

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor fotografie

Bakalářská diplomová práce

**POZICE ČESKÉ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE ZA NORMALIZACE**

Čeněk Folk

Vedoucí práce: Pavel Vančát

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016



ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
FILM AND TV SCHOOL OF ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

Film, Television and Photographic Art and New Media

Department of Photography

Final Theoretical Bachelor's Degree Project

**POSITION OF CZECH DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY DURING THE  
NORMALISATION ERA**

Čeněk Folk

Consulting Teacher: Pavel Vančát

Assigned academic Degree: BcA.

Prague, 2016







Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma **Pozice české dokumentární fotografie za normalizace** vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, 15. června 2016

Čeněk Folk





Souhlasím s prezenčním využitím této práce pro studijní účely na půdě knihovny FAMU – Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze.

Praha, 15. června 2016

Čeněk Folk



## **Poděkování**

Chtěl bych na tomto místě poděkovat vedoucímu mé práce Pavlu Vančátovi za konstruktivní připomínky, které mi při psaní práce poskytl. Dále bych chtěl poděkovat Jaroslavu Bártovi, Vladimíru Birgusovi, Antonínu Dufkovi, Blance Chocholové, Viktoru Kolářovi, Daně Kyndrové, Daniele Mrázkové, Iren Stehli a Jindřichu Štreitovi za laskavou spolupráci a pomoc při psaní práce.



## **Abstrakt**

Předmětem mé práce je pozice české dokumentární fotografie v době normalizace na českém území. Termín „pozice“ v sobě zahrnuje několik zkoumaných aspektů: politické i tvůrčí podmínky, za kterých česká dokumentární fotografie vznikala; její status v rámci fotografie jakožto umělecké disciplíny a v rámci ostatních uměleckých disciplín; myšlení o dokumentární fotografii a jeho proměny v čase; společenské uplatnění dokumentární fotografie a v neposlední řadě také její vliv na politické události. V 70. a 80. letech dosáhla česká dokumentární fotografie největšího rozmachu, navzdory nelehkému politickému pozadí a zázemí. Má práce (mimo jiné) zkoumá, jak, proč a za jakých okolností k tomuto rozmachu došlo.

## **Abstract**

The subject of my thesis is the position of Czech documentary photography during the normalization era in Czech territory. The term "position" encompasses several aspects of review: political and creative conditions under which the Czech documentary photography was originating; its status within the photography as artistic discipline and within other artistic disciplines; thinking about documentary photography and its changes over time; social application of documentary photography and its impact on society and, last but not least, its impact on political events. In the 70s and 80s the Czech documentary photography reached the greatest expansion, despite the uneasy political background. My thesis examines (among other things) how, why and under what circumstances this boom occurred.



# Obsah

<b>1. Úvod</b> .....	9
<b>2. 60. a 70. léta: Zavádění nových pořádků</b> .....	11
2.1. 1958-1968 .....	11
2.2. 1. polovina 70. let.....	12
2.2.1. Případ Chochola.....	12
2.2.2. Status fotografie .....	14
2.2.3. Odborný fotografický tisk.....	15
<b>3. 1977-1981: Dokument na postupu</b> .....	18
3.1. Charta 77 a proměna statusu dokumentu.....	18
3.2. Fotografické skupiny .....	19
3.3. Výstavy v Činoherním klubu .....	21
3.4. Plasy .....	23
<b>4. 1. polovina 80. let: (Ne)konečné řešení</b> .....	25
4.1. Exemplární případ .....	25
4.2. Aktuální fotografie .....	28
<b>5. 2. polovina 80. let: Přestavba a otevřenost</b> .....	30
5.1. Doba uvolňování.....	30
5.2. Výstavy .....	32
<b>6. Činnost výstavní a publikační</b> .....	35
6.1. Výstavní prostory a výstavní praxe .....	35
6.2. Knižní publikace.....	38
<b>7. Závěr</b> .....	42
<b>8. Zdroje</b> .....	44
8.1. Literatura .....	44
8.2. Periodika.....	46
8.3. Diplomové práce.....	46
8.4. Publikované prameny .....	46
8.5. Internetové zdroje .....	47
8.6. Orální prameny .....	47
8.7. Televizní pořady .....	48
8.8. Další prameny.....	48
<b>9. Obrazová příloha</b> .....	49





# 1. Úvod

Reflexe reality je jednou z bazálních schopností a vlastností fotografického média. Dokumentární fotografie to v našich zeměpisných šířkách neměla nikdy příliš jednoduché. V žádném období dějin naší země však fotografické svědectví doby patrně nemělo tak komplikovanou pozici, jako tomu bylo v éře normalizace. Navzdory tomu byla 70. a 80. léta pro český fotografický dokument obdobím zcela formativním. Fotografie se v této době nakonec stala téměř jedinou formou objektivního záznamu reality, jelikož všechny ostatní prostředky, jak hromadné sdělovací, tak umělecké (tisk, rozhlas, televize, literatura, film...), podléhaly pečlivé centralizované státní kontrole. Orgány dohledu a veřejného pořádku měly však jen velmi omezené možnosti kontroly nad tím, kde a co si kdo fotí. Nejen z tohoto důvodu si ve zkoumaném období našel dokument velké množství přívrženců a prošel zajímavým vývojem.

Cílem této práce není sestavit katalog zásadních autorů a jejich děl, nýbrž na pozadí některých faktů a vzpomínek přiblížit čtenáři prostředí a ovzduší, ve kterém se česká dokumentární fotografie rodila, naznačit, jaké události měly vliv na její vývoj, a naopak, jaké události byly ovlivněny či dokonce vyvolány českým dokumentem. K vytvoření alespoň částečné představy o této době bylo nezbytné oslovit několik osobností, které se v období normalizace na formování dokumentární fotografie aktivně podílely. V dobovém tisku nelze totiž hledat mnoho objektivity a porevoluční společnost zase neměla náladu „rýpat se ve starých jizvách“, takže ani časopisy z devadesátých let mnoho překvapivých svědectví nepřinášejí. V souvislosti se svojí prací jsem tedy položil několik otázek Jaroslavu Bártovi, Vladimíru Birgusovi, Antonínu Dufkovi, Blance Chocholové, Viktoru Kolářovi, Daně Kyndrové, Daniele Mrázkové, Iren Stehli a Jindřichu Štreitovi. V textu se tak objevuje množství jejich vzpomínek a názorů, jejichž prostřednictvím si čtenář může udělat alespoň přibližnou představu o podmínkách, které toto temné období naší historie českému dokumentu nastavovalo.

Text mé práce je rozdělen do pěti hlavních kapitol. První kapitola („60. a 70. léta: Zavádění nových pořádků“) shrnuje politické a kulturní události 60. let mající vliv na podobu českého dokumentu, definuje jeho status a představuje první normalizační represivní zákroky vůči fotografické činnosti. V druhé kapitole („1977-1981: Dokument na postupu“) se zabývám dopadem Charty 77 na českou dokumentární fotografii, seznamuji čtenáře s hlavními dokumentárními tendencemi a zásadními výstavními událostmi. Třetí kapitola („1. polovina 80. let: [Ne]konečné řešení“) se věnuje zejména případu zatčení a odsouzení Jindřicha Štreita a naznačuje důležitost aktivit Antonína Dufka pro chápání měnící se role dokumentu. Dobou uvolňování v 2. polovině 80. let a jejím vlivem na dokument se zabývá kapitola čtvrtá („2. polovina 80. let: Přestavba a otevřenost“) a konečně kapitola pátá („Činnost výstavní a publikační“) seznamuje čtenáře s okolnostmi a peripetemi fotografických výstav a s knižní produkcí v oblasti dokumentární (a reportážní) fotografie.

## 2. 60. a 70. léta: Zavádění nových pořádků

### 2.1. 1958-1968

Tak jako na vývoj českého umění, společnosti a politiky, měla 60. léta zásadní vliv i na českou dokumentární fotografii. Doba „tání“, jak bývá období 60. let v Československu nazýváno, přinesla s sebou pozvolné vymaňování umění a společnosti ze silného politického vlivu. Do filmového průmyslu, který byl kvůli striktní centralizaci v naprostém područí komunistické ideologie, začínají díky tomu pronikat ideje hnutí „nových vln“ z celé Evropy, objevují se možnosti cestování za hranice do té doby neprostupné železné opony, tisk se postupně liberalizuje, až konečně proces uvolňování vygraduje roku 1968 v Pražské jaro, kdy je na kratičký okamžik zrušena cenzura a Alexandr Dubček představuje svou politiku „socialismu s lidskou tváří“.

Podobu českého fotografického dokumentu do značné míry ovlivnila estetika filmové nové vlny, možnost cestování a otevřenější reflexe reality. Z hlediska jeho stylu je však nutno formující události hledat již na konci let padesátých. V roce 1958 připravuje česká teoretička fotografie Anna Fárová pro nakladatelství Odeon monografii Henriho Cartier-Bressona, jakožto první svazek nově vzniklé edice *Umělecká fotografie* a zároveň jako vůbec první fotografickou monografii tohoto autora nejen u nás, ale i ve světě. Publikace měla na generaci dokumentaristů v 60., ale ještě i v 70. letech takový vliv, že se v naší fotožurnalistice (jak byl fotografický dokument v 60. letech označován a chápán) stal „bressonovský styl rozhodujících okamžiků“ téměř závaznou normou živé fotografie. Jak navíc uvádí Tomáš Pospěch: „[...] styl, který reprezentovala agentura *Magnum Photos* dobře souzněl s post-socialistickorealistickým příklonem k poezii všedního dne.“<sup>1</sup> Ten byl ještě umocněn v roce 1960 vydáním dalšího svazku edice *Umělecká fotografie*, kterým byla monografie Wernera Bischofa, dalšího člena *Magnum Photos*.

Invaze vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968 znamenala náhlý konec Pražského jara a v podstatě počátek normalizačních opatření, které měly za úkol „uklidit nepořádek“ napáchaný v průběhu liberálních 60. let. To mělo samozřejmě fatální důsledky mimo jiné na kulturu a na sdělovací prostředky. Na umění se začaly opět aplikovat požadavky ideovosti, lidovosti a stranickosti, na jejichž plnění bedlivě dohlížely organizační struktury v podobě uměleckých svazů (viz níže). V redakcích

---

<sup>1</sup> Pospěch, Tomáš: Fotografie 1969-1989. In: Pospěch, Tomáš (ed.): *Myslet fotografii. Česká fotografie 1938-2000*. Praha: PositíF, 2014. ISBN 978-80-87407-05-9, s. 170.

časopisů a odborných fotografických magazínů (téměř jediných platform pro publikování fotožurnalistiky a dokumentárních fotografií) se začalo uplatňovat pravidlo alespoň padesátiprocentního poměru straníků k nestraníkům<sup>2</sup> a došlo k prověrkám a následným kádrovým čistkám, což ve výsledku vedlo k velmi schematickému prezentování optimistického obrazu reality. Velmi konkrétní vliv na českou dokumentární fotografii přelomu 60. a 70. let měla pak emigrace několika významných autorů – například Josefa Koudelky, Viktora Koláře nebo Markéty Luskačové.

V tomto období také pozvolna dochází k jistému názorovému odštěpení proudu dokumentární fotografie od dominující fotožurnalistiky. V praxi to znamená, že jak fotografové, tak teoretici si začínají uvědomovat, že dokument nemusí představovat jen věcnou reportáž, nýbrž že může být i silným autorským počinem, ve kterém je realita nahlížena prizmatem fotografova názoru a doplněna o jakýsi komentář zobrazeného, jenž je latentně přítomen v obrazové kompozici. Úpadek fotožurnalistiky bilancoval Vladimír Birgus v průvodním textu z katalogu výstavy *Fotografie absolventů FAMU*:

„Běžná žurnalistická fotografie, přinášející aktuální zpravodajství, prožívá prakticky celosvětovou krizi. Vlivem televize už dávno podstatně poklesla její role a vlivem přechodu mnoha nejnadanějších fotoreportérů od fotografování pro potřeby tisku ke koncepčnější práci na větších knižních či výstavních projektech se potom výrazně snížila i její úroveň, která dnes většinou nepřevyšuje pouhou neinvenční registraci skutečnosti.“<sup>3</sup>

Proces akceptování dokumentu jako samostatné fotografické disciplíny bude však potřebovat na své úspěšné završení ještě téměř celá 70. léta.

## **2.2. 1. polovina 70. let**

### **2.2.1. Případ Chochola**

V období politické přestavby od vpádu sovětských vojsk do konce dekády nebyly ještě „šrouby utaženy“ docela. Do dubna roku 1969 zastával úřad prvního tajemníku ÚV KSČ liberální „otec Pražského jara“ Alexander Dubček, i když jeho vliv od srpna 1968 postupně slábl. V dubnu ho v jeho funkci střídá Gustáv Husák a události

---

<sup>2</sup> Tato informace byla převzata z osobního rozhovoru s Danielou Mrázkovou, někdejší šéfredaktorkou *Revue fotografie*. Mrázková však dále uvedla, že požadavek polovičního zastoupení straníků nebyl nikdy docela naplněn a že se s těmito čísly v administrativě různě manipulovalo.

<sup>3</sup> Birgus, Vladimír: Procházka po výstavě. In: *Fotografie absolventů FAMU*. Praha: UPM. Katalog výstavy, s. 9-10.

začínají nabírat rychlý spád. Již první dny let sedmdesátých naplno demonstrují represivní charakter nadcházejících dvou dekad. Sílu nové politické zvůle naplno pocítil i fotograf Václav Chochola, který byl 16. ledna 1970 zatčen agenty StB při fotografování hrobu Jana Palacha.

Václav Chochola v letech 1968 - 1969 celkem pravidelně cestoval do Francie, kde mimo jiné pořídil množství portrétů malíře Salvadora Dalího, ale také například Mana Raye nebo Maxe Ernsta. 15. prosince 1969 se z jedné takové, asi čtyřměsíční, návštěvy vrátil zpět do Prahy společně s francouzským výtvarníkem a reportérem Alainem Valtatem. Chochola si z této na dlouhou dobu poslední návštěvy Paříže přivezl několik dalších snímků do série s Dalím. Zřejmě však netušil, že se již vrací do poněkud modifikovaných politických poměrů, ve kterých mu jeho západní zahraniční styky právě nepřilepší. Jeho druh Alain Valtat byl už od výstupu z letadla sledován agenty Státní bezpečnosti, do hotelového pokoje, kde byl Valtat ubytován, bylo instalováno odposlouchávací zařízení. Díky záznamům tajné policie tak můžeme vytušit moment, který se patrně stal Chocholovi osudným:

„14.1. navštívil Valtata v hotelu 2x Václav Chochola (ve 13:25 a v 17:40). Valtat instruoval Chocholu v zacházení s jeho fotoaparátem. Kromě toho bylo mezi nimi domluveno, že dne 15.1. odjede Chochola do Všetat, kde pořídí snímky paní Palachové a provede s ní rozhovor k činu jejího syna. Dále pak spolu hovořili o pohřbu E. Famíry. Dále se spolu domluvili na návštěvě hřbitova u hrobu J. Palacha, kde chtěli fotografovat...“<sup>4</sup>

O dva dny později byli Chochola s Valtatem zadrženi v prostoru Vinohradského hřbitova při fotografování Palachova hrobu. Chochola byl následně držen měsíc ve vazbě, bylo mu zabaveno 124 negativů a 87 zvětšenin a v neposlední řadě i deník z Paříže. Chocholovy fotografie z Pražského jara (meetingy se studenty, fotografie ze sjezdu Svazu československých spisovatelů, snímky z pohřbu Jana Palacha, atd.) mu již nikdy nebyly navráceny. Valtat byl znovu zadržen při odletu z Prahy a koncem ledna nadobro vyhoštěn z ČSSR. Snímky Dalího z posledního společného setkání, publikované v obrázkovém časopise *Ahoj na neděli*, si Chochola prohlížel již v Ruzyňské vazební věznici. Přestože se za osobu Václava Chocholy v souvislosti s jeho procesem zaručil i Svaz českých výtvarných umělců<sup>5</sup>, byl Chochola

<sup>4</sup> Ze zprávy Státní bezpečnosti, 2. Odbor, Praha 21.1. 1970. Soukromý archiv Blanky Chocholové.

<sup>5</sup> V posudku tehdy stálo: „Pro svou nezákladnou povahu a dobré povahové vlastnosti je v uměleckých kruzích oblíben a pro svou vynikající tvorbu vážen. Z toho důvodu byla jeho záležitost, týkající se vzetí do vazby, jak jste nás ve výše uvedeném dopise uvědomili, projednána příslušnými složkami, a proto Vám s plnou odpovědností nabízíme záruku za nápravu obviněného výtvarného

podmínečně odsouzen na dva roky odnětí svobody, byl mu odebrán cestovní pas a musel splácet peněžitou pokutu. Podle slov jeho dcery, Blanky Chocholové, následkem tohoto incidentu Chochola značně zahořkl a euforii, se kterou se z francouzských návštěv vracel, vystřídal čím dál více se prohlubující stavy deprese a úzkosti.<sup>6</sup>

### 2.2.2. Status fotografie

Ještě v 60. letech se stále plamenně diskutuje, zda je fotografie jako taková uměleckou disciplínou či nikoliv. O mnoho lepší to není ani v letech 70., potažmo 80., kdy byla fotografie i nadále na periferii zájmu historiků umění a časopisů o umění pišících. Byla chápána jako oblast užitého umění, což do velké míry vyplývalo z faktu, že do této kolonky přinášela v ústředních uměleckých organizačních strukturách – ve Svazu českých výtvarných umělců a později v Českém fondu výtvarných umění.<sup>7</sup> Zejména v 70. letech v tomto paradigmatu navíc ještě existovala polarita: výtvarná fotografie jakožto fotografie umělecká a proti tomu dokumentární fotografie jakožto fotografie služební, užitá. To dokládají i hojné debaty, které na stránkách dobového odborného tisku samotný pojem „dokument“ vyvolával. Například Jaroslav Anděl ještě v roce 1978 píše:

„Každá fotografie vzhledem ke své technologii je určitým dokumentem, záleží nakolik je tento rys fotografie zdůrazněn a využit. Některé druhy fotografie, například reportážní fotografii, lze považovat za součást dokumentární fotografie, v užším smyslu však je

---

umělce.“ [Dopis Svazu československých výtvarných umělců krajské prokuratury v Praze ohledně odsouzení Václava Chocholy. Praha, 2. 2. 1970. Soukromý archiv Blanky Chocholové.]

<sup>6</sup> Ve sborníku *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*, v kapitole o procesu s Jindřichem Štreitem Tomáš Pospěch píše: „Jindřich Štreit se stal pravděpodobně jediným českým fotografem, který byl československou socialistickou justicí perzekvován za svou dokumentární tvorbu.“ Tato teze zřetelně přežívá v názorech většiny lidí, kteří se ke Štreitovu procesu veřejně (i neveřejně) vyjadřovali. Přestože fotograf Václav Chochola může být asi jen stěží označován za „pravověrného dokumentaristu“, akt pořízení fotografií Palachova hrobu můžeme s poměrně klidným svědomím označit za „dokumentární tvorbu“. Proto bych si tímto tvrzení Tomáše Pospěcha (a nejen jeho) dovolil zpochybnit.

<sup>7</sup> Svaz českých výtvarných umělců (SČVU) byla správní instituce, která, zjednodušeně řečeno, rozhodovala o tom, kdo je a kdo není umělec a co je a co není umění. SČVU měl na starost veškerou uměleckou výstavní činnost, teorii a kritiku, udílení cen a stipendií, atp. Pro přijetí do SČVU bylo nezbytné být nejprve evidován v hierarchicky podřízeném Českém fondu výtvarného umění (ČFVU). Teprve tehdy se za normalizace z „obyčejného smrtelníka“ stával skutečný umělec. ČFVU mimo jiné provozoval prostřednictvím svého podniku *Dílo* celou budovu Mánes a řadu výstavních sálů v Praze, Brně a dalších městech, přerozděloval umělecké zakázky, organizoval vlastní výkup výtvarných děl, určoval nákupní a prodejní ceny atp. V první řadě však evidence v ČFVU přinášela členům jistou dávku svobody. Za komunismu totiž bylo nelegální „nebýt zaměstnán“ a jediný způsob, jak nemuset chodit pravidelně každý den do zaměstnání, představovalo být „na volné noze“. A na volné noze mohl být jen člen SČVU nebo ČFVU. Proto také mělo mnoho lidí touhu studovat na umělecké vysoké škole, protože její absolvování velmi zvyšovalo naději na přijetí do ČFVU a bylo tedy jistým příslibem svobodného povolání.

dokumentární ta fotografie, které nejde jen o zprostředkování informací, ale také o jejich shromáždění a uchování. V dokumentární fotografii nejde tolik o ukázání události, ale spíše o záznam a doklad určité skutečnosti.<sup>8</sup>

Dokumentární fotografie byla také někdy nazývána ekvivalentními termíny jako „fotografická aktualita“, „snímky ze života“, „fotografie sociálně dokumentární“, „dynamická fotografie“, „živá fotografie“, „přímá“ či „bezprostřední fotografie“ atp. Často se v textech užívala dichotomie „svět fotografického obrazu“ (jakožto fotografie inscenovaná) a „fotografický obraz světa“ (fotografie dokumentární). Ján Šmok, který rozlišoval fotografii na dva základní okruhy: informativní a emotivní, publikoval v roce 1986 rozsáhlý článek, ve kterém se snažil rozporuplnou terminologií a teorií dokumentu usměrnit. Šmok píše:

„Dokumentární fotografie je druh emotivní fotografie, který obsahuje vedle závazné emotivity také specifickou složku informativně-dokumentující a který cílevědomě vypovídá formou autentického výjevu o emocionálně aktivních projevech lidského sociálního bytí. V metodě tvorby neužívá aranžování a nepreferuje výtvarné řešení na úkor zobrazené reality.“<sup>9</sup>

Jak vidno, názory na uchopení dokumentární fotografie se různily v průběhu celých dvou desetiletí a občas se zdá, že ani docela nerefletovaly skutečné dění a že teorie byla v některých případech jaksí opožděna za praxí.

Fotografické činnosti jako takové se nedostávalo ze strany státu téměř žádné podpory. Jedinou výjimkou byla oblast amatérské fotografie, jelikož tato byla vládnoucí ideologií chápána jako forma lidového umění, kterou mohl do jisté míry centralizovat. Jako nástroj plošného dohledu byl roku 1969 založen Svaz českých fotografů, pod kterým bylo zakládáno množství amatérských fotoklubů a organizací, v nichž se měli fotoamatéři sdružovat. Ty byly podporovány prostřednictvím hojné výstavní činnosti a pravidelných soutěží amatérské fotografie, vydávání časopisů, ročenek, brožurek o fotografické technice atp.

### 2.2.3. Odborný fotografický tisk

Dva přední české odborné časopisy zabývající se fotografií – měsíčník *Československá fotografie* a čtvrtletník *Revue fotografie* – byly taktéž primárně zacíleny na fotografy amatéry. Z výše popsaného vyplývá, že se obě periodika

<sup>8</sup> Anděl, Jaroslav: *Vybrané kapitoly z dějin fotografie*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1978, s. 26.

<sup>9</sup> Šmok, Ján: Dokumentární fotografie. Problém vymezení. *Československá fotografie*, 1986, s. 341.

zabývala téměř výhradně upřednostňovanou fotografií výtvarnou (tedy „uměleckou“), většinou se silně lyrickým nádechem. Dokumentární snímky či články o dokumentu se objevují sporadicky, zatímco dominantní postavení zaujímaly fotografické krajinky, akty a nejrůznější experimenty jako dvojexpozice, solarizace, fotografie s využitím Sabatierova efektu apod. První ukázky českého fotografického dokumentu 70. let se objevují až v roce 1973 v listopadovém čísle *Československé fotografie*, kde jsou publikovány tři fotografie Miloše Novotného. Jinak se až do roku 1977, kdy se status dokumentární fotografie začíná markantně proměňovat (podrobněji o tom níže), dají články věnující se dokumentu napočítat na prstech jedné ruky.<sup>10</sup> Tato tristní statistika byla jistě do velké míry zapříčiněna i opatrností šéfredaktorů, kteří se nechtěli zbytečně zodpovídat z uveřejnění potenciálně problematických snímků.

Daniela Mrázková, která působila v letech 1971 až 1978 jako šéfredaktorka *Revue fotografie* (v redakci působila však již od roku 1963) mi v osobním rozhovoru sdělila, že absence dokumentu v odborném tisku neměla jen příčiny politické, nýbrž že vzhledem k jeho nízkému statusu o něj ani sami odběratelé časopisu příliš nestáli. (Toto tvrzení je však kontradikční k argumentům Tomáše Pospěcha, který ve sborníku *Myslet fotografii* uvedl, že normalizace vedla lidi k odklonu od veřejného života do soukromí a že fotografická periodika do jisté míry suplovala nemožnost cestování do zahraničí.<sup>11</sup>) Přes všechny nepříznivé okolnosti se však tu a tam Mrázkové podařilo prosadit do některého čísla fotografického čtvrtletníku velmi odvážné fotografie, jejichž uveřejnění nemělo v dobovém kontextu obdoby. Takovými „zjeveními“ byly například *Pastřák*, temně laděný dokument Jaroslava Kučery z polepšovny pro mladé delikventy, nebo snímek z noční Prahy *Milenci na jednu noc* téhož autora (viz obr. 1 a 2).

Jak vidno v první polovině 70. let nebyly vyhlídky na publikování fotografických dokumentů nejoptimističtější. I proto se autoři soustředili spíše na činnost výstavní. Josef Moucha o tom ve sborníku *Alternativní kultura* píše: „Charakteristické je, že při zveřejňování dokumentárních snímků převládaly výstavy nad tiskem. Vedle (auto)cenzurou udržovaných tabu nedovoloval rozsah dokumentárních cyklů časopiseckou publikaci celků a redakční výběr zase hrozil zkreslením autorského

---

<sup>10</sup> *Revue fotografie* 1974, č. 4: malá ukázka tvorby Jaroslava Kučery; *Revue fotografie* 1975, č. 2: dokument z Irska Markéty Luskačové; *Revue fotografie* 1976, č. 1: Jaroslav Kučera: „Pastřák“, Dana Kyndrová: „Svět mládí“, Ivo Gil: „Ze života zemědělské rodiny“, ukázka tvorby Miroslava Hucka.

<sup>11</sup> Srov. Pospěch, Tomáš: *Fotografie 1969 - 1989*. In: Pospěch, Tomáš (ed.): *Myslet fotografii. Česká fotografie 1938-2000*. Praha: Positif, 2014. ISBN 978-80-87407-05-9, s. 121.



záměru.<sup>12</sup> Ani prosazení autorské výstavy ale rozhodně nebylo v normalizačních dobách jednoduché, nejen v oblasti dokumentu.<sup>13</sup> Za všechny výstavy z první poloviny sedmdesátých let je však dlužno zmínit společnou výstavu Pavla Štechy, Markéty Luskačové a Ivo Gila, která se pod kurátorským vedením Anny Fárové uskutečnila v roce 1972 v *Galerii výtvarného umění* v Roudnici nad Labem a která znamenala výrazný stimul k rozvoji našeho sociologicky zaměřeného dokumentu. Štechovy syrové záběry z domova důchodců, Gilovy snímky z výjezdů sanitek a Luskačové fotografický cyklus z náboženských poutí se staly protikladem tehdejší optimistické humanistické fotožurnalistiky a proudu snímků v duchu poezie všedního dne.

Fotografický dokument se v 70. letech v českém prostředí vyrovnával s komplexem méněcennosti či s jakousi rolí nechtěného dítěte. Na přelomu této a nadcházející dekády si však své strádání začne do jisté míry vynahrazovat.

---

<sup>12</sup> Moucha, Josef: Fotogenie rezistence: 1939-1989. In: Alan, Josef (ed.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, Praha: Lidové noviny, 2001. ISBN 80-7106-449-1, s. 358.

<sup>13</sup> Viz kapitola 6.1. „Výstavní prostory a výstavní praxe“.

### 3. 1977-1981: Dokument na postupu

#### 3.1. Charta 77 a proměna statusu dokumentu

„Na přelomu 70. a 80. let vypadala doba jako zpráchnivělý molitan, drolila se do kusů jednotlivých osobních tragédií, lepila se jako stará žvýkačka za ostré zuby normalizační mašinérie. Represe zesílily.“<sup>14</sup> Těmito slovy popisuje Milena Slavická patrně nejtvrdší období normalizace. Množství a sílu represí výrazně umocnila občanská iniciativa Charta 77, která otevřeně kritizovala politiku KSČ za nedodržování lidských a občanských práv a svobod. Text Charty 77 byl uveřejněn v lednu roku 1977 a do poloviny osmdesátých let ho svým podpisem podpořilo asi 1200 lidí, přičemž značnou část signatářů tvořili umělci a lidé pohybující se kolem české undergroundové scény. Odpověď režimu byla nemilosrdná. Signatáři byli velmi ostře perzekvováni, nejužší jádro iniciátorů bylo „uklizeno“ do vazby, první mluvčí Charty Jan Patočka dokonce 13. března 1977 zemřel následkem osmihodinového výslechu, vedeného příslušníky StB.

Navzdory ostrým represím zažívá česká dokumentární fotografie éru největšího rozmachu v kontextu celého normalizačního období. Rozvoj dokumentu byl pravděpodobně touto politickou situací akcelerován. Fotograf Jaroslav Bárta mi k tomu řekl:

„Společnost se po Chartě diferencovala. Buď jsi v tom vlaku jel, nebo ne. A když ne, tak jsi měl jasně vymezené hranice. Pokud jsi chtěl něco dělat a nějak se k tomu vyjádřit, tak jeden z mála způsobů byla právě dokumentární fotografie, jakožto reakce na to, co se kolem děje. Charta i tím jasným pojmenováním: tady jsou pravidla, která by se měla dodržovat a nedodržují, postavila jisté morální krédo, ke kterému se každý musel nějak postavit. Proto asi došlo k takovému příklonu k dokumentu.“<sup>15</sup>

V této době navíc dochází k patrné změně statusu dokumentární fotografie v československém prostředí. Čím dál tím více fotografií i článků o dokumentu proniká do odborného tisku a objevuje se množství kvalitních výstav. V roce 1977 začíná například v měsíčníku *Československá fotografie* cyklus „Mladá fotografie“, který představuje řadu mladých nadějných talentů, věnujících se často právě dokumentu. V témže roce se tak veřejnost může seznámit s tvorbou Vladimíra Birguse nebo Petra Klimpla, v roce následujícím jsou otištěny medailonky Dany

<sup>14</sup> Slavická, Milena: Průvodce po pražských pamětihodných místech a událostech období normalizace. In: Šimánek, Dušan: *Mimo zónu: fotografie z let 1970-1989*, Praha: Langhans Galerie, 2009. ISBN 978-80-902816-6-0, s. 88.

<sup>15</sup> Jaroslav Bárta v osobním rozhovoru s autorem (Praha, 2016).

Kyndrové, Bohdana Holomíčka, Viktora Koláře a Jindřicha Štreita. Všichni čtyři posledně jmenovaní jsou navíc z úplně jiné profesní sféry, bez specializovaného fotografického vzdělání. V případě publikování fotografií Viktora Koláře šlo o značný risk vzhledem k jeho problematickému kádrovému profilu. Kolář totiž po sovětské okupaci v roce 1968 emigroval do Kanady a po pěti letech se na amnestii vyhlášenou pro politické emigranty vrátil zpět do vlasti. Vladimír Birgus, který jeho medailon pro *Československou fotografii* připravil, mi sdělil, že tehdejší šéfredaktorka Eva Horská, zapálená komunistka, velmi bedlivě kontrolovala „vhodnost“ publikovaných fotografů. Emigrant, stejně jako ten, kdo vystoupil nebo byl vyhozen ze strany, si nemohl dělat na publikování fotografií naděje. Článek o Kolářovi však čistou náhodou unikl její pozornosti, což jí následně přineslo jisté nepříjemnosti v podobě zodpovídání se u vyšších úřadů. V této době bylo nezbytné neustále hledat možné cestičky a tato, podle Birgusových slov, pomohla Kolářovi se do jisté míry etablovat na fotografické scéně.<sup>16</sup>

### 3.2. Fotografické skupiny

Dokladem vzrůstajícího zájmu o fotografický dokument je také vznik tří fotografických skupin, které si v roce 1977 vytyčily společné cíle v oblasti dokumentování okolní reality. První z nich byla skupina s příznačným názvem *Dokument*, kterou založili fotografové Vladimír Birgus, Petr Klimpl a Josef Pokorný. Zejména Klimpl a Pokorný zpočátku fotografovali ve stylu „nerozhodujících okamžiků“, který Vladimír Birgus popsal v březnovém čísle *Československé fotografie* v roce 1978<sup>17</sup> a který se, jak je ze samotného termínu patrné, vymezuje vůči stylu humanistické fotožurnalistiky, v první polovině 70. let stále ještě dominujícímu. Birgusova tvorba se od počátečního zaměření na sociologický dokument postupně subjektivizuje (stejně jako tvorba mnoha dalších dokumentaristů). Snad je to doklad slov Tomáše Pospěcha, který píše: „Zatímco pro některé autory si i nadále nesla dokumentární fotografie étos politického vzdoru, mnohé vedla nemožnost společenského uplatnění sociálního dokumentu v období

---

<sup>16</sup> Vladimír Birgus se tehdy rozhodl otisknout jeho medailon na základě výstavy fotografií z Ostravy, která v roce 1978 proběhla v ostravské galerii *Fotochema*. Kolář vzpomínal, že jistá ostravská novinářka tehdy napsala recenzi této výstavy do Ostravského večerníku a následně jí bylo z vyšších míst důrazně sděleno, že „o Kolářovi se nic psát nebude“, přestože výstava byla tehdy velmi dobře přijata.

<sup>17</sup> Srov. Birgus, Vladimír: *Nerozhodující okamžik. Československá fotografie*, č. 3. Praha: Orbis, 1978, s. 110-111.

normalizace k větší personalizaci a subjektivizaci snímků.<sup>18</sup> Jejich společným zájmem však byla tematika života střední generace, jehož dokumentování mělo ve finále vygenerovat celek tématu *Produktivní věk*. Aktivity skupiny se však čím dál tím více štěpily a projekt tak zůstal nenaplněn.

Podobný osud ostatně postihl i další dvě skupiny. První z nich byla fotokupina *Oči*, která vznikla na Vysoké škole dopravní v Žilině. Jejími členy byli však převážně čeští studenti (např. Zdeněk Fišer, Josef Bohuňovský, Bohumil Kotas, Jarmila Fišerová, Jaroslav Kroužek). Skupina se soustředila na dokumentování života obyčejných lidí, což demonstrovala ve svém „Manifestu všedního dne“. Vydávali vlastní cyklostylovaný bulletin *Dioptrie* a mezi jejich pozoruhodné aktivity patřily zejména výstavy ve stylu „expanzivní prezentace“. V praxi to znamenalo jistou expanzi fotografie z galerijních prostor do prostoru veřejného, často právě do toho, ve kterém samotná díla vznikla. Například v roce 1980 vyvěsil Josef Bohuňovský obří zvětšeniny (1x2 metry) záběrů stavebních nepořádků na jednom z panelových domů na sídlišti Vlčince u Žiliny, pořízených tamtéž. Groteskní konsekvence popisuje Bohuňovský v diplomové práci Františka Diviše o fotokupině *Oči*: „Zavolali policajty, ale ti sami nevěděli, co mají dělat, a jeden kapitán mi řekl, že se mu to líbí, že taky fotí...“<sup>19</sup> V téže době však aktivity skupiny pozvolna končí, zčásti vlivem různých represivních zásahů a zčásti jako důsledek nedostatku společenského uplatnění dokumentární fotografie. Bohumil Kotas si v roce 1980 pro sebe píše: „Pokládám za zbytečnou námahu rozmělnovat v těchto dimenzích něco, co si potenciální zájemce o naši dobu v roce 2000 najde celkem pohodlně v archivech Rudého práva.“<sup>20</sup>

Poslední spíše však neoficiální skupinou, vzniknuvší taktéž v roce 1977, bylo společenství dokumentaristů, které kolem sebe soustředil fotograf Pavel Štecha.<sup>21</sup> Štecha, jenž v minulosti spolupracoval na několika sociologických výzkumných projektech coby fotograf (např. o historickém centru města Tábora nebo o Juniorcampech), se rozhodl iniciovat dokumentování částí starého pražského Žižkova, určených k asanaci. Oslovil bývalé i stávající studenty FAMU (např. Jaroslava Bártu, Vladimíra Birguse, Dušana Šimánka, Jana Malého, Irenu Stehli...), Danu Kyndrovou a do funkce „teoretického arbitra“ ještě Annu Fárovou, aby

---

<sup>18</sup> Pospěch, Tomáš: *Fotografie 1969 - 1989*. In: Pospěch, Tomáš (ed.): *Myslet fotografii. Česká fotografie 1938-2000*. Praha: PositiF, 2014. ISBN 978-80-87407-05-9, s. 177.

<sup>19</sup> Diviš, František: *Fotokupina Oči* [bakalářská diplomová práce na ITF]. Slezská univerzita v Opavě, 1994, nestr. příloha.

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> Štecha v té době již dva roky vyučoval dokumentární fotografii na nově vzniklé samostatné katedře fotografie na pražské FAMU. (Fotografie jako samostatný obor se na FAMU vyučovala již od roku 1960, do roku 1975 byla však přidružena ke katedře kamery.)

společně na základě sociologického průzkumu vytvořili vizuální paměť mizející čtvrti. Do třetice však skupinu stihl stejný osud jako obě skupiny předešlé a „projekt Žižkov“ se velice záhy tříští. Dana Kyndrová v pořadu České televize *Historie CS* uvedla, že hlavním důvodem byly neustálé represe za strany veřejné bezpečnosti – ustavičné vyptávání příslušníků VB, proč si co fotí, legitimování, zákazy atp. Komunistický režim nechtěl ukázat nic z nelichotivé reality, a to i přesto, že v jeho očích šlo o proces „vylepšování“ Žižkova.<sup>22</sup> I přesto, že projekt neměl žádného vyústění v podobě výstavy či publikace, stal se pro některé účastníky stimulem pro vytvoření samostatných dokumentárních cyklů z žižkovského prostředí.

Jak je vidět, nelehká doba vedla fotografy ke vzájemné spolupráci, která však nikdy (většinou právě z politických důvodů) neměla dlouhého trvání. Přesto se zde začíná vytvářet jisté „společenstvo spřízněných duší“, které brzy zčeří hladiny stojatých vod české (i slovenské) dokumentární fotografie.

### 3.3. Výstavy v Činoherním klubu

Vraťme se však ještě na začátek roku 1977. Jedna z osob, jejíž jméno je s vývojem české dokumentární fotografie neodmyslitelně spjato, okusila sílu a rychlost tažení proti chartistům na vlastní kůži. Tou osobou byla přední česká historička umění a fotografie Anna Fárová, která podle vlastních slov ani v nejmenším netušila, jaké důsledky pro ni podpis Charty 77 může mít. Fárová byla v té době zaměstnána v Uměleckoprůmyslovém muzeu, kde se starala o fotografickou sbírku. Hned v prvních dnech nového roku (první vlna podpisů Charty 77 proběhla již na konci prosince 1976) s ní byl s okamžitou platností rozvázán pracovní poměr, svou kancelář musela do hodiny vyklidit, byl jí odebrán pas, řidičský průkaz, zrušena telefonní linka. Samozřejmostí byly mnohé policejní výsledky. Články a stati do té doby hojně publikující Fárové, se nesměly v budoucnu objevit na stránkách žádného časopisu či odborné literatury.<sup>23</sup>

Na podzim následujícího roku za Fárovou přišel její někdejší student (Fárová učila v letech 1970-1976 na FAMU) Miroslav Pokorný s prosbou, zda by mu nepomohla uspořádat jeho výstavu ve foyer pražského *Činoherního klubu*, kde Pokorný působil

<sup>22</sup> Názory na důvod rozpadu skupiny se však u různých účastníků liší. Někteří tvrdí, že problémem byla určitá názorová a kolektivní nesoudržnost, jiní zase uvádí nedostatek času kvůli jiným aktivitám a z toho plynoucí absence některých zúčastněných na společných setkáních.

<sup>23</sup> Paranoia komunistického režimu dosahovala takových rozměrů, že když Daniela Mrázková připravovala na konci osmdesátých let knihu *Cesty československé fotografie*, musela jít vysvětlovat, jak je možné, že publikuje Annu Fárovou. Mrázková se podivila, že o ničem takovém neví, načež jí bylo sděleno, že jméno Fárové se přece objevuje v bibliografii...

jako fotograf. Výstava se podařila a Joska Skalník, který v divadle pracoval jako grafik, navrhl, že by v tom mohli pokračovat. Tak se zrodil fenomén výstav dokumentární fotografie v *Činoherním klubu*. Fárová cítila tuto výzvu jako příležitost ke „zmapování přítomnosti“<sup>24</sup> a začala vytvářet koncipované výstavy, které měly obstát každá sama o sobě, ale přitom navazovat jedna na druhou a ve finále vytvořit hlubší logický celek. Skalník a herec Petr Čepek výstavy zaštilili v rámci divadelního ROH, takže to bylo po formální stránce v pořádku a Fárová tam tedy mohla takto neoficiálně působit. V letech 1978 - 1979 se uskutečnilo 9 výstav některých bývalých studentů Fárové a dalších fotografů. V sezoně 1979 - 1980 představil Joska Skalník ve foyer divadla české výtvarníky a od roku 1980 do roku 1981 proběhlo opět pod vedením Anny Fárové dalších 18 výstav dokumentární fotografie. (Zopakovalo se tehdy 9 jmen z prvního ročníku a k nim přibylo 9 nových.<sup>25</sup>) Podle Fárové se fotografická kvalita snímků předpokládala, hlavním měřítkem byla však kvalita lidská: osobitost, opravdovost, totální sepjetí člověka s tvorbou. Cílem bylo nedávat popis, ale všeobecný lokální pocit z aktuální doby. Anna Fárová po poslední výstavě v roce 1981 napsala: „Zpočátku to byl vlastně terénní závod, pak maratón, ale dnes se zdá, že šlo o štafetový běh. Každý předával něco dál, ale nebyl to lineární běh jednotlivce, nýbrž zvláštní usměrněný proud, který se neustále obohacoval a korigoval k imaginárnímu cíli totální výpovědi o pocitu ‚tady‘ a ‚nyní‘.“<sup>26</sup> Výstavy v Činoherním klubu nebyly v dobovém tisku téměř vůbec reflektovány, měly však velký úspěch u veřejnosti. Záhy se dostavil i věhlas mezinárodní, který do té doby v českých poměrech neměl obdoby. Anna Fárová, která se narodila a část svého dětství strávila ve Francii, měla mnohé zahraniční vazby na významné osobnosti nejen z uměleckého světa. Allan Porter, tehdejší šéfredaktor jednoho z nejvýznamnějších světových fotografických magazínů – švýcarské *Camery* – se byl sám osobně několikrát na výstavy v Činoherním klubu podívat, a po poslední výstavě v roce 1981 věnoval celé jedno číslo *Camery* výstavním aktivitám v Činoherním klubu.

---

<sup>24</sup> Fárová, Anna: *A pásly by se tam ovce...* Praha: Torst, 2010. ISBN 978-80-7215-387-9, s. 156.

<sup>25</sup> Vystavujícími fotografy byli: Miroslav Pokorný, Pavel Štecha, Iren Stehli, Jan Malý, Jaroslav Bárta, Dušan Šimánek, Daniela Horníčková, Bohdan Holomíček, Zora Rampáková, Libuše Jarcovjaková, Jiří Poláček, Dušan Pálka, Bořivoj Hořínek, Ivan Lutterer, Vratislav Hůrka, Pavel Vavroušek, Ivo Gil a Jindřich Štreit.

<sup>26</sup> Fárová, Anna: 9&9. In: Fárová, Anna; Skalník, Joska; Šimánek, Dušan (eds.): *Plasy 1981*. Praha: Torst, 2009. ISBN 978-80-7215-376-3, s. 12.

### 3.4. Plasy

Úspěch výstav v Činoherním klubu vedl Fárovou k myšlence otestovat nosnost 27 malých výstav, ověřit, zda se její myšlenka o kontinuitě a hlubším celku skutečně setkala s realitou. Její přítel Jiří Plos ji seznámil s Josefem Juhou, který byl restaurátorem bývalého cisterciáckého kláštera v Plasích na Plzeňsku. Tak se zrodil nápad udělat v polorozpadlém a zanedbaném klášteře olbřímí výstavu, která by sestávala převážně z fotografií prezentovaných ve foyer divadla. Věci se daly rychle do pohybu. Všechno se dělalo na koleni, svépomocí, z vlastních finančních prostředků, ale hlavně kolektivně. Fotografie se zvětšovaly v ateliéru Dušana Šimánka a Jana Malého na Žižkově. Lubomír Kotek, který se připojil k vystavujícím, tajně zvětšoval některé fotografie v laboratořích ČTK, kde byl zaměstnán. Nakonec všichni dohromady odjeli do Plas, kde celý týden společně realizovali svou myšlenku. Výsledkem byla velkolepá výstava 9&9, na které ve třech výstavních prostorách představilo 21 autorů<sup>27</sup> 1107 dokumentárních fotografií. Výstava, jejímž finálním konceptem měl být „pocit ze země, kde žijeme, v rozpětí kafkovské metafyziky a haškovské absurdní grotesky atd., něco mezi Švejkem a panem K. a uprostřed pocit nekomunikace, rozdrobení a hledání vlastní identity.“<sup>28</sup> Výstava, která se svými kvalitami i rozsahem nesmazatelně zapsala do dějin české fotografie. (Obr. 3)

Z formálního hlediska byla zajímavá kombinace dokumentárního a konceptuálního přístupu, což ve své době v našich zemích nebylo zrovna běžné. Vedle dvou místností, kde byly vystaveny fotografie z výstav v *Činoherním klubu* a fotografie nově přizvaných hostů, byla výstava rozšířena o Metternichovu sýpku, kde vystavující rozehráli „velkou hru“ fotografií s prostorem. Snímky byly zvětšovány do obrovských rozměrů, takže postavy na nich byly v nadživotní velikosti. „Kde bylo okno, byla fotografie zazděného okna, látka splývala přes dřevěnou příčku – ale byl to pouze její obraz, kříž byl překryt dlaždičkami, svatost se zato odrážela v prostičkém zátiší interiéru.“<sup>29</sup>

Vernisáž výstavy, která se konala 26. září 1981, se stala manifestací. Přijelo kolem pěti set návštěvníků, mezi nimi i Henri Cartier-Bresson, Marc Riboud, Martine Francková, Sue Daviesová a v neposlední řadě množství chartistů. V českém tisku se o Plasích nesmělo psát (kratičké zmínky se objevují jen v *Tvorbě, Rozvoji*

<sup>27</sup> K autorům vystavujícím v Činoherním klubu se přidali ještě hosté: Ján Rečo, Antonín Malý a Lubomír Kotek.

<sup>28</sup> Fárová, Anna: 9&9. In: Fárová, Anna; Skalník, Joska; Šimánek, Dušan (eds.): *Plasy 1981*. Praha: Torst, 2009. ISBN 978-80-7215-376-3, s. 13.

<sup>29</sup> Fárová, Anna: *Plasy*. In: Fárová, Anna; Skalník, Joska; Šimánek, Dušan (eds.): *Plasy 1981*. Praha: Torst, 2009. ISBN 978-80-7215-376-3, s. 6.

a *Svobodném slově*), zato za hranicemi se díky přítomnosti zahraničních novinářů psalo hojně (ve francouzských *Libération*, *Le Monde*, *Des Femmes* a *Photo Cinéma Magazine*). Plasy se tehdy staly jakýmsi malým symbolem svobody, vědomým gestem proti šikanování. Výstavy v Plasích a v *Činoherním klubu* byly velkým stimulem pro tehdejší dokumentární tvorbu. Jaroslav Bárta mi k tomu řekl: „Činoherní klub a Plasy byly impulzem, jak nepropadnout naprosté deziluzi nebo depresi a něco dělat, vytáhnout se z té letargie, jinak se to všechno zdálo bez smyslu...“<sup>30</sup>

Nabízí se otázka, proč tehdejší orgány dohledu nechaly Annu Fárovou, signatářku Charty 77, v klidu a míru realizovat akci takového významu? Proč nebyla vernisáž v Plasích „rozprášena“ policií tak jako mnoho akcí „druhé kultury“, pořádaných v průběhu celých 70. let? Státní bezpečnost musela nutně vědět o každém jejím kroku.<sup>31</sup> Výklady se různí a jsou spíše spekulativní. Například Josef Chuchma v knize *Anna Fárová & Fotografie* píše, že předně fotografická tvorba nebyla pod tak enormním politickým tlakem jako literatura, film, divadlo nebo moderní výtvarné umění (navíc, jak jsem naznačil výše, fotografie nebyla ještě stále chápána jako „vážné“ umění) a dále, že Fárová nenáležela k „tvrdému“, primárně politickému chartistickému jádru.<sup>32</sup> Fárová sama připouštěla, že ji nechali na pokoji díky mnohým zahraničním vazbám a známostem. (Za Fárovou se po Chartě 77 například postavilo 55 významných osobností světové fotografie – mezi jinými A. Adams, B. Davidson, A. Kertész, J. H. Lartigue, B. Brandt, Brassai a další.) Jaroslav Bárta, jeden z vystavujících v Plasích, mi sdělil, že jeho pocit byl takový, že si tehdy „nahore“ řekli: „Oni se tady někde stranou, daleko od Prahy, vyblbnou a bude pokoj. Nikam to nepřerůstá a máme to pod kontrolou...“<sup>33</sup>

Ať už se tyto spekulace zakládaly na pravdě sebevíc, vykonavatelé státní moci měli již patrně v mysli jiné, rafinovanější řešení, jak pozastavit nenadálý progres dokumentární fotografie.

---

<sup>30</sup> Jaroslav Bárta v osobním rozhovoru s autorem (Praha, 2016).

<sup>31</sup> Například Jindřich Štreit v osobním rozhovoru vzpomínal, že když jela Anna Fárová s Dušanem Šimánkem za Štreitem do Sovince vybrat fotografie pro výstavu v *Činoherním klubu*, Štreit pro ně jel automobilem na nádraží do Šternberka. Již cestou tam byl na úseku dlouhém asi 15 km policií několikrát zastaven a legitimován.

<sup>32</sup> Srov. *Anna Fárová & Fotografie*. Praha: Langhans Galerie Praha – PRO Langhans, 2006. ISBN 80-902816-0-5, s. 23-24.

<sup>33</sup> To, že na akcích podobného typu byli vždy přítomni agenti StB v civilu, či alespoň informátoři z řad veřejnosti, kteří následně podali podrobné hlášení na patřičných místech, byla běžná a samozřejmá praxe.



## 4. 1. polovina 80. let: (Ne)konečné řešení

Nebyly to jen aktivity Anny Fárové a jejího kolektivu, které mohly na přelomu dekad připadat komunistickému režimu příliš progresivní. Dokument si sebevědomě razí cestu k legitimizování a zrovnoprávnění s ostatními fotografickými disciplínami. Přibývá výstav i článků v odborném tisku (na začátku 80. let si dokumentu začíná všímat konečně i *Revue fotografie*<sup>34</sup>). Jeden příklad za všechny: ve třetím čísle *Fotografie* z roku 1981 je článek z pera Vladimíra Birguse o Viktoru Kolářovi. Kolář se celá sedmdesátá léta potýkal s „cejchem emigranta“, který mu znesnadňoval jak činnost fotografickou, tak i samotné společenské postavení. V roce 1981 má však pět samostatných výstav fotografií z Kanady a Ostravy v různých místech v Čechách i na Slovensku a dokonce tři výstavy v zahraničí<sup>35</sup>. V závěru článku Birgus píše, že Kolářovy fotografie dnes nesporně patří k nejvýznamnějším dílům československé dokumentární fotografie. Představitelé vládnoucí ideologie záhy patrně dospěli k názoru, že se dokument v ČSSR příliš rozmáhá a že je potřeba tomu učinit přítrž. A tak se začali poohlížet po nějaké oběti, kterou by exemplárně potrestali a vystrašili tak ostatní smělce.

### 4.1. Exemplární případ

V podstatě dokonalou oběť našli v osobě Jindřicha Štreita, který tehdy působil jako učitel v malé vesnici Sovinec na Bruntálsku. Od začátku 70. let se věnoval dokumentování vesnického prostředí a nelehkého života v drsném kraji. Prvně na sebe a na své fotografie výrazněji upozornil na výstavách v *Činoherním klubu* a v Plasích. Vážný zájem tajné policie o jeho osobu však odstartoval incident, který se odehrál ještě před plaskou výstavou, v roce 1980. Štreit tehdy pořídil zdánlivě nevinný snímek sovětského vojáka, jak zametá chodník před olomouckými kasárnami. V téže chvíli však vyšel velitel olomoucké posádky a odvedl ho na Veřejnou bezpečnost, kde musel exponovaný film odevzdat. Od té doby byl Štreit zřejmě v hledáčku tajné policie, která již jen čekala na správný okamžik.

Ten přišel v červnu roku 1982. Štreit byl tehdy grafičkou Alenou Kučerovou prizván k účasti na neoficiální alternativní výstavě tehdejší výtvarné scény *Setkání*, která se konala (lépe řečeno měla konat) na tenisových kurtech TJ Sparta ČKD

<sup>34</sup> V tomto období však čtvrtletník vycházel pod názvem *Fotografie*. Název magazínu se v průběhu 70. a 80. let různě měnil z *Revue fotografie* na *Fotografie* a zase zpět.

<sup>35</sup> Výstavy fotografií z Kanady a z „kolébky imperialismu“ USA mají velmi kladné ohlasy dokonce i v *Rudém právu*.

v Praze. Štreit byl mezi vystavujícími jediným fotografem. Policie výstavu asi po dvou hodinách od jejího zahájení uzavřela, protože Štreitovy fotografie údajně snižovaly vážnost prezidenta republiky. Dva dny nato následovala u Štreitů v Sovinci šestnáctihodinová domovní prohlídka za přítomnosti Státní i Veřejné bezpečnosti, při které mu byly zabaveny všechny negativy, množství pozitivů, osobní korespondence, fotoaparát (jakožto nástroj trestného činu), a dokonce vybavení fotokomory. 13. června 1982, asi hodinu po půlnoci, byl Štreit vzat do vazby na základně obvinění z hanobení republiky a jejího představitele. Z vazební věznice na Ruzyni se vrátil 27. srpna, tedy po dvou a půl měsících. 30. listopadu 1982 byl Jindřich Štreit (na základě některých fotografií vystavených i mnohých dalších, které nikde veřejně neprezentoval a které mu byly zabaveny během domovní prohlídky) odsouzen k trestu odnětí svobody na 10 měsíců s podmíněčným odkladem na dobu dvou let.

Cenným historickým dokladem způsobu přemýšlení totalitní justice a tajné policie je samotný strojopis Štreitova rozsudku. Pro představu zde uvedu několik citací, doplněných ukázkami konkrétních fotografií, které se staly předmětem Štreitova odsouzení: „Jde zejména o fotografii [...], kde občan Rudolf Papaj z obce Křížov drží ve zdvižené ruce mapu ČSSR. V případě Rudolfa Papaje jde o nesvéprávného člověka, evidentně debilního. Skutečnost, že obžalovaný symbolicky vkládá Československou socialistickou republiku do rukou debila, je hrubým projevem neúcty vůči republice.“<sup>36</sup> (Obr. 4). Dále byla za závadnou označena fotografie, kde je vlajka ČSSR nevhodně umístěna v rohu sešlé místnosti, stranově převrácena a navlečena na pouhém klacku (obr. 5); fotografie, kde voják v ubytovně uprostřed velkého nepořádku hraje na housle a na parapetu okna je nevhodně umístěn portrét prezidenta ČSSR (obr. 6); fotografie dvou chlapců, kteří se perou pod poutačem s nápisem „Socialistická výchova dětí – povinnost každého z nás“ (obr. 7); fotografie, „kde skupina mužů popíjí alkohol a nad touto situací visí opět v krajně nevhodném prostředí portrét presidenta republiky a konečně fotografie [...], kde si muž a žena navlékají plynové masky pod portrétem presidenta. Tento poslední snímek [...] vyjadřuje navíc militarizaci státní správy.“<sup>37</sup> (Obr. 8) O Štreitově přístupu rozsudek konstatuje:

„[...] obviněný si zcela programově a záměrně vybírá jen určité (sic) prostředí, zejména rozpadlé a zničené budovy, skládky, nepořádek a špínu, dtlučené (sic) zdi atd.

<sup>36</sup> Kopie rozsudku soudního procesu s Jindřichem Štreitem. In: Pospěch, Tomáš (ed.): *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. Hranice: Dost, 2010. ISBN 978-80-87407-01-1, s. 234.

<sup>37</sup> Tamtéž.

Prezentuje veřejnosti jednostranný pohled na současný život venkova a jeho obyvatel a ten vydává za objektivní svědectví současné reality. [...] Naprostého zkreslení současné reality obžalovaný dosahuje také výběrem [...] vyloženě záporných typů lidí – debilních, špinavých, otrhaných, zarostlých, apod. S těmito lidmi rád a často pracoval.<sup>38</sup>

Paradoxním důsledkem procesu, který měl zřejmě za úkol jak Štreita samotného, tak celý český dokument „znormalizovat“, byla větší míra svobody, které se konsekvencemi celého incidentu Štreitovi dostalo. Po propuštění musel totiž s okamžitou platností opustit povolání učitele a nastoupil na místo dispečera na státním statku v Rýžovišti, kde setrval až do roku 1991. Podle vlastních slov ho ztráta vyšší společenské pozice přiblížila k lidem, a tak se ihned po návratu pouští do dokumentování života na vesnici s ještě větším západem. Co se týče dopadu „justiční zvěle, při níž šlo o šíření autocenzury mezi fotografy“<sup>39</sup> (jak proces v roce 2012 nazval Josef Moucha), mělo Štreitovo odsouzení sice určitý efekt, patrně však ani zdaleka ne takový, jak by si komunističtí funkcionáři přáli. Například fotograf a teoretik fotografie Josef Moucha v *Literárních novinách* v roce 2012 připustil, že po Štreitově odsouzení vystříhal ze svých negativů určité záběry, které by tehdy mohly být čteny obdobným způsobem jako odsouzené fotografie. Sám Jindřich Štreit mi k této otázce sdělil, že mu později mnoho fotografů říkalo, že pálili negativy a ničili fotografie, na nichž byl nějak zachycen Gustáv Husák. Zeptal jsem se však osobně pěti českých fotografů-dokumentaristů, kteří v době procesu aktivně fotografovali (jmenovitě Jaroslava Bárty, Iren Stehli, Vladimíra Birguse, Viktora Koláře a Dany Kyndrové), zda na jejich tvorbu mělo Štreitovo odsouzení nějaký vliv a zda uplatňovali nějakou formu autocenzury, a odpovědi byly ve všech případech negativní.<sup>40</sup>

Pozoruhodné je svědectví Dany Kyndrové, která mi v osobním rozhovoru sdělila, že celý proces s Jindřichem Štreitem byla především „pomsta za Plasy“ (čímž volně navazují na konec třetí kapitoly). Kyndrová byla tehdy členkou redakční rady *Československé fotografie*, kde společně s Vladimírem Birgusem zastupovali jakýsi

---

<sup>38</sup> Kopie rozsudku soudního procesu s Jindřichem Štreitem. In: Pospěch, Tomáš (ed.): *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. Hranice: Dost, 2010. ISBN 978-80-87407-01-1, s. 235.

<sup>39</sup> Moucha, Josef: Nepohodlný realismus. *Literární noviny*, č. 38, roč. 23. 2012, s. 12.

<sup>40</sup> Abstraktní „autocenzurní instituce“ byla však v české společnosti patrně latentně přítomna po celé období totality. Např. Josef Moucha ve své stati o fotografii ve sborníku *Alternativní kultura* popisuje, jak Anna Fárová chtěla v 70. letech knižně vydat soubor fotografií z totálního nasazení Zdeňka Tmeje. Ten však nesouhlasil, jelikož už byl kvůli špatnému výkladu jeho fotografií komunistickým režimem 7 let vězněn (od roku 1958). Což mimochodem opět vyvrací tvrzení o výlučnosti Štreitova případu.

„mladý pohled“. Díky tomu ví, že tehdejší šéfredaktorka Eva Horská napsala na Štreitovu osobu velmi odsuzující posudek<sup>41</sup>. Kyndrová uvedla: „Já jsem potom šla za šéfem Svazu českých fotografů a říkala mu, že Štreita znám a že by ho měli podpořit, a on mi řekl: Vy jste úplně naivní! Víte, o co tady jde? Tady se musí pohrozit všem fotografům za ty Plasy... Na Fárovou nemohli, protože měla kontakty v cizině, tak to za všechny odsákal Štreit.“<sup>42</sup>

Ať už byly důvody k procesu a jeho dopad na fotografy jakékoliv, k určitému následnému „zmrazení“ dokumentu patrně přece jen došlo, soudě podle opětovné absence dokumentárních snímků v odborném tisku. V *Československé fotografii* se článek týkající se dokumentu objevuje až v roce 1984 (rozhovor s Danou Kyndrovou doprovázený několika fotografiemi), v *Revue fotografie* dokonce až v roce 1985 (rozsáhlý článek o Bohdanu Holomíčkově se šestnácti fotografickými ukázkami).

## 4.2. Aktuální fotografie

Velmi důležitou osobou v procesu zrovnoprávnění pozice dokumentu s výtvarnou fotografií byl kurátor, historik a teoretik fotografie Antonín Dufek. Jeho výstava *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně*, kterou uvedl na sklonku roku 1982, se stala jednou z nejzajímavějších prezentací soudobých tendencí v dokumentární fotografii. Přestože výstava nebyla primárně zaměřena pouze na dokument, podíl reprodukcí dokumentárních snímků v katalogu výstavy očividně převyšuje ostatní žánry, v textové části pak pojednání o dokumentu doslova dominuje. Dufek si tehdy zjevně vytyčil cíl představit široký záběr tendencí v tehdejší fotografické světě. Vedle dokumentární fotografie tak byla na výstavě zastoupena fotografie krajinářská, výtvarná (místy až surrealistická), různé vizuální experimenty a pokusy o konceptuálnější přístupy.

Text katalogu je patrně jedním z nejlepších dokladů tehdejší proměny chápání a statusu dokumentu. V předmluvě se například píše, že výstava „podává pouze přehled aktuálních směrů současné tvůrčí fotografie.“<sup>43</sup> Dufek dále uvádí, že bylo zapotřebí, „aby dorostla nová generace fotografů, kteří rozvinuli ideje dokumentární tvorby na základně téměř masové. Dokumentární fotografie přetrhává svazky

<sup>41</sup> Podle slov Kyndrové tehdy lidé ve všech podobných funkcích dostali „shora“ povel napsat na Štreita oficiální negativní posudky. K tomu se „zodpovědně“ postavil např. i Svaz českých fotografů (SČF), který ve svém posudku Štreitovu tvorbu taktéž naprosto odsoudil, navzdory faktu, že ještě před několika lety Štreit se svými vesnickými fotografiemi vyhrával amatérské soutěže, které SČF pořádal.

<sup>42</sup> Dana Kyndrová v osobním rozhovoru s autorem (Praha, 2016).

<sup>43</sup> Dufek, Antonín: *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně*. Brno: Moravská galerie, 1982, nestr. katalog.

s tradicí naší výtvarné (umělecké) fotografie (právě v tom spočívá mimo jiné její důležitost) a za cíl si bere daleko těsnější spojení se životem, než zatím bylo u nás zvykem. [...] Změna tady netkví ani tak ve způsobu fotografování, jako v zacílení této tvorby a někdy také jenom v jejím chápání a v terminologii, která z tohoto chápání vyplývá. (Tak například Dagmar Hochová: dnes by byla její tvorba nazvána dokumentární, dříve reportážní.)<sup>44</sup>

Vzhledem k faktům naznačeným v předešlé kapitole je pozoruhodné zařazení fotografií Jindřicha Štreita jak na výstavu, tak do jejího katalogu. Uvážíme-li, že výstava byla otevřena 9. prosince 1982, tedy 9 dní po vynesení rozsudku nad Štreitem, lze usuzovat, že to bylo ze strany Dufka odvážné gesto. V textu se navíc o jeho osobě píše: „[...] Štreit se vypracovává z ‚malého mistra‘ k breughelovské syntéze. V tvrdých podmínkách se zřetelně projevují základní lidské hodnoty i životní stereotypy, a tak obraz konkrétního místa, lidí a chvíle má co říct každému.“<sup>45</sup> Je jen s podivem, že Dufek tehdy neměl (jak mi sám potvrdil) následkem těchto tvrzení (poněkud kontradikčních ke znění Štreitova rozsudku) žádné problémy. Dále se totiž v jeho rozsáhlém pojednání o dokumentu píše: „Není nutno rozvádět, co je každému jasné: zatímco je průměrná produkce výtvarné (umělecké) fotografie předurčena k věčnému zapomnění, základní nesmrtelná hodnota dokumentární fotografie tkví v přímém svědectví o dnešní skutečnosti.“<sup>46</sup> A dovolím si zde uvést ještě jednu citaci, která v závěru textu působí téměř jako revoluční výkřik: „Jde tedy o skutečnou tvorbu (dokument není protikladem umění!) společensky mimořádně závažnou. Ve svých špičkách dosahuje u nás tento trend nesporně světové úrovně.“<sup>47</sup>

Český dokument měl zjevně na začátku 80. let již poměrně upevněnou pozici a vykročil do nové dekády sebevědomým a rázným krokem. Na svůj věhlas z přelomu těchto dvou desetiletí let však může v budoucnu už jen nostalgicky vzpomínat.

---

<sup>44</sup> Dufek, Antonín: *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně*. Brno: Moravská galerie, 1982, nestr. katalog.

<sup>45</sup> Tamtéž.

<sup>46</sup> Tamtéž.

<sup>47</sup> Tamtéž.

## 5. 2. polovina 80. let: Přestavba a otevřenost

### 5.1. Doba uvolňování

Od roku 1985, kdy post předsedy ÚV KSSS přebírá Michail Gorbačov, který postupně začíná razit svou demokratizující politiku glasnosti, se začínají poměry v normalizaci zbídačelém Československu pomalu uvolňovat. Česká společnost si v průběhu normalizace zvykala na to, že za zajímavými kulturními akcemi (většinou ze sféry neoficiální, tzv. „druhé kultury“) se z hlavního města cestovalo po celé republice, což např. dokládá i výstava v Plasích. Vlivem uvolněnějších poměrů se však v této době začínají i československé metropole plnit „nestranným“ uměním. Vladimír Birgus v publikaci *Česká a Slovenská fotografie dnes* píše, že se ve druhé polovině 80. let „zejména v Praze, Brně a Bratislavě uvolnila kontrola výstavních sálů a mnozí progresivní výtvarníci i celá sdružení a skupiny [...] mohli svá díla předvést [...] i v reprezentativních výstavních prostorách v centrech velkých měst.“<sup>48</sup> Jedním z nejdůležitějších míst pro kvalitní fotografické výstavy byla v Praze galerie při fotografickém družstvu *Fotochema* na Jungmannově náměstí. (Tato galerie je, podle mnohých tvrzení, rovněž první galerií specializovanou na fotografickou tvorbu ve střední Evropě.<sup>49</sup>) *Fotochema* byla v podstatě od doby svého vzniku téměř nejvyšší metou a vystavovat zde byl sen každého amatérského i profesionálního fotografa. Tyto podnikové galerie měly značnou důležitost, pramenící z velkého fotoamatérského podhoubí, které bylo, jak jsem již naznačil, státem hojně podporováno. (Další výstavní síň n. p. *Fotochema* byla roku 1967 zřízena v Ostravě, v roce 1981 pak i v Hradci Králové.) Specifikem *Fotochemy* přitom byl volnější ideologický dozor než v mnohých jiných oficiálních galeriích, neboť se úředně nejednalo o kulturní instituci, nýbrž o propagační firemní zařízení. Četné hlasy se shodují na tom, že nejprogresivnější období *Fotochemy* přišlo s nástupem Martina Hrušky do funkce kurátora (působil zde v letech 1983 - 1986). Za jeho působení se v Praze „[...] začaly objevovat nečekané výstavy. [...] Začalo to být velmi rušné místo, na vernisážích se často Jungmannovo náměstí celé zaplnilo lidmi. S Hruškovým odchodem z výstavní síně skončily i dobré výstavy.“<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Birgus, Vladimír: *Česká a slovenská fotografie 80. let*. In: *Česká a Slovenská fotografie dnes*. Praha: Orbis, 1991. ISBN 80-235-0020-1, s. 2.

<sup>49</sup> Pražská galerie *Fotochema* byla založena roku 1957.

<sup>50</sup> Rozhovor s Dušanem Šimánkem. In: Šimánek, Dušan: *Mimo zónu: fotografie z let 1970-1989*, Praha: Langhans Galerie, 2009. ISBN 978-80-902816-6-0, s. 106. Podrobněji o významných výstavních prostorech za normalizace v kapitole 6.1. „Výstavní prostory a výstavní praxe“.

Jednou z největších frustrací dokumentární fotografie v období normalizace byla téměř nulová produkce kvalitních fotografických publikací, které by se za jistých okolností mohly stát nedůležitější platformou pro prezentaci tvorby dokumentaristů. V magazínu *Fotografie* si v roce 1981 Petr Klimpl stěžuje Antonínu Dufkovi:

„Největší problém dokumentární fotografie je v jejím uplatnění. Výstavy, které uvidí pár stovek lidí, stejně jako občasné publikace v odborném fotografickém tisku, to není trvalé řešení. Za adekvátní řešení bych považoval fotografické publikace, které by navíc byly i impulzem pro všechny autory. Nakladatelství ale nevydávají ani stručné antologie, natož pak knihy věnované dokumentární fotografii...“<sup>51</sup>

V 80. letech (zejména v druhé polovině) jsou prosby Petra Klimpla vyslyšeny, i když v míře poněkud „omezenější než omezené“. Vychází několik fotografických publikací a monografií, jejichž vydání sice doprovází značné porodní bolesti, přesto však jsou na poli dokumentární fotografie vzácnými exempláři.<sup>52</sup> V roce 1984 tak v nakladatelství *Práce* vychází fotografická poéma o velkoměstském životě *Město s fotografiemi* Vladimíra Birguse, Pavla Jasanského a Miroslava Hucka. O rok později vychází v nakladatelství *Pressfoto* obrazová publikace o dostihovém světě *Koně formule 1/1* s množstvím kvalitních živých fotografií Pavla Diase. V ostravském nakladatelství *Profil* vyšlo v 80. letech šest svazků fotografických monografií, mezi nimiž se roku 1986 objevilo i jméno Viktora Koláře. A konečně dokladem již značně uvolněné atmosféry konce 80. let byla možnost publikování rozsáhlého barevného dokumentu z francouzské metropole *A co Paříž? Jaká byla?* Jana Ságlu (ČTK-*Pressfoto*, 1987).

I přes tyto doklady uvolněnější atmosféry byl i nadále cítit značný tlak pomalu se hroutícího totalitního režimu na jedince, kteří se snažili o zachycení a zobrazení skutečnosti. K oblíbeným událostem, kde dokumentaristé mohli hledat záběry usvědčující režim z pokrytectví, lži, nabubřelosti a kolosální davové manipulace, byly nejrůznější komunistické slavnosti a manifestace: oslavy 1. máje, vítězného února, velké říjnové socialistické revoluce; spartakiády; atp. I přes zvýšenou pozornost Veřejné i Státní bezpečnosti při těchto akcích nebylo dost dobře možné regulovat fotografickou činnost (a v podstatě i následné publikování těchto záběrů v tisku), už jen proto, že režim by zákazem dokumentování manifestace své vlastní síly v podstatě sebe sama popíral. Záběry z těchto komunistických svátků se tak staly jedním z mála témat, která bylo ve své době možno publikovat a přitom do nich

<sup>51</sup> Klimpl, Petr. In: Dufek, Antonín: Učitelé aneb horká kaše dokumentární fotografie. *Fotografie* 81, č. 2. Praha: Orbis, 1981, s. 66.

<sup>52</sup> Blíže o tom v kapitole 6.2. „Knižní publikace“.

vtisknout jistou dávku ironie a mnohovýznamovosti. Rizikem skrytých významů však mohla být i jistá desinterpretace fotografova záměru, která v jistých případech mohla přerůst ve vyložené „znásilnění“ některých snímků.<sup>53</sup> Jiným typem „manifestací“, které se taktéž často objevovaly v hledáčcích dokumentárních fotografů a při kterých naopak represivní opatření nabývala naprosto konkrétních obrysů, byly například akce, jež zmínila Dana Kyndrová v pořadu České televize *Historie CS*: „V druhé půlce osmdesátých let, jak jim tak trochu tekly nervy, byli trochu aktivnější. To bylo vlastně už na Seifertově pohřbu (1986, pozn. autora), kdy se chovali úplně jak zběsilí. Tam nám vytáhli, asi čtyřiceti fotografům, filmy.“<sup>54</sup> Podobné vzpomínky má Kyndrová i na akt svatořečení Sv. Anežky, který proběhl dokonce až několik dnů před sametovou revolucí – 12. listopadu 1989.

## 5.2. Výstavy

V roce 1987 navázal Antonín Dufek na výstavu *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně* dalšími dvěma výstavami: *Aktuální fotografie II – Okamžik a Město*, z nichž je pozoruhodná především prvně jmenovaná. Dufek se v ní pokusil definovat, co vše může znamenat termín „fotografická momentka“. Hlavním předmětem zájmu je pro Dufka zobrazení pohybu ve fotografii, přičemž analýze „zobrazovacích možností média“<sup>55</sup> podrobuje nejen dokumentární či živou fotografii (jakkoli by k tomu téma výstavy mohlo vybízet), ale také fotografii inscenovanou, výtvarnou, statickou a experimentální. Podobně jako v roce 1982, stává se i katalog této výstavy významným historickým a filozofickým pojednáním o fotografii.

V revolučním roce 1989 se chystaly po celém světě mohutné oslavy 150. výročí vynálezu fotografie. V Československu bylo při té příležitosti uspořádáno množství fotografických výstav. Erich Einhorn a Daniela Mrázková připravili dvě rozsáhlé výstavy: *Co je fotografie? – 150 let fotografie* v Mánesu a *Československá fotografie 1945 - 1989* ve Valdštejnské jízdárně. Mimo to Mrázková společně se svým manželem Vladimírem Remešem v tomto roce vydala přehledovou publikaci *Cesty československé fotografie*, jejíž uvedení taktéž doprovázela rozsáhlá výstava. Pro představu přetrvávající paranoie režimu, jemuž již v červnu 1989 „zvonila hrana“, uvedu několik vzpomínek Daniely Mrázkové na okolnosti těchto událostí. Mrázková

<sup>53</sup> Viz kapitola 6.2. „Knižní publikace“.

<sup>54</sup> Rozhovor s Danou Kyndrovou. In: *Historie CS: Normalizovaná normalizace?* Pořad České televize. Premiéra: ČT24, 26. 9. 2015.

<sup>55</sup> Dufek, Antonín: *Aktuální fotografie II – Okamžik*. Brno: Moravská galerie, 1987, nestr. katalog.



mi sdělila, že jak Jindřich Štreit, tak emigranti Antonín Kratochvíl a Josef Koudelka se v knize *Cesty československé fotografie* v žádném případě nemohli objevit (jak jsem uvedl výše, i samotné uvedení Anny Fárové v bibliografii bylo velmi problematičné). Když však jela Mrázková do Francie vyjednávat zapůjčení části francouzské fotografické sbírky pro výstavu v Mánesu, dostala od Francouzů ultimátum, že buďto bude součástí vystavené kolekce i Josef Koudelka, nebo že Francie odstoupí od jakékoliv zápůjčky. „Po příjezdu jsem na to upozornila Svaz českých výtvarných umělců, ten upozornil příslušné oddělení ústředního výboru a výsledkem nebyl ani zákaz, ani povolení. Prostě nic. Takže Koudelka na výstavě nakonec byl, samozřejmě ne fotky z okupace, a je díky tomu i v katalogu.“<sup>56</sup> S vědomím této skutečnosti působí vcelku groteskně další vzpomínka Mrázkové ohledně výstavy *Cesty československé fotografie*, která se konala v pražském *Domě U Kamenného zvonu*. Mrázková vzpomínala, že těsně před vernisáží jí zavolal ředitel Galerie hl. m. Prahy, aby za ním okamžitě přijela do galerie. Když se dostavila, dovedl ji k fotografii Dany Kyndrové a otázal se: „Co to znamená?! – No, co by? První Máj, ne? – No, to musí dolů, tohle! Tady Gorbačov zakrývá Lenina...!“<sup>57</sup> Nikdo si však prý nevšiml, že na téže výstavě byly například ve vitrínce fotografie Bohdana Holomíčka, na nichž byl i Václav Havel.

O tři měsíce později byla otevřena i další, spíše polooficiální fotografická výstava *37 fotografů na Chmelnici*, kterou uspořádala Anna Fárová (v podstatě při stejné příležitosti oslav výročí vynálezu fotografie) v pražském klubu Chmelnice. Té se však již, jak Fárová uvedla, cenzura nedotkla. Hned při prvním pohledu do katalogu výstavy člověka upoutají velmi otevřeně kritizující a ironické fotografie Lubomíra Kotka z prvomájových manifestací, obřích pomníků pěticipých hvězd, snímky z potlačování demonstrací atd. Fotografka Iren Stehli tam například také prvně předvedla ironicky chladné snímky normalizačních obchodních výkladů. Tak dlouho zdánlivě neochvějný totalitní režim se již třásl v základech...

Dokumentární fotografie v osmdesátých letech již nikdy nedohnala svůj rozkvět z období na přelomu dvou normalizačních dekád. Podíl na tom bezesporu měla i stále dominantnější vlna inscenované fotografie, kterou se západem začala rozvíjet generace slovenských fotografů, studujících na počátku osmdesátých let na FAMU (dnes označováni jako „Slovenská nová vlna“), akcentujících vnitřní realitu na úkor té vnější. K zajímavému závěru, ve kterém se zračí vztah tehdejší živé a inscenované

<sup>56</sup>

Daniela Mrázková v osobním rozhovoru s autorem (Praha, 2016).

<sup>57</sup>

Tamtéž.

fotografie, dovedla Annu Fárovou její výstava *37 fotografů na Chmelnici*. V rozhovoru v katalogu výstavy *Mimo zónu* uvádí, že na Chmelnici vystavila „humanistickou fotografii, nearanžovanou a proti ní jsem prezentovala fiktivní, aranžovanou, manipulovanou fotografii. [...] A nakonec jsme došli k tomu, že ti, co vytvářeli fikci, byli paradoxně daleko méně provokativní než ti, kteří dokumentovali skutečnost.“<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Rozhovor s Annou Fárovou. In: Šimánek, Dušan: *Mimo zónu: fotografie z let 1970-1989*, Praha: Langhans Galerie, 2009. ISBN 978-80-902816-6-0, s. 99.

## 6. Činnost výstavní a publikační

### 6.1. Výstavní prostory a výstavní praxe

Jak jsem již naznačil, vystavování bylo – při nezájmu tisku o dokument, jeho nízkému společenskému dopadu a neprodukcí knižních dokumentárních publikací – pro fotografy věnující se dokumentu v podstatě jedinou možností sebe prezentace. Ani činnost výstavní však nebyla za normalizace právě jednoduchá disciplína. Všechny oficiální výstavy musely projít zdoluhavým schvalovacím procesem, který navíc některé výstavy eliminoval již v prvopočátku, jiné byly uzavřeny či na základě revize změněny k nepoznání v průběhu. Neoficiálním (neschváleným) výstavám zase hrozily represe. Přesto se v Čechách našlo množství výstavních prostor, kde se dařilo dělat dobré a odvážné výstavy dokumentární fotografie. „[...] obecně platilo, že ‚více toho prošlo‘ mimo Prahu. V Brně, Lounech, Roudnici, Karlových Varech, Chebu, Ostrově nad Ohří a na dalších místech se uskutečnily výstavy, které v Praze být nemohly. [...] To ovšem neznamená, že to bylo jednoduché. Za každou výstavou ‚nenormalizovaného umělce‘ se skrývala trpělivá diplomacie pracovníka regionální galerie a někdy i riziko ztráty zaměstnání.“<sup>59</sup> O některých výstavních prostorech jsem již výše hovořil. Vedle jmenovaných byly v období normalizace pro výstavy dokumentární fotografie důležité (mimo jiné) i následující instituce: *Kabinet fotografie Jaromíra Funkeho* v Brně, *pražské Divadlo v Nerudovce*, *Galerie v podloubí* v Olomouci, *Galerie 4* v Chebu, *Malá výstavní síň* v Liberci, *Malá galerie České spořitelny* v Kladně. Zejména v osmdesátých letech se začalo objevovat množství alternativních míst, kde se konaly akce a výstavy nejrůznějšího charakteru. Byly sice kontrolované, pokud však nedocházelo k vyloženým výtržnostem, nebyly uzavírány, jako tomu bylo dříve. V Praze se v této době začaly vytvářet výstavní prostory také při nejrůznějších institucích. Dokladem toho byla například čtyři „centra současného umění“: *Makromolekulární ústav* na Petřinách (svou první pražskou výstavu zde měl např. Viktor Kolář či Bohdan Holomíček), *Ústřední dům železničářů* na Náměstí Míru, *Kulturní centrum* na Opatově a *Lidový dům* ve Vysočanech. Bohatý program měl také *Junior klub Na Chmelnici*, kde dramaturgii řídil Joska Skalník (vystavoval tam například Bohdan Holomíček, Dušan Šimánek nebo Jaroslav Prokop). Zvláštní kapitolou byly též nejrůznější akce na „skrytých adresách“ – v soukromí domů a bytů,

<sup>59</sup> Slavická, Milena: Průvodce po pražských pamětihodných místech a událostech období normalizace. In: Šimánek, Dušan: *Mimo zónu: fotografie z let 1970-1989*, Praha: Langhans Galerie, 2009. ISBN 978-80-902816-6-0, s. 90.

jen pro úzkou skupinu zasvěcených. Nejznámějšími místy tohoto typu byly kupříkladu dům Hradilkových v Košířích, byt Jáchyma Topola na Smíchově nebo byt bratrů Havlových na Rašínově nábřeží.

To, „co kde prošlo“, záviselo do velké míry na jakémsi stupni „ideologického náboje“ příslušného regionu. Bylo například obecně známo, že Ostrava patřila mezi nejvíce ideologicky postižené oblasti, kde se oficiálně nedařilo prosadit téměř nic. Navzdory tomu tam od roku 1967 fungovala galerie *Fotochema*, kde (jak již víme) byl schvalovací proces trochu liberálnější<sup>60</sup>. Tuto regionální diferenciaci ilustruje vzpomínka pozoruhodného krnovského dokumentaristy Gustava Aulehly z *Krnovských novin*. Přesto, že už se psal rok 1989, měl Aulehla velký problém na výstavě oblastních fotografií v Bruntále. „Pionýři a milicionáři při nějakém výročí drželi hlídku u srpu a kladiva v parku Lidových milicí u krnovského bazénu. [...] Pak se jeden milicionář podíval na hodinky a já jsem to cvakl.“<sup>61</sup> Aulehla tehdy spoléhal na to, že na konci 80. let už se ledacos mohlo, tak to riskl a fotografii zařadil na výstavu. „Neodhadl jsem, že okres Bruntál byl tradiční komunistickou baštou, kde platila přísnější měřítka. Byl z toho hrozný průšvih. Přišla tam komise, fotku museli hned sundat, a člověk, co výstavu pořádal, přišel o místo.“<sup>62</sup>

Vladimír Birgus byl v době svých studií v Olomouci spjat s výše jmenovanou *Galerií v podloubí*, kde na začátku 70. let realizoval množství výstav. Přestože galerie oficiálně patřila pod SSM (Svaz socialistické mládeže), podařilo se tam, dle jeho slov, uspořádat i množství výstav kritických k režimu. Birgus v osobním rozhovoru vzpomínal, že několik výstav bylo uzavřeno, některé fotografie bylo nutno odstranit a někdy se sahalo až ke krajním (i když poněkud groteskním) řešením. Když například v Olomouci uspořádali výstavu Jaroslava Kučery, na které prezentoval fotografie z rumunských domovů důchodců, byla výstava záhy uzavřena s tím, že takto se veřejnosti spřátelená socialistická země prezentovat nebude. Situace se vyřešila tak, že se u fotografií vyměnily popisky, na kterých nově stálo, že snímky byly pořízeny v *mnichovském* útulku Sv. Anny...

Pozoruhodným fenoménem byly i návštěvní knihy z výstav dokumentární fotografie, jakožto prostor pro společenskou debatu. Josef Moucha v knize

---

<sup>60</sup> Například v roce 1976, tedy tři roky po návratu z emigrace, tam měl svou první výstavu Viktor Kolář, navíc fotografií ze zámoří. V roce 1978 tam Kolář vystavoval znovu, tentokrát již fotografie z Ostravy.

<sup>61</sup> Chuchma, Josef: Pozdě, ale přece – vynikající fotograf Gustav Aulehla se dočkal knihy. *Idnes.cz*. 11.12. 2009 [cit. 25.5. 2016]. [http://zpravy.idnes.cz/pozde-ale-prece-vynikajici-fotograf-gustav-aulehla-se-dockal-knihy-106-/zpr\\_archiv.aspx?c=A091211\\_104105\\_kavarna\\_bos](http://zpravy.idnes.cz/pozde-ale-prece-vynikajici-fotograf-gustav-aulehla-se-dockal-knihy-106-/zpr_archiv.aspx?c=A091211_104105_kavarna_bos).

<sup>62</sup> Tamtéž.

*Alternativní kultura* vzpomínal na jejich společnou výstavu s Pavlem Danelem v *Galerii Na terase* (v Ústí nad Labem) z roku 1983. Danel tam tehdy prezentoval dokumenty o životním prostředí z panelového sídliště *Karviná 8* a v knize návštěv se objevil komentář: „Velmi mne zaujal soubor Danelových snímků – otřesný doklad protikladu mezi tím, co člověk říká a co skutečně dělá.“<sup>63</sup> Několik dnů nato byla výstava, zejména na nátlak Svazu českých fotografů, uzavřena. Jinou zkušenost měl Jaroslav Bárta, který byl v 80. letech zaměstnán jako fotograf ve státním podniku Stavby silnic a železnic, kde mimo jiné pořizoval reportážní snímky ze slavnostních otevírání nových silničních úseků atp. Bárta z těchto většinou nudných, kaširovaných akcí, kde si komunističtí „papalášové“ poplácávali po ramenou, dokázal vydestilovat ironický dokument nabubřelosti a absurdity tehdejšího režimu (obr. 9), který bez jakékoliv autocenzury prezentoval nejen v roce 1987 v pražské *Fotochemě*, ale jednotlivé fotografie se objevovaly v průběhu osmdesátých let i v podnikové skleněné vitríně v Praze na Národní třídě (lidové moudro praví: pod svícnem je největší tma). V návštěvní knize se tehdy začala rozvíjet patrně příliš otevřená společensko-politická debata, vyvolaná Bártovými snímky, takže kniha z výstavy brzy zmizela. Zavřít výstavu samotnou možné nebylo patrně ze stejných důvodů, jako byly nenapadnutelné snímky z komunistických manifestací.

Poslední demonstrací absurdních okolností normalizační výstavní praxe budiž vzpomínka Dany Kyndrové, kterou jednou fotograf a historik fotografie Petr Tausk pro jistou výstavu požádal o fotografie z mateřské školy. U jednoho snímku Kyndrové řekl: „Tuhle tam dáme, ale prosím vás, odřízněte to smutné dítě tady z toho kraje.“<sup>64</sup> Kyndrová se ho zeptala na důvod s tím, že se mu přece může třeba jenom stýskat po mamince, a on jí odpověděl: „Ne, ne, víte, teď se zdražilo to dětské oblečení a ono by se to dalo interpretovat, jako že je smutné, že mu zdražili botičky...“<sup>65</sup> Tato vzpomínka ilustruje funkci autocenzury a zároveň je dokladem tehdejšího složitého vztahu mezi emitentem a recipientem určitého kódu, kdy vědomí toho, že veřejnost byla lačná po hledání skrytých významů, vyhánělo ad absurdum jejich anticipaci samotnými emitenty (ať už v podobě kurátorů, redaktorů, nakladatelů, cenzorů, atp.).

---

<sup>63</sup> Moucha, Josef: Fotogenie rezistence: 1939-1989. In: Alan, Josef (ed.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, Praha: Lidové noviny, 2001. ISBN 80-7106-449-1, s. 358.

<sup>64</sup> Dana Kyndrová v osobním rozhovoru s autorem (Praha, 2016).

<sup>65</sup> Tamtéž.

## 6.2. Knižní publikace

O tom, jak komplikované bylo v Československu v době normalizace vydání dokumentárně-fotografické publikace, se přesvědčili mnozí autoři. V sedmdesátých letech pravděpodobně strach nakladatelů zapříčinil skutečně téměř nulovou produkci. V podstatě jedinou výjimkou, hodnou alespoň malé pozornosti, je kniha *Pražský chodec*, kterou v roce 1978 vydalo nakladatelství *Pressfoto* v úctyhodném nákladu 25 000 výtisků. Fotograf Jiří Všetečka tehdy na motivy stejnojmenné prózy Vítězslava Nezvala vytvořil lyrickou fotografickou poému o Praze sedmdesátých let. Jak však tento popis napovídá, obraz tehdejšího hlavního města je bezvýhradně idealizován a „pravdivému dokumentu“ je na hony vzdálen. Což je také pravděpodobně fakt, který umožnil samotný vznik knihy.

V létech osmdesátých se, jak již bylo řečeno, situace trochu zlepšila. Stále však můžeme pozornosti hodné publikace, vzniklé za celou dekádu, snadno napočítat na prstech jedné ruky.

Na cenzorskou zvlášť tehdy velmi doplatila již zmiňovaná kniha *Město*, která měla být společným autorským počinem fotografů Pavla Jasanského a Vladimíra Birguse. V roce 1982, kdy už 10 000 výtisků čekalo jen na svázání, byla publikace označena za „ideologicky závadnou“ a celý náklad putoval do stoupy. Do projektu byl následně přizván Miroslav Hucek (kulantně řečeno: „loajální fotograf“), který měl za úkol některé problematické snímky nahradit svými. O dva roky později vyšla přepracovaná podoba knihy pod stejným názvem, o autorství se však nově dělili tři fotografové. Vladimír Birgus naštěstí jeden výtisk původní verze „zachránil“, a tak máme, porovnáním prvních stránek obou verzí, jedinečnou příležitost nahlédnout do myslí tehdejších ideových dohlížitelů (obr. 10 a obr. 11). Miroslav Hucek musel přijmout zodpovědný úkol svými nezávadnými snímky knihu „otevřít“, stejně jako ji „uzavřít“. Při komparaci obou knih si tak můžeme povšimnout, že všechny úvodní snímky Jasanského a Birguse (atmosféry spíše ponuré) byly nahrazeny pozitivními či neutrálními záběry Huckovými (Hucek je autorem všech dvaceti úvodních fotografií). Asi nepřekvapí, že se v podstatě převážná většina snímků Miroslava Hucka vyznačuje výrazným pozitivním laděním (autorství je tak možno rozeznat vcelku na první pohled i bez přečtení jména, které je uvedeno pod každou fotografií). To je patrné zejména v závěru, který tvoří mimo nic neříkající Huckovy záběry dálnic, také jeho snímky rozjásané mládeže (asi běžící z nějakého spartakiádního cvičení), školačky píšící na tabuli, atp., zkrátka fotografie, které v celkovém kontextu knihy nemají přílišnou logiku. Gros *Města* však naštěstí tvoří téměř výhradně snímky

Jasanského a Birguse, a tak i přes cenzorské zásahy zůstala tato kniha patrně nejsvěžejším dokumentárním počinem na poli knižní produkce celého normalizačního období.

V témže roce jako *Město*, tedy v roce 1982, byla připravena do tisku i první monografie Viktora Koláře, o které jsem se již také zmiňoval. Patrně kvůli Kolářově stále ještě nezapomenuté historii (byť od jeho návratu z emigrace uplynulo téměř celé desetiletí a Kolář už celkem běžně vystavoval a publikoval v odborném tisku) si však kniha v nakladatelství na své vydání „počkala“ ještě dlouhé čtyři roky. Podle Kolářových vlastních slov se to zkrátka všichni báli vydat. Některé fotografie byly ředitelem nakladatelství *Profil* z původního výběru odstraněny, naproti tomu však, vlivem těchto průtahů, mohl Kolář tak trochu potají do finálního výtisku dodat další záběry, se kterými v původním plánu počítáno nebylo. Dobové kritiky reagovaly na Kolářovu monografii rozporuplně. Recenze Josefa Mouchy jí vytýkala povrchní a popisnou skladbu fotografií a absenci silných snímků, odhalujících vnitřní svět lidí, kterými Kolář disponuje.<sup>66</sup> Naopak recenze v *Zemědělských novinách* z 3. prosince 1986 knihu vyzdvihuje a tvrdí, že je po všech stránkách zdařilá.<sup>67</sup>

Pozoruhodným dokladem toho, jak mohou některé dokumentární snímky fungovat ambivalentně, v závislosti na rozdílném kontextu jejich uvedení, je dvousvazková publikace *Sílu nám dává strana* z roku 1982, v jejímž podtitulu stojí: „Kapitoly z dějin mládežnického a dětského hnutí v Československu“. Zejména druhý svazek knihy, pojednávající o období 1945 - 1980, je bohatě ilustrován živými fotografiemi několika českých dokumentaristických fotografů, mezi nimiž můžeme najít i jméno Jaroslava Kučery, Miloše Novotného nebo Dany Kyndrové. Jak samotný název i téma napovídá, text knihy je silně ideologický a agitační a v tomto kontextu v podstatě stejného účinku dosahují i fotografické ilustrace, které text doprovázejí (dlužno podotknout, že kniha je po obrazové stránce velkoryse zpracována – kvalitní hlubotiskové reprodukce fotografií mají zhruba poloviční podíl vůči části textové [obr. 12 a obr. 13]). Ani jeden ze tří výše jmenovaných fotografů však (mírně řečeno) s komunistickým režimem nesympatizoval, a tedy patrně nestál ani o jakoukoli jeho glorifikaci či propagaci. Podívá-li se čtenář na publikované fotografie těchto autorů, může mu připadat, že se snímky vyznačují určitou mnohovýznamovostí, díky které mohou být interpretovány dvojím způsobem: jako oslava režimu stejně jako jeho ironizování. Dokladem toho jsou například některé snímky Kyndrové, které se mimo

<sup>66</sup> Převzato z diplomové práce: Bezucha, Jan: *Viktor Kolář*. Praha, 1996. Diplomová práce (Mg.). Filmová akademie múzických umění, katedra fotografie. J. Bezucha neuvádí zdroj recenze.

<sup>67</sup> Tamtéž. Autor recenze neuvádí zdroj.

této publikace objevily i v knize *Rituály normalizace*, ironickém fotografickém dokumentu normalizačních komunistických slavností, který Kyndrová ze svých snímků sestavila v roce 2011.<sup>68</sup> Zeptal jsem se proto na okolnosti vydání knihy Daniely Mrázkové, která na projektu spolupracovala, společně se svým manželem Vladimírem Remešem, jako obrazová redaktorka. Mrázková naznačila, že se tehdy „moudrý redaktor rozhodl ‚dílo‘, které tak jako tak nikdo nebude číst, alespoň vizuálně polidštit“<sup>69</sup>, a že fotografické ilustrace měly samozřejmě působit jako ironie. Vzpomínky Dany Kyndrové jsou však poněkud odlišné. Sdělila mi, že Mrázková s Remešem za ní tehdy přišli s tím, že dávají dohromady obrazovou část nějaké knihy o mládeži. Kyndrová jim tedy poskytla snímky, když pak ale kniha vyšla pod názvem *Sílu nám dává strana* a Kyndrová viděla výsledek, šla se Remeše zeptat, cituji: „jestli se náhodou nezbláznil“<sup>70</sup>, načež on reagoval slovy: „Jsi úplně mimo, to je totiž chytře udělaný, tam totiž vidíš, jak ten režim je strašnej, ale zas to musí vypadat tak, aby to prošlo...“<sup>71</sup> Své vzpomínky zakončila tím, že to samozřejmě tehdy všichni vnímali jako podraz a jisté „znásilnění“ jejich fotografií (obr. 14 a obr. 15).

Poněkud bizarním pokusem o kolektivní dokumentární publikaci o Československé vlasti je výpravná kniha *Deseti objektivy*, kterou v roce 1983 vydalo pražské nakladatelství *Panorama*. Jak píše Vladimír Birgus, kniha „[...] ztroskotala na neujasněné koncepci libretisty a sestavovatele Kristiána Sudy i na bázni nakladatelských redaktorů a stala se neprodejným postrachem knihkupectví a antikvariátů.“<sup>72</sup> Suda dal tehdy dohromady deset absolventů katedry fotografie FAMU<sup>73</sup>, aby se společně pokusili sestavit (zřejmě) netradiční obraz československé vlasti. Přestože úvodní text Rudolfa Křesťana předesílá jistou „neučesanost“ knihy, mnohost přístupů, absenci „plakátového optimismu“ a alibisticky se „vymlouvá“ na to, že by kniha měla vést se čtenářem dialog, její totální rozpolcenost to nikterak nelegitimizuje. Také onen zmiňovaný plakátový optimismus spíše dominuje, než že by absentoval. Přesto publikace obsahuje některé zajímavé snímky, kterými jsou zejména Čejkovy fotografie z nemocnice na Bulovce, Bártovy záběry pořízené v n. p.

<sup>68</sup> Tato možnost dvojího čtení téže fotografie v závislosti na kontextu, do něž je implantována, je v podstatě jakýmsi principem „Kulešovova efektu“ (slavného to objevu ruské avantgardní kinematografie) ve fotografii.

<sup>69</sup> Daniela Mrázková v osobním rozhovoru s autorem (Praha, 2016).

<sup>70</sup> Dana Kyndrová v osobním rozhovoru s autorem (Praha, 2016).

<sup>71</sup> Tamtéž.

<sup>72</sup> Birgus, Vladimír; Mlčoch, Jan: Od humanistické fotožurnalistiky k subjektivnímu dokumentu. In: Birgus, Vladimír; Mlčoch, Jan: *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-026-7, s. 199.

<sup>73</sup> Jmenovitě J. Bártu, J. Čejku, A. Malého, J. Malého, M. Pokorného, J. Reča, M. Sychru, P. Štechu, P. Vavruška a M. Vojtěchovského.



Stavby silnic a železnic, Rečovi lidé z ulice v každodenním shonu nebo Štechova městská hromadná doprava. Tyto „odvážnější“ fotografie (všechny z let 1977-1981) jsou však vykoupeny množstvím banálních kaširovaných záběrů krás naší vlasti, šťastnými sportovci, bodrými vesničany a spokojeně si hrající mládeží.

Závěrem poslední kapitoly bych rád ještě na několika příkladech demonstroval, jaká byla zhruba představa komunistického režimu o správném charakteru a funkci dokumentární fotografie. Základními premisami byly samozřejmě služebnost a loajalita. Oč složitější bylo vydání knihy s živými snímky reflektujícími realitu, o to jednodušší to bylo v případě propagandistických, „ideově čistých“ děl. Zejména v 80. letech vycházelo množství výpravných fotografických publikací, jejichž tematika často nějak souvisela (tak jako u publikace *Sílu nám dává strana*) se socialistickou mládeží. Tak například vycházely obrazové publikace o spartakiádě, plné barevných dvoustran, na kterých jsou svalnatá těla mladých sportovců konfrontována se záběry těžké mechanizace ocelárenského průmyslu atp. Mluvíme-li o „výpravných“ publikacích, jedním z nejhrdějších příkladů je kniha *Květy modré planety*, „dokumentující“ 12. světový festival mládeže a studentstva v Moskvě, který proběhl na přelomu července a srpna 1985 s ústředním heslem „Za antiimperialistickou solidaritu, mír a přátelství“. Kniha velkého formátu představuje na 256 barevných stranách 467 fotografií veselící se mládeže a končí fotografiemi květů a pompézních ohňostrojů (obr. 16). Poslední ukázkou budiž publikace *Šátek pro radost* z roku 1989, která byla publikována k 40. výročí založení pionýrské organizace SSM<sup>74</sup> (obr. 17). O obrazovou část se v ní postarali fotografové Miroslav Hucek a Zbyněk Kopřiva.

---

<sup>74</sup> „Socialistický svaz mládeže“ fungoval pod tímto názvem od roku 1970 do roku 1989. Nahradil tak původní ČSM (Československý svaz mládeže), který zanikl roku 1968.

## 7. Závěr

V době po sametové revoluci prošel český dokument další velkou transformací. Ztráta kolektivního nepřítele byla pro řadu dokumentaristů do jisté míry ochromující, jelikož pro mnohé představovala také ztrátu generálního tématu, ztrátu možnosti implantování skrytých významů, ztrátu pocitu určité „odbojové“ činnosti a stanutí na správné straně barikády. Na začátku devadesátých let došlo též k rychlé individualizaci fotografů. Problém všudypřítomné existence nenáviděného režimu, který za normalizace pudil jednotlivce ke sdružování se do skupin a ke společné tvorbě, byl rázem vystřídán problémem schopnosti přežít v kapitalistickém světě, kde najednou musel každý fungovat sám za sebe. Dokumentaristé si museli najít nová témata a látku ke zpracování, což se některým povedlo dříve, některým později a některým již nikdy. Jak praví lidové moudro: „chcete-li satirikovi udělat ze života peklo, přesadte jej do ráje...“

Jak jsem naznačil již v úvodu, úkolem této práce nebylo seznámit čtenáře s tím, co všechno za normalizace v českých zemích v oblasti dokumentární fotografie vznikalo, nýbrž s tím, za jakých okolností to vznikalo. Je tedy zřejmé, že text zcela vědomě opomíjí celou řadu jmen, výstav a význačných děl. Naproti tomu však práce pomocí konkrétních argumentů popisuje vztah dvou protichůdně působících sil: na klamu založené komunistické ideologie na jedné straně a touhy po nazývání věcí pravými jmény a po reflexi reality v celé její šíři na straně druhé. Při zkoumání vývoje české dokumentární fotografie od šedesátých do začátku devadesátých let je pozoruhodné všimnout si právě přímého vlivu, který s sebou působení těchto protisil přinášelo. Do roku 1968 vzbuzovaly uvolněné politické poměry zájem o humanistický dokument a fotoreportáže z cizích zemí. Tato svoboda vyvolala invazi vojsk států Varšavské smlouvy, která v dokumentu odstartovala vlnu kritičtějšího pohledu (a to v podstatě doslova – již množstvím svědectví samotného uchvatitelského aktu, který tehdy dokumentoval snad každý, kdo vlastnil fotoaparát nebo jiné záznamové médium). Kritický pohled (potažmo samotný dokument) se formoval v nesvobodě sedmdesátých let a Chartou 77 byl jeho vývoj ještě akcelerován. Současně se výpověď mnoha tvůrců stále více subjektivizovala, jelikož se dokumentární fotografie stala poměrně dostupnou formou sebevyjádření a artikulace vlastního názoru. Odpovědí „shora“ na tento progres byl proces se Štreitem, který ho sice na povrchu

zpomalil, v jádru však dal dokumentaristům impulz, aby byli ve své práci ještě vytrvalejší. (Jak bylo naznačeno, někteří se v nelehké době naopak odklánějí z vnějšího světa k vnitřnímu.) S volnějším poměry konce osmdesátých let přichází opět i větší svoboda vyjadřování, nastolení svobody „úplné“ revolucí v roce 1989 však paradoxně český dokument umlčí více než kterékoliv z předešlých represivních opatření.

Dokumentární fotografie byla a je specifická svou těsnou vazbou na okolní svět. Díky této vazbě lze do snímků zakódovat skryté významy, po jejichž dekodování za minulého režimu prahla většina lidí s režimem nesouhlasících. Za totality se skryté významy v umění staly důležitým fenoménem, byly jakousi malou kolektivní revoltou a současně jistým „národním sportem“. Proto také byly vládnoucí ideologií tolik nenáviděné. Tyto dvě silné emoce – touha na jedné straně a nenávisť na druhé – měly přímý vliv na podobu uměleckých děl. Jak jsme si ukázali, touha po mnohovýznamovosti často ještě zesilovala cenzuru, potažmo autocenzuru, a občas generovala alternativní kontakty, kterých si mnohdy sami autoři nebyli vědomi. Není divu, že tato atmosféra vedla k oboustranné paranoie, která někdy vykulminovala v takové události, jako byl soudní proces s Jindřichem Štreitem. Současně však komunistický režim uměl pro své potřeby dobře využít (či zneužít) této vazby dokumentu na realitu a určité jeho premisy objektivitu pro manipulaci davů a svou propagandu.

V neposlední řadě tato práce boří mýtus o výlučnosti Štreitova zatčení. Přestože celospolečenský dopad byl v jeho případě patrně vyšší, mírou bezpráví a následky pro perzekvovaného jedince byl jistě srovnatelný s případem Václava Chocholy. Podtrženo a sečteno: normalizace byla (nejen) pro dokumentární fotografii obdobím nelehkým, nepřejícím a v mnoha případech bolestným. Přesto (nebo právě proto) se našlo množství tvůrců, kteří svými díly povýšili u nás tuto disciplínu na světovou úroveň.

## 8. Zdroje

### 8.1. Literatura

- ANDĚL, Jaroslav: *Vybrané kapitoly z dějin fotografie*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1978.
- *Anna Fárová & Fotografie*. Praha: Langhans Galerie Praha – PRO Langhans, 2006. ISBN 80-902816-0-5.
- ALAN, Josef (ed.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, Praha: Lidové noviny, 2001. ISBN 80-7106-449-1.
- BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan: *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-026-7.
- CINCIBUCH, Petr: *Město*. Praha: Práce, 1984.
- *Česká a Slovenská fotografie dnes*. Praha: Orbis, 1991. ISBN 80-235-0020-1.
- ČMOLÍK, Otto: *Šátek pro radost*. Praha: Mladá fronta, 1989. ISBN 80-204-0054-0.
- DANĚK, Ladislav (ed.): *Jindřich Štreit*. Praha: KANT, 2006. ISBN 80-86970-05-1.
- DIAS, Pavel: *Koně formule 1/1*. Praha: Pressfoto, 1985.
- DUFEK, Antonín: *Aktuální fotografie II – Okamžik*. Brno: Moravská galerie, 1987. Katalog výstavy.
- DUFEK, Antonín: *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně*. Brno: Moravská galerie, 1982. Katalog výstavy.

- FÁROVÁ, Anna: *A pásly by se tam ovce...* Praha: Torst, 2010. ISBN 978-80-7215-387-9.
- FÁROVÁ, Anna; SKALNÍK, Joska; ŠIMÁNEK, Dušan (eds.): *Plasy 1981*. Praha: Torst, 2009. ISBN 978-80-7215-376-3.
- FIALA, Jan Šimon: *Květy modré planety*. Praha: Mladá fronta, 1987.
- *Fotografie absolventů FAMU*. Praha: UPM. Katalog výstavy.
- HŘÍBEK, Bruno: *Sílu nám dává strana*. Praha: Mladá fronta 1982.
- *Mimo zónu: fotografie z let 1970-1989*, Praha: Langhans Galerie, 2009. ISBN 978-80-902816-6-0.
- MRÁZKOVÁ, Daniela (ed.): *Co je fotografie – 150 let fotografie*. Praha: Videopress, 1989. ISBN 80-7024-004-0.
- MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. ISBN 80-204-0015-X
- POSPĚCH, Tomáš (ed.): *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. Hranice: Dost, 2010. ISBN 978-80-87407-01-1.
- POSPĚCH, Tomáš (ed.): *Myslet fotografii. Česká fotografie 1938-2000*. Praha: PositiF, 2014. ISBN 978-80-87407-05-9.
- SÁGL, Jan: *A co Paříž? Jaká byla?* Praha: ČTK-Pressfoto, 1987.
- SUDA, Kristian: *Deseti objektivy*. Praha: Panorama, 1983.
- VŠETEČKA, Jiří: *Pražský chodec*. Praha: Pressfoto, 1978.

- *Zabavené fotografie*. Brno: Sedláček, 2009. ISBN 80-238-4236-6. Katalog výstavy.

## 8.2. Periodika

- *Československá fotografie*. Roč. 19 (1968) – roč. 42 (1991). Praha: Panorama.
- *Revue fotografie*. Roč. 12 (1968) – roč. 34 (1990). Praha: Orbis.

## 8.3. Diplomové práce

- BEZUCHA, Jan: *Viktor Kolář*. Praha, 1996. Diplomová práce (Mg.). Filmová akademie múzických umění, katedra fotografie.
- DIVIŠ, František: *Fotoskupina Oči*. Opava, 1994. Diplomová práce (Bc.). Slezská univerzita v Opavě, Institut tvůrčí fotografie.

## 8.4. Publikované prameny

- DUFEK, Antonín: Učitelé aneb horká kaše dokumentární fotografie. *Fotografie* 81, č.2, roč. 25. Praha: Orbis, 1981, s. 66.
- BIRGUS, Vladimír: Nerozhodující okamžik. *Československá fotografie*, č.3, roč. 29. Praha: Panorama, 1978, s.110.
- MOUCHA, Josef: Nepohodlný realismus. *Literární noviny*, č. 38, roč. 23. 2012, s. 12.
- ŠMOK, Ján: Dokumentární fotografie. Problém vymezení. *Československá fotografie*. Praha: Panorama, 1986, s. 341.

## 8.5. Internetové zdroje

- CHUCHMA, Josef: Pozdě, ale přece – vynikající fotograf Gustav Aulehla se dočkal knihy. *Idnes.cz*. 11. 12. 2009 [cit. 25.5. 2016]. [http://zpravy.idnes.cz/pozde-ale-prece-vynikajici-fotograf-gustav-aulehla-se-dockal-knihy-106-/zpr\\_archiv.aspx?c=A091211\\_104105\\_kavarna\\_bos](http://zpravy.idnes.cz/pozde-ale-prece-vynikajici-fotograf-gustav-aulehla-se-dockal-knihy-106-/zpr_archiv.aspx?c=A091211_104105_kavarna_bos).

## 8.6. Orální prameny

- BÁRTA, Jaroslav: 21. 4. 2016 (Praha), rozhovor vedl Čeněk Folk (zvukový záznam je uložen v digitálním archivu autora [nezpracováno]).
- BIRGUS, Vladimír: 25. 4. 2016 (Praha), rozhovor vedl Čeněk Folk (zvukový záznam je uložen v digitálním archivu autora [nezpracováno]).
- KOLÁŘ, Viktor: 29. 3. 2016 (Ostrava), rozhovor vedl Čeněk Folk (zvukový záznam je uložen v digitálním archivu autora [nezpracováno]).
- KYNDROVÁ, Dana: 15. 5. 2016 (Praha), rozhovor vedl Čeněk Folk (zvukový záznam je uložen v digitálním archivu autora [nezpracováno]).
- MRÁZKOVÁ, Daniela: 28. 4. 2016 (Praha), rozhovor vedl Čeněk Folk (zvukový záznam je uložen v digitálním archivu autora [nezpracováno]).
- STEHLI, Iren: 12. 4. 2016 (Praha), rozhovor vedl Čeněk Folk (zvukový záznam je uložen v digitálním archivu autora [nezpracováno]).
- ŠTREIT, Jindřich: 21. 3. 2016 (Olomouc), rozhovor vedl Čeněk Folk (zvukový záznam je uložen v digitálním archivu autora [nezpracováno]).

## 8.7. Televizní pořady

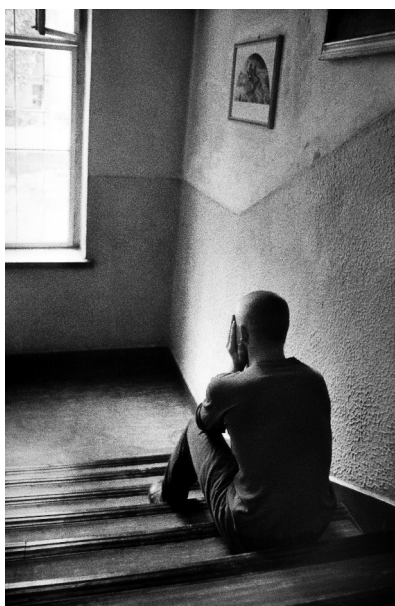
- *Historie CS: Normalizovaná normalizace?* Česká televize. Premiéra: ČT24, 26. 9. 2015.

## 8.8. Další prameny

- Zpráva Státní bezpečnosti ohledně sledování Václava Chocholy. 2. Odbor, Praha, 21.1. 1970. Soukromý archiv Blanky Chocholové.
- Dopis Svazu československých výtvarných umělců krajské prokuratuře v Praze ohledně odsouzení Václava Chocholy. Praha, 2. 2. 1970. Soukromý archiv Blanky Chocholové.



## 9. Obrazová příloha



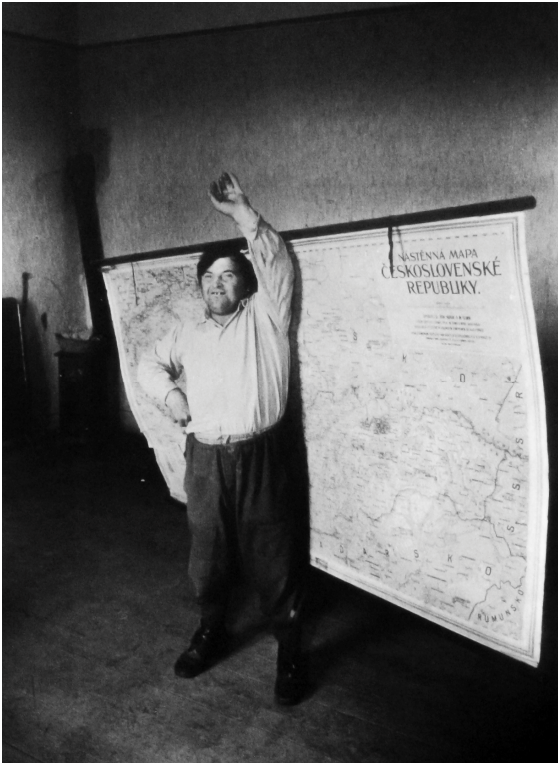
Obr. 1 Jaroslav Kučera: *Pasták*



Obr. 2 Jaroslav Kučera: *Milenci na jednu noc*



Obr. 3 Plasy: Poutač na výstavu 9&9



Obr. 4 Jindřich Štreit: *Mapa*, Křížov, 1980



Obr. 5 Jindřich Štreit: *Vlajka*, Křížov, 1980



Obr. 6 Jindřich Štreit: *Vojenská ubytovna*, Křížov, 1980



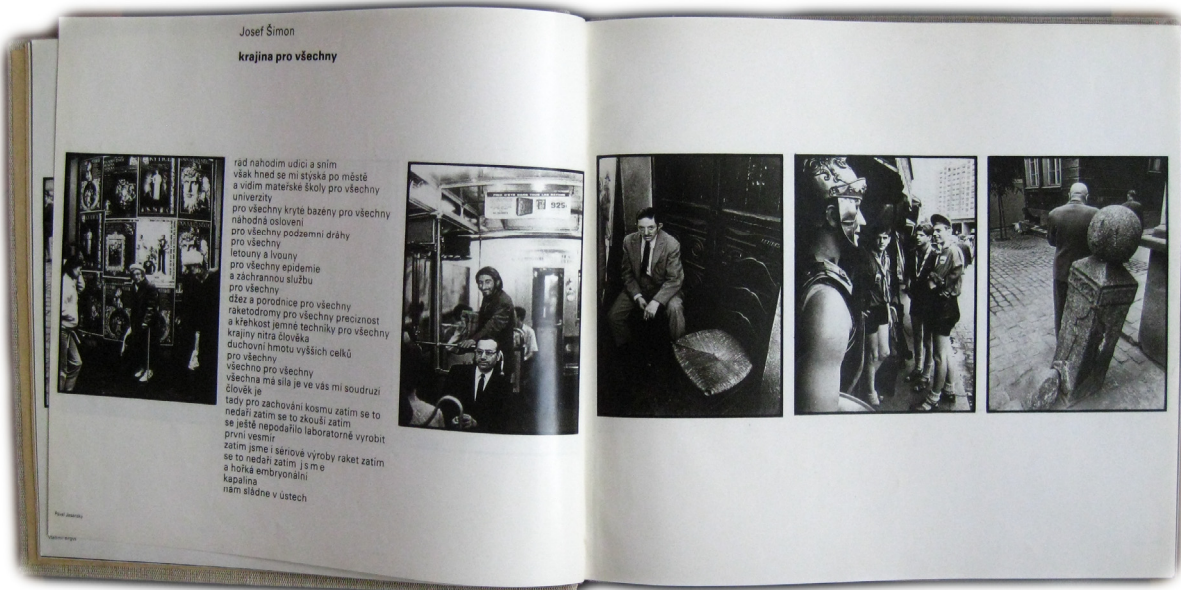
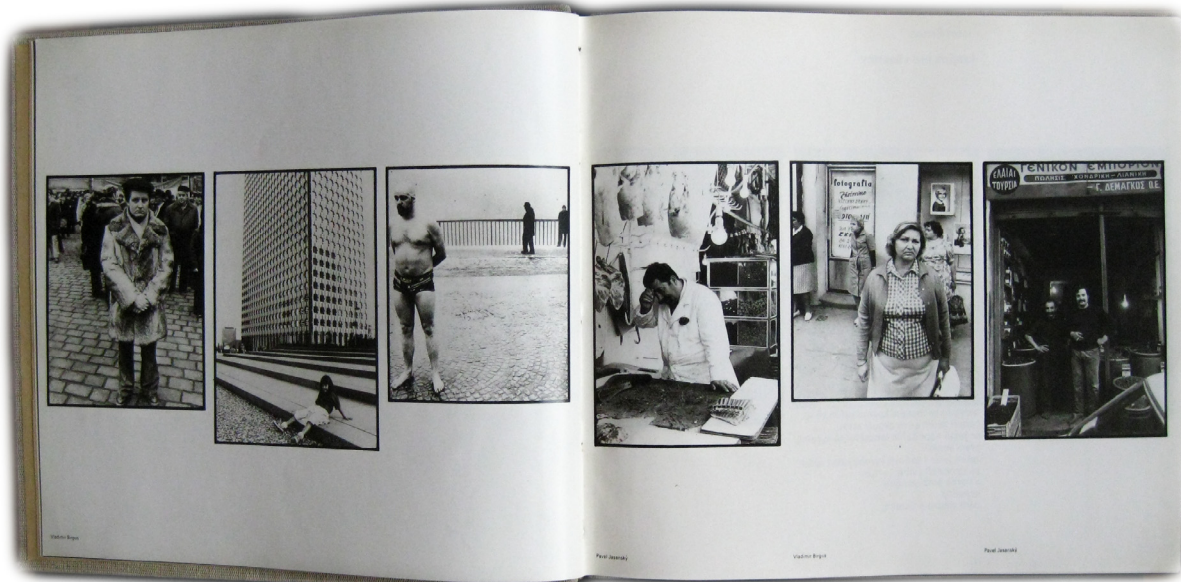
**Obr. 7** Jindřich Štreit: *Socialistická výchova dětí – povinnost každého z nás*, Stránské, 1980



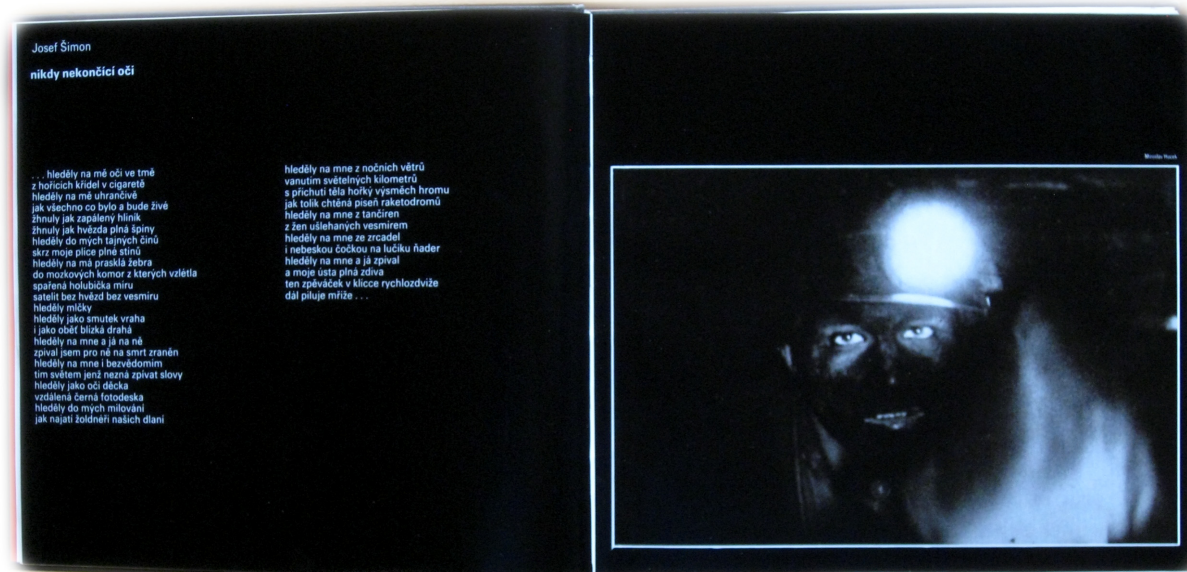
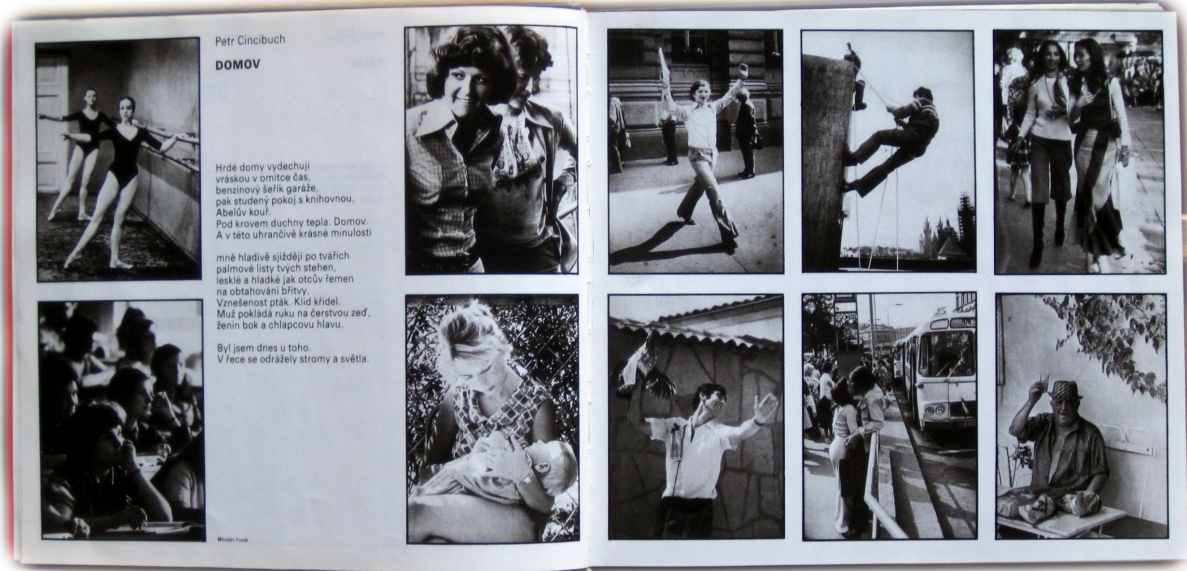
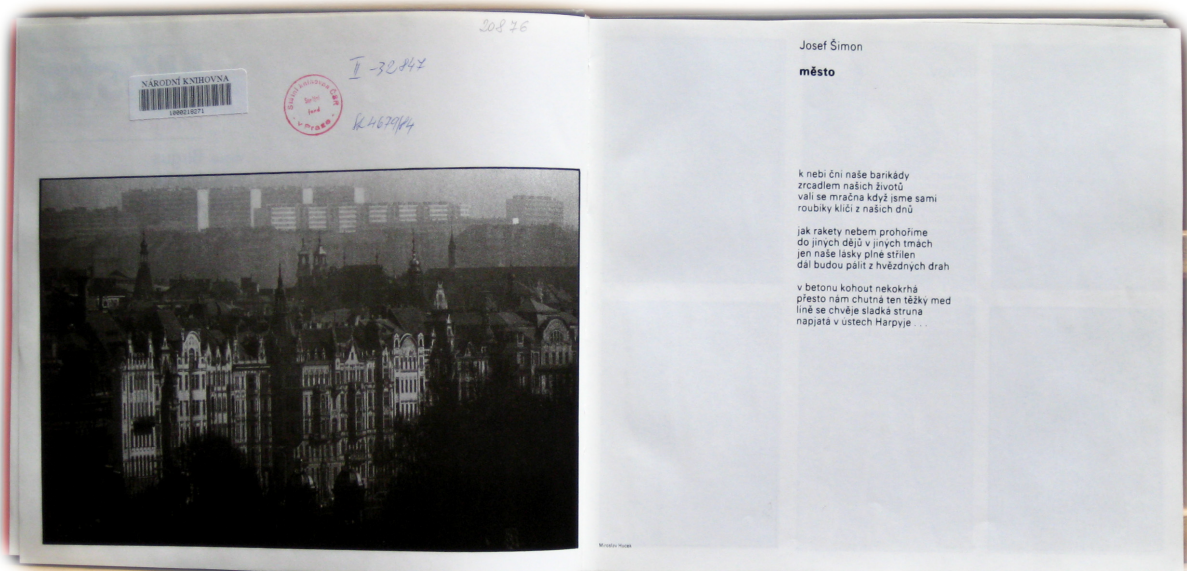
**Obr. 8** Jindřich Štreit: *Příprava na školení civilní obrany*, Jiřikov, 1981



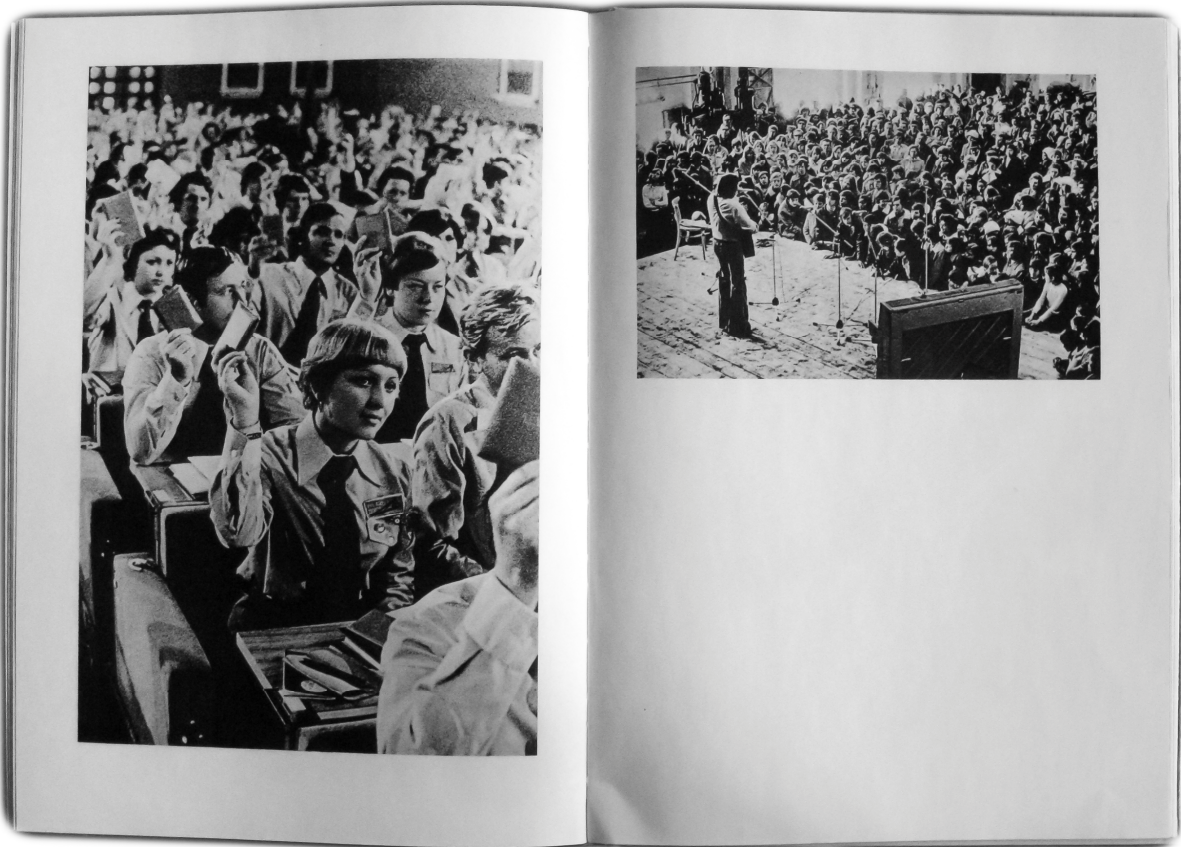
**Obr. 9** Jaroslav Bárta: katalog z výstavy *Slavnostní zahájení*



Obr. 10 Původní verze knihy *Město*, první tři dvoustrany s fotografiemi V. Birguse a P. Jasanského



Obr. 11 Přepřacovaná verze knihy *Město*, první tři dvoustrany s fotografiemi M. Hucka



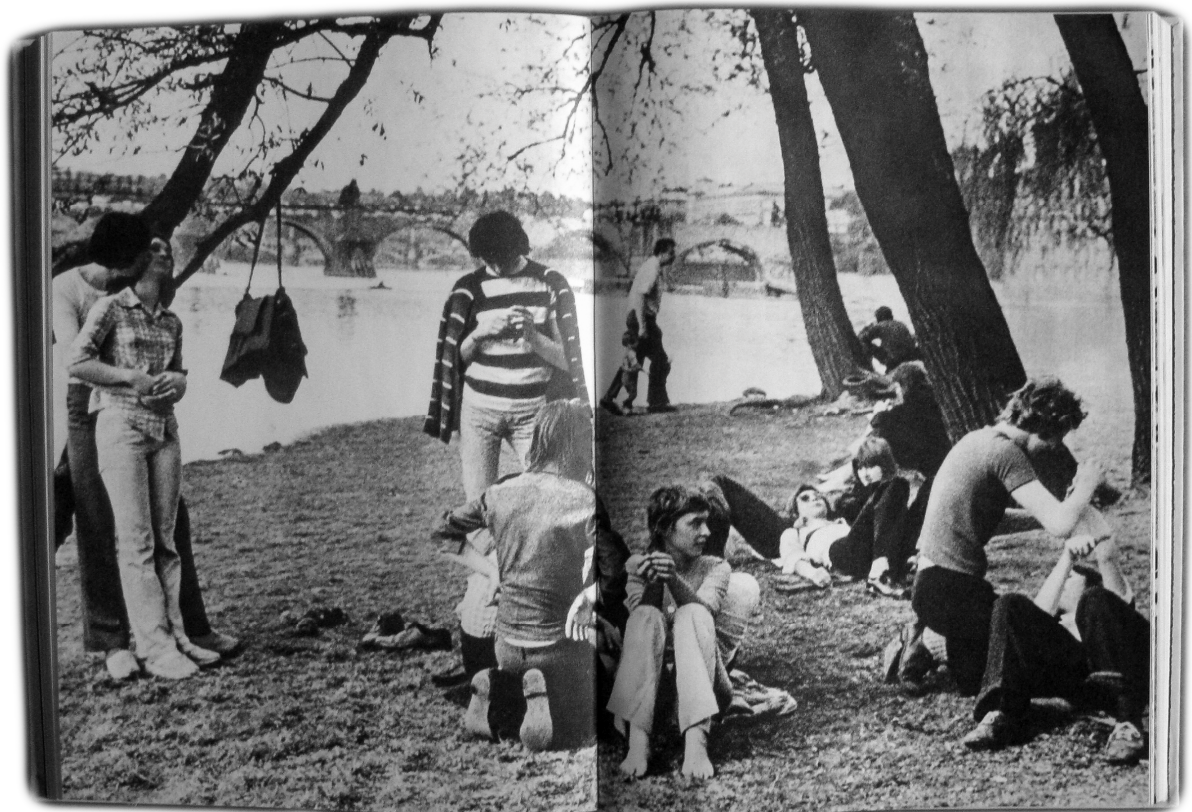
Obr. 12 Sílu nám dává strana



Obr. 13 Sílu nám dává strana



Obr. 14 *Sílu nám dává strana*, fotografie Dany Kyndrové



Obr. 15 *Sílu nám dává strana*, fotografie Miloně Novotného



Obr. 16 Květy modré planety



Obr. 17 Šátek pro radost



## Zdroje obrazové přílohy

- **Obr. 1** Fotokopie z knihy: FÁROVÁ, Anna; SKALNÍK, Joska; ŠIMÁNEK, Dušan (eds.): *Plasy 1981*. Praha: Torst, 2009. ISBN 978-80-7215-376-3.
- **Obr. 2** Dostupný na: [<http://ghmp.netadmin.cz/online-sbirky/detail/CZK:US.F-398/>](http://ghmp.netadmin.cz/online-sbirky/detail/CZK:US.F-398/)
- **Obr. 3** Dostupný na: [<http://ghmp.netadmin.cz/online-sbirky/detail/CZK:US.F-398/>](http://ghmp.netadmin.cz/online-sbirky/detail/CZK:US.F-398/)
- **Obr. 4** Fotokopie z katalogu výstavy *Zabavené fotografie*. Brno: Sedláček, 2009. ISBN 80-238-4236-6.
- **Obr. 5** Fotokopie z katalogu výstavy *Zabavené fotografie*. Brno: Sedláček, 2009. ISBN 80-238-4236-6.
- **Obr. 6** Fotokopie z katalogu výstavy *Zabavené fotografie*. Brno: Sedláček, 2009. ISBN 80-238-4236-6.
- **Obr. 7** Fotokopie z katalogu výstavy *Zabavené fotografie*. Brno: Sedláček, 2009. ISBN 80-238-4236-6.
- **Obr. 8** Fotokopie z katalogu výstavy *Zabavené fotografie*. Brno: Sedláček, 2009. ISBN 80-238-4236-6.
- **Obr. 9** Fotokopie z katalogu výstavy Jaroslava Barty *Slavnostní zahájení*. Majetek J. Barty.
- **Obr. 10** Fotokopie z původního vydání knihy *Město*. Majetek V. Birguse.
- **Obr. 11** Fotokopie z knihy: CINCIBUCH, Petr: *Město*. Praha: Práce, 1984.
- **Obr. 12** Fotokopie z knihy: HŘÍBEK, Bruno: *Sílu nám dává strana*. Praha: Mladá fronta 1982.
- **Obr. 13** Fotokopie z knihy: HŘÍBEK, Bruno: *Sílu nám dává strana*. Praha: Mladá fronta 1982.
- **Obr. 14** Fotokopie z knihy: HŘÍBEK, Bruno: *Sílu nám dává strana*. Praha: Mladá fronta 1982.
- **Obr. 15** Fotokopie z knihy: HŘÍBEK, Bruno: *Sílu nám dává strana*. Praha: Mladá fronta 1982.
- **Obr. 16** Fotokopie z knihy: FIALA, Jan Šimon: *Květy modré planety*. Praha: Mladá fronta, 1987.
- **Obr. 17** Fotokopie z knihy: ČMOLÍK, Otto: *Šátek pro radost*. Praha: Mladá fronta, 1989. ISBN 80-204-0054-0.