jeho článek prvním pokusem vyrovnat se a zhodnotit fotografii celého období oficiálního socialistického realismu: *„V letech 1949 a 1950 hromadí se mezi fotografy řada palčivých ideově tvůrčích problémů, které rozproudí ideový ruch v některých institucích, v*

[55] Lubomír Linhart: Josef Sudek. SNKL, Praha 1956.
[56] (Red.): Několik poznámek na závěr diskuse. *ČsF* VIII, 1957, č. 6, s. 64.
[57] Ludvík Souček: Několik poznámek k perspektivám československé fotografie. *ČsF* VIII, 1957, č. 2.
[58] Ludvík Baran: Vývoj a směr československé fotografie. *ČsF* VI, 1955, č. 5, s. 50 - 51.

našem časopise a dokonce i v denním tisku. Československá fotografie zaujímá třídní postoj ke skutečnosti, staví se za zájmy dělnické třídy... Ve fotografii je šťastně překonána i úchylka zúžující thematiku jen na lidskou práci a snaha po symbolickém vyjádření nových společenských poměrů. Fotografičtí pracovníci v tomto období zaplatili daň schematismu a sucharství. Byla propagována fotografie popisná, třeba formálně nedořešená. Hlavním kritériem byl obsah, kdežto otázka reality, věrohodnosti obrazu byla vedlejší. Zásluhou tohoto úsilí začali však pracovníci thematicky pracovat v četných nových oborech lidské práce a přes zápory a zmatky v theorii tvůrčí fotografie vznikly některé nové práce. V úsilí o aplikaci tvůrčí metody socialistického realismu jsme pokročili podstatně kupředu. Fotografie si uvědomila svou specifičnost a řeší své tvůrčí problémy samostatně s ohledem na zvláštní charakter fotografického vyjádření. Malířské, byť realistické pojetí fotografie je na ústupu. Středem zájmů českého a slovenského fotografa se stává především člověk a výsledky jeho práce. (...) Bohužel, po stránce tvůrčí nebyla u nás dosud fotoreportáž zvládnuta. Kronikární fotografie v tisku stále ještě nemá dostatek vynalézavosti... fotografové přistupují k tématu zvenčí, nikoli zevnitř." Jako velmi špatnou a zastaralou hodnotí fotografování portrétů, podléhajícímu schématu, naučené manýře, a neschopnost vystihnout psychologický charakter tváře. Převažuje pasivní aranžování než promyšlený zásah do snímku.

O specificky výtvarné fotografii se v této době nehovoří. Jako umění byla fotografie přes četné výpady i polemiky považována automaticky, avšak za umění té doby se vším co k tomu náleží: ideově a společensky angažované - tendenční, s převažujícím důrazem na obsah a zdůrazněnou společenskou a výchovnou funkcí.

Od roku 1956 až do roku 1958 vyšly v časopise *Slovenské odborné názvosloví* v několika pokračováních abecedně seřazené základní pojmy z oblasti fotografie. Definují se tu termíny, jejichž význam často časem zastaral nebo se zpřesnil, přesto však ještě i dnes tento soubor pojmů poskytuje základní informaci o fotografické terminologii.

Fotografická teorie se však prohlubovala a rozšiřovala hlavně prostřednictvím konkrétní publicistické činnosti, která se začala prudce rozvíjet v druhé polovině 50. let. Zpočátku ještě v nejasné a zmatené podobě, jak je tomu např. v článku Ladislava Noela o otázkách kompozice a zobrazování v časopise *Ľudová tvorivosť* v roce 1957. Prudký rozvoj profesionální tvorby, nárůst počtu výstav fotografie a běžné recenzistiky o nich vyvolal trvalý zájem o fotografii.

Po polovině padesátých let začali udávat směr naší fotografii teoretici jako Ján Šmok, Ludvík Baran, Jiří Jeníček, Ludvík Souček, Rudolf Skopec a na Slovensku Ladislav Noel, Martin Martinček a košický autor Jozef Zubrický, z nichž část byla činná už dříve.

IV. 7. Socialistický realismus v české fotografii po roce 1957

„Socialistický realismus, který je dědicem všeho přecházejícího umění, není jednotným stylem, ale určitým postojem, rozumí se uměleckým postojem, tedy metodou v širším slova smyslu. Proto se socialistický realismus nemůže apriorně vyhýbat žádným formám."

(Katalog výstavy výtvarného umění, 1953).

Pokročili jsme do druhé poloviny padesátých let. Místo radikální proměny společnosti, místo spění k radikálním, ale pozitivním ideálům, nastává mnohem přízemnější podoba šedivého reálného socialismu. K prostřednosti se vrací i fotografie. Mimo několik výjimečných případů, usilovně hledá kompromisy mezi tradiční konzervativní, nevyhraněnou, vyprázdněnou amatérskou fotografií a ponaučením už poměrně vžitým a dávno kanonizovaným formálně zaměřeným uměním avantgard a socialistickým realismem především importovaným ze sovětského centra na straně druhé.

Dá se říct, že v Sovětském svazu začala šedesátá léta o něco dřív. Už v roce 1956, kdy se první tajemník ÚV KSSS Nikita Sergejevič Chruščov sice jen krotce zřekl Stalina, nicméně započal tím období rehabilitací a mírnější ideologické kontroly umění, které se následně projevilo i u nás. V Československu je období konce tzv. "kultu osobnosti" provázeno vznikem řady kulturních časopisů a bouřlivého rozvoje všech oblastí fotografické činnosti. Od roku 1957 se situace v naší fotografii natolik zásadně změnila, že začala konjunktura, nemající v našich dějinách fotografie obdoby.

Již v prosinci 1957 byla otevřena galerie *Fotochema*, a o necelý rok později *Kabinet fotografie Jaromíra Funka* v brněnském *Domě pánů z Kunštátu*, tedy hned první dvě specializované výhradně fotografické galerie, z nichž přinejmenším *Fotochema* jako vůbec první v Evropě. Do stejného roku se datuje počátek vydávání edice Umělecká fotografie, v níž až do roku 1988 vyšlo 46 svazků tvorby domácích i zahraničních autorů. Znovu založeny byly také četné časopisy. Vznikla *Fotografie* (od 1957, později přejmenovaná na *Revue fotografie*)[59], *Výtvarnictvo, fotografie, film* (1962) a ročenky *Fotorok* (vydány 1958, 1959). Při státních uměleckých institucích vznikají specializované fotografické sbírky.

V této konjunktuře se obnovovalo spojení se světem i s kulturní tradicí naší levicové avantgardy, vytvářel se prostor, aby se fotografie mohla zabývat sama sebou bez

[59] Václav Jírů, v letech 1951-1957 předseda redakční rady měsíčníku *Nová fotografie,* od roku 1953 zpět přejmenovaném na *Československá fotografie,* zakládá v roce 1957 *Revue fotografie 57* (vročení každého roku součástí názvu), náš první český fotografický časopis světové úrovně. Nejdříve vycházel jako ročenka, ale po dvou letech byl už čtvrtletník, v české, ruské, a přechodně i anglické verzi.

tendenčního zkreslování, což znamenalo konec období socialistického realismu v pravém slova smyslu. Nutno však podotknout, že tradice socialisticky orientované fotografie přetrvávala především v amatérské fotografii ještě řadu let a snad i desetiletí, nehledě na organizační strukturu svazů, klubů, kroužků, soutěží a výstav vzniklou právě v 50. letech v prostředí socialisticko realistických tendencí, které se v nezměněné podobě uplatňovaly až do roku 1989.

První světová výstava fotografie *Co je člověk?* v níž se její sestavitel Karl Pawek snažil rozšířit jednoznačně optimistický obraz Steichenovy *Lidské rodiny* o snímky rozličných negativních stránek života, u nás vzbudila po své hamburské premiéře v roce 1964 a především při pražské repríze o dva roky později řadu ostře odmítavých reakcí, které se i když v podstatně menší míře opakovaly v roce 1969 při repríze další Pawkovy expozice *Žena* na pražské Interkameře. Bratislavský pokus o podobně široce koncipovanou fotografickou výpověď o lidském údělu, který roku 1968 uskutečnil Miro Vojtek, sestavením výstavního souboru *Človek, mám ťa rád* z více než čtyř stovek prací československých fotografů, navazoval daleko víc na Steichenův než na Pawkův příklad. Svým sklonem k přílišné idealizaci skutečnosti však už v dobovém kontextu působil značně archaicky a ani úrovní většiny exponátů se nemohl vyrovnat svým vzorům.

V roce 1957 se konala dosud největší zahraniční výstava československé fotografie, při které bylo v několika městech SSSR prezentováno na 500 fotografií našich autorů. V recenzi k výstavě (kde je mimo jiné citován F. X. Šalda) Lubomír Linhart záporně hodnotí reportážní novinářskou fotografii. Vytýká jí popisnost, faktografičnost, všednost, technickou ledabylost, stýská si na neuspokojivý stav současné amatérské fotografie, *„která se dosud stále ještě nevzpamatovala z toho zpustošení, do* něhož *ji přivedly nesprávné názory a zásahy několika dogmatických "theoretiků". Námětová, invenční a ideová chudost a podceňování výtvarné a technické stránky fotografie v ní signalizují nebezpečí propadání maloměšťácké fotoamatérštině, která u nás před válkou strašila jako sociální přízrak a dnes má svou dočasnou recidivu."*[60]

Na stránkách *Kultury* jsou také v této době průběžně otiskována zátiší Josefa Sudka, někdy i jeho portréty a decentně pojaté akty.

Velká výstava *Mezinárodní fotografie 1958,* dokumentovaná stejnojmennou knihou sestavenou Lubomírem Linhartem, přinesla snímky autorů z více než 40 politicky nejrůzněji orientovaných zemí celého světa. Mnohé říkající výběr preferoval především fotografie lehčího radostného, poetického obsahu (*„zjemnělý realismus")*, jednoduché vizuální

[60] Lubomír Linhart: Dnešní československá fotografie. *Kultura*, 1957, č. 3, s. 3.

metafory, úsměvné situace, jasně čitelný obsah, akcentující některé výtvarné aspekty: důraz na řád, rytmus, velký zájem o práci se světlem. Upřednostňováno a kladně hodnoceno bylo především preferování obsahu a *„tvůrčí touha emocionálně a ideově zrcadlit současnost a objevovat člověka a život".*[61] Kromě převážné většiny živé dokumentární fotografie byly též poměrně četně zastoupeny akty, a to jak v přirozené, nahotu zdůvodňující činnosti, tak i výtvarné ateliérové studie. Z našich autorů byli zastoupeni: Jindřich Brok, Miloš Budík, Ján Cifra, Josef Ehm, Zdeněk Feyfar, Tibor Honty, Karel Otto Hrubý, Jan Lukas, Jaroslav Pacovský, Josef Prošek, V. Přikryl, Clifford Seidling, Zdenek Treybal.

Kniha *Fotografie 1928-1958* s výběrem fotografií od Josef Proška může svým pojetím, snažícím se postihnout československou fotografii posledních dvaceti let, být jiným oficiálním bilancováním desetiletí socialistického realismu. Místo toho však jako jedna z prvních navazuje kontinuální, až dosud přerušený vývoj, na tradici předválečné fotografie a vybírá ty fotografy a takové fotografie, které tuto kontinualitu stvrzují. A tak, přestože z let 1948-1957 je v publikaci deset fotografií, není zde v přímém smyslu slova socialisticko-realistická ani jediná. Současně však tento výběr upozorňuje na velký problém socialistického realismu u nás. Chyběly mu skutečné osobnosti, v tvorbě oficiální teoretické a mocenské požadavky byly v tvorbě opatrně obcházeny a v pozdějších letech i v teorii a dějinách. Mimoto je úvodní text od Josefa Kainara velice zajímavým zamyšlením nad dobovou fotografickou praxi:

„....s kým se to vlastně hádám? Se zklamanými hledači zázračných vývojek? S nedomrlými kritiky, kteří pohořeli ve všech jiných oborech a hledají ztracené sebevědomí v džungli protichůdných kritérií a názorů na fotografii? Nebo dokonce s dogmatiky, kteří vinou fotografii do dogmatických povijanů. (...) Ve všech fotografiích je alespoň trochu toho jasu, který mění výslednici optických a chemických procesů v záležitost srdce. (...) ....nenajdete v tomto albu ani skok veverky z jedle na smrk (1/5000 vt), ani pružné dívky v plavkách (protisvětlo, červenec, 16 hodin odpoledne), ani rozzářené tvářičky dítek u příležitosti vánoční nadílky (3 nitrofotky, 1/50 vt, clona 8, Rodinal 1:40)... Jsem proti tomu, aby fotografie alkoholisovala, aby vynalézala, jak nejlíp opít lidské oči senzací, poťouchlou erotikou, z prstu vycucaným a depresivním formalismem, aby znásilňovala emulzi a zraňovala života jako výklad s módním zbožím."[62]

Ročenka *Fotorok 1958,* redigovaná Adolfem Hoffmeisterem a Josefem Proškem, přinesla velkou námětovou pestrost, přesto řada snímků upomíná na předcházející fázi

[61] Lubomír Linhart: *Mezinárodní fotografie 1958*. Edice Umělecká fotografie sv. 4, SNKLHU, Praha 1958, s. 10.
[62] *Fotografie 1957.* Sborník, Praha 1958.

dominujícího socialistického realismu nebo je podbízivá k oficiální kulturní orientaci alespoň v titulku: Tak fotografie *„Všichni milenci do hnutí obránců míru!"* od Miloše Budíka zobrazuje dvojici na kole držící se za ruce. Za vynikající dílo socialistického realismu odkazujícího přímo k sovětským vzorům je pozitivní montáž negativů od Magdalény Robinsonové kdy je snímek manifestace Lidových milicí proložen černou siluetou pochodujícího a volajícího mladíka. Naopak od Josefa Proška je uveřejněn akt, omezující se na ateliérovou práci se světlem a stíny. *Fotorok 1959* přináší mimo jiné snímek *Roh hojnosti* od Miroslava Peterky, *Svářeče obručí* od Viléma Heckela, *Ostravu* ve smogu s kouřícími komíny od Františka Krasla, Hájkovu *Černou madonu* i *Brankáře Čtvrtníčka* od Stanislava Tereby. Velice záslužná nakladatelstvím Orbis obnovená tradice každoročních novoročenek neměla dlouhého trvání a na další léta je jejich vydávání zastaveno.

Týdeník *Kultura* uspořádal v souvislosti s výstavou umělecké fotografie anketu *„Je fotografie umění?"* Záporně na tuto otázku odpověděl například Zdeněk Wirth, Jan Spurný a Karel Matyáš, naopak kladně se vyjádřili a obhajovali specifika uměleckého fotografického projevu Ludvík Baran, Luboš Hlaváček, Ladislav Křivánek, Ludvík Souček, Ján Šmok, Václav Zykmund a další. Na samém konci 50. let konečně vychází publikace fotografického a filmového teoretika předválečného socialistického realismu Lubomíra Linharta *Umění je život a tvorba*, *šestkrát o umění moderním a avantgardním,* s esejemi z let 1958, 1959 o obecných otázkách umění, o fotografii a o filmu. Aktuálních otázek fotografie se nejúžeji dotýká stať *Fotografie zrcadlí život* (1959), ve které však shrnuje vše, co již tak pronikavě vyjádřil dříve. Linhart se staví proti tezi, že avantgarda nebyla uměním lidovým a právě tak obhajuje moderní umění ve svém celku i právo na experiment. Avšak i nadále vidí jako hlavní cíl umění *„vytvářet umění silné bohatstvím námětů, vyjadřovaných z umělcova socialistického postoje nejrůznější uměleckou formou"*[63] A rozhodně též obhajuje jeho tendenčnost: *„Tak se mnohým mladým umělcům až zdá, že si dnes někdo na ně vymýšlí něco, co dříve snad nebylo, ačkoli to bylo, že se jim dnes dávají „úkoly", které umělci dříve asi neměli, ačkoli si je sami určovali, že jsou dnes odváděni od umění v celé šíři a hloubce jeho společenského obsahu jen k nějaké pouhé utilitárnosti. Někdy se v nedávných letech a ojediněle i dnes bohužel tohle stává."* Kniha však vychází už poměrně pozdě a nemohla zasáhnout do diskuse v nejpodstatnějším období.

I nadále zde bezprostředně působí v hojném počtu prezentovaná soudobá sovětská fotografie. Tak například v roce 1962 byla v Moskvě vydána kniha *Fotoiskusstvo* s úvodní statí *Fotografické umění slouží národu*. V textu i obrazové části byl velký důraz kladen na

masové lidové slavnosti, práci, život ve všech koutech velké země a sport. Snímky přesně splňovaly to, po čem bylo u nás tak intenzivně promocensky oficiálně orientovanou kritikou už několik let voláno a sloužily jako příkladné vzory, včetně zcela příkladných snímků - aranžovaných scén, z pracovního prostředí. Kromě výstav, publikací a uveřejňování v časopisech a denním tisku byly u nás fotografické snímky šířeny i specifickou formou četných souborů určených pro agitační výstavky a nástěnky. Vydávány byly jako album hesel a fotografií s plánky rozmístění na nástěnku pro jednotlivé měsíce a témata. Z dnešního pohledu můžou sloužit jako výborný příklad nejpropagandističtějších sovětských snímků promyšleně agitujících a utvrzujících na každém kroku člověka žijícího v socialistické společnosti.

Přesto však již hlavní tendence směřovaly zcela jinam: od utilitárního využívání fotografie k soustředění na ni samu - na její výrazové prostředky. Tato tendence byla příznačná pro celou tehdejší dobu, můžeme ji sledovat i v Polsku, ale i tak vývojově rozličných zemích jako je Německá spolková republika a Spojené státy.

V Alšově síni Umělecké besedy v Praze proběhla první poválečná výstava Josefa Sudka. 4. listopadu 1958 byl z inicsaiativy ředitele Domu umění města Brna Adolfa Kroupy v brněnském *Domě pánů z Poděbrad* (od roku 1960 *Domě pánů z Kunštátu*) otevřen *Kabinet fotografie Jaromíra Funka*. První výstava byla retrospektiva Jaromíra Funka, druhá představila tvorbu Josefa Sudka. Na 1. mezinárodní výstavě uměleckých fotografií v Bratislavě bylo vystaveno 634 fotografií a diapozitivů vybraných porotou z více než 6000 prací od zhruba 1500 autorů ze 42 zemí. Výstava byla o rok později reprizována v Praze a výběr z vystavených snímků vyšel pod názvem *Mezinárodní fotografie 1958* jako 4. svazek edice *Umělecká fotografie*. Jiří Jeníček kritizoval v *Československé fotografii* výstavu za převládající povrchnost a formalismus většiny exponátů. V květnu 1961 uspořádal Dům umění města Brna spolu s Domem kultury a osvěty v Brně a Muzeem dělnického hnutí Brněnska výstavu *Komunistická fotografická avantgarda a sociální fotografie*, která byla instalována v *Kabinetu fotografie Jaromíra Funka* v *Domě pánů z Kunštátu*. Její sestavitel František Kalivoda ji koncipoval jako rekonstrukci mezinárodních výstav sociální fotografie, pořádaných *Film-foto skupinou Levé fronty* v letech 1933 a 1934, doplněnou dalšími fotografiemi Rudolfa Kohna, Jiřího Lehovce, Viléma Reichmanna, Františka Povolného, Karla Otty Hrubého, Josefa Bartušky, Jana Berana, Jiřího Jeníčka, Tibora Hontyho, Josefa Sudka, Václava Chocholy a dalších autorů. Výstava byla reprizována na Staroměstské radnici v Praze.

[63] Lubomír Linhart: *Umění je život a tvorba.* Šestkrát o umění moderním a avantgardním. Čs. spisovatel, Praha 1962, s. 52.

Na tuto linii tvorby blízkou sociální tematice i poezii všedního dne navazovala v raném období i olomoucká skupina DOFO tématem práce a pracovišť. Jedna část výstavy této skupiny v Kabinetu fotografie Jaromíra Funka v Brně v roce 1960 dokonce nesla název *„Z dílen a pracovišť".*

V zakázce socialistický realismus dlouho přežívá své úzce chápané období, jak dosvědčuje i řada snímků na Mezinárodní výstavě agenturní fotografie v *Obecní domě v Praze* v roce 1962.[64]

Zatímco v prvním období oficiálních socialisticko-realistických tendencí u nás bylo až megalomansky a s pompou představováno sovětské monumentální výtvarné umění, v pozdějších umírněnějších letech, především po období velkého zájmu o fotografii a jejího rozvoje v druhé polovině dvacátých let, je nejvíce výstav prezentujících sovětské umění fotografických.

Pod názvem *Současná sovětská fotografie*, vyšla v roce 1972 v nakladatelství Orbis kniha seznamující s nejlepšími snímky stejnojmenné rozsáhlé putovní výstavy (1972). Kromě měst na území Sovětského svazu a v Praze byla představena také v Bratislavě, Košicích, ve Velké Británii a v USA. Vstupní panel pražské výstavy otevřené 22. dubna 1971 v Plečnikově sále na Pražském hradě připravila sovětská tisková agentura Novosti APN. Návštěvníky vítaly v pěti dlouhých řadách desítky portrétů dělníků, žen, radostných dětí, většinou z mírného podhledu a smějících se, nalepených na kostkách, z nichž některé předstupovaly a jiné byly naopak v pozadí a vytvářely tak plastický dojem jednotného davu. V jejich středu, v čele jako "jim rovný" přesto však zdůrazněný velkým formátem a v popředí, byl portrét Vladimíra Iljiče Lenina - vůdce šťastných lidí, šťastné velké země.

Kniha začíná Baltermancovým *Útokem* a snímkem *Hoře* od téhož autora, válečnými snímky mrtvých od Borise Kudojarova, Galiny Saňkové, Anatolije Garanina, Georgije Zelmy a dalších. Po této úvodní části dochází ke zklidnění v kvalitou nesouměřitelném množství snímků let míru s převažujícím lyrickým bezstarostným námětem krásy, mládí, lásky a šťastného života. Pro tuto lyrickou tendenci patrnou po letech budování i v konsolidačních 30. letech jsou charakteristické ženské akty, především lyrické nebo v přirozeném prostředí a při nahotě adekvátní činnosti (v sauně, u moře) a snímky žen při tanci a v baletu. Četnost obdobných snímků charakterizuje *„vkusný a cudný přístup k tak náročnému námětu, jakým je odvěký symbol krásy, pravdy a lásky - nahá žena."*[65] Kromě těchto aktů obsahuje první ročenka sovětské fotografie *Foto 70* i téma práce a těžkého průmyslu, tak typického pro období "budování" 20. let v SSSR a začátku 50. let u nás, které se však v pozdějším období v

[64] Například A. Bojár: *Ve vesnické škole*, atd.

SSSR téměř nevyskytuje a i v této ročence jsou snímky zjemněny solarizací, vysokým kontrastem a dalšími speciálními technikami.

Velká pozornost byla věnována také světovým ohlasům, z nichž byly ovšem dogmaticky prezentovány jen pozitivní reakce "z pokrokového tábora". Tak přináší kniha vydaná u příležitosti výstavy *SSSR - Foto 70* prezentované též v USA, článek katolického kněze ze San Antonia, otištěný v Alamo Messenger: *„... uběhne hodně let, než Texasané opět uvidí tak nádherný soubor fotografií... Čekal jsem komunistickou propagandu, ale ať je tam z ní cokoli, brzy...podlehnete vlivu krásy..."* a ohlas výstavy ve Velké Británii v londýnských Times: *"Pro ty, kdo zapomněli velké umění Sergeje Ejzenštejna a očekávají, že uvidí jen portréty traktoristek, bude velkolepost výstavy překvapením..."*[66]

Na výstavě *Neznámé fotografie sovětských válečných zpravodajů* ve výstavní síni SČSP v Praze bylo v roce 1965 představeno více než 80 snímků, z nichž mnohé zde byly představeny vůbec poprvé. Dva roky na to vychází kniha *Očima generace.* Sovětská poezie válečných let. Naše vojsko, Praha 1967, která jako vůbec první česká kniha seznamuje s fotografiemi sovětských válečných reportérů.

Kromě výstav, katalogů, ročenek a publikací a nepravidelně publikovaných snímcích sovětských autorů v našem denním tisku byla sovětská fotografie pravidelně představována na stránkách fotografických časopisů, především v *Revue Fotografie,* která vycházela od roku 1959 paralelně také v ruském vydání.

Po roce 1948 měla právě fotografie života převzít všechnu iniciativu a prostor k tomu jí byl dán alespoň teoretiky fotografie téměř bezmezně neomezený. Skutečnost však byla jiná. Ještě v roce 1964 Ludvík Baran píše: *„Malá smělost, nedostatek odvahy řešit současné problémy života, malá touha po kritickém přístupu, často se dokonce uplatňuje i autocenzura. ... Realismus se stal základní tvůrčí metodou. Mezi západními fotografy je však mnoho autorů, kteří vyjadřují svou touhu realistického fotografického projevu mnohem přesvědčivěji než někteří naši autoři."*[67] Jak se zmiňuje už Antonín Dufek[68], časem jakoby skutečně převážila druhá miska pomyslných vah a poté, co se po roce 1948 neosvědčila necitlivá snaha zúžit fotografii jen na ideologický nástroj propagandy a výchovy, začali pociťovat autoři, (především v amatérské fotografii) zdůrazňování uměleckosti fotografie jako závazek, který je stále častěji vedl k silnému akcentování tvůrčí interpretace reality a někdy až k formalismu. Přesto vykrystalizovalo v následujících letech dílo řady autorů, kteří

[65] Úvodní text *Foto 70.*
[66] Lubomír Linhart: Současná sovětská fotografie, Orbis, Praha 1970, s. 11.
[67] Ludvík Baran: Zázraky fotografie. *Práce*, Praha 1964, s. 34.
[68] Antonín Dufek: *Černobílá fotografie.* Odeon, Praha 1987, *s. 13.*

každý po svém a osobitě rozvijí odkaz socialistického realismu do trvalejších hodnot. Na druhé straně byly velkou řadou amatérů na jedné straně a na druhé straně profesionály při plnění veřejných zakázek samozřejmě a nenásilně vyhledávány tradiční motivy a inspirace socialistického realismu, který však byly především v amatérské obci zpracovávány zcela nově a inspirativně a prodlužovali tak životnost socialistického realismu až do současnosti.

Václav Jírů (1910-1980) strávil pět válečných let v německých koncentračních táborech. V letech 1954-1957 byl ředitelem Tiskové, ediční a propagační služby (TEPS), kde 1957 založil Revui *Fotografie 57,* 1951-1957 působil též jako předseda redakční rady měsíčníků *ČsF* (respektive *Nová fotografie).* Už ve své předválečné tvorbě se mimo jiné věnoval sociálně orientované fotografii, tematicky zaměřené na život nejchudších vrstev společnosti - *Bída*, 1933; *Bez práce*, 1933; *Bílá hůl*, 1934; Chudý oběd - Split, 1934; Blízká této orientaci je propagace československé armády: *Nástup*, (zástup vojáků s bodáky proti zachmuřenému nebi), 1936; *Baterie v mlze*, 1931; Po roce 1945 zpracovával řadu témat do větších fotografických cyklů a knih: 1946 - autobiografická kniha *Šesté jaro*, 1947 - *Raf*, 1948 - *Slunečné pobřeží Jugoslávie,* 1949 - *Zrcadlo života*, 1958 - *Moskva - Leningrad - Kyjev,* 1960 - *Praha a Pražané,* česky Teps i německy Artia; V poválečné době u něj převažuje spontánní entuziasmus - *"činorodý humanismus, vyvěrající z občasného vyznání, vede jeho kameru k tomu, aby pomáhala humanisovat svět."*[69] Přestože měl na začátku padesátých let podíl na vzniku dogmatismu a schematismu, jeho fotografická tvorba zůstala uchráněna těmto zjednodušením a extrémním podobám socialistického realismu, vyvěrá z širokého proudu tradice amatérské fotografie a mnohdy se dostává do blízkosti poezie všedního dne.

Karel Otto Hrubý se stal našim patrně nejznámějším fotografem inklinujícím k socialistickému realismu, aniž by mu zaujetí pro fotografii jakožto tvůrčí prostředek vyjádření a smysl pro její hodnoty dokumentační i výtvarné dovolilo trvale sklouznout do značně pokleslé, nivelizované a schematické produkce těchto let. Jako všestranný fotograf a díky zaměření, které korenspondovalo s oficiálními potřebami, a profesionálnímu nasazení, se stal během 50. let velice žádaným fotografem. Snad jako jediný z autorů publikujících na stránkách *Nové fotografie* v letech 1950-1953 zůstal činný a v obecném povědomí i v následujících letech. *„Nedělal umění, ani politiku, nýbrž „jen" reflektoval dění. Na „ideově" podbarvená témata aplikoval formálně precizní fotografický model 40. let, někdy i včetně obzvláštňujících efektů."*[70]

Po osvobození Brna pracoval Karel Otto Hrubý v redakci Rovnosti, pro sovětskou armádu portrétoval vyznamenané vojáky a pořizoval záběry z vojenských ubikací. Od roku

[69] Milan Krejčí: Václav Jírů. Katalog, Staroměstská radnice, Praha 1980.

1951 byl fotoreportérem pražského časopisu *Květy* a od roku 1952 externě vyučoval na Vyšší škole uměleckého průmyslu (pozdější SUPŠ) v Brně. Vytvářel technické a reportážní fotografie pro nejrůznější závody a instituce, dokumentoval *„budování základů socialistické společnosti"*. Od začátku padesátých let také často vyjížděl do „zapomenutých" a civilizací málo dotčených oblastí Slovenska, přibližně ve stejné době jako Martin Martinček.

Zvláště silné je zastoupení fotografů užívajících mnohé podněty socialistického realismu v tradičních dělnických oblastech těžkého průmyslu - na Ostravsku, Karvinsku, Frýdecko-Místecku a Mostecku. Jan Byrtus (1935-1992), od roku 1966 fotograf v Třineckých železárnách, přestože se profesi fotografa nikdy nevyučil. Jeho snímky byly zařazovány do oficiálních kolekcí ministerstva kultury, reprezentujících Československo v zahraničí. Žil na Ostravsku - v oblasti s nebývale silnou tradicí znázorňování lidské práce a pracovního prostředí. Monumentální námět hutí, železáren a šachet ho vedl ke dramatickému a heroizujícímu zpodobení manuální práce. Ve větší části své tvorby zdůrazňuje výrazně dekorativní funkci i lineární a barevnou atraktivnost, zdůrazňuje občas i grafickou stylizací (vysoký kontrast, Sabattierův efekt), kterou využívá pro ilustrační účely, ale dominuje zvláště u některých velkoplošných realizací v interiérech některých severomoravských průmyslových podniků. Je autorem řady fotografických publikací: *Třinecká ocel, Dějiny Třineckých železáren, Železárny Bohumín.* Přizpůsoboval se zakázkám pro deníky, deníky, časopisy, publikace, propagační materiály. Fotografie řadil většinou do cyklů, v některých z nich je dokonce spatřován sociologizující pohled (*Hutě a hutníci, Člověk a ocel, Planeta Země*). Na druhé straně vytváří široce koncipované cykly čerpající z téhož pracovního prostředí, ale neovlivněny společenskou zakázkou: *Hutní proměny* (do roku 1966), *Člověk a ocel* (1970), *Hutě a hutníci* (do roku 1975), blízké starší tvorbě Vladimíra Hipmana a Margaret Bourke-Whiteové. V pozdější tvorbě se postupně stává dominantním přírodní krajina (*Můj kraj, Planeta země, Třpyt v trávě, Prales Mionší)*.

Prostředí hutí pro Jana Byrtuse atraktivní v mnoha směrech - dramatičností výrobního procesu, celkovou atmosférou, gigantičností a v neposlední řadě i výsluním společenské pozornosti, které se těžkému průmyslu z oficiálních míst dostává. Typická je po něj jednoduchost a jednoznačnost výtvarného vyjádření: *„Byrtusův pohled je přímý a nekomplikovaný".*[71] Idea práce je pro něj plně v intencích socialistického realismu smyslem života a zároveň měřítkem skutečné velikosti člověka. Ale i cykly ze zcela jiného prostředí, *Třpyt v trávě*, *Maminka nás učila poznávat svět*, *Země lidí* a *Prales Mionší,* jsou svým pojetím a chápáním světa i smyslu fotografie vlastně také velice blízká názorům prezentovaným v

[70] Roman Muselík: *K. O. Hrubý.* Magisterská diplomová práce, FF MU Brno, Brno 1991.

socialistickém realismu. Mnohé Byrtusovy práce jsou zájem lyrické „zjemnění" adekvátní dobově paralelní fotografické tvorbě v Sovětském svazu. Časté jsou pohledy na fabriku, stavby a stroje bez lidí, velké zrno, velký kontrast, zcela odlidštěný surový svět, který však on takto nevnímá.

Snad ještě známějším severomoravským fotografem je František Krasl (1912-1998). Do povědomí se dostal především svými mírně poetickými snímky z pracovního prostředí těžkého průmyslu, avšak začínal mnohem dříve aranžovanými snímky dokumentačního folkloristického zaměření[72] nebo portréty.[73]

Snímky Jana Byrtuse a Františka Krasla, ale i některých dalších autorů severomoravského regionu a především Ostravska, jsou hojně zastoupeny ve fotografické sbírce Slezského zemského muzea v Opavě.

V poloze tvorby inklinující k některým tendencím socialistického realismu začínala i řada dalších, později velice známých ostravských fotografů. Pravidelné *Fotosalony Vítkovice* v názvu označené příslušným ročníkem byly mezinárodními výstavami amatérské výtvarné fotografie. Ve své náplni inklinovaly k některým tendencím socialistického realismu ještě v sedmdesátých letech, jak dokládá 6. mezinárodní výstava výtvarné fotografie (29. 5. - 20. 6. 1976) s tematickými názvy: I. člověk ve svém pracovním a životním prostředí, II. portrét, III. volná tematika. Poprvé (aspoň v tomto prostředí) se v souvislosti se zachycením pracovního prostředí objevuje nový aspekt: akcent na aktuální problematiku životního prostředí, ale chápanou jak teorií tak praxí jednostranně, byť odlišně: *„V soutěži se opět objevily devastované a formálně dramatizované průmyslové a městské krajiny často i symbolizované, ale obrazy přesvědčující člověka a společnost o možnostech zdravého a spokojeného života, o radosti z práce a z života vůbec ve značné míře chybějí."*[74] Ludvík Baran v hodnocení v katalogu výstavy i nadále upozorňuje, že *„Chybí stále v dostatečné míře optimisticky nazíraný profil současného člověka v civilním projevu v jeho životním prostředí."* Právě takové prostředí amatérské klubové základny, s bohatě organizovaným systémem soutěží, salonů a výstav, umožňovalo přežívání tendencí socialistického realismu a výběr motivů a pojetí snímků prakticky až do konce 80. let. Propagátorem těchto podnětů z řad teoretiků fotografie je nejvýznamnějším především Ludvík Baran. Tyto tendence byly bohatě podporovány kmenovými podniky, kulturními organizacemi a celkovou dobovou praxí. Praxe

[71] Jak se píše in: *ČsF* 1983*, s. 34*.
[72] *Fotografie*, 1947, č. 6, s. 54.
[73] Fotoročenka "*Československá fotografie*, 1946 - *Tvář dělníka* - první z námětu hutí a dolů, ale též lyrická *Studie* - tvář dívky v ateliéru.
[74] Ludvík Baran: 6. mezinárodní výstava výtvarné fotografie (29. 5. - 20. 6. 1976).

vypisovat ke každé příležitosti nebo výročí tematické soutěže amatérských fotografů vyvrcholily na konci 70. let.

Určitá nivelizace, jednotné naladění soutěží a konzervativnost společná snad celosvětovému amatérskému hnutí dovolují rovnocennou účast také "západoevropským" autorům z nesocialistických zemí. Jejich sociálním motivům v tradičním civilistickém realismu je přes technickou preciznost často vytýkán eklektismus a motivistická chudost (idylické žánrové motivy žebráků a kartářek). Z prací blízkých socialistickému realismu se například jen v katalogu Vítkovického *6. mezinárodní výstavy výtvarné fotografie* v roce 1976 objevují snímky od Josefa Flama *První tavby 6. pětiletky, Hutník, Hutnické mládí, Odpich, V ohni práce zrozená*, Fedor Gabčan vystavoval snímek *Tavič*, Květoslav Kubala *Předák Milan Žabčík*, od Jana Lofaje *Stavba socialismu*, od Mirka Matyáše byl snímek *Pletařka*, od Ladislava Nováka fotografie *Montéři*, Miloš Polášek byl v katalogu zastoupen prací *Portrét vysokopecaře*, Dalibor Stach se představil snímkem *Stavba*, Jaroslav Tatek je autorem práce *Jazyk autogenu* a *Palič*, Peter Titz *Pradleny* a Věra Weinertová snímky *Vylévání strusky* a *Průmyslová krajina*.

Kolem roku 1970 kulminovala vlna obliby salónů, se svojí schematičností, konzervativismem, překultivovaností a účelovostí. Nezanedbatelným důvodem jejich obliby byla téměř jediná možnost uplatnění díla neprofesionálních tvůrců a v případě obesílání mezinárodních salónů šlo prakticky o jedinou možnost pomyslné mezinárodní konfrontace v podmínkách izolovanosti od okolního světa.

Konečně o všeobecné přežívající existenci socialistického realismu svědčí i určité negativní projevy. Ještě v polovině 70. let se vylučovalo ze Svazu umělců SSSR pro *„opuštění principů socialistického realismu"* jak se to stalo například známé dvojici Vitaliji Komarovi a Alexandru Melamidovi.

V. FOTOGRAFIE V ČESKÉ AGITAČNÍ FOTOMONTÁŽI A PLAKÁTU V OBDOBÍ OFICIÁLNÍCH SOCIALISTICKO-REALISTICKÝCH TENDENCÍ

„Když Picasso nebo Éluard podává svou přihlášku do komunistické strany, jde o pouhou manifestaci, pokud jejich dílo zůstává tím, čím bylo dříve. A když takový Aragon nebo mnozí umělci sovětští obětují pak skutku celou svou činnost kumunistické ideji, musí přitom nezbytně obětovat své umění politickým úkolům, které na sebe vzali, a měnit svou poezi v rétoriku, své obrazy v afiše a svá divadla v agitky."

(Jindřich Chalupecký, 1946)[75]

Období krátce po II. světové válce a následně i celé období dvouletky a prvních pětiletek jsou dobou skutečně nebývalého rozvoje plakátu, především pak plakátu revolučního, budovatelského a propagačního. Příčinami tohoto rozvoje, obdobně jako v případě fotografie, jsou potřeba agitace a charakteristické vlastnosti plakátu: lacinost, lidovost, novost a tedy nezatíženost minulostí i snadná multiplikovatelnost.

Že se stává v této době plakát skutečně „populárním" médiem dokládají veřejné soutěže pořádané obdobně jako salóny ve fotografii, jak dokládá kupříkladu soutěž na plakát pro filmový festival pracujících, ve kterém byl oceněn v kategorii lidových výtvarníků plakát s fotografií korejské bojovnice a svářeče odklápějícího hledí od O. Wolkera z Hradce Králové.[76]

Zdejší plakátová produkce navazovala na významnou kapitolu meziválečného politického plakátu a to jak na všeobecně známé vzory v Sovětském svazu vzešlé vesměs z konstruktivismu, tak na osobnosti v Německu (John Heartfield, Käthe Kollwitzová, M. Gebhrdt, B. Fah, A. Keil) a během republiky Rad také v Maďarsku (M. Biró, R. Bereny, B. Uitz, B. Pór). I ti však většinou navazovali na předcházející a paralelní ruskou tradici (Klucis, Rodčenko, Žilominskij, Šterenberg, Pasternak, El Lisickij, Apsit, Moor, Lebeděv, případně členy sdružení *Okna Rosty*: Ceremnych, Kozlinskij, Deni). Naší výtvarníci, ale i široká veřejnost, se s nimi mohli mnohokrát seznámit na výtvarných či propagandistických výstavách, v četných brožurách i prostřednictvím pozdějších přetisků plakátů s česky psanými hesly. Navíc se zde mohl plakát opřít i o jisté vybudované domácí zázemí - hlavně v návaznosti na konstruktivistické principy rozváděné u nás především Devětsilem (Karel Teige, Jiří Voskovec, Bohumil Markalous, Jindřich Štýrský, Jelínek, Mrkvička, Toyen, Vítězslav Nezval, atd.) známé z kolážových básní a grafických úprav knih a časopisů (obálka = plakát).

[75] Jindřich Chalupecký: Konec moderní doby. *Listy* 1, 1946. Za článkem datum 26. 1. 1946; Přetištěno in: Jindřich Chalupecký: *Obhajoba umění 1934-1948*. Československý spisovatel, Praha 1991.
[76] *Svět práce,* 1952, č. 27, s. 11.

Vždyť konečně plakát Karla Teigeho *1O let vlády dělníků a rolníků* z roku 1927 s fotografií Vladimíra Iljiče Lenina, je v českém prostředí vůbec prvním plakátem užívajícím techniky fotomontáže a tedy i fotografie. Avšak přímé vazby na tuto elitně uzavřenou tradici nejsou příliš patrné.

V.1. Fotomontáž

„Plakát, jehož v Sovětském svazu užívali za revoluce jako nejvýznamnějšího propagačního prostředku, nebyl dekorativní, nýbrž informující a upozorňující na sebe. Z ohledu na negramotnost tehdejšího lidu..."

(Robert Roubal: Fotomontáž. *Fotografie* III, 1947, č. 5, s. 73)

S plakátem, především pak konstruktivistickým, úzce souvisí technika fotomontáže. Ne náhodou se měla kniha Lubomíra Linharta volně navazující na předcházející stěžejní práci *Sociální fotografie* jmenovat *Fotoreportáž, fotomontáž, fotosérie*[77] a stejně tak aktuálně vychází v roce 1946 podrobný výklad této techniky od Bohumila Šťastného.[78] O rok později píše Robert Roubal o "lavinovitém" rozšíření fotomontáže především pod vlivem Sovětského svazu a vysoce hodnotí její význam, především nepostradatelnost v propagandě. Fotomontáž považuje za názorný informační a propagační prostředek, který svým nízkým podílem textu přihlíží i k negramotnosti lidí. Kdežto, jak upozorňuje, jinde v Evropě je fotomontáž vnímána spíše jako zábava či využívána k zvyšování spotřeby v reklamě. Toto nezávazné využití fotomontáže navazuje na celý její předcházející vývoj datovaný vynálezem mokrého koloidového procesu a širším využitím procesu negativ - pozitiv po roce 1850. Tehdejší využití fotomontáže bylo nezávaznými hříčkami: skupinové obrázky fotografovaných hlav nalepené na namalovaná těla, dva snímky jedné osoby na téže desce, fotografie někoho v láhvi, atd. Jako příklad cílevědomějšího užití fotomontáže je možno považovat až Rejlandera (od roku 1857), Robinsona (1860) a pak řadu dalších autorů první vlny piktorialismu, kteří do krajinářských a žánrových snímků vsazovali obrazy nebo další snímky. Avšak až v období klasických avantgard dochází k přehodnocení fotomontáží, které nadále *„symbolizují a*

[77] Kniha byla avizována autorem v knize *Sociální fotografie.* Levá fronta, Praha 1994, téhož autora a vyjít měla na podzim 1934 ve Film-foto edici Levé fronty.
[78] *Fotografie* II, 1946, č. 9, s. 124; Další rozsáhlý článek od téhož autora vychází o rok později: Bohumil Šťastný: Fotomontáž. *Fotografie* III, 1947, č. 9; a ve stejném ročníku je otištěn i článek Roberta Roubala: Fotomontáž. *Fotografie* III, 1947, č. 5, s. 73; o fotografické montáži píše na stránkách

zároveň názorně předvádějí rozpad tradičního a skládání moderního světa."[79] Pro rozšíření fotomantáže přispěli nemalou měrou ve 30. letech Jaroslav Nohel, Josef Jiří Kamenický, Hugo Táborský, Karel Kašpařík, Otakar Lenhart, František Vobecký, atd. V našem prostředí využíval často fotomontáž v plakátu v návaznosti na sovětské avantgardy Wolfgang Schlosser, Jaroslav Šváb a celá *Pracovní pětka Program*.

Miro Bernat, výtvarný fotograf a režisér krátkých filmů, oslavil fotomontáží *Přijeli!*[80] příchod Rudé armády. Tato "Osvoboditelka" je ztělesněna vojákem-ženou se zbraní a praporkem, obraz je doplněn kohoutem. "Rudý kohout na obzoru roztahuje spáry...", zpíval o více než dvacet let později Karel Kryl…

V.2. Plakáty k osvobození

„Náš lid potřebuje novou kulturu dneška, žijící dneškem a pomáhající dnešku. Potřebuje kulturu prodchnutou naší vírou v šťastnou budoucnost země, posilující nás v práci i zápasu a ukazující nám cestu vpřed. Potřebuje kulturu srozumitelnou a přístupnou, a proto mu blízkou a drahou."

(Klement Gottwald)[81]

Početnou skupinou vytvořenou po roce 1945 tvoří plakáty upomínající na nacistickou okupaci a jejich běsnění, kdy užití fotografie výrazně zvyšuje jejich drastičnost: Například „*Buchenwald klagt an"* („Buchenwald žaluje") od neznámého autora. Z nápisu Buchenwald napsaného kurzívou stékají kapky krve. Plakátu dominuje fotografie kostlivé postavy vězně, doplněnou o drobnější fotografie dokumentující zvěrstva spáchaná v tomto koncentračním táboře. Podobného rázu je plakát rovněž neznámého autora „Německá kultura" s textem českým, anglickým a německým, kde jsou do tvaru hákového kříže uspořádány fotografie zobrazující řádění nacistů. Tyto plakáty byly vydávány zřejmě v souvislosti s přípravami na norimberský proces. V pravém slova smyslu nespadají do tématu socialistického realismu a zmiňuji se o nich jen pro dobový kontext.

Československé fotografie v roce 1953 také František Čihák: Objevujeme fotomontáž. *ČsF* IV, 1953, č. 2, s. 24; a Jar. Zima: Fotografická montáž. *ČsF* IV, 1953, č. 4, s. 48.

[79] Antonín Dufek - Jaroslav Anděl: Přetvoření fotogramu. Průkopnické dílo Jaromíra Funka a Jaroslava Rösslera. In: *Umění pro všechny smysly.* Meziválečná avantgarda v Československu. Národní galerie v Praze, Praha 1993.

[80] In: Rudolf Skopec: Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. Orbis, Praha 1963, č. obr. 1108.

[81] In: Klement Gottwald o umění. *Blok* III, 1948, s. 205.

Fotografie Františka Ondráška zachycující neobyčejně živě z nadhledu posádku tanku při průjezdu Prašnou bránou se objevila dokonce hned na několika poválečných plakátech, a stala se tak dobově nejznámějším snímkem z osvobození Prahy. Podobný záběr dvou rudoarmějců sedících na tanku před výjezdem ze Staroměstské mostecké věže zachytil i Jiří Jeníček.

Zajímavou sérií využívající fotografie předních českých fotografů je cyklus plakátů *„Privět Krasnoj Armii" („Sláva rudé armádě"):* Autorem prvního jsou Karel Šourek a fotograf Tibor Honty.[82] Plakátu dominuje černobílá fotografie sochy „Vítězství" z Národního divadla od Bohuslava Schnircha. Tato graficky vysoce kultivovaná afiš se stala velice významným plakátem užívajícím fotomontáže a stojí víceméně na počátku vývoje českého poválečného plakátu. Druhý plakát s nápisem *„Privět Krasnoj Armii" („Sláva rudé armádě – záštitě nového světa")* od Karla Šourka[83] využívá také černobílou fotografii Tibora Hontyho - sovětského tanku se třemi rudoarmějci a jednou rudoarmějkou. Kolem je stylizovaná ruská vlajka a dvě rudé a na pozadí nakreslena zeměkoule. Podobný motiv využívá i plakát *„Přišli včas"* od neznámého autora (snad Jiří Jeníček) s mnohokrát publikovanou černobílou fotografií sovětského tanku s rudoarmějci projíždějícího Prašnou bránou. Na plakátu *„Privět Krasnoj Armii"* od Františka Grosse a fotografa Karla Ludwiga[84], zaujímá celou plochu černobílá fotografie *„První setkání"* zachycující objetí sovětského vojáka a pražského povstalce. U jejich nohou leží kolo, jinak celou plochu plakátu vyplňuje městská dlažba. Podle téhož snímku z osvobození Prahy 9. května 1945 vzniklo známé sochařské dílo socialistického realismu *„Sbratření"* od Karla Pokorného dodnes stojící před Hlavním nádražím v Praze. Karel Ludwig se tak paradoxně hned dvakrát ocitá jako inspirátor socialisticko-realistického díla. Umělci nemuseli být ani vědomí zastánci socialisticko-realistické metody a mohli dokonce stát i v její opozici, avšak doba, ve které tvořili si je navzdory vlastnímu smýšlení, řadila do obdobného kontextu sama.

[82] Vydavatel ÚRO, Tiskárna Melantrich, rozměr 125 x 92 cm, 1945.
[83] Vydavatel ÚRO, 1945.
[84] Vydavatel ÚRO, 1945, tiskárna nezjištěna, rozměr 57 x 81 cm.

V.3. Fotografie v budovatelském a odborářském plakátu

„Fotograf, který objevuje krásy pohledem člověka, jenž má cenu radosti, fotograf, který vidí půvaby života bez falše a zachycuje je z upřimného potěšení a čistého srdce, takový fotograf nemůže být nikdy kýčařem. Nechť tedy šíří naše milá fotografie optimismus; optimismus je víra, a víra skály přenáší!"

(Václav Jírů, 1949)[85]

Oproti názorově dosud plně nevyhraněným a ještě nejednostranným předcházejícím snímkům se už na plakátě „*Horníci jdou s komunisty*"⌟ Hipmanova fotografie horníka z podhledu stojícího vedle těžní věže (nad kterou se klene dodatečně barevně vyfotografované a doplněné modré nebe) zcela otevřeně hlásí k tradičním kánonům sovětského socialistického realismu.[86]

Pro VIII. sjezd KSČ v roce 1946 vytváří Zdeněk Rossman svůj nejznámější plakát, na pozadí fotografie krajiny s továrnou fotomontáž černobílého snímku skupiny pracujících s kolorovanou československou vlajkou.

Wolfgang Schlosser, spolu s Pekárkem člen volného sdružení grafiků *Tvar*, vytváří pro své plakáty řadu fotomontáží, například stranický plakát agitující ke vstupu do strany mezi ženami *„Nejlepší vlastenky do našich řad"*. Za fotografii matky s dítětem umísťuje tři stěny tvořící dohromady jakýsi paravan, na němž jsou fotografie žen různých profesí. Jeho dalším dílem je plakát *„Budujeme čs. pohraničí. Porcelán a keramika potřebují pracovní síly."* Od fotografie hrnčíře při práci v popředí plakátu vede velká šipka s nápisem *„Sem patříš ty"* do fotografie keramické dílny, kde vedle jiného hrnčíře sedí bílá silueta hrnčíře sedícího venku.

Specifickou variantou plakátů byly v té době nástěnné noviny vylepované na závodech kvůli názorné agitaci (tzv. „agitvitríny"), pro ušetření papíru často oboustranné.[87] Jedna z nejpěknějších těchto prací z roku 1946 je ještě věnována osobě prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka. Po roce 1946 bývají autoři plakátu uvedeni nepravidelně, avšak autoři fotografií jen zcela výjimečně a to především u takových osobností, jako je Tibor Honty, Karel Otto Hrubý aj.

Velkou skupinu plakátů užívajících fotografie tvoří plakáty budovatelské: Z těch nejpěknějších je to například černobílá fotomontáž *„Roztočte kola!"* (Pracovní pětka *Program*). V popředí je dělník u stroje, v pozadí jakoby v mlze další stroj, vyplňující celou

[85] Václav Jírů: Zrcadlo života. Sfinx, Praha 1949, s. 127.
[86] Vydavatel ÚV KSČ, tiskárna Fr. Strobach a syn, Velký Šenov, rozměr 63 x 95 cm, 1946.
[87] Viz. příloha fotografií č. 13.

zbývající plochu plakátu. Patří sem i černobílá fotografie sehnuté polonahé postavy s pracovním nástrojem, zřejmě lopatou, užitá grafikem Štěpánem pro plakát *„Dar krajské konference komunistické strany čs. státu. Vyhlašujeme pracovní pohotovost na 1. a 2. září 1945."* Základem plakátu je fotografie sehnuté polonahé postavy s pracovním nástrojem, zřejmě s lopatou.[88]

Dobový kontext vnímání a hodnocení těchto plakátů snad v krátkosti nastíní úryvek z časopisu *Fotografie*.[89] íše se v něm o čtyřech propagačních hornických plakátech vydaných *Ústředním ředitelstvím čs. dolů* s textem *„Slíbili jsme, že těžbu zvýšíme, slib dodržíme."*: *„Fotografický detail přísahající ruky, vmontovaný do zelené plochy se státním znakem působí silně emočně."* Druhý plakát komponovaný na heslo *„Horníci se hlásí k dvouletému plánu"*, má podle dobového vyjádření *„předznamenávat radost z práce".* A jak je dodáváno: *„Zde zdravý typ mužné, radostné a hlavně sebevědomé hornické tváře, montovaný do plochy hornické krajiny..."* (věž, dva kouřící komíny), *„..je působivý ve všech směrech."*

Obdobný jako budovatelský plakát je plakát odborářský, využívající často fotografie z pracovního prostředí nebo pracovní činnosti: Například plakát s nápisem *„ROH – jednota pracujících"* neznámého autora, kde jsou jinak nezajímavé snímky složeny do komplikované fotomontáže různě tvarovaných a rozmístěných fotografií zemědělské krajiny, tkalcovského stavu, vědce u mikroskopu atd. Rafinovaného užití fotografie využívá plakát neznámého autora *„Družbou dělníků s techniky budujeme mír"*. Zobrazuje fotografii techniků u psacího stolu, na stěně plakát *„Mír",* na kterém si podává ruku dělník s technikem a ve stisku jejich rukou je drcen karikovaný kapitalista. Jedná se tedy o fotografii vloženou do plakátu, na němž je další plakát.

Z volebních plakátů jsou nejzajímavější plakáty *Pracovní pětky Program* z Brna, pracující pod vedením Františka Povolného: Například, snad jejich vůbec nejznámější plakát „Dál po úspěšné cestě jednoty národa. Volte komunisty" s barevnou fotografií přísahající ruky před černobílou fotografií manifestace na Václavském náměstí. Pro *Pracovní pětku Program* je časté pozoruhodné užití fotografických detailů doplňujících malbu. Například na plakátu *„30 let republiky"* jsou takto použity ruce s cihlou[90] a nebo pouze veristické zobrazení cihel u plakátu vedeným pod inventárním číslem 14 765 (UPM Brno).

V Brně byla kromě „Pětky", kterou založili fotografové a grafičtí designeři František Povolný a Bohumil Němec a která provedla vizuální propagaci KSČ k volbám 1946, velká řada

[88] Autorem starší fotografie ze 30. let snad Karel Kašpařík z Dolan u Olomouce.
[89] *Fotografie,* 1946, č. 7, s. 91.
[90] Všeodborový archiv Praha, inv. č. 1948/51/IV/50c.

dalších významných grafiků hojně užívajících ve své tvorbě fotografie: z nejznámějších Bruckner, Jaromír Klecker, Krauziger, Jan Rajlich, Tučný, ... atd.

Fotografie užívané v tehdejší době v českém plakátu jsou často nenáročné, nevýrazné a nevyhraněné, užité s barevným podtiskem, rastrem, v radikálním výřezu nebo dekorativně řešeny v ploše, což vše vedlo k potlačení jejich samostatného vyznění a ztráty informační hodnoty i čitelnosti. (Takto často postupuje Jan Rajlich. Na plakátu „Program komunistické strany SSSR" ponechává jen sugestivně působící oči[91] nebo Krauzigerův plakát pro všesokolský slet využívá čtyři drobné nevýrazné fotografie cvičenců[92] atd.).

Užívané fotografie jsou nevyhraněné i formálně. Fotografie z agentury Illek a Paul na plakátu „Soutěžením k blahobytu" od Štěpána asi z roku 1948 (Muzeum dělnického hnutí), využívá diagonály, tedy výrazného avantgardního prvku, v příštím období tak často kritizovaného pro „formálnost" stejně jako jádrem už zmíněného Štěpánova plakátu *„Dar krajské konference komunistické strany čs. státu. Vyhlašujeme pracovní pohotovost na 1. a 2. září 1945.",* je starší avantgardní fotografie Karla Kašpařík[93]
Otrok (kolem 1936) využívající výrazného výřezu, detailu a diagonály.

Od roku 1948 nabývá nepřehlédnutelně na kvantitě plakátů využívajících tradiční techniky kresby, olejomalby, nebo některé z tradičních grafických technik, kdežto fotomontáže a fotografie zosobňující přístup avantgard se vyskytují jen zřídka. I to dokládá zesílení tendencí podporující některé nepříznivě chápané postuláty akademicky a klasicistně orientovaného socialistického realismu, které se vzhledově snažily co nejvěrněji přiblížit realistickým olejomalbám akademické školy, patřícím spíše do rámů a uzavřené místnosti než na plakátovací plochu. Tato situace byla také již poměrně záhy (po roce 1955) kritizována.

V plakátu *„Buduj vlast, posílíš mír"* od Pekárka z roku 1950 byla užita barevná fotografie, stejně jako o rok později na plakátu z *Pražských veletrhů* (1951) nebo v kombinaci barevné fotografie soustružníka a černobílého snímku stroje.[94]

Je možno vysledovat celou sérii plakátů s černobílým viděním, zobrazující pod sebou výhody socialismu a nevýhody kapitalismu (a současně mimoděk střetnutí dvou druhů přístupů k fotografii). Tak je tomu například u plakátu, který je zároveň dokladem přímého vlivu slavného sovětského plakátu *„Kdo je antisemita"* založeném na *protikladu „dříve a nyní"* a jeho dvojčete od grafika *Štěpána „Dříve kolaborant, dnes panikář!"* Vyhroceného

[91] UPM Brno, inv. č. 14 840.
[92] UPM Brno, inv. č. 15 369.
[93] Karel Kašpařík (1899-1968) z Olomouce byl členem KSČ už od roku 1924, ve třicátých letech se výrazně věnoval sociální fotografii.
[94] UPM Brno, inv. č. 1951/103, IV, 260a.

sociálního kontrastu dvou snímků bylo v naší fotografii socialistického realismu užito už mnohem dříve, přinejmenším před rokem 1934 ve dvojici fotografií K. Janouta *„Ruce"* konfrontující ruce pradleny a ruce dámy hrající na piano[95] a koneckonců na protikladnosti dvou prvků byla založena i většina snímků Rudolfa Kohna.

Jen výjimečně se vyskytuje individuální hrdina práce, jak je tomu například u plakátu *„Učím sa zo skúseností sovietskych stachanovcov"* s pracujícím mladým mužem u svého stroje[96], nebo u plakátu „*Budovatelé socialismu"* - s tablem individuálních tváří, fotografických podobenek z ateliéru s uvedením osobních údajů „budovatelů"[97] Konkrétního jednotlivce zobrazuje také plakát s portrétem úderníka Kalaby. [98] Jména nesou i profily osob na fotografii plakátu *„Dále směleji vpřed k vybudování socialismu v naší vlasti!"*.[99] V souhlasu s trendem po roce 1948 je však většina představovaných budovatelů zobrazena kresbou a nikoliv fotografií. Tím dochází k jistému odindividuálnění a důraznější typizaci. Individualizující je i další plakát neznámého autora*: „Miliónová komunistická strana zajistí rozkvět naší vlasti"*, s fotografií miliónténo člena strany Františka Ježka a jeho přihláškou, doplněnou na kousku papíru prohlášením, proč se rozhodl vstoupit do strany.

Na závěr je ovšem k výše jmenovaným příkladům nutno dodat, že není podstatného formálního rozdílu ve fotografiích a plakátech socialistického realismu a jiných propagandistických dílech. Rozdíl je v jejich užití a v idejích, pro které slouží. Tak například v katalogu výstavy *The Militant Poster*[100], 1936-1985, je možné najít plakát Američana Antona Brucha z roku 1943[101], svářeče na pozadí americké vlajky, který by mohl být nádherným dílem socialistického realismu nebo spíše pro jistou tvrdost podání národního socialismu německého, stejně jako plakát, ve zmíněném katalogu pod číslem 53: *„Ženy spojeneckých národů bojují za svobodu, G. Britain - Czechoslowakia*", (1943). Z mnoha dokladů jsou známy německé obrazy i fotografie z 50. let s pracovní, heroickou tematikou (avšak jistý rozdíl je postižitelný v ikonografii a lidských typech). Také americkou fotoreportérku Margaret Bourke-Whiteovou vedlo levicové smýšlení a angažovaný humanismus ve 30. letech k snímkům těžkého průmyslu blízkým socialistickému realismu, které vytvořila v Sovětském svazu v oblasti Magnitogorska.

---

[95] Reprodukováno v příloze knihy Lubomíra Linharta: *Sociální fotografie.* Levá fronta, Praha 1934, obr. 8, 9.
[96] „V. Svoboda, úderník čakovickej Avie", Museum dělnického hnutí.
[97] Všeodborový archiv, inv. č. 1951/312, IV/317.
[98] Lidotypia Opava, 1950, Všeodborový archiv, inv. č. 1950/519.
[99] Plakát vydán u příležitosti Okresní konference KSČ v závodním klubu okresu Gottwaldov-město v sokolovně ve dnech 15.- 16. IV. 1950, jak je doslovně uvedeno na plakátu.
[100] The Militant Poster, 1936-1985, Historický archiv čs. armády Praha.
[101] Číslo 38 v katalogu výstavy.

Pozdní socialistický realismus dlouho přežíval v politickém plakátu, pokud je vůbec možné, jak už jsem několikrát upozornil, tyto práce se socialistickým realismem vždy jednoznačně ztotožňovat. Pro politickou propagaci jsou užívány v plakátu fotografie s mnoha prvky socialistického realismu až hluboko do 60. nebo i do 70. let, (1961 - zaťatá pěst nebo od Kalivody zátiší se srpem, kladivem a klasy s domalovanou hvězdou - 1962)[102], ovšem jednoznačně budovatelský charakter plakátů se vytrácí už s koncem let padesátých.

[102] UPM Brno, inv. č. 15 482.

VI. ZÁVĚR

„Marxism, kolektivism, komunism: to všechno má svou poezii, a to poezii velmi intenzivní, musí se jen umět nalézt."

(F. X. Šalda)

Metoda socialistického realismu byla charakteristická kladením neestetických požadavků na umění, v dějinách umění tak častým, důrazem na tendenčnost, estetiku shora - diktát teorie a předepisování, které také mělo svou dobovou spřízněnost s uměním avantgard. V československé fotografii se socialistický realismus projevoval na třech specifických úrovních: v teorii, oficiální zakázce a v amatérském hnutí. Jenom v těchto úzce vymezených oblastech je možné jakkoliv socialisticko-realistickou tendenci postihnout. Při vědomí si některých proklamací, jako Gronského slavná věta: „*Přibližně můžeme říci, že socialistický realismus je Rembrandt, Rubens a Prein ve službách dělnické třídy",* je možné pochybovat, zda se vůbec v případě československého prostředí dá ve fotografii o socialistickém realismu mluvit. Snad je vhodnější užívat opatrnějšího pojmu oficiální umění marxistického socialismu a hovořit tak spíše jen o užití jinak nevyhraněných fotografií k propagandistickým účelům nebo tendenci k preferování určitých témat. Skutečná výtvarná tvorba fotografických osobností vznikala mimo nejoficiálnější linii. Také tvorba fotografů, kteří se socialistickému realismu přiblížili ve třicátých letech, však má jiný charakter. Ale současně zde vzniká neobyčejně vlivná a živá názorová platforma, která o socialistickém realismu ve fotografii bouřlivě diskutuje a dokládá ji četnými příklady, probíhají zde soutěže a organizuje se velice široká a živelná fotografická organizační struktura.

Je zřejmé, že přes všechny dobové proklamace vyzdvihující fotografii, byla dobová tendence raných padesátých let výrazně protifotografická. V popředí zájmu stály tradiční výtvarné druhy, vytváří se nový akademismus a neoklasicismus, návrat k antické tradici, především doby císařství. Z těchto dominujících pozic měla fotografie pouze úlohu dokumentační a rozhodně nebyla uměním, natož pak rovnocenným uměleckým druhem. Přes soustavné proklamace lidovosti a revolučnosti mladého nezprofanovaného média, jsou informace o sovětské fotografii zcela minimální a stojí ve stínu mnohačetných publikací o sovětském výtvarném umění, především malířství. Když odhlédneme od aktivit některých jednotlivců a individuálních počinů, stála fotografie stranou zájmu jak oficiálních představitelů, tak průmyslu a kulturních aktivit. Výzdoba při oficiálních příležitostech a prezentacích se snaží být v maximální míře sochařská, architektonická, malířská a kresebná,

novou renesanci zažívají kresby v časopisech, obrazy propagující nový řád, nakreslené portréty státníků a významných osobností, se nosí také v manifestačních průvodech. Ikonograficky se nabízí zřejmá paralela s určitými pravoslavnými a lidovými ruskými obřady. Tato nová funkce historického nebo žánrového závěsného obrazu nemá v Evropě ani v našem kulturním prostoru obdoby, přímo odkazuje jen k praxi lidových církevních poutí a votivním obrazům a sochám.

Před vynálezem a hromadným rozšířením televize slouží fotografie jako jediné vizuální moderní informační médium. Velký důraz byl u ní proto kladen na „objektivnost" a "operativnost", neboť musela zastupovat vizuální informace. Avšak oproti pozdějšímu televiznímu zpravodajství byla fotografie málo vizuálně přitažlivá, objektivní, lineárně jednostranná a operativní, její role se přesouvá ke stále větší nekontrolovatelné subjektivitě. Prosazovalo se osobité autorovo vidění, subjektivní vnímání a zájmy diváka. Fotografie se především v této době dostala do úzké provázanosti s jejím užitím v typografii, novinách a propagaci. Dobově vznikají výtvarné fotografie v pravém slova smyslu, zařaditelné do kontextu umění, jen ojediněle, a to vždy mimo proud fotografie socialistického realismu (Josef Sudek, Eva Fuková, Jiří Sever, Vilém Reichmann, Emilie Medková, Tibor Honty, Miroslav Hák).

U nás, stejně jako v celém východním bloku nebyly vyvinuty fotografické služby, nebo byly příliš drahé, což bránilo jejich širšímu využití**.** Pokud tedy chtěli mít v padesátých letech lidé vzpomínku na rodinné události, byli odkázáni na vlastní znalost techniky fotografování, vlastní vybavení a zpracování. I proto dochází v těchto letech k velkému rozvoji amatérské fotografie i k nebývalému zájmu o fotografické časopisy. Fotografie nabývá v těchto letech obrovského významu jako lidového tvůrčího nástroje. *„Novorozené umění fotografie (...) demokraticky otevřelo dokořán bránu obecné laické tvořivosti, oprostilo schopnost vize a obrazu, vrozenou všem, od cechovních zábran malířského mistrovství a řemesla. Dovoluje malovat bezrukým Rafaelům a dříve či později postaví nás před nový fakt nesmírné kulturní a sociální závažnosti, že totiž spojí dva sobě tragicky odcizené světy, svět lidu a svět umění, nikoliv bludnými stezkami lidovýchovy a takzvané umělecké osvěty, nýbrž živoucím, tvořivým činem: a stane se jednou z předzvěstí nového, lidového umění, lidové a lidem vytvářené obrazné poezie."*[103] Vstříc lidovému rozšíření fotografie šla i oficiální tendence, jak dokládají vládou regulované postupné snížení cen přístrojů i fotografických potřeb na začátku 50. let.

[103] Karel Teige: Cesty československé fotografie. In: *Teige III, Výbor z díla.* Aurora, Praha 1994, s. 255-256.

V pozdějším vládním usnesení ze 7. května 1954 bylo uloženo průmyslu připravit a vyrábět dokonalý a levný fotografický přístroj lidového typu.

V oblasti široké fotoamatérské základny byl vývoj k socialistickému realismu ve čtyřicátých a 50. letech kontinuální, bez výraznějších přechodů. Základní přístup druhé poloviny 40. let byl charakteristický: Tendence spontánně směřující k vyjádření nových životních pocitů byla provázena snahou o vnějškovou jednotu programu, přeladěním do zjednodušené citové roviny a posléze i receptářským předpisováním vhodných námětů pro uměleckou tvorbu. Toto estetické normování se ukázalo umělecky neživotné, schematické i příliš neurčité, neschopné rozvíjet umělecké talenty a v důsledku toho též nemohlo hlouběji zasáhnout do společenského vývoje. Proto neměl tento shora uzákoněný a prosazovaný styl epochy ani zdaleka takovou razanci a dalekosáhlost, jako o dvě desetiletí dříve v Sovětském svazu, kde vznikl naprosto celistvý styl, který pronikal vším - od literatury, malířství po užité umění. Důsledky dogmatismu u nás nebyly tak silné, jak radikální byly jeho názory a po svém krátkém působení zde nezanechal žádné výraznější škody. Svou radikálností a mírou prosazování prolétl socialistický realismus naší kulturou jako vichřice zanechávající stopy destrukce, aniž by však byl s to projevit se výraznějšími hodnotami. Přesto jsou v celém následujícím období až do roku 1989 patrno určité přežívající naladění. Socialistický realismus byl patrný v celém následujícím období. Zakotvil i v konzervativním hodnocení fotografií, které v sobě ještě nese původní technokratistní přístup k mladému vynálezu založeném na objektivních metodách a tudíž i k objektivním technickým fyzikálně-chemickým kritériím se odvolávající. V tomto kontextu není proto vůbec nepochopitelné, že Svobodovy obrazy byly v šedesátých letech fotografickým svazem odmítány a Jan Svoboda hodnocen jako ještě nepříliš pokročilý samouk.

Navzdory všem proklamacím byla doba 50. let vlastně antifotografická. Zmínil jsem se už vícekrát o akademičnosti a "rasismu" ve prospěch tradičních médií a konzervativnímu přístupu k umění. Od osvobození roku 1945 nebyla uspořádána jediná celostátní výstava fotografů všech oborů, ukazující úroveň fotografie ve svém celku. Svaz českých výtvarných umělců za dlouhá léta neuspořádal jedinou výstavu fotografujících členů a připouštěl, aby byly práce fotografů byly na výstavách jeho středisek umísťovány jako nutný doplněk na chodbách nebo dokonce na schodištích. Stalo se neblahou praxí doby, že fotografie byly často publikovány bez uvedení jmen autorů nebo jejich vědomí, a dokonce se využívaly k nejrůznějším účelům bez ohledu na autorská práva, např. ke grafickému řešení plakátů a obálek, nebo jsou multiplikovány. Ozývaly se dokonce hlasy o úplném zrušení autorských práv fotografů. Svobodnému fotografování také bránily nejrůznější zákazy, publikování

procházelo schvalováním, omezující funkci plnila i striktní organizační struktura nejrůznějších svazů a institucí.

Moderní umění si zachovávalo i v padesátých letech silné společenské pozice. Jednak částečným přizpůsobením se a všeobecným uvolňováním poměrů na druhé straně dosáhli toho, že se definice socialistického realismu uvolnila natolik, že se do něj vešlo i tzv. „umění pofauvistické", ovšem bez nefigurativních a surrealistických krajností. Heslo socialistického realismu tak obsáhlo valnou část současného umění a to se zároveň nepozorovaně zbavovalo politické služebnosti. Směrem do současnosti je stále hůře postižitelné, kde jsou přítomny aspekty socialistického realismu. A přestože v některých souvislostech přežíval až do současnosti, je především od roku 1957 vymezitelný spíše v teorii než ve fotografické praxi. Přesto se objevují autoři spjatí se socialisticko-realistickým programem buď zakázkou, nebo rozvíjející tyto tradice ve své volné tvorbě, jako je tomu především u Karla Otty Hrubého, Václava Jírů, Františka Krasla nebo Jana Byrtuse.

VII. CHRONOLOGICKÝ PŘEHLED HLAVNÍCH UDÁLOSTÍ VE FOTOGRAFII V LETECH 1929–1968 S PŘIHLÉDNUTÍM K TÉMATU

1929 - v říjnu vznik Levé Fronty (předseda Karel Teige, o rok později Stanislav Kostka Neumann).

1933 - Levá fronta uspořádala výstavu iniciovanou Svazem socialistické fotografie *"Sociální fotografie"* v pražském paláci Metro, autorem katalogu Lubomír Linhart, mezinárodní výstava, účast SSSR, slovenského Sociofota, Francie a dalších zemí. Reprízováno sekcí pro mechanická umění Film-foto skupiny v prostorách YWCA v Brně a v Bratislavě. (Katalog pražské a brněnské výstavy, textově totožný).

- během roku vyšly zásadní články o "sociální fotografii" od Lubomíra Linharta, Allschuleho a Karla Teigeho (podrobně v seznamu literatury).

- 1. výstava TSPP v Bratislavě se sociálněkritickými snímky. Další obdobné výstavy se konaly v letech 1934, 1935, 1936.

- výstava fotografické sekce SVU Mánes s účastí SSSR, stejně jako v letech 1934, 1936.

1934 - Sjezdu sovětský spisovatelů 1934 v Moskvě se kromě literátů a marxistických teoretiků zúčastnil i Lubomír Linhart.

- 2. mezinárodní výstava sociální fotografie, palác Metro, Praha, katalog.

- Pavel Prokop vydává stěžejní knihu Lubomíra Linharta *Sociální fotografie.*

- Sociofoto. Výstava sociální fotografie v Bratislavě. Plakát.

1935 - 5. výstava KFA v Košicích. Výstavu doprovázely dvě expozice: *Vývoj fotografie na východním Slovensku* a *Výstava sovětské fotografie*, Východoslovenské muzeum v Košicích.

1936 - *Mezinárodní výstava fotografie v Praze* - největší a nejreprezentativnější fotografická výstava mezi světovými válkami; kromě řady významných zahraničních autorů představila u nás v dosud největší přehlídce díla sovětských autorů.

- Celostátní výstava fotografů odborníků ČSR. Mánes, Praha, katalog.

1938 - fotografická výstava SVU Mánes.

1946 - Vladimír Hipman: kniha *Práce je živá*; František Hrubín, Alois Hodek (ed.): *Památník pražského povstání*.

- pražská výstava sovětského fotografa Borise Ignatoviče.

- ročenka *Československá fotografie*, pokus navázat na předválečnou tradici.

- *Pražské povstání,* výstavní síň Svazu českého díla, Praha, sestavili J. Jeníček a E. Einhorn.

1947 - vychází kniha Václava Jírů *Šesté jaro.*

- založení fotografické sekce SVU Mánes, zakládajícími členy Josef Sudek, Tibor Honty, Josef Prošek.

1948 - 4. mezinárodní fotografický salón, Praha, reprízy v Bratislavě, Brně a Ostravě, v zahraniční části dominovala konzervativní salónní fotografie.

- dubnové číslo (č. 6) 2. ročníku brněnského časopisu *Blok* bylo téměř celé věnováno fotografii. Přineslo mj. Teigeho studie *Cesty československé fotografie* a *Foto a umění* i článek Maxe Billa*: Je fotografie uměním?*

- 13. a 14. 11. se v Brně sešel 3. celostátní sjezd fotografických pracovníků, který přejmenoval dosavadní Kluby fotografů amatérů na Kluby fotografických pracovníků.

- přestaly vycházet časopisy *Fotografie* a *Zpravodaj fotografů* (zůstala jen *Československá fotografie*).

1949 **- z**aložena Fotografická sekce v Ústředním svazu československých výtvarných umělců, kam automaticky přešli členové SVU Mánes.

- členská výstava SČVU Purkyně, dále 1951, 1952, 1953, (reprízy v Maďarsku, Bulharsku, Egyptě) a 1954.

- Československý svaz klubů fotografů amatérů byl přejmenován na Československý fotografický svaz.

- vyšla ročenka *Československá fotografie.*

1950 - sloučení Československého fotografického svazu kluby ROH, založení společného časopisu *Nová fotografie* (redaktor František Čihák, odpovědný redaktor František Doležal, vedoucí redakční rady Václav Jírů); zde kritika buržoazní avantgardní fotografie, počátky schematismu a dogmatismu.

- výstava *Budující Československo* fotografů - výtvarníků ze Svazu čs. výtvarných umělců, Praha; kritika: František Čihák, *Nová fotografie*, s. 129.

1951 **-** vychází příručka *Socialistická fotografie* Františka Doležala a kolektivu autorů.

- v *Nové fotografii* diskuse zda zveřejňovat krajinářské snímky, za oprávněnost krajinářské fotografie se přimluvil např. Lubomír Linhart: Obsah a vyjádření krajiny a nové fotografie.

1952 **-** 1. členská výstava SČSVU Mánes, Praha.

- *Fotografie v boji za mír a socialismus*, U Hybernů, Praha, uspořádáno Ministerstvem informací a osvěty.

- vedoucím *Nové fotografie* Jaroslav Spousta.

- vyšla kniha Františka Doležala: *Thema v nové fotografii; ČsF* č. 11, Lubomír Linhart, kritika Doležalových názorů.

- komise (Josef Ehm, Jindřich Brok, Zdeněk Feyfar, Hnízdo, Václav Jírů, Alexander Paul, Karel Plicka, Josef Prošek, Josef Sudek) prověřila úroveň prací členů fotografické sekce ČSVU - počet omezen na 49 osob. Od 31. 10 pracovní výstava fotografií prověřených členů a kandidátů fotografické sekce SČVU, Palác Dunaj, Praha, (vzbudilo ostrou diskusi, např. recenze v *ČsF* 1953, č. 1).

- 1. celoslovenská výstava amatérské fotografie, Trenčín.

1953 - časopis *Nová fotografie* převzal Orbis, které se vrátilo k názvu *Československá fotografie,* vedoucí redaktor Jaroslav Spousta (do 1969).

- výstava fotografií členů SČSVU *"Československo a jeho obyvatelé"*, Budapešť, Káhira.

- *Státní grafická škola* přeměněna na *Střední průmyslovou školu grafickou v Praze*; čtyřleté studium zakončené maturitou.

- Milan Kundera napsal sbírku *Člověk zahrada širá*.

- 3. - 5. 12. na zasedání ÚV KSČ kritizován schematismus umělecké tvorby. Zasedání se stalo stimulem k rozšíření tematické i stylové škály fotografické tvorby k němuž došlo postupně v příštích letech.

1954 - v návaznosti na předcházející kritiku schematismu a dogmatismu částečná sebekritika vlastních názorů a knih *Socialistická fotografie* a *Thema v nové fotografii* (Doležal, Čihák, Jírů).

- na sjezdu sovětských stavbařů kritizován historismus v architektuře.

- výstava dokumentárních fotografií k 10. výročí osvobození, Praha.

1955 - přelom, řada článků o našich významných předválečných fotografech, Jiří Jeníček píše o Drtikolovi, Funkem, Sudkovi...

- znovu začal vycházet převážně literární časopis *Květen* (poprvé 1945).

- Karel Hájek dostává vyznamenání *Za vynikající práci*.

1956 - na 20. sjezdu KSSS pronáší N. S. Chruščov kritiku kultu osobnosti.

- *ČsF*, anketa *O společenském a kulturním významu fotografie*, vyjadřují se výtvarníci, spisovatelé, historici umění, vědci, politici.

- v *ČsF* 1955, č. 3 je vůbec poprvé referováno o Steichenově výstavě *Lidská rodina* v překladu francouzského článku Marcela Corny, *ČsF* č. 5 Abe Čapek; č. 11 K. Poličanský.

- vydána monografie Josefa Sudka s textem Lubomíra Linharta.

- 5. 12. výstava československé fotografie, Moskva (Dům filmu), repríza: Leningrad, Riga a Kyjev, první rozsáhlá výstava československé fotografie v SSSR, sestavená z 503 snímků Josefa Sudka, Karla Plicky, Tibora Hontyho, Josefa Ehma, Karla Hájka, Karola Kállaye, Jindřicha Broka, Ericha Einhorna a dalších.

- I. celostátní výstava barevné fotografie v Praze a v Karlových Varech.

- otevřena galerie mladých v Praze.

1957 - Ludvík Souček v článku *Několik poznámek k perspektivám československé fotografie* (*ČsF*, č. 2) mimo jiné vyzval k přehodnocení postojů k fotografické avantgardě.

- v *ČsF* publikovány medailóny řady zahraničních autorů, přelom, první mezinárodní výstava uměleckých fotografií v Bratislavě.

- 1. číslo čtvrtletníku *Revue fotografie,* ještě pod názvem *Fotografie 57*, vyšlo v TEPSu, založil ho a vedl Václav Jírů, od roku 1960 pak vydával *RF* Odeon.

- pražská výstava Ericha Einhorna *Moskva očima reportéra Večerní Prahy*, reprízováno v NDR.

- proběhla výstava *Fotografie spolupracovníků týdeníku Ogoňok.* Představili se na ni známí sovětští fotoreportéři Dmitrij Baltermanc, Galina Saňková, Georgij Zelma, Vsevolod Tarasevič a další.

- Mezinárodní výstava výtvarného umění při VI. světovém festivalu mládeže a studenstva v Moskvě.

- výstava skupin *Máj* a *Trasa* v Praze.

- založení galerie Fotochema v Praze, Jungmannovo náměstí.

- 30. 12., Fotochema, *1. výstava novinářské fotografie.*

1958 - 31. 3. *1. celostátní výstava uměleckých fotografií,* výstavní síň ÚLUV, Praha, katalog Václav Jírů, reprízováno v Bratislavě, Košicích a v Brně.

- duben, týdeník *Kultura*, anketa uspořádaná v souvislosti s 1. celostátní výstavou na téma *Je fotografie umění?*, četné názory proti.

- *1. mezinárodní výstava uměleckých fotografií*, Bratislava, vystaveno 634 fotografií a diapozitivů vybraných prorotou z více než 6000 prací od zhruba 1500 autorů ze 42 zemí, reprizováno 1959 v Praze, výběr z vystavených snímků vydán pod názvem *Mezinárodní fotografie 1958* jako 4. svazek edice *Umělecká fotografie*.

- první celostátní přehlídka mladých výtvarníků Československa v Brně.

- československou fotografickou soutěž pro světovou výstavu EXPO`58 obeslalo 307 autorů 6 403 snímky. Pro účely výstavy bylo zakoupeno 797 fotografií. První cenu

získal František Krasl, druhou cenu Sláva Štochl, a třetí cenu Václav Jírů, František Illek, Karel Neubert, Erich Einhorn, J. Biel, Z. Matinovský, Vilém Heckel. Podle některých ohlasů se světová výstava s názvem *Pro svět lidštější* stala symbolem uvolnění a navazování kontinuity s okolním světem.

- otevření *Kabinetu fotografie Jaromíra Funka v Domě pánů z Kunštátu*.

- v SNKLHU (pozdější Odeon) založena edice *Umělecká fotografie*, vydání monografie Henri Cartier-Bressona připravené Annou Fárovou

1959 - čtvrtletník *Fotografie (Revue fotografie)* začal vycházet i v ruské verzi.

- výstava skupiny *M 57* v *Nové síni* v Praze.

- výstava skupiny *Proměna*.

- Karel Plicka jmenován zasloužilým umělcem.

- Erich Einhorn: *Praha všedního dne.* Nakladatelství Orbis.

- 23. 10. otevřena výstava fotografů Svazu československých výtvarných umělců *Fotografie 59* v rámci čtvrté přehlídky československého výtvarného umění v Praze.

1960 - Lubomír Linhart vybral 200 snímků pro výstavu k 15. výročí osvobození Československa pořádané Ministerstvem školství a kultury, výstava odeslána do především západních 14 zemí (Rakouska, Francie, Itálie, Indie, Kanady, Mexika, Japonska, Západního Berlína, Austrálie, Guineje, ...).

- fotografové *Mladého světa* Jan Bartůšek, Pavel Dias, Miroslav Hucek uspořádali výstavu *Chceme vidět život po svém*, kino Lucerna, Praha.

- v pražském TEPSu vyšla kniha Václava Jírů *Praha a Pražané.*

1961 - výstava *Komunistická fotografická avantgarda a sociální fotografie,* FK Brno, katalog František Kalivoda.

1962 - v rámci *Teplického mezinárodního fotografického festivalu* otevřeném 16. června se konala výstava fotografií ze socialistických zemí *Člověk hledí do budoucnosti.*

1966 - Karel Hájek jmenován zasloužilým umělcem.

- vyšla dokumentární publikace Martina Martinčeka *Vám patrí úcta,* Stredoslovenské vydavateľstvo, Bánská Bystrica 1966; o tradičních životních hodnotách a osudech starých obyvatel Liptova.

- 15.7. - 28. 8. *Co je člověk*, Obecní dům; první světová výstava fotografie sestavená Karlem Pawkem po vzoru Steichenovy *Lidské rodiny;* premiérově uvedena v Německé spolkové republice a reprízována v mnoha dalších zemích.

1968 - 11.1.- 11.2. byla v bratislavském *Domě umění* otevřena tematická výstava novinářské, reportážní a dokumentární fotografie *Člověk, mám ťa rád,* sestavená Miro Vojtkem,

navazující na Steichenovu *Lidskou rodinu* a Pawkovu výstavu *Co je člověk*. Reprízováno v roce 1969 v NDR a 1970 v Turecku a v Egyptě.

VIII. SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Václav Jírů: **Dvojportrét**. *Fotografie* III, 1947, č. 9, (titul).
2. Zdeněk Tmej: **Alexandrovci**. *ČsF* IV, 1953, č. 1.
3. Václav Chochola: **Festival "Pražské jaro"**. *ČsF* IV, 1953, č. 3.
4. (Autor neuveden): **Josif Vissarionovič Stalin a Klement Gottwald**. Montáž, *ČsF* IV, 1953, č. 3, (titul).
5. J. Tachezy: **Montáž čističů plynu v Třineckých železárnách**. *ČsF* IV, 1953, č. 2.
6. Karel Otto Hrubý: **Na pile**. (1953). In: Rudolf Skopec: *Dějiny fotografie v obrazech. Od nejstarších dob k dnešku.* Orbis, Praha 1963, s. 463, obr. 1132.
7. Z. Humpál: **V drůbežárně**. *ČsF* IV, 1953, č. 9.
8. E. Tylínek: **Zemědělská rekreace**. *ČsF* IV, 1953, č. 7 - 8.
9. V. Radechovský: **Stala jsem se pionýrkou**. *ČsF* IV, 1953, č. 7 - 8.
10. L. Říha: **Pro štěstí našich dětí**. *ČsF* IV, 1953, č. 10.
11. Karel Otto Hrubý: **Výběh vepřů v JZD**. *ČsF* IV, 1953, č. 10.
12. František Přeučil: **Plánování jarního osevu**. *ČsF* IV, 1953, č. 11.
13. Josef Souček: **Z nácviku na spartakiádu.** *ČsF* VI, 1955, č. 5.
14. Karel Hájek: **Černá madona**. In: Rudolf Skopec: *Dějiny fotografie v obrazech. Od nejstarších dob k dnešku.* Orbis, Praha 1963, s. 446, obr. 1116.
15. **"Nejlepším v práci rekreaci ROH".** Pekárek, Ústřední rekreační oddělení ÚRO, kult. prop. Praha X., Impressa, 1949, (Všeodborový archiv Praha, inv. č. 1949/72, IV/91b).
16. **"30 let republiky. Vítězství lidové demokracie. Pětiletka - cesta k socialismu".** Státní tiskárna Praha I, 1948, Pracovní pětka program, (Všeodborový archiv Praha, inv. č. 1948/51/IV/50c).
17. **"Buduj vlast - posílíš mír. Pojď s námi pracovat do závodu pro štěstí svých dětí".** (Barevná fotografie), Pekárek, Tvar, 1950, (Muzeum dělnického hnutí).
18. **"Na rekreaci ROH. Nejlepší v práci".** Anonym, Ústř. rekreační odd. ÚRO, kult. prop., Praha, Impressa, 1948, (Muzeum dělnického hnutí).
19. **"Čím více vyrobíme, tím více každý z nás dostane. Volný chléb - bohatší stůl. První žně pětiletky".** Wolfgang Schlosser, vydalo MIO, MV, MVO, Tvar, 1949, (Všeodborový archiv Praha, inv. č. 1949/151/IV/111e).
20. **NF, 14. června 1964.** Návrh Jan Rajlich, foto K. O. Hrubý, vydal KV KSČ Brno, tisk Grafia, 1964, (UPM Brno, inv. č. 16 143).

21. **"Důchodci účastí na špičkových zemědělských pracích prospějete národu i sobě. Informujte se o podmínkách na ONV".** Dora Nováková, asi 1948, (UPM Brno, inv. č. 14 526).

22. **"Již nikdy Mnichov. Týden boje proti fašismu a válce, 28. IX. - 6. X. 1958".** Wolfgang Schlosser, vydalo státní nakladatelství politické literatury pro Svaz protifašistických bojovníků, srpen 1958, (UPM Brno, inv. č. 14 301).

23. **"České ženy budujte s námi šťastný domov. Volte komunisty".** Návrh: Pracovní pětka PROGRAM - Zdeněk Rossman, Unie - Praha, (UPM Brno, inv. č. 14 778).

24. **Nástěnné noviny 1. "Do práce, pro šťastnou a silnou republiku".** Vydává HSVO v nakladatelství Naše vojsko, Praha 2, Sokolská 33, Tisk M. Schulz, 1948, (Muzeum dělnického hnutí, Praha).