Bakalářská diplomová práce

České teoretické práce o fotografii z období let 1948–1957

Tomáš Pospěch

Opava, 1995

Vedoucí práce: Mgr. Aleš Kuneš

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracoval samostatně a použil pouze v práci uvedených pramenů a literatury.

I. Obsah

I.Obsah

II. Charakterizace doby z hlediska kultury

III. Chronologický vývoj teorie fotografie v letech 1948 – 1957 s podrobnějším uvedením nejdiskutovanějších problémů

a/ krátce situace teorie fotografie před rokem 1948

– Teige, Jeníček, Linhart

b/1948 a 1949 – zvrat nebyl tak silný

– odborné časopisy a stav fotografické publicistiky

– Teige – Cesty československé fotografie

– Wiškovský – 3 články

– Hermann – Nové cesty fotografie

c/ 1950–1953 – nejradikálnější období

– odborné časopisy a stav fotografické publicistiky

– mimoestetické cíle kladené na fotografii, lidovost, propagace, obecné soudobé pojetí fot.

– priorizace tématu, František Doležal

– polemika Doležal x Šmok a ostatní

– první načtnutí Šmokovy teorie

d/1954–1957 – postupné uvolňování, přehodnocování (některé dílčí ústupky a kritiky socialistického realismu)

– články o světových tvůrcích a nový zájem o meziválečnou avantgardu

– anketa "Společenský a kulturní význam fotografie"

IV. Shrnutí

V. Poznámky k textu

VI. Nejvýznamnější teoretické práce o fotografii vydané či publikované v letech 1948 – 1957

VII. Literatura

VIII. Texty k příloze fotografií

IX. Příloha fotografií

I. Úvod, charakterizace doby z hlediska kultury

"...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."[1]

Dodávám jen, 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 /v roce 1950/ se snaží Teige zachránit moderní umění před opětnou nelibostí vedení státu nabízením moderního umění do služeb revoluce. Zcela stejné snahy byly v podobné situaci již dříve v Sovětském svazu, Mussolliniho Itálii a Hitlerově

Německu a jako v těchto případech, tak i v Československu byly neúspěšné. "Umění je nadáno mocí anticipace a jeho revoluce daleko předstihují změnu společenských soustav. Filla právem připomíná[2], že moderní umění předběhlo svou dobu a dávno zodpovědělo otázky týkající se postoje svobodného člověka ke světu, věcem a bližním."[3] 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. Dále Teige: "Umělecké dílo není pouze seismograf, zachycující sociální zemětřesení a tím méně je korouhvičkou, otáčející se po větru doby."[4]

Píše tedy, že změny ideologické nadstavby, kterou je mimo jiné i umění, nenásledují nutně po změnách v hospodářské základně, jak píše Karel Marx, ale že je můžou i předcházet.

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

VI. Chronologický vývoj teorie fotografie v letech 1948 – 1957 s podrobnějším uvedením nejdiskutovanějších problémů

a/ teorie fotografie před r. 1948

První myšlenky socialistického realismu se v české teorii fotografie objevují dlouho před únorem 1948. V podstatě je předjímá už studie Sociální fotografie /nakladatelství Pavel Prokop, 1934/ od propagátora fotografie a především sovětského filmu, jednoho ze zakladatelů naší fotografické estetiky ing. Lubomíra Linharta.

Fotografie socialistického realismu u nás měla vytvořené vhodné podmínky teorií i praxí předchozích let – nechuť k formalistické fotografii v amatérské klubové veřejnosti na jedné straně a progresivní umělecké proudy bez širší podpory veřejnosti na pólu opačném, orientace na život, krásu prostého dne vycházející z Devětsilu..., i široká základna fotoamatérského hnutí, neboť fotografie byla již dávno před rokem 1948 umělecký vyjadřovací prostředek, který se také k lidu obsahem i myšlenkovou orientací skutečně obracel. Toto se stává obecným trendem po r. 1945 především vlivem Sovětského svazu a sílí potřeba nových názorů na fotografii a nové fotografiie vůbec.

Před rokem 1948 patří mezi naše nejvýznamnější teoretiky fotografie Karel Teige, Jiří Jeníček, Václav Jírů, Lubomír Linhart, Eugen Wiškovský a Karel Hermann.

Z těchto autorů má na stránkách Fotografie nejdůležitější místo Jiří Jeníček." V roce 1948 otiskuje článek "Zamyšlení nad fotografií"[18], jenž je vlastně výtahem z Jeníčkovy knihy "Fotografie jako zření světa". Nespokojen s dosavadními teoriemi co je fotografie, se pokouší o novou definici: "Fotografie je výtvarně osobitý tvůrčí čin, jímž za pomoci optickochemických prostředků abstrahujeme obraz světa ve skutečnost novou – fotografickou." Fotografická skutečnost je jak zdůrazňuje Jeníček svébytná, autonomní. Fotografický obraz nepřipouští objektivní asociace. Nepřipouští jiný výklad, než jaký podává. Fotografie se dívá na své okolí, na svět věcně, střízlivě, vidí věci, vidí předměty víc vnějším než vnitřním zrakem. Fotografie hledá vztahy předmětní k prostoru, k předmětům s nimiž sousedí a snaží se nalézt

místo daného předmětu ve světě tak, že o něm buduje co možná přesný nebo alespoň spolehlivý názor, optický kritický soud. Fotografie vidí předmět jako věcný fakt, nezná pojmové abstrakce.

Jiří Jeníček vychází z myšlenek Karla Teiga, Lubomíra Linharta, ale i ze starších názorů zakladatelů moderní fotografie – Lászca Moholy–Nagyho a Alberta Rengera–Patzsche, z klasického nazírání fotografie naší předválečnou fotografickou teorií. Zasloužil se především o to, že tyto složité teoretické formulace tlumočil populární formou, slučoval s praxí a zpřístupňoval je tak fotografické veřejnosti. Neztotožňuje se se sílícími myšlenkami socialistického realismu a přestože kniha vychází v roce 1947 a jistě ovlivnila řadu fotografických tvůrců i po roce 1948, hlavní proud se již ubíral jinam. Jeníček až do poloviny 50. let nepublikuje.

b/ 1948 – 1950

Po únoru 1948 došlo pochopitelně ke změně organizačních a ideových 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 novinách a časopisech se vytvářely fotografické redakce a sekce fotografie byly zakládány při svazech novinářů a výtvarníků. V listopadu přestaly vycházet časopisy Fotografie a Zpravodaj fotografů, nadále zůstala jen Československá fotografie.

Myšlenková změna však po únoru 1948 nebyla nikterak náhlá. V české teorii fotografie v tomto období zde ještě silně působí myšlenky předchozích 30. a 40. let, neujasněnost postavavení umění /viz. výše Teige/ umožňuje paralelní přežívání mnoha myšlenkových a uměleckých proudů.

Do oblasti teorie fotografie nevycházející ze zásad marxistické estetiky a nesnažící se tudíž ani propracovat teorii fotografie socialistického realismu je cenný příspěvek Karla Teigeho, napsaný už v roce 1947 původně pro výstavní publikaci expozic moderní československé fotografie v Rakousku a ve Švýcarsku. Pod názvem

"Cesty československé fotografie"[14] /Das moderne Lichtbild in der Tschechoslowakei/ byl článek následně uveřejněn v časopise Blok v roce 1948. Teigeho dialektické pojetí psychických a sociálních funkcí umělecké tvorby se však střetlo s názory švýcarského abstraktivisty a teoretika "konkrétního umění" Maxe Billa, který v polemickém článku "Je fotografie uměním? "[15] obhajuje vůči Teigovi abstraktní, vědeckou podstatu fotografické tvorby.

Článek je skutečnou cestou po dějinách fotografie u nás a o podílu našich osobností na vývoji fotografie ve světě. Neomezuje se však jen na faktografický více než stoletý vývoj, ten je mu předstupněm k vlastním úvahám a stvrzením svých interpetací. Tak zpochybňuje jakoukoliv opodstatněnost dělení tvorby amatérů a profesionálů, blíže rozebírá přínos tvorby Funkeho, Sudka, Štýrského, Háka a vřazuje je do kontextu světového umění. Přes vzájemeně se prolínající mnohoproudovost směřování tehdejší fotografie vymezuje tři základní okruhy: realismus, surrealismus a abstraktivismus, které však spolu vzájemně komunikují. Provádí inventuru přínosu válečných let a jako ozvuk nejaktuálnější otázky teorie fotografie současnosti se opět vrací k tématu uměleckosti fotografie. Důkaz provádí mnohokrát opakovaným /viz. později Šmok/ přiřazením fotografie k ostatním sdělovacím prostředkům /pro Teiga – fotografie = světelný zápis, tedy obrazové písmo, pero/ a tudiž se u fotografického sdělení, stejně jako u kteréholiv jiného může uplatnit estetická funkce. Fotografie jako každý prostředek, vyjadřující a fixující básnickou vizi a senzibilitu, může být uznána za umění. Což si ovšem vyžaduje revizi pojmu umění, s ohledem na nově vzniklé techniky vzniku uměleckého díla, nové formy produkce a konzumu.

"Z uznání fotografie za umění vyplývá nutnost zříci se dosavadních představ, že hodnota uměleckého díla, je podmíněna co nejabsolutnější jedinečností a vyjímečností výtvoru i tvůrce. Rovněž je třeba zbavit se předsudků vyžadujících rukodělné originály a unikáty. Tato kritéria převzala měšťácká společnost od feudalismu: klasicistní estetika chtěla kodifikovat pevné normy a kategorie rozlišit umělecké druhy podle materiálu a pracovních metod, aby se hodnocení díla, jež bylo...vyjádřeno peněžní cenou, mohlo opřít o kontrolovatelná, téměř hmatatelná a co nejméně proměnlivá fakta."[16]

Eugen Wiškovský se v jednom ze svých posledních teoreticky zaměřených článků /K psychologii fotografického účinu/ v roce 1948 staví proti jakémukoliv vymezování programu tehdejší fotografii, tendenčnosti, zaměřenosti na obsah, smysl pro skutečnost a sociální orientaci /zájem o člověka/ a znovu opakuje tezi, že fotografie je jen dobrá či špatná, ať už je její obsah jakýkoliv. Důraz klade na působení fotografie u diváka, ne na vnější atribut, který je nanejvýš schopen zvýšit zájem o ni. Tímto se Wiškovský staví do opozice vůči převažujícímu vývoji spějícímu k právě opačným tendencím a posléze až ke všemu tomu, před čím je ve Wiškovského článku varováno.

Nakonec myšlenka totalitního, služebného umění oddaného zcela do služeb budování nové společnosti vede k umělému podřízení umění mimoumělecký m, konkrétně ideovým kritériím.

/Jurij Jekelčík – "...učinit fotografickou činnost závislou na potřebách politiky vlády"./ Obzvláště pak fotografie, jednak pro svůj ikonocitně–autentický aspekt, který ji přímo předurčoval k propagaci, /"Fotografie – důležitá politická zbraň lidu – není určena k tomu, aby mlčky přihlížela k společenském dění, ale právě k tomu, aby se aktivně na něm podílela."/[17], jednak pro lidovost tohoto mladého "umění". "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 Raffaelům 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, nýrž živoucím, tvořivým činem: a stane se jednou z předzvěstí nového, lidového umění, lidové a lidem vytvářené obrazné poezie."[16]

Celé období let 1948, 1949 úzce navazuje na předchozí období a je vyplněno hledáním, kterak přenést myšlenky socialistického realismu do fotografie a jaké požadavky klást na novou fotografii, aby mohla dobře splňovat požadované úkoly.

Fotografické praxe se zpočátku změněná orientace teoretických názorů příliš netýkala. Myšlenky socialistického realismu se začaly uplatňovat nedříve v nejobecnějších diskusích o umění a až následně byly postupně rozváděny do

jednotlivých oblastí teorie umění a do praxe. Zakořeňovací postup byl tedy zhora dolů.

Rok 1949 je pro obsah časopisu Československá fotografie přelomový. Objevují se první záběry z manifestace v únoru 1948 a snímky kterak "stroj pomáhá lidem[25]" , snímky práce, hrajících si dětí, ale svým pojetím zůstávají fotografie tradiční stejně jako snímky obvyklé pro předcházející ročníky /dokonce i ples v opeře/.

Během r. 1949 dochází k rychlé změně obsahu časopisu – od dřívějšího zaměření se na techniku, konkrétní rady k teorii i praxi a spíše jen sporadicky se vyskytující obecné teoretické statě se nyní postupně přesouvá orientace na obecné problémy tematiky a teorie fotografie i na témata s fotografií nesouvisejících. Současně s tímto trendem se také omezuje tématická různorodost článků i fotografických příloh.

c/ 1950 – 1952

Situace po roce 1948 odsunula načas diskusi kolem problematiky teoretických přístupů k jevu fotografie poněkud do pozadí. Pro období, které následuje je v oblasti teorie fotografie typické zdůrazňování problému tématu, které vede až k jednostrannému přístupu k celé fotografické teorii. V roce 1951 vyšla kniha "Socialistická fotografie"[4], dílo sedmičlenného kolektivu tvůrců, jejíž ideovou část napsal stejně jako další publikaci "Thema v nové fotografii"[5] z roku 1952 již zmíněný František Doležal. Uvádí zde: "....pro zobrazení společnosti v novém socialistickém duchu je nezbytné, aby fotograf vybíral jen takové náměty, v nichž se obrážejí jasným a výrazným způsobem typické rysy nově se rodícího života. ...Nové rysy najdeme v politickém a společenském životě, v rekreaci, v tělovýchově a sportu, ve škole, v divadle, v zábavě, v oživení lidové tvořivosti, v životě dětí, mládeže a žen, v novém životě rodin, v novém vzhledu vesnic a města a tak podobně."[6]

Doležal jde v pojetí obsahu ještě dál za marxistickou estetiku, která při požadavku jednoty formy a obsahu klade důraz na obsah. Formu odsunuje jen na

požadavek technické kvality snímku, jenž je nezbytná pro nesení obsahu, který je mu vším. Ideovost díla pro něj spočívá v zobrazení ideového předmětu. Proto zcela vážně udává konkrétní příklad hodnocení "uměleckosti" a kvality dvou krajinářských snímků, a jako argument pro jednoznačné odmítnutí velice působivého snímku uvádí: "V zemědělství usilujeme o zcelení pozemků a o racionální zupracování půdy pomocí moderních strojů. Úkolem fotografie je zobrazovat a propagovat tyto nové formy. Úzká políčka a obdělávání lánů koňským potahem je snad typické pro někdejší poměry, nikoliv však pro novější. Vadou snímků je nevhodná volba námětu. Neobráží se v nich nové, nýbrž staré, odumírající, přežité."

Snad žádná jiná kniha té doby neměla tak zhoubné následky na tvořivou praxi, jako kniha "Thema v nové fotografii". Již záhy po svém vydání vyvolala ostrou kritiku a to dokonce i ze strany toho, na kterého se Doležal při svých názorech odvolává – Lubomíra Linharta.

Doležalovi je vytýkána nejednotnost pojmů, myšlenková nedotaženost a především schematizující a dogmatické pojetí, které nemá se socialistickým realismem nic společného. Již v článku "Konec strašidel"[7] Ján Šmok pozorňuje: "Fotografičtí pracovníci většinou estetické články nečtou a při sevbemenší zmínce o socialistickém realismu upadají do hlubokého mlčení. ...Jednak proto, že jim nikdo pořádně nevysvětlil, co je fotografie a co je socialistický realismus, jednak proto, že celou záležitost považují za "politickou", takže je třeba se mít na pozoru, aby člověk něco neřekl špatně. Obvyklá otázka: "Jakou zázračnou vývojkou vyvoláváš?", byla nahrazena jinou: "Co se vlastně smí fotografovat?".

V článku "Typisace ve fotografii" kritizuje Ján Šmok dále Doležala, že zúžil problematiku typického a netypického na dělení jevů na typické a netypické samy o sobě. Netypické potom Doležal odsunuje – nepřipouští jejich fotografování a tím likviduje zároveň možnost různého přístupu k fotografii. Na jiném místě Šmok ještě poukazuje na záměnu socialistického realismu jako tvůrčí metody pokrokově smýšlejících umělců za tvůrčí metodu umění a umělecké fotografie vůbec, kterou Doležal provádí.

Brožura "Socialistická fotografie rozlišuje základní výrazové prostředky fotografie podle jejich technické stránky[13], což vede podle Šmoka k zatemnění

tohoto problému. Každý výrazový prostředek má pochopitelně svou technickou stránku, ale ta není pro rozlišení podstatná. Rovněž následující tvrzení bude Jánem Šmokem několikráte probíráno a rezolutně popíráno:" Tam, kde autor oděl zobrazený předmět do jadrné umělecky účinné formy, mluvíme o fotografii tvůrčí /výtvarné/. Jestliže tato tvořivá umělecká forma tlumočí pokrokový ideový obsah, mluvíme o fotografickém umění." Kdyby tedy podle Šmoka tlumočila "tvořivá umělecká forma" reakční ideový obsah, nebyla by podle "Socialistické fotografie" uměním, ale mohla by být fotografií tvůrčí. Šmok proto toto tvrzení zásadně odmítá, neboť pokrokovost obsahu nemůže být v žádném případě jediným kritériem uměleckosti díla. Dále socialistická fotografie rozděluje fotografii také do čtyř skupin: Na fotografii reprodukční, užitou, ideovou a ideově tvůrčí. Toto rozdělení nemůže být podle Šmoka správné, neboť nevede zřetelnou hranici mezi fotogaiií uměleckou a neuměleckou a k dělení užívá současně několika kritérií.

Situace šla v podstatě tak daleko, že fotografičtí pracovníci nevěděli, která témata jsou žádoucí a která nikoliv a jaké nároky mají na svou práci klást. Nejednou dochází, a to i na stránkách časopisu Nová fotografie, k otiskování snímků a dokonce jejich vyzdvihování jako příkladné, které sice "realisticky zobrazovaly skutečnost", – na místo úzkých políček "obvyklých pro minulý zastaralý způsob hospodaření" zobrazovaly velké lány zcelených polí, vyjadřujících "nové spění společnosti" – avšak jakékoliv estetické kategorie neměly se snímkem nic společného. Nejednou stačilo pro dobrou fotografii vyfotit agitační transparent s ideově příkladným heslem. Tato myšlenková neujasněnost a praktická neznalost, či volný výklad toho, co je to socialistický realismus vedl ke konečnému dogmatismu a schematismu. František Doležal s Františkem Čihákem a Václavem Jírů nahrazují veškerý tvořivý přístup ve fotografii strnulou šablonou, vytvářejí jednostranné dogma. Striktní omezování tématu a mimoestetické hodnocení fotografie nevycházející z principů fotografie ani umění ale jen s ohledem na propagačně–ideové cíle vedlo nakonec nedozírným důsledkům v praxi, které byly již v následujících letech hojně kritizovány.

Až do roku 1950 vydával časopis Československá fotografie Československý fotografický svaz pro potřeby svých klubů. Od 3. čísla bylo v roce 1950 vydávání časopisu zastaveno a místo něj začala Ústřední rada odborů vydávat od července měsíčník Nová fotografie. Hlavními teoretiky Nové fotografie se stali František

Doležal, Václav Jírů a František Číhák. Úkolem časopisu, jak uvádí jeho odpovědný vedoucí František Doležal v úvodníku prvního čísla, bylo klást hlavní důraz na "...ideovou, třídně stranickou složku díla a na odhalování reakční povahy bezideové, formalistické a společensky indiferentní měšťácké fotografie..."[7] Po celý rok 1950 zůstal časopis obsahem textů i publikovanými fotografiemi tomuto předsevzetí věrný. Žánrové a stylové spektrum publikovaných fotografií bylo velmi úzké. Zcela vymizely akty, krajinářské snímky, experimentální fotografie, momentky z každodenního života, zátiší, věcné a přírodní detaily apod. Téměř výhradně byly publikovány stále se opakující optimisticky laděné schematické snímky úderníků, veselících se dětí, záběry z práce, schůzí a společenských rekreací pracujících. V textových částech časopisu byla ostře kritizována "formalistická a úpadková buržoazní fotografie", do níž byly mimo jiné řazeny i některé snímky Viléma Reichmana, Eugena Wiškovského, Jiřího Jeníčka a Josefa Ehma.

Ostré kritice Františka Číháka neušla skupina fotografů–výtvarníků ve Svazu čs. výtvarných umělců: "Skupina fotografů–výtvarníků ve Svazu čs. výtvarných umělců je zbytečnou a pro své členy škodlivou skupinou, neboť je odvádí od fotografické tvorby a sbližujíc je s výtvarným uměním i třeba nepřímo je nutí hledět více na výtvarnost fotografie než na její obsah. ...Místo dnešních fotogafů–výtvarníků je v Československém svazu socialistické fotografie. Mezi lidovými fotografickými pracovníky. pro jejich vlastní užitek a jistě v lesčems i k prospěchu lidového fotografického umění."[6]

Názory Doležalovy a ostatních jsou výrazný extrém, který přinesla extrémní doba. Negativním důsledkem těchto jednostranně pojatých prací odvolávajících se na marxistickou estetiku a socialistický realismus bylo, že znemožnily všechny další diskuse o výtvarných otázkách fotografie, které nakonec vedly ke schematismu ve fotografické praxi, jenž se nejvíc projevil v amatérském fotografickém hnutí. Proto se již velice záhy objevuje kritika Doležalových názorů a snaha sblížit více teorii socialistického realismu ve fotografii se skutečným socialistickým realismem i s každodenní praxí.

Karel Dvořák, v článku Pravda o socialistické fotografii vypočítává, že časopis Nová fotografie otiskl roku 1952 celkem 276 obrazových příloh, přičemž tematicky to vypadalo takto:

Námět snímků

Budování práce , soutěžení, agitace.....92

"Sportem za mír" a rekreace pracujících.....52

Propagace radostného života.....43

Školení, schůze, manifestace.....41

Děti, propagace nového života.....21

Budovatelské portréty.....14

Zbytek: 6 portrétů umělců, 4 přírodní snímky a 3 odstrašující případy /Hochová, Sitenský, Pacovský/.

Až změna odpovědného redaktora časopisu Nová fotografie, kterým se stal od druhého čísla v roce Josef Dvořák a od šestého čísla Václav Špaňhel, a dopis čtenáře publikovaný ve 4. čísle fotografie vyvolal diskusi o krajinářské fotografii a postupně i opětné uveřejňování těchto snímků na stránkách časopisu. Neboť až do té doby byla tzv. liduprázdná krajina označována jaké únikové, buržoazní téma. "Nechápali, že fotografií objevená krása krajiny má ještě kromě estetické funkce i funkci ethickou, vychovává k vlastenectví a k citu pro přírodu." – L. Linhart[19].

V roce 1953 publikuje Ján Šmok v časopise Československá fotografie sérii článků, které jsou podstatným přínosem k teorii fotografie v těchto letech. Podává zde už hrubý nárys teorie fotografie, na kterém bude ještě dlouhodobě pracovat v příštích letech a které vyústí do ucelené formy v práci nazvané "Otázky fotografie" otiskované na pokračování na stránkách ČSF v roce 1962 a práci "Obecná teorie umění" z roku 1964. Z některých z těchto statí jsme již citovali v kritice Doležalových názorů. Jsou to především články: Umělecký obraz[9], Definice fotografického umění[12], Konec strašidel[8], Funkce výmyslu v umělecké fotografii[10], Typisace ve fotografii[7] a Socialistický realismus ve fotografii[11]. Tyto články si kladou za cíl stručně vyložit marxistické pojetí umění a pojmů, jenž se vztahují k fotografické tvorbě a na jejich základě, v intencích socialistického realismu se pokusit vypracovat ucelený, přehledně kategorizovaný systém teorie fotografie.

Ján Šmok člení fotografii výlučně na uměleckou a na neuměleckou. Umělecká fotografie je podle Šmoka fotografické umění, tvořící samostatný umělecký druh, využívající vlastností fotografického procesu k vytváření uměleckých obrazů, k zdůrazňování podstatného na jevech jedinečných, k vyjádření společenských vztahů člověka uměleckých obrazem, specifickou sdělnou formou umění. V umělecké fotografii pak ještě rozlišuje skupinu fotografií, které využívají fotografického procesu k vytváření obrazů daných předmětů uměleckou formou. Tyto fotografie zahrnují obvykle vztahy člověka k produktu lidské práce nebo podobné vztahy člověka k okolí, nikdy však se nezabývají vztahy mezi lidmi. Několikrát pro nejrůznější nedostatky opět kritizuje knihu Socialistická fotografie, např. i pro dělení fotografie na reprodučkní užitou, ideovou a ideově tvůrčí. Hodnotí ho jako nesprávné, neboť nevede zřetelnou hranici mezi fotografií uměleckou a neuměleckou a k dělení užívá současně několika kritérií.

I u Šmoka mnohokráte zazní dobově populární netolerantnost k modernímu umění, jak jej chápeme v současné době – např. "...nyní hovoříme o umění, jak si je opřejeme, nikoliv o různých "ismech". Právě tyto "ismy" se pokoušely někdy zobrazovat ideje přímo, proto jim nikdo nerozuměl." Ruší vžité dělení umění na užité a "čisté". Všechny tyto Šmokovy názory, předjímající jeho pozdější teorii fotografie a sdělování se v teorii fotografie nezažily natolik, aby je nemusel ve stručnosti použít ještě jednou v roce 1958 v polemice s Janem Spurným, a tak rázem vyvrátit všechny jeho názory odmítající fotografii jako umělecký druh. Ani v této době totiž ještě nebyla fotografie uznána mezi uměními jak by se snad mohlo zdát čtvrt století od doby, kdy byly publikovány statě Waltera Benjamina a po záplavě nejrůznějších apologetických článků a diskusí. Ještě při této polemice na stránkách časopisu Kultura se na stranu uměleckosti fotografie nepřidal nikdo z odborné veřejnosti kromě teoretiků fotografie a aktivních fotografů.

Zde, ale předtím už v námi rozebíraném článku Definice fotografického umění, varuje před společenskými důsledky vyřazování fotografie z uměleckých druhů: "Vylučování fotografie z obslasti umění je nebezpečné i společensky. Neexistuje–li fotografické umění, pak neexistuje jeho estetika, není formalismus, není fotografický kýč. Fotografie by nemohla reprodukované skutečnosti nic přidat ani

ubrat. Každá fotografie by proto byla dobrá, od fotografů by nemohl nikdo nic požadovat."[12]

Upozorňuje, že umělecká fotografie ještě neznamená dobrá fotografie ani fotografie realistická. Opět z důvodu, že pak by od formalisty nemohl nikdo nic požadovat, protože nedělá umělecká díla a prot na společnost nikterak nepůsobí.

Pokračováním systému teorie fotografie ale i výrazným Šmokovým příspěvkem k socialistickému realismu ve fotografii je článek Konec strašidel. Názvem je míněn socialistický realismus, který se stal "strašákem na nehodné dětičky" i problematikou fotografického procesu, jako základního výrazového prostředku fotografického umění a načrtává zde v hrubých rysech i teorii sdělování.

Začíná teorií sdělování, kdy člověk má mnoho nejrůznějších sdělovacích prostředků, jak něco sdělit. Své poznání světa člověk podle Šmoka nevyslovuje jenom prostým sdělením, ale i zvláštní formou, uměleckým obrazem. Fotografický proces je nesporně sdělným prostředkem, bylo by proto s podivem, kdyby nezačal člověk s jeho pomocí vytvářet umělecké formy. A protože při užití fotografie řídí veškeré své jednání nejen zákony účelnosti,ale také zákony krásy, je nutno předpokládat existenci samostatného fotografického uměleckého oboru. A ten musí mít také specifické výrazové prostředky. Dvě plošky různého fotografického účinu vytvářejí v zorném poli přístroje fotograficky rozlišitelný detail tvořený třemi prvky: 1. Vlastnostmi hmoty v zorném poli přístroje /tvar, struktura povrchu, barva, odrazivost atp./. 2. Vlastnostmi světelného toku vytvářejícího osvětlení hmoty v zorném poli /intensita, barevné složení, celkový směr, charakter chodu paprsků/. 3. Vlastnostmi fotografického procesu /způsob vytváření centerálního průměru a závislost mezi fotograficky rozlišitelným detailem v zorném poli a okem rozlišitelným detailem na hotovém snímku./ Tuto sestavu rozlišitelných detailů nazývá Šmok fotografickým videm, který pokládá za základní výrazový prostředek fotografického umění. Podstatu fotografické umělecké tvorby tedy pro Šmoka tvoří uvědomělá volba jediného fotografického vidu z nekonečného počtu možných, a to volba zákonitá, podmíněná vztahem autora k zobrazovanému jevu, volba provedená navíc podle estetické míry člověku vlastní, podle zákonů krásy.

Jak nalézt vhodný fotografický vid dále ukazuje Šmok již zcela v intencích dobového pojetí socialistického realismu i se vším co, mimouměleckého je na umění kladeno: "Portrétujeme např. úderníka s jizvou, který na snímku vypadá jako zločinec. Nepodaří–li se nám najít takový fotografický vid, který by asociaci "zločince " nevzbudil, musíme odmítnou snímek uveřejnit. O pravdivosti tohoto příkladu lze se snadno přesvědčit všude, kde jsou vystaveny fotografie vzorných pracovníků, úpderníků atd. Tyto snímky páchají čas více škod než užitku." Tento fotografický vid, se ale Šmokovi současně stává nástrojem kritiky "nic neříkajících pánů a skupinek u strojů",

otiskovaných jen se zřetelem na ideologický obsah, přesně dle požadavků na dobrou fotografii uváděných Doležalem. Upozorňuje, že v těchto názorech dochází "k naprosto nesprávnému směšování pojmu "hmota", ve smyslu materiálu a "skutečnost" ve smyslu společenská skutečnost". V knize "Thema v nové fotografii" na s. 15 najdeme toto směšování vyjádřeno větou: "Reálná, hmotná, fotografickým procesem postižitelná skutečnost je jediným živým zdrojem fotografických látek, jediným pramenem, z něhož může fotografie čerpat tvůrčí podněty." Oproti tomu Šmok dodává, že z hmotné, fotograficky postižitelné skutečnosti čerpá fotografie fotografické vidy /tj. výrazové prostředky/ , kdežto tvůrčí podněty by měla čerpat ze života, z poznání zákonitostí a společenských vztahů.

d/ 1954 – 1957

Pro další vývoj naší fotografie je významným mezníkem plenární zasedání Ústředního výboru KSČ ve dnech 3 až 5. prosince 1953. Na tomto zasedání zazněl referát Antonína Novotného a příspěvek náměstka předsedy vlády a ministra kultury V. Kopeckého. Týkaly se mimo jiné i problémů fotografie a následně měly velký vliv na reevidování teoretických názorů. 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 zužování

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, úuzce 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 tvrobě nepřísluší jiná úloha, nežli propagovat co nejnázornější formou politické idee, postu a výsledky budování našeho politického, hospodářského sociálního a kulturního života." Kaje se v reakci na projevy na stránkách Československé fotografie bezprostředně po zasedání František Doležal[22], stejně jako v jiném článku i Václav Jírů.[23] 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.!"[17]

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."[17]

Pojem fotografické umění je v tomto období přijímáno s mnoha rozpaky, neboť především druhá polovina 50. let je opět v české teorii fotografie obdobím, kdy se o uměleckosti fotografie objevila řada pochybností, i přímo kategorických odsudků. V roce 1947 považuje Karel Hermann spory o uměleckosti fotografie za dávno patřící minulosti[24]. V období přehodnocování všeho dosavadního a obecného teoretizování však propukají nanovo. V SSSR v 50. letech se mluví o tzv. "fotoiskusstvu", jen uměleckost fotografie u nás není stále samozřejmá a je nutno ji

v teoretických článcích neustále připomínat. Velmi známo je striktní odmítavé stanovisko Zdeňka Wirtha. Jeho obsah nejlépe vystihuje věta: "...Umělci sami by si tu měli udělat pořádek...jejich má být zájem chránit umění v jeho původním významu od pravěku a nezaměňovat nejvyšší tvůrčí činnost výtvarníka...s aplikacemi techniků a reprodukčních obratných machrů..."

Tento odsudek, od teoretiků umění zdaleka ne překvapující a ojedinělý byl jistě i důsledkem mimoestetických cílů na fotografii kladených a tím i výrazného omezení tématu a tvůrčích možností. Paradoxní je věta Františka Doležala, jenž má na tomto poli snad největší "zásluhy": "Je pravda, že tato fotografie ve svém směřování k veřejné úloze vylučuje z okruhu svých zájmů náměty úzce soukromé povahy a že se vyhýbá indiferentním látkám, které nám nemají již co říci a nemohou tudíž společnosti v jejím pokrokovém vývoji ničím prospět. To ale neznamená ochromení a brždění fotografie. Naopak, opuštěním stereotypně opakovaného repertoáru látek...dostává se fotografii nových podnětů, nové chuti k životu, nových podmínek pro další vývoj ".[5]

V roce 1956 proběhla na stránkách Československé fotogafie také polemika zda uveřenovat akty. Objevila se řada souhlasných článků, ale redakce časopisu považovala lidské tělo za mnohem lépe vyjádřitelné prostředky sochařství /neboť lidské tělo je plastické/ a s poukazem na to, že lidské tělo je jen zřídka nositelem nějaké myšlenky, což nestačí ke vzniku fotografie v dnešním chápání /jednota obsahu a formy marxistické estetiky/, uveřejňování aktů odmítlo. S dodatkem, že se redakce nebude uzavírat před otiskováním takových snímků, které budou opravdu v souladu se zásadami nové fotografie /tedy splní výše uvedenou podmínku/.

Jednou z nejvýznamnějších činů pro teorii fotografie v této etapě bylo rozdmýchání ankety "O plné pochopení společenského a kulturního významu fotografie", uveřejňované na stránkách Československé fotografie v roce 1956.

Jedná se o nejrozsáhlejší a nejvýznamnější anketu, která kdy u nás o fotografii proběhla. Jejím cílem bylo podnítit zájem o fotografii, zvýšení její úrovně, aby byly umlčeny hlasy "z měšťáckého záhrobí", kde jedině ještě může být pochybováno, zda je fotografie uměním. V anketě probíhající od prvního do šestého čísla v roce 1956 se vyjádřily desítky představitelů naší kultury, především malíři, sochaři a

spisovatelé. Většinou hodnotí její specifičnost, důležitost pro praxi, probírali otázku témat a zda je fotografie jedním z uměleckých druhů. Redakce odeslala několik set žádostí o vyjádření se různým kulturním osobnostem, avšak přesto se k anketě nejvyjádřil ani jeden z činitelů, v jejichž moci bylo zlepšit a rozšířit využití fotografie, ani nikdo z činitelů, od nichž by mohla přijít účinná pomoc, ke zlepšení výroby fotografických materiálů, reprodukce fotografií, nebo úrovně jediného fotografického časopisu. Pro význam ankety uvádím několik vybraných citací:

Ludvík Aškenazy: "Fotografie nemá jen fotografovat. Je to výtvarné umění a je u něj tedy rozhodující citové zaujetí, smysl pro kompozici, smělost a novost pohledu, ovládání řemesla – a hlavně soulad formy a obsahu."

Akademický malíř Jaroslav Benda se domnívá, že vlastním přičíněním z podstaty by se fotografie mohla v budoucnu rozrůst v plodnou větev výtvarného umění.

Max Švabinský: "Váha fotografie podle mého spočívá v její dokumentárnosti, a toto její poslání zůstane nesmrtelné, kdežto chtít udělat z fotografie, obraz je omyl."

František Podešva: "Nechme například deset fotografů zobrazit jeden předmět a pak jej nechme nanalovat deseti malířům. Na fotografiích to bude vždycky týž předmět, snad v jiném úhlu, v jiném osvětlení, v jiném výřezu. Na deseti obrazech to však bude desetkrát nová věc. Malířství a fotografie nejsou a nesmí být totéž."

Ve třetím čísle československé fotografie v roce 1956 byl uveřejněn překlad článku francouzského autora Marcela Corny. Jedná se o vůbec první informaci o Steichenově výstavě "The family of man", překládané zde ještě opisem jako "Velká rodina lidí". Již v následujícím čísle vychází rozsáhlý článek Abe Čapka – Lidská rodina.[20] s citacemi katalogu a nejrůznějších proslovů k zahájení této výstavy. Byla považována za velké vítězství realismu a myšlenek blízkých, ne–li zcela totožných se socialistickým realismem. "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."[20] ..."Ohlas výstavy...odhaluje hluboké humanistické úsilí a hlad po realismu i v Americe, která nebyla s to odstranit dlouhou a ostrou ofensivu studené výchylky a násilnou vládu abstrakcionismu v umění." Výstava byla u nás přijata s ohromným úspěchem: "Je

skutečně krásné dívat se opět a opět do tváří celé lidské rodiny – na naše bratry a sestry z celého světa." A jen na závěr byly i nepatrně zmíněny slabiny výstavy: "Díla současných socialistických zemí nejsou zastoupena tak, jak by zasluhovala...Úspěchy socialismu jsou prostě ignorovány..."

V roce 1957 probíhala na stránkách Lidových novin rozsáhlá diskuse o socialistickém realismu. Kromě našich se ji kupodivu účastní i polští a bulharští marxističtí teoretikové, což mimo jiné dokládá že v těchto dobách bylo o těchto otázkách možné diskutovat na mezinárodní úrovni a že se šlo v rámci socialistického realismu dobrat i k určitým výsledkům.

Jako určitou snahu dostat se z názorové stagnace, která je pro teorii fotografie v těchto letech příznačná, aby byly, jak je doslovně uváděno "rozčeřeny stojaté vody a teorie fotografie již nadále nebyla sváděna z cesty do závětří, kde není třeba držet krok", vypukla na stránkách Československé fotografie v roce 1957 diskuse o perspektivách československé fotografie. Začínala článkem dr. Ludvíka Součka v druhém čísle. Souček v článku poukázal na omyly historie naší fotografie, která nejednou "ztratila hlavu i úroveň zahleděním se do impresionismu, expresinomismu, secese, romantismu, ba i surrealismu." Mimoto se objevují snovu vzpomínky na dobu "temna" naší nové fotografie /doba Doležalova/, požadavek znovu vydávat a psát knihy o zakladatelích naší moderní fotografie i obhajoba "Formalismu fotogramu" jako zákonitého a oprávněného experimentu. Reagováno bylo především na Součkovu otázku – zda mají fotografové představu o budoucnosti československé fotografie. Jiří Jeníček odopovídá bezprostředně článem jehož obsah lze shrnout v jedné z uváděných vět: "Ukaž své fotografie a pak

theoretizuj !" /Chudáci výtvarní kritikové, kteří budou muset nejdříve namalovat obraz či vytesat sochu, nežli se ukáží na veřejnosti se svým článkem./ Ostatní odpovědi se nesly víceméně v obdobném duchu, Souček zůstal nepochopen, vytýkáno mu bylo především jeho "theoretizování".

V roce 1956, a především v roce 1957, snad v reakci na předcházející anketu, se konečně opět objevují články o předválečné fotografické avantgardě například o Jaromíru Funkem a Josefu Sudkovi od Lubomíra Linharta.[21] U Funkeho hodnotí především schopnost vyjádření povrchu, významu tvaru a účinku světla a odmítá, že

by tyto studie a experimenty byly formalistické hříčky, díky čemuž byly dříve odsuzovány. Funkeho experimenty považuje Linhart spíše za příklady z učebnice fotografie k dosažení živého výrazu portétu, krajiny, předmětů, práce a života. Sudek je vysoce hodnocen především pro vyjádření fotografiemi nově objevený vlastní smysl a citový obsah fotografovaného objektu. Schopností vyjádřit dojem, jímž na nás působí a náladu, kterou v nás vyvolává. Přičemž podle Linharta i počáteční "Sudkovy impresionistické fotografie zůstaly daleko za onou osudnou hranicí, která dělí kýč od díla, zdání od skutečnosti, klam od pravdy..." Takto se tedy Linhart vyrovnává s hlavními odsudky, které byly z pozic socialistického realismu proti těmto dvěma významným představitelům naší předválečné fotografie uváděny. V jednom čísle je dokonce otisknut i rozhovor s třetím představitelem meziválečné fotografie – Františkem Drtikolem, a hovoří se převážně o aktech. Přesto nepadne ani zmínka o Drtikolově mystické orientaci a současné malířské mysticky zaměřené tvorbě. Další články jsou věnovány Eugenu Wiškovském, Drahomíru Růžičkovi, teoretickým názorům Rengera–Patzsche, v obrazové příloze se objevují první fotogramy, akty, snímky ze světa i klasiků naší avantgardy. Po dlouhé odmlce /v roce 1948/ začíná opět publikovat Jiří Jeníček.

Od roku 1956 a především v následujícím roce si časopis stále více všímá, toho co se děje ve světě. Úspěch výstavy "Lidská rodina", přestože se k nám dostala jen prostřednictvím katalogů a několika přetisklých snímků, je popudem k zájmu o světové humanisticky orientované dokumentaristy, u nichž je v dobových intencích pochopitelně ceněna realističnost a zájem o člověka, především pracujícího a strádajícího. / Dr. Ludvík Baran: Brassai, Anna Fárová: Setkala jsem se s Henri Cartier–Bressonem, uveřejněny snímky Davida Seymura atd./ Ze stejného hlediska je vysoce ceněna americká reportážní fotografie /až na malý třídní postoj/. Odsuzována je naopak většina západní tvorby ve výtvarné oblasti pro formální práci s technickými prostředky – zaměňování výrazových možností za výtvarnou metodu fotografie. Naši teoretikové jsou proti neostrosti, barevným fotogramům, přehnanému kladení důrazu na symbolismus a na světelné atmosférické efekty, než na dílo samé. Přijímány s obdivem jsou jen některé průmyslové a reklamní snímky. Ze zemí socialistického bloku je nejvíce hodnocena fotografická tvorba v Maďarsku, u nás i osobitost a dlouhá tradice fotografie v SSSR.

V. Shrnutí

Tato práce nechce být hodnocením socialistického realismu ve fotografii jako takového, ale utříděním názorů a zhodnocením české fotografické publicistiky v těchto letech. Neklade si za cíl odpovědět, nakolik se myšlenky socialistického realismu projevily v teorii fotografie pozitivně či negativně, ale alespoň částečně přispět k poznání fotografické teorie v letech, kdy myšlenky socialistického realismu byly u nás dominující a kdy byla fotografická teorie i praxe mucena se s nimi jakkoliv vyrovnat.

Současné umění zachází s pojmem úpadku s nejvyšší opatrností. Oprávněně po tolika spáleních, jež si způsobilo. Jak je to tedy s fotografií v desetiletí, kdy oficiální a do značné části i neoficiální teorii umění ovládala estetika vycházející z názorů Karla Marxe a jedinou oficiálně přijatou metodou tvůrčí činnosti byl socialistický realismus? Je i toto období dobou úpadku, absolutního dogmatismu a nebo i zde vznikla řada hodnotných snímků a byla napsána řada nových a jiskřivých myšlenek?

Ano, socialistický realismus byla tvůrčí metoda, často i vnucovaná umělcům mocenským nátlakem především za účelem podřizování svobodného projevu praktickým zájmům direktivního řízení. Pokud bychom se však spokojili jen s tímto pojetím "vnějšího viníka", byla by to dobová obdoba pojetí křesťanství jako "forma útlaku lidových mas", kdy církev spolčená se ziskuchtivým feudálem držela prostý lid bázní a nevědomostí v poddanské porobě".

Na fotografii období let 1948 – 1957 je kladen požadavek všemožně podporovat přerozující se společnost a hospodářství, tedy dokumentovat a propagovat. Postupně jsou vypracovávány teoretické názory vycházející z metod socialistického realismu, které by byly schopny vést ke splnění požadavků na "novou" fotografii kladených.

Zdůrazňování lidovosti fotografie a její prvořadý úkol v propagaci a dokumentaci budování nového světa vedlo k tomu, že se v jejím hodnocení i kritice úzce navázalo na spíše konzervativní proudy předválečné amatérské fotografie. Zásadním kritériem hodnocení snímku byla jeho technická kvalita, případně technická náročnost podmínek, za kterých byl pořízen + obsah vynucovaný

/doporučovaný/ dle dobových tendencí. Přístup je typický vydělováním formy a obsahu a a jejích hodnocení zvlášť. Toto konzervativní hodnocení fotografií v sobě nese ještě původní přístup k fotogragii jako technickému vynálezu a tudíž i k objektívním technickým /fysikálně – chemickým/ kritériím se odvolávající.

Po celé období se klade se důraz na pravdivost fotografie. Zajímavé je, co je myšleno touto pravdivostí. Je spatřována především v úsilí v každém jednotlivém případě vyjádřit správný, danému případu odpovídající typický moment, pečlivě si všímat poměru člověka k práci, soudruhům, životu mimo závod, k přírodě atd., zaznamenávat osobité, konkrétnímu člověku vlastní pohyby. Má–li být fotografie pravdivá a zároveň agitačně působit na lidi, není jiné cesty, než právě takto zobrazovat člověka jako člověka nové společnosti. Pochopíme–li cíl tvůrčího fotografického úsilí právě v tomto smyslu, není již nepochopitelné, že realismus má kromě pravdivosti detailu na mysli věrnost podání typických charakterů v typických okolnostech. Což v praxi fotografie znamená, že není možné zobrazit hrdinu socialistické práce, jenž zjevem vypadá jako kriminálník, nebo krásnou krajinu, ale s drobnými políčky oranými koněm. Pojetí chápání pravdivosti se během období neustále proměňovalo a vyvíjelo.

Od začátku ale panovala upřímná snaha, uvnitř tohoto dogmatu, při jeho bezpodmínečném přijetí, rozvíjet toto pojetí pravdy, reality a cíle fotografie opravdu tvůrčím způsobem.

Teorie fotografie vycházejících z myšlenek socialistického realismu byl principem tvůrčího směřování zhora. Praktická fotografie nebyla schopna naplnit tyto předem vytyčené teoretické postuláty. Nedařilo se ji zorientovat v tomto teoretickém kvasu často zcela protiřečících či obsahově prázdných tvrzení a reagovala na to nejsnazším možným způsobem. Tím, že neustále dokola fotografovala doporučovaná, nebo jakkoliv jinak preferovaná témata, přičemž dokonalost a úspěšnost snímku byla spatřována přímo v tomto zobrazovaném tématu. Ideová koncepce zcela převažovala nad formovou stránkou. Jak již bylo vícekráte zdůrazněno, Doležalovy názory z raných padesátých let, jak je shrnul především v knize "Thema v nové fotografii" dokonce překračovaly marxistické pojetí formy a obsahu v nejvyhraněnějším zdůrazňování obsahu. Následky tohoto přístupu, již záhy z nerůznějších stran kritizované/připomeňme si Šmoka, Linharta/,

si uvědomil i samotný Doležal a pokusil se svá radikální tvrzení přerevidovat. Vždyť i on neustále požaduje od fotografů co největší mnohotvárnost, nedogmatičnost a tvůrčí přístup.

Epocha desetiletí mezi roky 1948 – 1957 byla převratná, svými ojedinělými a někdy i destruktivními důsledky v dějinách naší fotografie zcela ojedinělá. Charakteristické pro toto období je zdůrazňování obsahu – kladení na něj neestetická, především pak ideová měřítka, dogmatičnost a nesmlouvavost s jakým byl socialistický realismus prosazován jako výhradní umělecký směr i současná nevyjasněnost metod i samotných pojmů. Stanovování teoretických doktrín, jenž jsou později praxí naplňovány i nesmlouvavým odmítáním všeho mimo něj je socialistický realismus blízký všem avantgardám moderního umění. Tak se stala fotografie socialistického realismu v podstatě ukázkou, modelovým systémem, jak reaguje výtvarná tvorba na koncept, ne zcela ujasněný, předkládaný zhora a z mimoestetických pozic.

Fotografie socialistického realismu nebyla jen importem zaneseným do místního prostředí, ale měla své kořeny už v předválečné tradici, svůj autonomní vývoj a poválečná fotografie svým zaměřením na práci a každodenní život k této orientaci neodmyslitelně spěla. Přijetí metody socialistického realismu tak úzce souviselo a navazovalo na celosvětový zájem o člověka, jeho činnost a práci, na poválečnou znovuobjevující se víru v jednotu lidství a humanismus. To je i důvod, proč vliv socialistického realismu u nás našel nadlouho živnou půdu a je vlastně patrný v tvorbě nejrůznějších fotoamatérských sdružení v 60. 70. letech a přenášel se i do let osmdesátých. Po celé období bylo právě v těchto centrech konzervováno preferování určitých témat a především pak specifický přístup k fotografickému zobrazení i následnému hodnocení.

VI. Poznámky k textu

/1/ Teige, Karel: Entartete Kunst, Výbor z díla, svazek III., Aurora, Praha 1994, s. 85.

/2/ Publikovaný rozhovor s Emilem Fillou, My 48, 23. 4. 1948.

/3/ Teige, Karel: Periodizace moderního umění, Výbor z díla, svazek III., Aurora, Praha 1994, s. 465.

/4/ Doležal, František a kolektiv: Socialistická fotografie.

/5/ Doležal, František:Thema v nové fotografii, Osvěta, Praha 1952.

/6/ – " – , s. 12.

/7/ Nová fotografie, 1/1950, s. 129.

/8/ Šmok, Ján: Konec strašidel, ČSF, 4/1953, s. 63.

/9/ Umělecký obraz, ČSF, roč.4, 1953, s. 101.

/10/ Funkce výmyslu v umělecké fotografii, ČSF roč. 4, 1953, s. 115.

/11/ Socialistický realismus ve fotografii, ČSF roč. 5, 1954, s. 39.

/12/ Definice fotografického umění, ČSF, 4/1953, s. 75

/13/ – " – , s. 26.

/14/ Teige, Karel: Cesty československé fotografie, Výbor z díla III., Aurora, Praha 1994, s. 235 – 256.

/15/ Bill, Max: Je fotografie uměním?, Český Blok II, 1947. Do této polemiky patří pro úplnost i Teigeho odpověď: Foto a umění. Odpověď M. Billovi, Blok 2, 6, 2. 4., s. 191 – 194.

/16/ Teige, Karel: Cesty československé fotografie, Výbor z díla III., Aurora, Praha 1994, s. 255 /16/ s. 256.

/17/ Čihák, František: Kupředu k socialistické fotografii!, ČSF, 4/1953, č.2, s. 37.

/18/ Jeníček, Jiří: Zamyšlení nad fotografií, Fotografie 4/1948, č. 5, s. 51.

/19/ Linhart, Lubomír: Dnešní československá fotografie, Kultura 1957, č. 3/3.

/20/ Čapek, Abe: Lidská rodina, ČSF 5/1956, č. 4, s. 50.

/21/ Linhart, Lubomír: Josef Sudek a Jaromír Funke, ČSF 1956, č. 6, s. 64.

/22/ Doležal, František: O další rozvoj čs. fotografie, 1954, č. 2, s.14.

/23/ Jírů, Václav: Rozhodný krok k pravdivé a krásné socialistické fotografii, ČSF 1954, č. 2, s. 13.

/24/ Hermann, Karel: Nové cesty fotografie, E.Beaufort, Praha 1947, Fotografická thematika, Spousta, Praha 1947, Fotografování jednoduchými prostředky, Spousta, Praha 1947.

/25/ Název obrazové publikace fotografa Václava Jírů.

VII. Nejdůležitější teoretické práce o fotografii publikované v letech 1945 – 1957

I. Knihy

Bubeníček, V.: Poměr fotografa k umění, Praha 1946

Doležal, František: Thema v nové fotografii, Osvěta, Praha 1952.

Doležal, František a kol.: Socialistická fotografie.

Hermann, Karel: Nové cesty fotografie, Beaufort, Praha 1948.

Jeníček, Jiří: Fotografie jako zření světa, Československé fotografické nakladatelství, Praha 1947.

Úvahy o fotografii, ČSFN Praha 1947.

II. Periodika

Baran, Ludvík: Vývoj a směr československé fotografie.

Brassai, ČSF 1956, č. 6. s. 65.

Realismus a některé otázky světové tvůrčí fotografie, ČSF 1956, č. 7, s. 77.

Číhák, František: Kupředu k socialistické fotografii!, ČSF roč. 4, 1953/2, s. 37.

Doležal, František: Za pravdivou a zásadní socialistickou kritiku, roč. 4, 1953, s. 4.

O další rozvoj čs. fotografie, 1954, č. 2, s.14.

Dostál, Vladimír: Diskuse o socialistickém realismu, Kultura, 1957, č. 16, s. 3.

Fárová, Anna: Setkala jsem se s Henri Cartier–Bressonem, ČSF 7/1957, s. 76.

Jekelčík, Jurij: O současné fotografii a lidové fotografické tvořivosti, ČSF, roč. 4, 1953, č.1, s. 3.

Fotografie jako výtvarné umění, ČSF, roč. 4, 1953/1 s. 15.

O methodách výtvarného mistrovství ve fotografii, ČSF, roč. 4, 1953/2, s.27.

Jeníček, Jiří: Pravda jako kriterium fotografie, 4/1948, č. 1, s. 3.

Zamyšlení nad fotografií, Fotografie 4/1948, č. 5, s. 51 – 53.

Henri Cartier Bresson – fotograf atgetovské tradice, ČSF 1957, č. 3, s. 29.

Jírů, Václav: Učiňme z fotografie nejvýznamnější obor lidové umělecké tvořivosti, ČSF roč. 4, 1953/2, s. 73.

Aby fotografie obrážela přerod dnešního člověka, ČSF, roč. 5, 1954, s. 61.

Aby fotografie objevovala krásu a bohatost, ČSF roč. 4, 1954 s.37.

Rozhodný krok k pravdivé a krásné socialistické fotografii, ČSF 1954, č. 2, s. 13.

Linhart, Lubomír: Dnešní československá fotografie, Kultura 1957/3 s. 3.

K úkolům a výsledkům, Nová fotografie, 1951/8, s. 170.

Poznámky k otázce umění fotografie, ČSF roč. 4, 1953, s. 135.

Současná československá fotografie /ČSF 1958/5, s. 49.

Šmok, Ján: Umělecký obraz, ČSF, roč.4, 1953, s. 101.

Definice fotografického umění, ČSF roč.4, 1953, s. 75.

Konec strašidel, ČSF, roč. 4, 1953, s. 63

Funkce výmyslu v umělecké fotografii, ČSF roč. 4, 1953, s. 115.

Typisace ve fotografii, ČSF roč. 4, 1953, s. 137.

Socialistický realismus ve fotografii, ČSF roč. 5, 1954, s. 39.

Teige, Karel: Cesty československé fotografie, Blok 2, 6, příloha P, 20. 1. , s. 77 – 82.

Vilím, Milan: Ideovost ve fotografii, ČSF 1954, č. 5, s. 53.

Wiškovský, Eugen: K psychologii fotografického účinu, Fotografie 4/1948, č. 1, s. 1.

VIII. **Literatura**

I. Knihy

Birgus, Vladimír: Vývoj československé fotografie v datech /Skripta FAMU, 1990/.

Vojtěchovský, Miroslav: Dějiny české teorie fotografie 20. století, skripta FAMU, Praha 1986.

II. Články v periodikách

Baran, Ludvík: Cesta čtyř desetiletí, Revue fotografie, 1985/4.

Birgus, Vladimír: Fotografie v českých a slovenských zemích 1845 – 1989, Revue fotografie, 1989/4, 1990/1,2,3.

Birgus, Vladimír: Československá fotografie 1945 – 1990 v datech, ČSF, 1990/1–5.

Dvořák, Karel: Pravda o socialistické fotografii, Čs. fotografie, červen 1968, 6, s. 206 – 207.

Dvořák, Karel: Několik příležitostí, ČSF 1968/10, s. 366.

Groys, Boris: Stalinismus jako estetický jev, Výtvarné umění 1992/3, s. 66 – 70.

Hlaváč, Lúdovít: Náčrt dejín slovenskej fotografie, Výtvarný život 1/34, 1989.

Jírů, Václav: O základních otázkách tvůrčí práce ve fotografii, ČSF 1954.

Klimpl, Petr: Československá amatérská fotografie 1945 – 1989, Katalog ÚKVČ 1989, ČSF 1989/10, s. 450.

Tesárová, Juliana: Dejiny teórie fotografie, Výtvarný život 34/1989, č. 1.

VIII. Texty k příloze fotografií

1. Kopie listů stran 124 a 125 z knihy Františka Doležala Thema v nové fotografii /Osvěta, Praha 1952/.
2. Tamtéž, s. 116, 117.
3. Tamtéž, s. 108, 109.
4. Vnitřní strana zadní části obálky ČSF 2/1953.
5. Petr Zora, Pod ochranou sovětských zbraní, ČSF 5/1953.
6. K. O. Hrubý, Vstříc novému životu, ČSF 8/1953.
7. J. Kobliha, Večerní odpočinek po práci, fotografická příloha ČSF 9/1953.
8. Módní fotografie, ČSF 11/1957.
9. Henri Cartier–Bresson, ČSF 8/1957.