

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Sociální fotografie v meziválečném Československu

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.

Autorka práce: Diana Dušková

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3

2017

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47 b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 2017

.....

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce doc. PhDr. Tomáši Winterovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a připomínky, které mi velmi pomohly při zpracování této bakalářské práce. Současně bych chtěla poděkovat svým rodičům, kteří mě vždy ve studiu vřele podporovali.

Anotace

Diana Dušková

Sociální fotografie v meziválečném Československu

Bakalářská práce se zabývá československou sociální fotografií v meziválečném období. Na tento žánr je zde nahlíženo z širšího hlediska a je představován ve světovém kontextu. Práce sleduje klíčové momenty rozvoje tohoto fotografického stylu, ke kterým se bezpochyby řadí i samotná historie dokumentární a reportážní fotografie. V textu jsou dále rozebírány vlivy zahraničních umělců, obrazová periodika či výstavy týkající se sociální fotografie. Tyto aspekty jsou posuzovány v politickém a sociálním kontextu doby, který je pro tento žánr tak podstatný. Důležitou osobností pro mou práci je Lubomír Linhart a jeho kniha Sociální fotografie, kde se pokouší definovat tento fotografický žánr.

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.

Klíčová slova: sociální fotografie; dokumentarismus; reportáž; Lubomír Linhart; socialismus; propaganda; FSA.

Annotation

Diana Dušková

Czechoslovak Social Photography in the Interwar Period

The topic of my bachelor's thesis is social photography in the interwar period, primarily I am discussing the situation in the Czechoslovak Republic. I try to present this photographic genre from the broader point of view and in the global context. The work focuses on the impact of foreign artists on our art scene as well as on illustrated magazines or exhibitions. Also, we cannot forget to involve the political background which is so important for this genre. A leading figure in my work is Lubomir Linhart, who in his book *Social Photography*, is discussing critical aspects of this photographic genre.

Supervisor: doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.

Key words: social photography; document; reportage; Lubomir Linhart; socialism; propaganda; FSA.

Obsah

Úvod	7
Zhodnocení literatury	8
1 Počátky fotografie.....	10
2 Předznamenání sociální fotografie ve světové a české dokumentární a reportážní fotografii.....	11
2.1 Fotografický dokument a jeho vznik.....	11
2.2 Fotografie jako prostředek boje proti společenským nedostatkům	13
2.3 „Živá fotografie“ na počátku 20. století ve světě.....	16
2.4 Dokumentární žánr a jeho vývoj v Čechách.....	19
3 Sociální fotografie.....	21
3.1 Sociální fotografie ve světě	21
4 Sociální fotografie v Československu.....	24
4.1 Lubomír Linhart a sociální fotografie.....	25
4.1.1 Linhartova kritika „měšťácké“ fotografie	25
4.1.2 Sociální fotografie, její definice a forma.....	27
4.2 Výstavy sociální fotografie	31
4.3 Česká periodika	34
4.4 Čeští a Slovenští představitelé.....	36
4.5 Čechy vs. svět.....	38
Závěr	41
Bibliografie	43
Obrazová příloha	46
Seznam vyobrazení	62

Úvod

Médium fotografie je ve středu mého zájmu již od počátku mého bakalářského studia. Nejvíce mě pak vždy fascinovali fotografové soustředící se na zachycení lidí a jejich života. Především tedy samotná role fotografie jako společenského hybatele. Z tohoto důvodu jsem pro svou bakalářskou práci zvolila téma sociálně dokumentární fotografie. Tento žánr je pro mě brilantním propojením snahy o dynamické zachycení lidských emocí a jejich následného zasazení do kontextu doby. V práci se pokouším postihnout pozvolnou změnu fotografie z pouhého uměleckého média na výmluvného činitele s ambicemi zasahovat a současně tak i měnit historii.

Jak jsem během psaní a procházení literatury zjistila, definovat československou sociální fotografii není zdaleka tak snadné, jak se na první pohled může zdát. Toto je důvod, proč jsem se rozhodla zasadit ji hlouběji do kontextu světové fotografie. Po krátké ale pro mě nezbytné zmínce o samotných počátcích fotografie jsem proto zvolila kapitolu o předznamenání sociální fotografie ve světové a české dokumentární fotografii. V této části práce se věnuji historii fotografického dokumentu a podmínkách jeho vzniku, které závisely především na vývoji fotografických technik a přístrojů. Někteří jedinci pomalu začínali bořit přesvědčení, že pořizovat snímky lze pouze v ateliérech a vrhli se se svými fotoaparáty do městských ulic. Klíčovou roli v historii dokumentární fotografie hrála Anglie. V této kapitole je proto zmínka o předních představitelích, kteří napomohli k formování tohoto žánru. Postupem času si lidé začali uvědomovat, jak silné médium fotografie je a začali ji používat v boji proti společenským nedostatkům. Toto je pro nás jeden ze zásadních kroků k sociální fotografii, a proto jsem i tomuto tématu věnovala několik stránek mé práce. Celá tato úvodní kapitola je zakončena nastíněním historie české dokumentární a reportážní fotografie, která se začala vyvíjet přece jen o něco později než v jiných zemích.

Následuje samotná kapitola s názvem Sociální fotografie, která je hlavní částí práce. V této kapitole se pokouším v jednotlivých podkapitolách shrnout hlavní podstatu tohoto žánru, který se vyvíjel na přelomu dvacátých a třicátých let dvacátého století. Po nastínění historického pozadí, které bezpochyby hrálo významnou roli při rozvoji sociálně dokumentární fotografie jsou v práci ve zkratce rozebírány jednotlivé státy a jejich pozice co se rozvoje sociální fotografie týče. Nyní se dostáváme k pro nás nejstěžejnější části práce, která se soustředí už jen na samotné Československo. Jednou z nejdůležitějších publikací pro mou práci byla kniha *Sociální fotografie* od Lubomíra Linharta. Publikace

z roku 1934 je v podstatě manifestem české sociální nebo přesněji řečeno dělnické fotografie. Linhartův vyhraněný postoj a teze zde proto podrobně rozebírám. Současně mi jeho kniha poskytla možnost zajímavého srovnání s některými fakty, které zmiňuji v úvodních kapitolách a z toho důvodu se k nim i zde několikrát vracím.

Podstatnou součástí mé bakalářské práce jsou jistě i následující kapitoly pojednávající o výstavách, periodikách a samotných hlavních představitelích. Zde zmiňuji výstavy sociální fotografie, které proběhly v letech 1933 a 1934 a krom českých a slovenských autorů se jich zúčastnilo i mnoho zahraničních fotografů. Nejdůležitějším médiem pro tento dokumentární žánr se však stala obrazová periodika. Na našem území jich vycházelo spousta a sociální fotografie se pak objevovaly především na stránkách levicově zaměřených časopisů. Fotografie se tak mnohdy stávaly mocnější a výpovědnější než slova. Lidé se mohli lépe vžít do tehdejších politických a společenských událostí, když jim byly předloženy snímky jako jasný důkaz. Fotografů, kteří se věnovali sociálně dokumentární fotografii bylo mnoho. Ze Slovenska jsem pro hlubší rozbor vybrala Irenu Blühovou, která je zajisté velmi výjimečnou ženou v dějinách fotografie. Druhá osoba, na kterou nahlížím blíže je Karel Hájek. Ten se řadí k fotografům, kteří byli nejaktivnější, co se dokumentace společenských událostí týče a jeho snímky dosahují skvělé výpovědní hodnoty.

Závěrečná kapitola staví do kontrastu a pokouší se porovnat postavení československé sociální/dělnické fotografie ve světovém měřítku. Je řeč především o Spojených státech, kde vládla jiná politická a hospodářská situace než v Evropě. Na fotografie se snažím hledět jak z kvalitativního, tak z estetického hlediska, přičemž nezapomínám ani na technologický pokrok, který byl v různých zemích odlišný.

Zhodnocení literatury

Bibliografie, která by byla věnována pouze historii sociální či dokumentární fotografie a její podrobné dokumentaci v českých zemích neexistuje. Výjimkou je kniha Lubomíra Linharta *Sociální fotografie*, která je ale brána pouze jako programová a soustředí se jen na definici tohoto žánru ve třicátých letech v Československu. Pro mou práci však byla velmi podstatná, jelikož zde bylo dobře odvoditelné i samotné politické pozadí tehdejšího socialistického režimu, které mělo na vývoj tohoto stylu tak silný vliv a díky kterému mu můžeme dávat spíše přívlastek “fotografie dělnická“.

Publikací věnujících se historii fotografie jako takové však existuje mnoho a mnoho z nich mi bylo i velmi nápomocných při psaní této práce. Z použitých zdrojů bych ráda vyzdvihla *Příběh fotografie* od Daniely Mrázkové. Myslím, že se jedná o dobře konstruovanou přehledovou publikaci, která neopomíná podstatné fakty a nalezneme zde podrobné životopisy vybraných umělců. Jediné, co je trochu na škodu je, že jsou zde čeští fotografové zahrnuti jen ve velmi malém množství. To je důvodem, proč jsem z této knihy čerpala především v mých úvodních kapitolách, kde píšou hlavně o zahraničních fotografech. Mnohem nápomocnější co se informací o českém prostředí týče mi byla druhá kniha Mrázkové s názvem *Cesty československé fotografie*, která je velmi podobně stavěna.

Nelze opomenout ani knihu *Dejiny fotografie* od slovenského autora Ľudovíta Hlaváče. Ta se snaží postihnout dějiny fotografie opravdu velmi ze široka, a proto jsou jednotlivé kapitoly spíše stručnějšího rázu. Tato publikace mi tedy poskytla oporu především v medailoncích jednotlivých fotografů, kterých je zde opravdu mnoho a nestalo se mi, že bych zde nenašla umělce, kterého jsem zrovna potřebovala.

Ze zahraničních knih mi byla velmi nápomocná obsáhlá publikace s názvem *1000 Photo Icons* od nakladatelství Taschen. Kniha formou čtivého vyprávění doloženého četnými ilustracemi postupně na jednotlivých osobnostech čtenáři představuje historii fotografie. I v tomto případě mi kniha skvěle posloužila, co se týče informací o zahraničních, a především pak amerických umělcích.

Jednou z dalších knih, ze kterých jsem čerpala byla *Malá encyklopedie fotografie* od Willfrieda Baatze. Jedná se čistě o přehledovou knihu, která poslouží k získání hrubého přehledu o historii fotografie, nelze jí však označit jako plnohodnotný zdroj informací a místy může působit až lehce zmatečně.

Jako poslední z vybraných publikací bych zde ráda vyzdvihla knihu Susan Sontagové *O fotografii*. Jedná se o esejistickou publikaci, nutno tedy podotknout, že co se historických faktů týče, tak zde čtenář moc údajů nenalezne. Pro člověka zajímavějšího se hlouběji o fotografický obraz a jeho proměnlivou roli ve společnosti však tuto knihu vřele doporučuji.

1 Počátky fotografie

Abychom byli schopni zasadit žánr dokumentu a reportáže lépe do kontextu, je nezbytné zmínit se o samotné historii a vzniku fotografie jako takové. Fotografie má své kořeny již ve středověku, kdy Aristoteles ve svém díle popsal základní princip zařízení, které dnes známe pod jménem camera obscura¹ neboli temná místnost. Toto jméno dal přístroji Leonardo da Vinci, který na konci 15. století vytvořil předpoklady pro uvedení camery obscury do praxe.² Funkcí camery obscury se v následujících letech zaobíralo mnoho vzdělavců, kteří neustále vylepšovali její funkci. Zprvu toto zařízení sloužilo především jako pomůcka umělců při jejich snaze o věrné zachycení jimi zobrazovaného objektu.

S počátkem fotografie takové, jakou ji známe dnes se pojí tři jména Joseph Nicéphore Niépce, Louis-Jacques-Mandé Daguerre a William Henry Fox Talbot.³ Každý ze zmíněných mužů přispěl k rozvoji fotografie odlišným způsobem. Josephu Niepcemu (1765–1833) se podařilo roku 1826 na cínové desce potažené asfaltem fixovat první fotografii. Postup, který užíval se nazývá heliografie.⁴ Snímek byl pořízen pomocí camery obscury a deska v ní byla osvětlována celých osm hodin.⁵ Tento první dochovaný obrazový záznam nese název *Pohled z okna v Le Gras*. [1] Druhý Francouz Louis Daguerre (1787–1851) zkoumal techniku pořízení a ustálení obrazových záznamů zhruba ve stejných letech jako Niépce a později s ním i spolupracoval. Jeho postup byl však odlišný, a ačkoliv byl Niépce první, komu se podařilo zhotovit fotografický snímek, tak byl Daguerre oslavován mnohem více. Po Niépceho smrti vyvinul v roce 1837 první praktickou metodu fotografování, která se nazývá daguerrotypie⁶. Při této metodě je doba

¹ camera obscura – komora, původně bez objektivu, jejíž malým otvorem v přední stěně se promítal obraz před ní se nacházejících předmětů na stěnu zadní. Viz György Morvay, *Foto lexikon*, Bratislava 1988, s. 39.

² Willfried Baatz, *Malá encyklopedie fotografie*, Brno 2004, s. 11.

³ Daniela Mrázková – Vladimír Remeš, *Cesty československé fotografie. Vyprávění o historii československé fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů vybraných osobností a mezních vývojových okamžiků*. Praha 1989, s. 14–17.

⁴ heliografie – na skleněnou desku se nanese tenká vrstva asfaltu a pomocí camery obscury se zhotoví obraz. Expozice trvá několik hodin. Osvícená deska se máčí v roztoku levandulového oleje a petroleje, čímž se odstraní vrstva asfaltu z míst, kam neprošlo světlo. Heliografický snímek lze velmi snadno poškodit a nelze jej fotomechanicky množit. Viz <http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Heliografie>, vyhledáno 25. 4. 2017.

⁵ Milič Jiráček et al., *Technické základy fotografie*, Praha 2002, s. 13

⁶ daguerrotypie – základem je postříbřená měděná deska s vrstvou jodidu stříbrného, ta se nechá několik minut osvětlovat v cameře obscuře, výsledný obraz je pak vyvolán rtuťovými parami. Viz Baatz (pozn. 2), s. 18.

osvitu radikálně zkrácena z několika hodin na několik minut.⁷ Ve stejné době se fotografickými postupy zabíral třetí muž, kterým je Angličan William Fox Talbot (1800–1877). Jeho naděje na prvenství objevu fotografie se s patentováním daguerrotypie v roce 1839⁸ rozplynuly. Pokračoval však ve svých bádáních a o několik let později došel k dalšímu převratnému objevu, kterým položil základ k nám dnes známé technice negativ-pozitiv. Tento postup nese název calotypie⁹ a umožňuje množení fotografických snímků, což bylo do té doby nemožné.¹⁰ Talbot svůj objev později demonstroval v jeho knize *The Pencil of Nature* (1844), což byla historicky první fotograficky ilustrovaná kniha.¹¹ [2,3]

Všechny tyto objevy rozpoutaly boom v uměleckém světě a současně přiměly mnoho dalších nadšenců ke snaze o neustálé zlepšování dosavadních principů. Docházelo tak ke vzniku dalších a dalších metod pro zaznamenání obrazů z okolního světa. Fotografické přístroje se vyvíjely, doba snímání se zkracovala a nové médium se tak mohlo snadněji dostávat i mezi běžnou veřejnost.

2 Předznamenání sociální fotografie ve světové a české dokumentární a reportážní fotografii

2.1 Fotografický dokument a jeho vznik

V samotných počátcích sloužila fotografie především ateliérovému užívání a zhotovování portrétů. Již v roce 1841 vznikaly první ateliéry v Praze, portréty se zde pořizovaly daguerrotypickou metodou, která ještě několik let převažovala, než ji zcela potlačila Talbotova calotypická metoda.¹² V padesátých letech devatenáctého století došla fotografie znovu větší popularizaci, a to díky Eugénu Disdérimu a jeho fotografickým vizitkám.¹³ Lidé si doposud neznámý malý formát snímků velmi oblíbili, jelikož se jim náhle naskytl možnost mít až deset malých fotografií na jedné

⁷ Viz Baatz (pozn. 2), s. 18.

⁸ Daniela Mrázková, *Příběh fotografie. Vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. Praha 1985, s. 14.

⁹ calotypie – jako médium pro zachycení obrazu se již užívá speciálně upravený papír (Viz Baatz (pozn. 2), s. 22.)

¹⁰ Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), s. 16-17.

¹¹ Viz Baatz (pozn. 2), s. 22.

¹² Ludovít Hlaváč, *Dejiny fotografie*, Martin 1987, s. 54

¹³ William S. Johnson– Carla Williams – David Wooters (ed.) et al., *1000 Photo Icons. George Eastman House*, Köln 2002, s. 326.

kopii.[4] Navíc se menší formát lépe přenášel, každý tak mohl mít věrný portrét svých blízkých neustále u sebe, což obrovsky přispělo k další revoluci ve fotografickém průmyslu. Sám Napoleon III. se nechal portrétovat u Disdéra, což jen přispělo k věhlasu jeho fotografického studia.¹⁴ Vizitkám se dostalo značné oblíbenosti i v Čechách, s čímž se vázal nárůst počtu ateliérů, kterých bylo jen v Praze v roce 1864 celkem sedmdesát pět.¹⁵

Zájem o braní fotoaparátu do ulic města a dokumentování věcí z běžného života však neustále rostl. Lidé si začali uvědomovat, že fotografie má důležitou historickou roli a přináší tak pravdivé svědectví o člověku a světě ve kterém žije. Toto dokládá například velké množství fotografů, kteří cestovali po světě, aby zdokumentovali válečné události. Šlo zde především o věrnost a věrohodnost zobrazovaného. Toto vše šlo roku v ruce s rozvojem tisku a reprodukčních technik.

Ve druhé polovině 19. století se však fotografové stále museli potýkat s poměrně těžkým a velkým fotografickým vybavením náročným na přepravu. Doba snímání se sice radikálně zkrátila, na pohotový fotografický dokument to však stále nestačilo. Ve většině případů tak fotografové byli nuceni své snímky aranžovat. Nabízí se zde tedy otázka, do jaké míry můžeme tyto fotografie vnímat jako autentické. Proto je nutné mít vždy na vědomí, že se nejedná pouze o materiál zpracovaný fotografickým přístrojem, ale je to především „lidský obraz“ skutečnosti, obraz toho, o co se fotografující člověk mimořádně zajímal.¹⁶

První nám známé pokusy o dokumentaci všedního života pocházejí z Anglie. Na začátku padesátých let 19. století vyšla v Londýně publikace s názvem *Londýnské dělnictvo a londýnská chudina*, kde se nacházely ilustrace dřevorytů podle daguerrotypů fotografa Richarda Bearda. Kniha se nám do dnešní doby bohužel nedochovala. V sedmdesátých letech se sociální tematikou zabývali další dva Angličané, kterými byli Frank Meadow Sutcliffe (1853–1941) a John Thomson (1837–1921). V jejich pracích lze vidět zaměření na sociálně slabší vrstvy obyvatelstva, ovšem bez jakékoliv apelace na změnu životních podmínek. Jde opravdu jen o čistý dokument ze života lidí. Thomson za svůj život podnikl několik cest do ciziny a toto vše dokumentoval pomocí fotografií, ze kterých pak vydával publikace. Mezi jeho nejznámější počín patří

¹⁴ Viz S. Johnson (pozn. 13), s. 328.

¹⁵ Jaroslav Anděl, *Česká fotografie 1840-1950. Příběh moderního média* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum 2004.

¹⁶ Miloslav Stibor, *Fotografie pro lidové školy umění*, Praha 1979, s. 8.

sugestivně podané snímky ukazující londýnskou chudobu. K vidění jsou v knize Adolpha Smitha s názvem *Pouliční život v Londýně*, 1877.¹⁷[5,6] Stále bychom zde však marně hledali snahu o kritiku společnosti. Snímky jsou tak spíše žánrového rázu, každopádně už je zde nastíněna role fotografie jako sociálního komentátora. Lze tedy tyto snímky považovat za předchůdce foto dokumentarismu.¹⁸

Výše zmiňovaný Frank Sutcliffe a jeho snímky nám mohou posloužit jako dobrý příklad aranžované fotografie, o které je zmínka v úvodu této podkapitoly. V jeho práci lze spatřit snahu o obrazové svědectví dané doby. Jako příklad uvádím Sutcliffův snímek z roku 1890.[7] Fotografie má prostý, přirozený a upřímný nádech, přesto je zinscenovaný, jelikož doba osvitů byla v této době stále ještě poměrně dlouhá na to, aby bylo možné bezprostředně zachytit tyto každodenní momentky.¹⁹ V Sutcliffově tvorbě je znatelná inspirace piktorialismem a současně také naturalisticky orientovaným realismem. Při prohlížení těchto dobových fotografií je tedy nezbytné brát v potaz dobu jejich vzniku a znát techniku, pomocí které byly pořízeny. Nehledě na podmínky vzniku dané fotografie, i pro tyto začátky fotografického dokumentu platí tvrzení Susan Sontagové, která ve své knize *O Fotografii* píše:

„Fotografie se stala jedním ze základních prostředků prožívání, nástrojem k vyvolávání dojmů účasti. (...) Událost poznaná skrze fotografie se rozhodně stává reálnější než bez ní.“²⁰

Tato charakteristika poměrně přesně postihuje hlavní důvody, díky kterým se fotografie stala tak důležitým a oblíbeným médiem po celém světě a zároveň i vlivným společenským činitelem.

2.2 Fotografie jako prostředek boje proti společenským nedostatkům

Se zdokonalováním foto techniky a s celkovým nárůstem zájmu o fotografii se zvyšoval i její ideologický význam. Fotografové už nevytvářeli pouhé dokumenty z běžného života bez jakéhokoliv sociálně kritického záměru. Nýbrž se fotografie ocitla

¹⁷ Viz Hlaváč (pozn. 12), s. 163.

¹⁸ Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), s. 56.

¹⁹ Ibidem, s. 58-59.

²⁰ Susan Sontag, *O Fotografii*, Praha 2002, cit. s.16 a s. 25.

v roli důležitého činitele v lidské společnosti a měla tendence věci měnit, nejen dokumentovat.²¹

Mezi první fotografy, snažící se demonstrovat to, jak mocný je fotografie prostředek, a to hlavně v boji proti společenským nedostatkům, patří Američan Jacob August Riis (1849–1914) a Rus Maxim Petrovič Dmitrijev (1858–1948).²² Oba dva muži velmi dobře demonstrují tvrzení, že fotografie je v mnohých případech silnější než slova.

I přes skutečnost, že měl k dispozici omezenou fotografickou techniku, a tak i jeho snímky jsou v některých případech stále aranžované, sklídl Rus Maxim Dmitrijev svou společenskou kritikou značný úspěch.²³ Tento původně portrétní fotograf, založil svou tvorbu na dokumentaci kritické situace oblastí ruského Povolží na počátku devadesátých let devatenáctého století. Tuto oblast tehdy postihla velká neúroda, díky které vypukl hlad a epidemie tyfu a cholery.²⁴ Tyto skutečnosti však carskou vládu nezajímaly. Situace se tedy chopila ruská inteligence, která se rozhodla pomoci. Fotografové a reportéři cestovali po zbídačeném Povolží a dokumentovali umírající lidi, chatrče, nemocný dobytek a hladomor. Snímky, které byly původně snímány na skleněné negativy s rozměry až 50x60 cm, pak byly publikovány na stránkách časopisů a sám Dmitrijev své fotografie vydal knižně v publikaci s názvem *Neúrodný rok 1891-1892 v Nižnogorodské gubernii*.²⁵[8] Toto vše spustilo vlnu pomocných akcí, které byly organizovány spisovateli, umělci a další ruskou inteligencí. Nakonec postiženým oblastem pomohla i samotná carská vláda.²⁶

V Americe se do dějin fotografie díky svým sociálně kritickým snímkům zapsal Jacob August Riis (1849–1914) a o generaci mladší fotograf Lewis Wickes Hine (1874–1940). Oba muži dokumentovali “tu druhou“ stranu americké společnosti za cílem změny životních podmínek daných skupin lidí.

Jacob Riis fotografoval New York, konkrétně slumy v oblasti Lower East Side, které byly přeplněny lidmi žijícími v rozpadlých domech bez kanalizace a vodovodu museli se potýkat s nemocemi a kriminalitou. Zpočátku se živil jako policejní reportér, který svými články apeloval na nutnost změny sociálních reforem, tyto výzvy ke změně se však nedočkaly žádné odezvy. Proto se rozhodl promluvit k lidem fotografiemi a začal

²¹ Lubomír Linhart, *Sociální fotografie*, Praha 1934, s. 7.

²² Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), s. 57.

²³ Viz Stibor (pozn. 16), s. 48.

²⁴ Viz Hlaváč (pozn. 12), s. 162.

²⁵ Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), s. 60-61.

²⁶ Viz Hlaváč (pozn. 12), s. 162.

chudinské čtvrti navštěvovat s fotoaparátem.²⁷ V časopise *Scribner's* poté zveřejnil článek s názvem *Jak žije druhá polovina*. Zde své kritické texty již doplnil o kresby, které sám vyhotovil podle pořizovaných fotografií. Ač se v článku nacházely pouze kresby, vzbudil ohromný vzruch mezi obyvateli New Yorku, a tak v roce 1890 vyšly nyní již knižně přímé reprodukce fotografií pod stejným názvem. [9] Riis vydal celkem devět knih zachycujících obdobná témata. Na základě jeho publikací a přednášek se uskutečnilo několik částečných reforem a vybuďoval se nový obytný dům a park pro obyvatele chudinské čtvrti. Za pouhých deset let, které Riis fotografií věnoval, tak dosáhl značného úspěchu a vytvořil dílo, které bez pochyb patří mezi nejvlivnější humanistické programy fotografie.²⁸

Za zmínku nepochybně stojí i Lewis Hine který, než začal v roce 1903 fotit, věnoval se sociologii, což mělo značný vliv na jeho snímky, kterými dokládal své články a přednášky. Od počátku svou kariéru soustředil na boj proti sociální nespravedlnosti.²⁹ Jeho celoživotní krédo doslova znělo:

„Chtěl jsem ukazovat věci, které bylo nutno napravit“³⁰

Upozorňoval společnost například na problémy evropských přistěhovalců, kteří byli nuceni žít v chudých a přelidněných čtvrtích amerických velkoměst. Hineho hlavním tématem však byla nezákonná práce dětí. V letech 1908 až 1918³¹ nafotil okolo patnácti tisíc snímků dětí pracujících v továrnách, farmách, dolech a jiných náročných zaměstnáních. Na fotografie posléze z druhé strany doplňoval rozhovory s fotografovanými dětmi a poznámkou o jejich věku.³² Navzdory tomu, jaké téma je na snímcích zobrazováno, tak jsou jeho subjekty zachyceny vždy pokud možno důstojně, dívají se přímo do objektivu, čímž je docíleno silného komunikačního pouta mezi divákem a nazíraným objektem.³³ [10] Toto vše vyvolalo v následujících letech ohromný ohlas a jeho snímky tak přispěly k prosazení zákona, který zakazoval dětskou

²⁷ Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), s. 66.

²⁸ Viz Hlaváč (pozn. 12), s. 164.

²⁹ Ibidem, s. 169.

³⁰ Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), cit. s. 68.

³¹ Viz S. Johnson (pozn. 13), s. 575.

³² Viz Hlaváč (pozn. 12), s. 169.

³³ Viz S. Johnson (pozn. 13), s. 583.

práci.³⁴ Zároveň se jeho stylem později inspirovali fotografové FSA (Farm Security Administration), o kterých bude řeč v následujících kapitolách.³⁵

Konec devatenáctého století je pro dokumentarismus přelomovým obdobím. Lidé už se nemusejí spoléhat jen na pouhé novinové články, mají možnost popisované věci skutečně vidět, což na ně nepochybně působí silnějším dojmem a vyvolává v nich větší emoce. Fotografie se v těchto letech mimo jiné stává prostředkem boje utlačovaných skupin lidí. Výše uvedené příklady fotografů tak můžeme označit jako počátky sociálně kritické fotografie, která měla tu moc měnit společnost a dělat ze světa o něco lepší místo pro život. Riisovo a Hineho dokumentární záběry se zasloužily o změny v americkém sociálním zákonodárství. Příkladů s podobným koncem by zde bylo možné uvést nespočet. To vše jen dokazuje silnou komunikační hodnotu a přesvědčivost fotografického snímku.³⁶ Jak napsal William Eugene Smith v katalogu k výstavě *Znepokojený fotograf*, kde rozebíral fotografický obraz, o kterém tvrdil, že: „by měl proniknout do myšlení lidí budoucnosti, aby byl výstrahou a nedal se zapomenout.“³⁷

2.3 „Živá fotografie“ na počátku 20. století ve světě

Počátkem osmdesátých let devatenáctého století se fotografická technika začala zdokonalovat převratnou rychlostí. Vylepšení negativu nanesením želatinové vrstvy osvobodilo fotografy od těžkopádných přenosných temných komor a stativů. Téměř současně s tímto objevem se objevila na trhu firma Kodak, kterou založil George Eastman. Ti v roce 1888 představili jejich první fotoaparát, který nesl název Kodak Nr. 1.³⁸ [11] I přes skutečnost, že přístroj má k fotoaparátu, jaký známe dnes stále poměrně daleko, byl přelomový v tom ohledu, že se již dal bez větších problémů přenášet a došlo také ke snížení výrobních nákladů. Fotoaparát už si tedy nekupovali jen profesionální fotografové, nýbrž možnost vytvářet fotografie byla umožněna všem, kteří toužili po zachycování okolního světa. Firma Kodak měla pro tyto „amatéry“ brilantně vymyšlený servis, jelikož své fotoaparáty prodávala již s filmem a v ceně bylo zároveň

³⁴ Viz Hlaváč (pozn. 12), s. 169.

³⁵ Viz Baatz (pozn. 2), s. 77.

³⁶ Viz Hlaváč (pozn. 12), s. 520.

³⁷ Viz Hlaváč (pozn. 12), cit. s. 521.

³⁸ Viz Baatz (pozn. 2), s. 65.

zahrnuto vyvolání a výroba snímků.³⁹ Heslo firmy znělo: „*Vy stiskněte spoušť, my se postaráme o zbytek!*“⁴⁰

Vrátíme-li se zpět na Evropský kontinent, mohli bychom říci, že právě zde byly položeny základy fotožurnalismu. S rozvojem techniky tisku se pojil i nárůst časopisů jejichž hlavním obsahem byly fotografie. Na počátku dvacátých let dvacátého století byly v Německu za tímto účelem založeny časopisy *Berliner Illustrierten* a *Münchener Illustrierten*. Díky jejich aktuálnosti a možnosti reprodukce se obrazové zpravodajství posunulo na zcela jinou úroveň.⁴¹ Německo se může pyšnit dalším objevem, tentokrát na poli fotoaparátů. V optických závodech E. Leitze vyvinul konstruktér O. Barnack v roce 1913 prototyp kamery s názvem Leica. [12] Kvůli válce však přišla na trh až roku 1924. Tento fotoaparát se těšil obrovské oblibě mezi dokumentárními fotografy pro jeho malou velikost, lehce vyměnitelné objektivy a použití kinofilmu. Nic tak už nebránilo téměř nestřeženému a rychlému pořizování snímků, které je v tomto fotografickém odvětví potřeba.

V předchozích letech upřednostňovaná výtvarně stylizovaná fotografie nyní přestává být doménou. V předválečném, a hlavně pak především v meziválečném období začíná převládat takzvaná „živá fotografie“, která spočívá právě v dokumentu, reportáži a zpravodajství.⁴²

Mezi výrazné fotografické osobnosti této doby můžeme určitě zařadit Augusta Sanderu (1876–1964), který pocházel z Kolína nad Rýnem. V jeho raných portrétech můžeme vidět snahu o zachycení tvrdosti života v rolnickém prostředí. Sander prakticky celou svou tvorbu soustředil na fotografování lidí, jejichž těžký život se odrážel v jejich osobnostech.⁴³ Tak vznikl jeho monumentální projekt s názvem *Člověk dvacátého století*, ve kterém se systematicky zabýval typologií Němců a snažil se zdokumentovat všechny povolání a sociální vrstvy. Portrétovaní byli zachycováni při práci ve svém zaměstnání dívající se přímo do objektivu. [13] To dalo vzniknout množství snímků ze kterých číší upřímnost a věrnost skutečnosti. Stejně jako Hineho výše zmiňované fotografie, tak i Sanderovo pozdější práce zachycuje člověka důstojně a s úctou. Rozdíl bychom zde našli spíše ve skutečnosti, že Hine vytvářel fotografie se snahou změnit tehdejší společenské standardy, kdežto Sandersovo snímky, ač některé mohou zajisté

³⁹ Ibidem, s. 66.

⁴⁰ Viz Anděl (pozn. 15), cit. s. 38.

⁴¹ Viz Baatz (pozn. 2), s. 108–109.

⁴² Viz Hlaváč (pozn. 12), s. 273.

⁴³ Viz Baatz (pozn. 2), s. 81.

vyvolat silné emoce, tak jsou opravdu jen dokumentárního rázu. Sanders se bohužel však nesetkal s pochopením u nacistů, kteří jeho projekt shledali nevhodným, jelikož mnoho osob na fotografiích, neodpovídalo árijskému ideálu, a tak bylo mnoho fotografií zničeno.⁴⁴

Zcela jiné pojetí dokumentární fotografie můžeme vidět u fotografa Arthura Fellingha (1899–1968), který je ve světě známý spíše pod svým pseudonymem “Weegee“. Tento americký fotograf polského původu pracoval v ulicích New Yorku, kde se snažil zachytit „tu horší“ stranu města. Jeho hlavním středem zájmu byl zločin a neštěstí, které divákům servíroval s bezprostředností a otevřeností.⁴⁵ Díky tomu v nás některé jeho snímky mohou vyvolat upřímný pocit soucítění s nahlíženou situací, což bylo bez pochyb Weegeeho záměrem. [14] Jeho dílo kritizuje tehdejší často přehlížené nedostatky lidské společnosti a poukazuje na nespravedlivost, se kterou se musejí někteří potýkat. Z vybraných fotografií sestavil publikaci s názvem *Naked City (1945)*.⁴⁶ Stejně tak jako ostatní zde již zmínění fotografové i Weegee zachycuje nepříkrášlenou realitu a viditelně se neztotožňuje s uměleckou fotografií, když tvrdí:

„Mnoho fotografů žije ve snovém světě krásného okolí. Neuškodilo by jim však, kdyby se probudili a okusili skutečnou realitu.“⁴⁷

Ocitáme se již v době, kdy bylo umožněno skutečnému životu proniknout do ilustrovaného tisku, který byl přístupný pro všechny. Tato „živá fotografie“ se snažila o konkrétnost, věcnost a nestylizovanost. I na první pohled obyčejný portrét nyní nabývá mnohdy hodnoty sociologické studie.⁴⁸ Alfred Döblin v esejí ke knize *Antlitz der Zeit* řekl o Sanderovo tvorbě, že: „*píše sociologii, bez toho, aby psal*“⁴⁹, což nám jen znovu potvrzuje to, jak mocný je fotografie prostředek nehledě na to, jaký styl si fotograf zvolí pro představení reality divákovi.

⁴⁴ Viz S. Johnson (pozn. 13), s. 510.

⁴⁵ Viz Hlaváč (pozn. 12), s. 289.

⁴⁶ Ibidem, s. 368.

⁴⁷ Viz S. Johnson (pozn. 13), cit. s. 618.

⁴⁸ Viz Hlaváč (pozn. 12), s. 308.

⁴⁹ Ibidem, cit. s. 308.

2.4 Dokumentární žánr a jeho vývoj v Čechách

Vývoj české fotografie na počátku dvacátého století byl v porovnání s českým malířstvím a sochařstvím o dost pozvolnější a novinky ze světa v podobně avantgardních stylů se u nás uchycovaly hůře. Zprvu zde převažovaly pouhé produkce portrétních ateliérů a uhlazené žánrové a krajinářské snímky.⁵⁰ Fotografie byla brána především jako médium umělecké se snahou připodobnit se malířství. V období kolem dvacátých let se česká fotografická scéna začala dělit na dva pomyslné tábory, na fotografii uměleckou (představovanou především piktorialismem a impresionismem) a na fotografii, která si jako svůj hlavní cíl kladla pravdivost a účelnost, řadil se sem styl nové věcnosti, ale i žánr který bychom mohli označit již zmiňovaným termínem “živá fotografie“. Karel Teige ve svém textu *Foto kino film*, publikované ve sborníku *Život II* v roce 1922 napsal: „*Ano, v realnosti a pravdivosti je morálnost fotografie, ostatně pravdomluvnost platí vždy za ctnost a shoduje se s účelem pro nějž byla fotografie vynalezena. (...) Malířství se fotografii zle odvděčilo: nakazilo ji impresionismem, učinivše z ní uměleckou fotografii, cosi jako umělecký průmysl, lžiumění.*“⁵¹ Myslím, že toto Teigeho tvrzení, kde označuje uměleckou fotografii jako průmysl a “lžiumění“, velmi dobře dokládá podstatu fotografie nové věcnosti, ve které je důležitý význam objektu jako takového a jeho podání v co nejpřirozenějším stylu a prostředí, stejně tak jako zachycení jeho nejpodstatnějších rysů. Tyto principy jsou základem i pro mnou rozebíranou fotografii reportážní a později i sociální.

Vrátíme-li se po tomto krátkém úvodu o několik let zpět, přesněji na konec devatenáctého století, narazíme na osobnost Rudolfa Brunera-Dvořáka (1864–1921), který je označován jako průkopník moderní reportážní fotografie v Čechách.⁵² Podobně jako Thomson a Sutcliffe v Anglii, tak i Dvořák dokumentoval běžný život české společnosti, ale třeba i rozličné společenské aktivity rodiny následníka trůnu Františka Ferdinanda d'Este, pro kterého pracoval jako osobní fotograf. Je znám pro své bezprostředně působící momentky.⁵³ [15]

⁵⁰ Vladimír Birgus (ed.) – Antonín Dufek – Jan Mlčoch – Karel Srp et al., *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*, Praha 1999, s. 35.

⁵¹ Ibidem, cit. s. 102.

⁵² Mrázková, Reměš, *Cesty československé fotografie* (pozn. 3), s. 30.

⁵³ Ibidem, s. 23.

S vývojem reportážní fotografie jde ruku v ruce vznik nových společenských časopisů, které byly ilustrovány fotografiemi. V roce 1904 založil Karel Hipman týdeník *Český svět*, kam přispíval ku příkladu již zmiňovaný Bruner-Dvořák.⁵⁴

Meziváleční avantgardní fotografové, mezi které patří například Josef Sudek, Jaromír Funke a Eugen Wiškovský svou hlavní tvorbu sice nesoustředili na vytváření sociálně kritických či dokumentárních snímků, avšak v určitém smyslu se tohoto tématu také okrajově dotýkali. Například Jaromír Funke vytvořil mnoho kriticky pojatých záběrů, které můžeme nalézt v jeho souboru fotografií z Podkarpatské Rusi či v cyklu *Špatné bydlení*.⁵⁵ [16]

Co se v těchto letech velmi oblíbené nové věcnosti týče, tak je známo, že se její program vytyčuje proti vyumělkovanosti a uměleckosti a klade důraz na ušlechtilými technikami nepřikrášlený realismus, což jsou i jedny z hlavních specifik sociální fotografie.⁵⁶ Fotografované předměty jsou divákovi podávány s co největší upřímností a precizností. Nejsou výjimkou ani fotografie lidí a města. Přesto, že se tento umělecký styl snaží o co nejvíce realistický vzhled dané věci, tak ji současně chce zachytit v co nejlepším estetickém podání. Toho fotografové docilují pomocí focení z nezvyklých úhlů pohledu nebo například hraním si se světlem a stínem. S klasickým dokumentarismem mají tyto fotografie tedy společný zájem o zachycení skutečného života či věci ze skutečného života. Při pohledu na fotografii od Jiřího Jeníčka [17] bychom si mohli říci, že je to obyčejný snímek muže čtoucího si noviny. Fotografie však krásně demonstruje program nové věcnosti. Je focena z nezvyklého úhlu (nadhledu), stín muže a budovy tvoří jednu diagonálu a bílé noviny skvěle kontrastují s černým oblekem muže a vlastně i s celou fotografií, která je v temných tónech. Sociálně dokumentární fotograf by si mohl vybrat jako objekt zájmu stejného muže, ale nejspíše by ho fotografoval z přímého pohledu, kde by tak najednou více vyniklo jeho zasazení do okolního prostředí města a nenuceně se dívající přímo do objektivu, čímž by se utvořilo silnější propojení s divákem. Nabízí se nám pak otázka, zda vizuální úroveň hrála nějakou roli i v sociálním dokumentu, či šlo pouze o zaznamenávání reality bez významného zaměřování se na estetickou kvalitu. Což ústí k hlavní části této práce, která se věnuje už pouze samotné sociální fotografii a jejím specifikům.

⁵⁴ Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2010, s. 23.

⁵⁵ Birgus, *Česká fotografická avantgarda. 1818–1948* (pozn. 50), s. 178.

⁵⁶ Birgus, *Česká fotografie 20. století* (pozn. 54), s. 59.

3 Sociální fotografie

V předchozích kapitolách jsme se zabývali především dokumentární a reportážní fotografií. Zbytek této práce bude věnován fotografii sociální, která ze zmiňovaných žánrů sice vyplývá, ale má svá vlastní specifika, která se zde budu snažit definovat. V první řadě bych se pokusila o představení období a situace ve světě, ve kterém se tento žánr začal vyvíjet. Současně se tak budu snažit o její definici a postihnoutí jejích hlavních vlastností. Jak později uvidíme, tak toto není zdaleka tak lehký úkol, jak by se na první pohled mohlo zdát, jelikož sociální neboli dělnická fotografie v Československu má zcela jiné charakteristické rysy než například ta americká.

Jsme nyní v období přelomu dvacátých a třicátých let, kdy svět zmáhá hospodářská krize způsobená první světovou válkou. Ta v Evropě jen napomáhá k posílení totalitních režimů a ideologií a společnost se tak začíná dělit na dva tábory. Nová politika nabírá na síle a k tomu jí má dopomoci najednou rostoucí úloha politické propagandy, která se stává spolu s rozvojem médií velmi silným prvkem schopným ovlivňovat veřejné mínění. Fotografie je nyní pomocníkem Sovětského svazu a pomáhá prosazovat jeho nový řád. S komunistickou propagandou je mimo jiné spojeno jméno Němce Willyho Münzenberga, který po vzoru sovětských dělnických fotografů v roce 1921 založil časopis *Arbeiter Illustrierte Zeitung*. Toto periodikum pak sloužilo výhradně jako prostředek propagace komunistické politiky. Veliké oblíbenosti se zde těšily například politické fotomontáže Johna Heartfielda. U nás byl velmi oblíbený obrázkový čtrnáctideník *Svět práce*, který se právě německým *Arbeiter Illustrierte Zeitung* zdatelně inspiroval.⁵⁷ Dělničtí fotografové se tak spolu se zveřejňováním jejich snímků v periodikách stávali součástí třídního boje.

3.1 Sociální fotografie ve světě

Hlavní impulz vzešel se sovětského Ruska, kde fungovalo hnutí proletářských fotografů už od druhé poloviny dvacátých let. V roce 1917 vzniklo při Státní komisi lidové osvěty v Petrohradě kino-foto oddělení a o rok později byl v tomto městě otevřen *Vysoký institut fotografie*. Zde se v Evropě poprvé vyučovalo všem fotografickým žánrům. S tím se pojí vznik mezinárodního hnutí dělnických fotografů. Členové tohoto spolku dělali průzkum životní úrovně měst a venkova. Tyto fotografie pak vycházely

⁵⁷ Viz Anděl (pozn. 15), s. 70.

v levicově orientovaných obrazových týdenících *Ogoňok*, *Sovětskoje foto* a *Fotograf*.⁵⁸ Síla tohoto nového média byla nenahraditelná, jelikož fotografie byly srozumitelné všem a měly schopnost informovat o tom, co se v zemi děje i velké množství tehdy negramotných lidí. Rusko tak bylo první zemí, která využila fotografii jako nástroj politické propagandy a agitace.⁵⁹

Německo nebylo s těmito aktivitami o moc pozadu za Ruskem. Willy Münzberg, krom založení zmiňovaného časopisu, dal impulz k vytvoření hnutí dělnické fotografie (*Arbeiter Photographie*). To vzniklo roku 1928 a hlavní periodikum s ním spojené se nazývalo *Der Arbeiterfotograf*.⁶⁰ Tento časopis vznikl ku příležitosti celoněmecké konference a mezinárodní výstavy prací dělnických fotografů konané v Berlíně.⁶¹ Dalo by se mluvit o tom, že Československo se právě tímto inspirovalo a vzniklo tak hnutí sociální fotografie, které bylo pod záštitou filmové a fotografické skupiny Levé fronty.⁶²

Maďarsko jako v té době jeden z průmyslově zaostalejších agrárních států tuto novou politiku s vervou podporovalo. I zde se tedy zrodila poměrně silná základna dělnických fotografů, kteří se sdružovali pod spolkem *Szociofotó*. Hlavním iniciátorem byl avantgardní umělec Lajos Kassák.

Slovenský spolek nazvaný Sociofoto je spojen především se jménem Ireny Blühové, která byla v jeho vedení a na jejíž výraznou osobnost bych se chtěla zaměřit v kapitole *Čeští a slovenští představitelé*. Nutno podotknout, že na Slovenském území byly předpoklady pro rozvoj sociální fotografie mnohem větší než u nás. Podmínky pro život zde byly mnohem horší a míra nerovnosti ve společnosti, kterou bylo nutno napravit, tedy zákonitě větší.⁶³

Přesuneme-li se do Spojených států, dostaneme se k zcela jiné politické situaci, a tedy i k jinému pojetí sociální fotografie. Černý pátek na newyorské burze v roce 1929 přinesl silnou hospodářskou krizi, a tak bída způsobená náhlou nezaměstnaností tisíců lidí, vzrostla do nevídaných rozměrů. Tyto nepříznivé společenské podmínky jen podnítily rozvoj sociálního fotografického dokumentu. Ten je v Americe spojen s Farm Security Administration neboli zkráceně FSA.⁶⁴ Tato organizace je jednou z několika

⁵⁸ Viz Anděl (pozn. 15), s. 70

⁵⁹ Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), s. 118.

⁶⁰ Viz Anděl (pozn. 15), s. 70

⁶¹ Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), s. 118.

⁶² Viz Anděl (pozn. 15), s. 70.

⁶³ Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), s. 120–120.

⁶⁴ Viz Baatz (pozn. 2), s. 126.

státních zařízení založených F. D. Rooseveltem za účelem napravení hospodářské situace v USA. FSA vznikla roku 1937 a měla za úkol pomoci americkému zemědělství se znovu postavit na nohy. Jedním z nejpozoruhodnějších programů bylo právě vytvoření fotografické sekce, která měla za úkol dokumentovat lidi a jejich životní podmínky na farmách.⁶⁵ Celkem se nám dochovalo 75 000 fotografií, ale odhaduje se, že skutečné celkové číslo bylo téměř 300 000.⁶⁶ Tak přelomová a významná byla právě skutečnost, že nyní na společnost apelovala celá velká skupina fotografů, kdežto doposud to byli zatím jen jednotlivci.⁶⁷ Členy této sekce se v mnohých případech staly i již dříve známé fotografické osobnosti jako Dorothea Langeová či Walker Evans.

Dorothea Langeová (1895–1965) začínala jako většina jiných fotografů v portrétním ateliéru. U toho ale velmi dlouho nesetřvala a začala s fotoaparátem chodit do ulic, které zmáhala krize. Zajímalo jí prostředí a podmínky fotografovaných lidí. Jeden z prvních snímků, kterým se proslavila [18] zobrazuje starého muže v davu, který se opírá o zábradlí. Aniž bychom viděli výraz v jeho očích, tak působí snímek velmi silně a emotivně a my si tak dokážeme domyslet, že je to člověk v nelehké životní situaci. Langeová je pro své velmi emotivní snímky známá, není proto divu, že byla oslovena právě FSA ke spolupráci. A tak spolu s ostatními členy dokumentární sekce pracovali na sociálním průzkumu zemědělských oblastí Ameriky. S lidmi, co fotografovala předtím často hovořila, a to mělo bezpochyby vliv i na výsledné fotografie, díky kterým se stala jednou z nejvýznamnějších ženských fotografek.⁶⁸

„*Documentary in style*“, tímto slovním spojením popisuje svou fotografickou tvorbu Walker Evans (1903–1975). Jeho fotografie, ač byly dokumentárního rázu, tak byly založené na přesnosti a promyšlenosti (mohli bychom mluvit i o jisté stylizaci), přičemž se velmi soustředily na výslednou vizuální stránku obrazu.⁶⁹ Spolu s dalšími fotografy FSA se podílel na dokumentaci společenské situace během hospodářské krize. Evans byl však odlišný svým zaměřením na takzvaný „*american dream*“ a jeho kritiku a výsměch. Stavěl ho do kontrastu s realitou skutečného života. Vyšperkované plakáty s reklamami na skvělý život ironicky porovnával s bídou předměstských ulic. [19] Svými promyšlenými frontálními záběry z diváků obratně činil účastníky záběru a ti tak měli

⁶⁵ <https://dp.la/exhibitions/exhibits/show/new-deal/recovery-programs/farm-security-administration>, vyhledáno 11. 4. 2017.

⁶⁶ Viz Baatz (pozn. 2), s. 126.

⁶⁷ Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), s. 72.

⁶⁸ Ibidem, s. 70–71.

⁶⁹ Viz Baatz (pozn. 2), s. 126.

možnost klást si otázky, zda je systém ve společnosti nastaven správně.⁷⁰ Evans byl výjimečný tím, že z na první pohled obyčejných každodenních věcí vytvářel silné a výmluvné obrazy. Jestli síla Langeových snímků byla v ohromném soucítění s fotografovanými, tak Evans je na druhé straně známý pro svou skvěle zvládnutou vizuálnost fotografií.⁷¹

Jak Amerika, tak většina levicově smýšlejících států v těchto letech pořádají fotografické výstavy, intenzivně se podílejí na tvorbě obrazových tisků a vedou tak jeden velký společný boj proti nespravedlnostem ve společnosti. Tato masová politická a propagandistická sjednocenost je také jednou z hlavních věcí, která vyčleňuje sociální fotografii od ostatních sociálně dokumentárních a reportážních žánrů, o kterých byla řeč v úvodních kapitolách této práce.

4 Sociální fotografie v Československu

Jak jsem již psala, tak v Československu je sociální fotografie spojená s filmovou skupinou Levé fronty, což bylo sdružení levicových intelektuálů a umělců, kteří se opírali o marxistickou teorii. Tato skupina založená v říjnu roku 1929 se řídila pokyny komunistické strany a jejím hlavním úkolem bylo následovat a představovat politické cíle. Sociální či přesněji dělnická fotografie byla proto ukazována jako vývojově nejdokonalejší forma fotografického projevu.⁷² Na formulaci tohoto žánru v Čechách mělo zajisté největší vliv sovětské Rusko a Německo.⁷³

Meziválečná léta byla v Československu obdobím sporů, zda je či není fotografie umění a jaký je nejvhodnější směr a budoucnost tohoto stále poměrně nového média. Na našem území stále v této době převládá snaha fotografii zumělečt'ovat užíváním ušlechtilých technik tisků a podobně. Nutno podotknout, že v tomto jsou Čechy lehce pozadu za zbytkem světa, především pak Amerikou a Německem, kde ve třicátých letech již poměrně dlouho působí výše zmíněná jména jako August Sander či Lewis Hine. Hlavním periodikem podporujícím právě tu uměleckou fotografii je časopis *Fotografický obzor*, o kterém v práci bude ještě několikrát zmínka. Ze zahraničních umělců se k uměleckosti fotografie vyjadřuje umělec a profesor na Bauhausu László Moholy-

⁷⁰ Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), s. 72.

⁷¹ Viz S. Johnson (pozn. 13), s. 594.

⁷² Viz Anděl Jaroslav (pozn. 15), s. 71.

⁷³ Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), s. 119.

Nagy v jeho studii zvané *Fotografie*, kde píše, že fotografie není jen o estetice a obrazu samotném, ale je to především názor výrazový. Popírá zde uměleckost fotky a na první místo dává její služebnost ve smyslu plnění konkrétních společenských funkcí.⁷⁴ V Čechách je to pak Jaromír Funke, který v roce 1929 píše: „*Fotografie nechce být a není uměním.*“ (...) „*Fotografie jest jediný nejdokonalejší a nejpravdomluvnější proces.*“⁷⁵ S tímto se konec konců ztotožňuje i Karel Teige, který dokumentární a reportážní fotografii upřednostňuje. Tyto teze podporující hnutí české a slovenské sociální fotografie mezi léty 1931-1934 se tak stávají jedněmi z nejdůležitějších projevů zespolečnění fotografického média meziválečných let. Stejně tak jako v jiných státech, tak ani u nás už fotografie není jen výrazem života, ale má ambice něco měnit.⁷⁶

4.1 Lubomír Linhart a sociální fotografie

V českém prostředí se sociální fotografií a její definicí do hloubky zabýval Lubomír Linhart (1906–1980), který v roce 1934 v podstatě napsal její manifest ve své knize *Sociální fotografie*, kde se snaží čtenáři vysvětlit, co tento fotografický žánr obnáší a jaká jsou jeho hlavní specifika a cíle. V této kapitole, která je pro mou práci jedna z nejpodstatnějších, se pokusím postihnout hlavní myšlenky knihy, kriticky některé z nich zhodnotit a případně je dát do kontrastu s již diskutovanými tématy této práce.

4.1.1 Linhartova kritika „měšťácké“ fotografie

Nejprve bych ráda představila samotného autora, a především tak i objasnila jeho politické postavení, které se silně odráží v jeho knize. Některé výše zmiňované fotografie a tvrzení mi pak mohou při rozboru a doložení zásadních tezí této publikace. Lubomír Linhart byl český publicista, který se věnoval především teorii filmu a fotografie. Během třicátých let působil jako mluvčí a teoretik *Film-foto skupiny Levé fronty*. Od počátku své novinářské kariéry se věnoval propagaci sovětského umění, především tedy filmu a fotografii.⁷⁷

Již na úplném začátku knihy můžeme pocítit Linhartovo silné vyhranění vůči takzvané „měšťácké“ fotografii. Tak autor označuje fotografie, jejichž autoři

⁷⁴ Mrázková, Remes, *Cesty československé fotografie* (pozn. 3), s. 61.

⁷⁵ Ibidem, cit. s. 61.

⁷⁶ Mrázková, Remes, *Cesty československé fotografie* (pozn. 3), s. 61.

⁷⁷ <http://www.databazeknih.cz/zivotopis/lubomir-linhart-23444>, vyhledáno 4. 4. 2017.

se v podstatě nezajímají o kontext doby a stejně tak se nesnaží svými snímky sdělit nějaké přehlížené pravdy. Taková fotografie tedy postrádá jakékoliv ideologické snahy a není projevem sociálního postavení autora. Předmětem zájmu jsou zde krajinky, fotografie rodiny a blízkých a jiné všední věci.⁷⁸ Toto je pochopitelně míněno jako narážka na celou buržoasii a kapitalistickou společnost, které “měšťácká“ fotografie slouží. Linhart chce ale definovat sociální fotografii jako takovou, která si je naopak vědoma své sociální funkce a staví se na stranu proletariátu a ne buržoasie. Onu “měšťáckou“ fotografii označuje jako strojenou a prázdnou, bez hlubší myšlenky. Dle jeho názoru, když člověk chce, tak i třeba po několika pokusech vždy vytvoří fotografii “uměleckou“, avšak vytvořit fotografii, která má opravdového ducha a je výmluvná, už není tak jednoduché, a ne každý to tedy zvládne. Což bychom si mohli vysvětlit i jako narážku na to, že dělnickou fotografii je opravdu schopný tvořit jen člověk příslušící k proletariátu, který čerpá ze svých vlastních špatných zkušeností s kapitalistickou společností. Linhart dále tvrdí, že ve fotografii “měšťácké“ převažuje forma nad obsahem, což není dobře, jelikož by tyto hodnoty měly být vyvážené. Jen tak se dosáhne největšího vizuálního a emočního účinku u diváka.

Autor kritizuje v podstatě i novou věcnost a piktorialismus, který byl u nás v této době stále velmi oblíbený, když tvrdí že: „*Na výstavách těchto fotografií si připadáme jako ve skladišti krásných, avšak mrtvých věcí a předmětů, a tam, kde je na fotografii zachycen člověk, jako v panoptiku jednotlivých figur. Neboť člověk, ukazovaný takto izolovaně, bez vztahu ke své funkci a zařazení ve společnosti, je vlastně také jenom věcí.*“⁷⁹ Což nás vrací k obrázku č.17, kde je mnou výše rozebíraná fotografie Jiřího Jeníčka focená ve stylu nové věcnosti. Ač je esteticky zvládnuta výborně, tak zároveň skvěle demonstruje právě tu „izolovanost“, které zde muž na fotografii nabývá, nelze ji tedy označit jako fotografii sociálního rázu, jelikož zde chybí zařazení do kontextu sociální funkce, které je pro Linharta jednou z nejpodstatnějších věcí.

U kritiky piktorialismu a nové fotografie ještě chvíli zůstaneme, když v knize přijde řada na *II. mezinárodní fotografický salon*, pořádaný v Praze v Mánesu roku 1933. Zde byly vystaveny právě snímky v tomto nebo podobném stylu. Zúčastnilo se 294 autorů z 29 zemí světa.⁸⁰ Linhart pořadatelům výstavy vyčítá to, že v době, kdy svět zmáhala

⁷⁸ Viz Linhart (pozn. 21), s. 8.

⁷⁹ Viz Linhart (pozn. 21), s. 13–14, cit. s. 15.

⁸⁰ Svaz československých klubů fotografů amatérů, *II. mezinárodní fotografický salon, Fotografický obzor XLI*, Praha 1933, s. 49.z

krize, bída, třídní konflikty a nezaměstnanost, tak uspořádali výstavu fotografií, kde ani jedna nepoukazuje na tuto smutnou skutečnost. Byly zde zas a znovu měšťácké fotografie, které se soustředily pouze na umělecky zpracované krajinky a líbivé věci běžného světa. Jejich účelem podle Linharta bylo pouhé zakrývání a zamlčování skutečnosti.⁸¹ Linhartův postoj, kdy tvrdí, že se svět nezajímá o skutečně podstatné věci se mi místy zdá dosti uzavřený a jednostranný. Skutečnost se rozhodně nezamlčovala. Vzpomeňme si na některé výše zmiňované fotografy, kteří byli od roku 1935 členy fotografické sekce americké FSA, která měla za úkol mapovat a odstraňovat nejhorší americké hospodářské krize.⁸² Mnoho ze členů její fotografické sekce se otázkami sociálního dokumentu zaobírali v ještě dřívějších letech, než vyšla kniha Sociální fotografie.

Linhart fotografii dělí na dva pomyslné tábory jimiž jsou: intelektuální fotografie snažící se vyjadřovat myšlenky a procesy a obrazovou fotografii, která dle autora vlastně nevyjadřuje vůbec nic pro nás podstatného, jelikož se soustředí pouze na svou vizuální stránku.⁸³

4.1.2 Sociální fotografie, její definice a forma

V předchozí kapitole jsem představila základní body, které se podle Lubomíra Linharta neslučují s pravidly sociální fotografie. Nyní bych se ráda dostala k tomu, co bychom si pod pojmem „sociální fotografie“ vlastně měli představit, jelikož se ukázalo, že autor je v této definici velmi přesný a vyhraněný.

Jak si je jistě každý vědom, jedno téma může být vyjádřeno rozličnými způsoby, které se odvíjejí od názorů jejich tvůrce a dle Linharta hraje roli i jeho sociální příslušnost. Toto bychom právě měli brát v potaz při zkoumání sociální fotografie nebo jak Linhart tvrdí, její vyhraněnější formě, kterou je fotografie proletářská či dělnická. Jelikož pojem „sociální fotografie“ se mu zdá jako hodně obecné pojmenování.⁸⁴ Vrátili-li se k příkladům dokumentárních žánrů, které jsou součástí třetí kapitoly této práce, tak by bylo možné je také označit za sociální fotografii, pravděpodobně by se ale nejednalo o takovou, kterou se ve své knize snaží definovat a propagovat Linhart.

⁸¹ Viz Linhart (pozn. 21), cit. s. 16–17.

⁸² Viz Baatz (pozn. 2), s. 126.

⁸³ Viz Linhart (pozn. 21), s. 32.

⁸⁴ Ibidem, s. 8.

Současně se ale nelze definovat dělnickou fotografií pouze tím, že je tvořena člověkem příslušícím k proletariátu. Musí být především formou nějaké ideologie, kterou podporuje a pomáhá ji utvářet.⁸⁵

Navzdory tomu, jak moc je u tohoto žánru důležitá obsahová složka, tak se nezapomíná a klade se důraz i na formu, která by měla být provedena působivými uměleckými formami. Linhart nám dává najevo, že i zde hraje estetika roli, když v textu porovnává dvě amatérské fotografie [20, 21], které mají na první pohled podobný ráz, kterým je dokumentace výletu/cesty někam. Myslím, že popis první fotografie si zaslouží původní citaci, když Linhart píše, že je to: „(...) *typická amatérská fotografie typického maloměšťáckého fotografa. Rodinka na výletě autem, rozestavená a rozsazená „malebně“ kolem vozu, strnulé a nejnemožnější nepřirozené posice (...) příkladné fotografie „tvařte se příjemně a nenuceně“ lidí, dychtivě a strnule čekajíc na spásonosné „Pozor, ted!“*. Tato kritika je krásnou demonstrací toho, že i estetická kvalita a hra s kompozicí hrají pro autora knihy zásadní roli. To jen dokládá jeho druhý příklad, kde fotografovaná osoba s největší pravděpodobností ani nevěděla, že je fotografována. Působí tedy jako momentní fotografie, která je pro dokumentarismus tak důležitá. Umění vystihnout ten pravý okamžik. Tato fotografie nám dává pocit, že jsme nenucenými účastníky celé scény a už jen z tohoto důvodu se stává mnohem atraktivnější než fotografie předchozí. Navíc celý obraz umocňuje hra s kontrastem, kdy nám tmavá část vlaku ohraničuje scénu. Podstatný je tedy přirozený výraz. Sociální fotografie jde však mnohem dál než za pouhou snahou o přirozený výraz. Má za cíl dát fotografii hlubší, a především sociálně prospěšnější význam, a to ji zase posouvá o stupeň výše, než je tento amatérský obraz ženy ve vlaku.⁸⁶

Sociální fotografie si mimo jiné klade za cíl rozšiřovat lidské obzory ve sféře poznání a vědění, z tohoto důvodu sem Linhart řadí i fotografii vědeckou jako je například rentgenofotografie, mikrofotografie a podobně.⁸⁷ Toto široké pole záběru je představeno na *Mezinárodní výstavě fotografie* pořádané SVU Mánes v roce 1936, která si vyloženě kladla za cíl představit fotografii z co nejširšího hlediska. Návštěvníci zde měli možnost vidět i vědecké snímky z 1. Chirurgické kliniky Karlovy Univerzity.⁸⁸

⁸⁵ Ibidem, s. 9.

⁸⁶ Viz Linhart (pozn. 21), s. 11–12, cit. s. 11.

⁸⁷ Ibidem, s. 32.

⁸⁸ Jirí Jeníček – Lubomír Linhart, *Mezinárodní výstava fotografie* (kat. výst.), Praha 1936.

Z předchozích kapitol víme, že mnou rozebírané fotografie jsou především nástrojem boje proti společenským nedostatkům. Dělnická sociální fotografie je pak vyloženě nástroj boje proletářské třídy proti buržoasii a klade si tak za cíl být revoluční. Na otázku „oč jde sociální fotografii“ odpovídá Lubomír Linhart takto: „*O vyjadřování světa a skutečnosti v jejich úplnosti a protikladech pod zorným úhlem dialekticko-materialistického světového názoru, o zařazení fotografie jakožto aktivní zbraně, působící ve směrnících tohoto světového názoru nejen uměleckou formou, nýbrž současně i novým, třídně chápaným a třídně vyjadřovaným obsahem, do fronty boje proletariátu za jeho třídní osvobození.*“⁸⁹ Nalezneme zde důraz na třídní propojenost, kde už nebojují jen jednotlivci (jako například Lewis Hine na počátku dvacátého století v Americe⁹⁰), kteří ke třídě za kterou bojovali mnohokrát ani nepatřili a chtěli prostě jen pomoci. V případě sociální fotografie v Československu je prakticky nezbytné, aby fotografové byli proletáři, kteří si, jak se říká „zažili svoje“ a na základě toho pak vytvářeli své snímky.

Tato proletářská fotografie má své největší a nejsilnější obecnost především v lidech z vlastních řad, kteří v podstatě ani nemají zájem o vysoké umění, které je cizí jejich mentalitě. Pro Linharta je sociální fotografie projevem marxistického chápání světa a každý, kdo chce tenhle žánr dobře zvládnout by měl mít znalost dialektického vidění dané skutečnosti. To znamená, že věci, proti kterým se svou fotografií snaží vyhranit by měl mít nejlépe zažité z vlastní praxe. Jen v tomto případě pak bude schopný dělat opravdové a výmluvné sociální fotografie. Rozumět zobrazovanému prostředí je tedy pro československou sociální fotografii nezbytné.⁹¹

Jaká jsou tedy hlavní specifika sociální fotografie? V první řadě je realistická, přičemž realismus nesmí být izolovaný. To znamená, že je nutné focenou situaci chápat v jejích třídních souvislostech, což je důležité, jelikož to pro autora fotografie tím pádem nemá mít smysl humanitární nebo soucitný (s tím se tedy logicky neslučuje většina zahraničních fotografií uvedených ve třetí kapitole). Ze snímku by v nejlepším případě měla být čitelná i příčina dané špatné situace, což nás znovu vede ke kritice kapitalistického systému. Jelikož jak Linhart píše, tak tato proletářská fotografie má pomáhat organizovat masy k boji proti kapitalismu a buržoasii. Není však výjimkou zobrazení veselých dělníků (nesoustředíme se zde tedy pouze na smutné věci), kteří mají

⁸⁹ Viz Linhart (pozn. 21), cit. s. 35.

⁹⁰ Viz S. Johnson (pozn. 13), s. 574.

⁹¹ Viz Linhart (pozn. 21), s. 37–49.

demonstrovat radost z dělnické práce a kultury, což má ostatní ještě více vyburcovat ke snaze potlačit moc buržoasie. Dalšími důležitými aspekty sociální fotografie jsou její časová, prostorová o obsahová souvislost, dále pak výraznost a výmluvnost.⁹²

V poslední části knihy rozebírá Linhart technickou stránku fotografie, její formu a prvky, pomocí kterých lze vytvořit snímek pro naše oči poutavější. Zde bych se ráda vrátila ke kapitole *Dokumentární žánr a jeho vývoj v Čechách*, kde jsem narážela na to, že lze nalézt společné prvky nové věcnosti a sociální fotografie, je to právě v estetické stránce. Oba dva styly se totiž snaží například o užívání kontrastu a diagonálních kompozic, které dodávají fotografii silnější pocit pohybu a dynamičnost.⁹³ Rozdíl je “pouze“ v tom, že Linhart fotografie nové věcnosti odsuzuje jako pouhou snahu o “moderní záběr“, bez snahy sdělit nějakou hlubší myšlenku. Jako skvělý příklad promyšleného užití kompozice v sociální fotografii nám poslouží snímek s názvem *Ruce*, jež pro mozoly nejde sevřít v pěst od Vladimíra Hnízda. [22] Námět působí velmi dramaticky, což je dáno především tím, že nás jako diváky staví autor pohledově do stejné roviny jako je stojící muž ukazující své ruce. Tím, že autor nezobrazil jeho tvář, nás nutí upírat pohled pouze na opracované ruce dělníka. Za povšimnutí stojí určitě u užití diagonální kompozice a nasvětlení svalů muže sluncem, které tak na jeho těle vytváří dynamické světlené kontrasty.⁹⁴ Každý dělník se do tohoto snímku musel zajisté dost dobře vcítit. Kvalitní sociální fotografie je taková, u které si bez jakéhokoli bližšího výkladu dokážeme domyslet její širší rámec což se odvíjí od umění vyfotit ten správný výřez z určité scény.⁹⁵

Co se užívání kontrastů týče, tak funguje samozřejmě kombinace světla a stínu, ale třeba i bohatý a chudý nebo záběr na prázdnou ulici přes zaplněnou výlohu v obchodě.

Sociální fotografie se ale nevztahuje pouze na zobrazení člověka, ale lze sem například zařadit i zátiší. Zde však záleží především na názvu, který snímku dáme. Když je název vhodně zvolen, má schopnost nás velmi dobře uvést do situace na kterou právě hledíme. Myšlenka má být vyjádřena ideologicky jasně, stručně a co nejpřesněji. Linhart v knize uvádí jako příklad fotografii s názvem *Výplata* [23]. Rozložené bankovky na stole představují zhruba týdenní výdělek dělníka, což mělo v té době zajisté velmi působivý

⁹² Ibidem, s. 53–64.

⁹³ Ibidem, s. 78.

⁹⁴ Birgus, *Česká fotografická avantgarda 1918–1948* (pozn. 50), s. 183.

⁹⁵ Viz Linhart (pozn. 21), s. 79–89.

sociální dosah pro příslušníky proletariátu. Když si představíme, že bychom tento snímek viděli zcela bez názvu nebo pojmenovaný například jako „Bankovky“ či „Stůl s penězi“, je pravdou, že by nám už nejspíše neřekl tolik a nebyli bychom tak schopni vyčíst jeho pravý význam. Otázkou zůstává, zda by i přes zdánlivě výmluvný název, toto byly schopné pochopit i jiné skupiny lidí než dělníci.

Na závěr knihy nám Lubomír Linhart podává stručné, ale výstižné shrnutí celé otázky sociální/proletářské fotografie, když píše, jak je důležité: „... *státí se fotografy, zachycujícími celý obklopující nás život, fotografovat lidi a věci v jejich vztazích a souvislostech, postavit se opravdu důsledně i ve fotografii na stranu proletariátu. (...) Sociální fotografové se musí státí propagátory sociální fotografie na všech místech svého působení (...), musí dávatí svou práci příklad, zdokonalovati se v ní technicky i ideologicky, státí se spolupracovníky proletářského, hlavně obrázkového tisku.*“⁹⁶

4.2 Výstavy sociální fotografie

Rok předtím, než vyšla kniha Lubomíra Linharta *Sociální fotografie* byla uskutečněna i stejnojmenná výstava. Hned v roce následujícím, tedy na jaře roku 1934, se pořádala druhá výstava *Sociální fotografie*. K této druhé výstavě se mi bohužel nepodařilo získat katalog, proto zde budu mluvit jen o výstavě první.

První výstava *Sociální fotografie* byla pořádána na jaře roku 1933 Film-foto skupinou Levé fronty a byla umístěna v Praze v paláci Metro na Národní třídě. Fotografie byly vybírány tak, aby zdůraznily hru rozporů a stavěly do kontrastu přepych a bídu, třídu vykořisťující a vykořisťovanou neboli, jak už je nám z předešlé kapitoly dobře známo, buržoasii a proletariát. Členové Film-foto skupiny Levé fronty v úvodu katalogu píší: „*Fotografie pro nás je tím, čím ve skutečnosti a v celé šíři dnes je – významným společenským činitelem, hluboce zasahující, ať již jako subjekt, či jako objekt do společenského dění, do problémů sociálně-politických, hospodářských, uměleckých i kulturních, do celého života kolem nás.*“⁹⁷ Důraz je kladen na jasnou a útočnou mluvu fotografie, čehož se docílí právě tím, že se vyzdvihne její sociální tedy společenská funkce. Autoři výstavy chtěli ukázat fotografii jako zrcadlo své doby, což je vlastně

⁹⁶ Ibidem, s. 80–97, cit. s. 103–104.

⁹⁷ Film-foto skupina levé fronty, *Výstava Sociální fotografie* (kat. výst.), Praha 1933, cit. s. 2.

samotná úloha a podstata každého umění. Společnost měla být inspirována k cestě vpřed a nikoliv zpět. Proto se na této výstavě kladl důraz především na obsahovou složku. Vše bylo koncipováno a stavěno tak, aby se díla viditelně vyhranila proti dosavadním výstavám fotografií v Československu, které měly tendence představovat fotografické médium spíše jako umělecké a obsahová složka a důraz na komunikační sílu tohoto média zůstávali upozaděny. Byla zde znatelná soustředěnost na fotografii, která nedokumentuje věci jen podle vnějšku, ale soustředí se především na jejich podstatu, souvislost a smysl. V předmluvě je zdůrazněno, že sociální fotografie musí být nositelem myšlenky boje proti bezpráví a křivdě. Je to tedy jakýsi boj za pravdu, pokrok a cestu vpřed. S tímto se váže snaha zachycovat živé, skutečné lidi a pocity, které jsou, pokud možno nijak nepřikrášlené a autentické. Kurátoři v úvodu dále zmiňují další zásadu výstavy, která vnímá fotografii jako progresivní uměleckou disciplínu, jen v případě, je-li subjektem společenského dění. Na výstavě mají být tedy konečně nezkresleně ukázané do té doby utajované věci.⁹⁸ Přesně tak, jak si to přál Lubomír Linhart ve své knize *Sociální fotografie*.

Výstava byla rozdělena na deset částí se jmény: prostředí, děti, práce, rekreace, válka, bída, masy, továrny, typy (lidí – zaměstnaní, sociální vrstvy aj.), studie. Přesto, že výstava měla jasně daný program, tak zde nebyli fotografie pouze od vyloženě sociálních fotografů. V sekci „prostředí“, „děti“ a „práce“ byli v pěti obrazech zastoupeni i Josef Sudek a Jaromír Funke, kteří jsou nám známi spíše z jiných fotografických odvětví.⁹⁹ Ani v jednom případě vystaveného díla se však nejedná o jejich typicky známou tvorbu. Výstava se neskládala pouze z československých prací. Byli zde i němečtí autoři, Francie a SSSR. Americká zásilka s fotografiemi došla na výstavu až po jejím zahájení.¹⁰⁰

Je zajímavé, že tato výstava neměla zdaleka takový ohlas jako již zmiňovaný *II. Mezinárodní fotografický salon*, který se v Praze pořádal na jaře téhož roku. V časopise *Fotografický obzor* je na tento salon několikrát upozorněno poměrně obsáhlými články a nalezneme zde i podrobnou recenzi. O výstavě *Sociální fotografie* konané nedlouho po něm zde nepadne ani zmínka.¹⁰¹ Z prohlédnutí několika ročníků těchto časopisů je však znatelná náklonnost k poněkud umělečtějšímu pojetí fotografie a kolem poloviny

⁹⁸ Ibidem, s. 4–5.

⁹⁹ Viz Film-foto skupina levé fronty (pozn. 97), s. 9.

¹⁰⁰ Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1839-1999. Chronologie*, Praha 1999, s. 68.

¹⁰¹ Viz Svaz československých klubů fotografů amatérů (pozn. 80).

třicátých let je zde prakticky nemožné nalézt sociálně laděné fotografie, tak jak jsme si je definovali v kapitole rozebírající knihu Lubomíra Linharta. Časopisy, které se vyložené tomuto žánru věnovaly tak budu zmiňovat později.

Do této kapitoly by se krom výstav sociální fotografie měla zahrnout i *Mezinárodní výstava fotografie*, která se konala na jaře roku 1936 v budově Mánesa v Praze. Ke katalogu dělali předmluvu Jiří Jeníček a Lubomír Linhart. Je vidět, že se Linhart držel svých tezí z knihy *Sociální fotografie*, kde například kritizoval dosavadní uniformitu a šablonovitost výstav fotografie, a proto tato mezinárodní výstava byla zcela jiného rázu. Jejím heslem bylo: „*Fotografie v životě a v umění!*“¹⁰² Jak píší autoři v předmluvě, tak se touto výstavou pokoušeli definovat moderní fotografii. Toho bylo docíleno tím, že se rozšířil její tematický horizont, a to mělo napomoci k nalezení nového výrazu. Současně zde autoři výstavy neopustili od snahy, aby i zde fotografie plnila a uplatňovala své sociální funkce a tím pádem pak měla význam pro vývoj lidské společnosti. Tímto měla být výstava odlišná od všech předchozích, které fotografii pojímaly dle Linharta příliš jednostranně. Nové metody estetické působivosti tak byly vítány. Výstava měla být dokumentem o fotografii a jejích formálních možnostech. Krom zcela nového přístupu zde byli zahraniční autoři, z nichž někteří u nás ještě nikdy nevystavovali. Například jedna z největších osobností fotografie Man Ray zde měl 28 děl, dále zde byly fotografie Johna Heartfielda, Alexandra Rodčenko aj.¹⁰³ Moderní fotografie byla definována především snahou o postihnutí co nejvíce rozličných témat a stylů, které jsou často zcela opomíjeny. Proto zde byly například k vidění již výše zmiňované vědecké fotografie z 1. Chirurgické kliniky Karlovy Univerzity.¹⁰⁴ Celkem bylo vystaveno 608 prací, z čehož bylo zhruba polovina československých.¹⁰⁵ Ač byla tato výstava pro rozvoj české moderní fotografie jistě podstatná (už jen z toho důvodu jaká světová jména fotografie zde bylo možno vidět), tak i v tomto případě byla časopisem *Fotografický obzor* téměř opomenuta. Je zde pouze jednou větou oznámeno její konání a počet fotografií, který na ní byl vystaven.¹⁰⁶

Měli bychom také brát v potaz, že mnoho českých fotografů, kteří měli na výstavách své sociálně laděné snímky se věnovalo i jiným žánrům. Nebylo tak vždy pravidlem, že se tito umělci ztotožňovali s ideologickou stránkou, kterou Lubomír Linhart

¹⁰² Viz Jeníček (pozn. 88), s. 5.

¹⁰³ Birgus, *Fotografie v českých zemích 1839-1999. Chronologie* (pozn. 100), s. 72.

¹⁰⁴ Viz Jeníček (pozn. 88), s. 8.

¹⁰⁵ Birgus, *Fotografie v českých zemích 1839-1999. Chronologie* (pozn. 100), s. 73.

¹⁰⁶ Augustin Škarda, *Fotografický obzor XLIV*, Praha 1936, s. 120.

tomuto žánru vyhranil. Někteří prostě jen reagovali na kritickou situaci se kterou se musely určité vrstvy obyvatelstva potýkat.¹⁰⁷

4.3 Česká periodika

Co se knih zabývajících se sociální fotografií týče, tak se ve třicátých letech dá mluvit pouze o spisu Lubomíra Linharta. Hlavním zdrojem informací však byla právě ilustrovaná periodika, která se stala nezbytnou formou propagace rozličných názorů na fotografické umění. V této kapitole bych ráda zmínila ty hlavní a u některých pak na příkladech ukázala, jak moc se sociální fotografií zaobírali a zda byli její zastánci či naopak. Nutno podotknout, že práce fotoreportéra byla v těchto letech ještě značně omezená a ztížená, jelikož platil zákaz fotografování v soudních síních a sněmovnách, na nádražích, na pražských hřbitovech, nesměly se fotografovat havárie letadel a vlaků či kriminální případy, tyto fotografie jsou tak u nás velkou vzácností.¹⁰⁸

Dvacátá a třicátá léta jsou obdobím, kdy se živá fotografie začala dostávat více a více na stránky periodik. Vzory pro rozvoj české moderní foto žurnalistiky a časopisů jí se zabývajících byly především zahraniční periodika jako *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Die Woche*, *Die Zeit im Bild* či *Hamburger Illustrierte*. V pozdějších letech i další týdeníky jako britský *Picture Post* nebo americký *Life* a *Look*. V Čechách patřil mezi průkopníky tohoto druhu časopisů *Pražský ilustrovaný zpravodaj* vydávaný od roku 1920 nakladatelstvím Melantrich.¹⁰⁹

O časopisu *Fotografický obzor* zde již byla zmínka. Proto bych ho ráda připomněla i v této kapitole. Toto periodikum je pro nás dokladem toho, že se v Československu i ve třicátých letech stále vedly dohady mezi zastánci umělecké a živé fotografie. V číslech z let 1933–1936 se objevují pouze umělecky laděné amatérské fotografie (krajiny, zátiší apod.). Výjimka nastává v roce 1936, kdy se na stránkách časopisu začíná objevovat Karel Hájek, který je zde nazýván prvním českým fotografickým reportérem. Pravděpodobně jedna z prvních sociálně laděných fotografií v tomto časopise je právě od něj a nese název *Výplata* [24].¹¹⁰ Tento snímek je názornou demonstrací sociální fotografie, tak jak jí definuje Lubomír Linhart. Na první pohled jde o dělníky v potrhaném oblečení, kteří si mezi sebe rozdělují nevelkou částku. Na snímku

¹⁰⁷ Viz Anděl (pozn. 15), s. 71.

¹⁰⁸ Pavel Altschul, O fotografii ve službách novin, *Světobzor XXXIII*, 1933, č. 36, s. 5.

¹⁰⁹ Birgus, *Česká fotografie 20. století* (pozn. 54), s. 81.

¹¹⁰ Viz Škarda (pozn. 106), s. 47

je naznačeno i prostředí, které napovídá, že se jistě nejedná o vysoce postavené muže. Stejně tak i název je zvolen příznačně a vede diváka k hlavnímu tématu fotografie.

Velmi oblíbeným týdeníkem se stal *Světobzor*, především poté co se roku 1933 jeho vedení ujal novinář Pavel Altschul, který ho nasměřoval na periodikum věnující se politickým reportážím ale třeba i avantgardnímu umění.¹¹¹ Tento časopis byl hojně ilustrován fotografiemi, které byly převážně dokumentárního rázu. Po rešerši čísel z roku 1933, lze vyvodit závěr, že se zde fotografii mnoho článků nevěnovalo, přesto je znatelná náklonnost právě k fotografiím sociálního a žurnalistického stylu. Když bychom měli porovnat *Světobzor* s výše zmiňovaným *Fotografickým obzorem*, povšimneme si zcela jiných preferencí, co se fotografických stylů týče. Týdeník *Světobzor* byl mnohem více nakloněný k dokumentární fotografii a spíše odporoval umělecké fotografii, která byla vyzdvižována *Fotografickým obzorem*. To nám dokládá článek od Altschula z čísla 38 s názvem „*O fotografii ve službách novin*“, ve kterém se píše o získání náklonnosti čtenářů ústupem od sáhodlouhých článků a přechodem k většímu množství fotografických ilustrací. V textu se zdůrazňuje, že fotografie nemají být pouze statickými dokumenty, ale mají působit živě a zachycovat skutečný život.¹¹² Autor zde píše: „*dnes je hlavním požadavkem, aby obrázek mluvil, aby nám svou vnitřní dynamikou a pomocí několika průvodních slov pověděl co nejvíce o povaze události, kterou zachycuje*“¹¹³ Altschul stejně jako Lubomír Linhart zdůrazňuje důležitost zachycení správného a nejvýmluvnějšího okamžiku, jelikož v novinách je často použita jen jedna fotografie, která nám musí býti schopná říci co nejvíce. Přímá kritika umělecké fotografie se pak nachází v 47. čísle z téhož roku. Nalezneme jí v článku od A. Boháče s názvem „*O tématice ve fotografii*“, kde autor kritizuje neustálou snahu amatérských fotografů vytvořit rádobu umělecké statické fotografie užíváním ušlechtilých technik. Tito fotografové zaobírající se pouze technickými vychytávkami zpracování snímku, než jeho samotným námětem jsou dle Boháče čtvrt století pozadu za zbytkem světa.¹¹⁴ V článku dále tvrdí: „*Málo obrazů na výstavách znázorňuje život, pohyb. (...) Jen málo je tam obrázků lidí v jejich přirozeném prostředí nebo nesehraných scénách.*“¹¹⁵

O zahraničních umělcích se ve *Světobzoru* v těchto letech moc nepsalo, pouze v případě, že měli na našem území nějakou výstavu. To samé platí i pro zahraniční

¹¹¹ Birgus, *Česká fotografie 20. století* (pozn. 54), s. 82.

¹¹² Viz Altschul (pozn. 108), s. 4.

¹¹³ Ibidem, cit. s. 6.

¹¹⁴ A. Boháč, *O tématice ve fotografii*, *Světobzor XXXIII*, 1933, č. 47, s. 13.

¹¹⁵ Ibidem, cit. s. 13.

fotografy, o kterých se v číslech z roku 1933 nedočteme prakticky téměř vůbec. Našla jsem zde jedinou zmínku o László Moholy-Nagy a jeho dvou nových filmech *Černá-bílá-šedá* a *Marseille*. Ty byly ovlivněny jeho fotografickou činností, které se věnoval nejdříve. Film *Marseille* byl sociálně dokumentárního rázu. Oba snímky se bohužel směly promítat pouze v soukromých kinech a neměly se tak šanci dostat k širší veřejnosti.¹¹⁶

Mezi další české časopisy publikující sociálně dokumentární fotografie patří *Tvorba*, *Svět práce*, *Pestrý týden* nebo týdeník *Ahoj na neděli*. Nejaktivněji do časopisů přispíval právě Karel Hájek, ale i například další z českých sociálních fotografů Václav Jírů či Rudolf Kohn. Surovější snímky byly často zveřejňovány anonymně v komunistickém čtrnáctideníku *Reflektor*.¹¹⁷

4.4 Čeští a Slovenští představitelé

Jak jsem již psala, na Slovensku byla tradice sociální fotografie poněkud silnější než u nás. Fotografové se zde sdružovali kolem skupiny *Sociofoto*, k jejímuž vzniku dala popud Irena Blühová, jakožto vedoucí osoba obrazových komunistických propagandistů.¹¹⁸ Dalšími členy spolku byli Karol Aufricht, Barbora Zsigmondiová, Rosi Neyová či například Friedrich Stroh. Jejich fotografie byly vystaveny na obou výstavách sociální fotografie pořádaných v Praze v letech 1933 a 1934.¹¹⁹ Tato kapitola se podrobněji podívá na život a tvorbu dvou vybraných fotografů.

První osobností je fotografka Irena Blühová (1904–1991), která svou kariéru započala pořizováním snímků ze života své rodné vesnice Horná Mariková. Od útlého věku byla obklopena bídou, která tehdejší slovenský venkov zmáhala. Jako zarytá zastánkyně komunistického režimu už od samotného začátku svými autentickými snímky pořízenými na deskový fotoaparát útočí na nerovně postavenou kapitalistickou společnost. V roce 1931 odjíždí na dva roky do Německa, aby zde studovala na Bauhausu obor Moderní formy fotografické a typografické propagace. Toto studium velmi ovlivní její následnou tvorbu, která se najednou stává mnohem více osobitá a dynamická. Po svém návratu v Bratislavě zakládá stranické knihkupectví, kde se scházejí umělci, kteří pomáhá různými uměleckými formami šířit novou marxistickou politiku.¹²⁰

¹¹⁶ J. Lehovec, *Světlozor XXXIII*, 1933, č. 7.

¹¹⁷ Birgus, *Česká fotografie 20. století* (pozn. 54), s. 83.

¹¹⁸ Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), s. 119.

¹¹⁹ Ibidem, s. 121.

¹²⁰ Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), s. 120.

Ne nadarmo si Blühová vysloužila přezdívku „bratislavská Gertruda Steinová“.¹²¹ Právě zde vzniká i fotografické seskupení *Sociofoto*, které dělá cílený průzkum nejchudších oblastí Slovenska. Tyto fotografie jsou představeny na její samostatné výstavě *Sociofoto* konané v roce 1934. Přesto že Blühová aktivně své snímky publikovala v mnoha Slovenských i zahraničních levicově orientovaných periodikách, tak bychom její jméno hledali jen těžko. Jako ostatní členové spolku totiž ve většině případů zveřejňovala fotografie anonymně. Spolek *Sociofoto* se tímto prezentoval jako jednotná síla, které jde o dosažení svých cílů nikoli o prezentaci svých členů. Po válce pokračuje Blühová ve své politické kariéře a stává se spoluzakladatelkou tiskového podniku *Pravda* v Bratislavě.¹²² Byla to velmi výjimečná a nadaná osobnost, což dokládá například i to, že její snímky si pro své politické fotomontáže půjčoval John Heartfield.¹²³ Jako příklad její tvorby uvádím snímek z roku 1934 s názvem *Rodina* [25]. Na první pohled se jedná o lidi žijící v bídnych venkovských podmínkách. Fotografie tak autenticky a nenuceně líčí těžkou práci spojenou s povinností postarat se o potomky. To vše je umocněno postavením našich očí do jedné roviny s matkou a malým dítětem a my se tak stáváme nezúčastněným pozorovatelem celé scény.

V Čechách žádný spolek věnovaný speciálně sociální fotografii nevznikl a fotografové se tak sdružovali pod již výše zmiňovanou Film-foto skupinou Levé fronty, která byla nepřímo řízená komunistickou stranou Československa. Mimo sekce fotografické byla velmi výrazná sekce architektonická. Ta již v roce 1931 uspořádala výstavu s názvem *Proletářské bydlení*, kde pomocí fotografií návštěvníkům ukazovala chudá obydlí dělníků. Skupinu Levé fronty nepřímo podporovali i někteří avantgardní umělci, kteří se zúčastnili obou výstav sociální fotografie. Byli to například J. Funke, E. Wiškovský, F. Povolný aj. Z fotografů věnujících se naplno proletářské fotografii pak lze vyzdvihnout jména jako Pavel Altschul, Rudolf Kohn, František Kalivoda, Karel Kašpařík či Oldřich Straka.¹²⁴

Jednou z nejvýraznějších osobností české dokumentární fotografie byl zajisté původem jihočeský reportér Karel Hájek (1900–1978), který ve třicátých letech napomohl formovat tento směr. S fotografií začínal jako amatér, jelikož původním

¹²¹https://monoskop.org/images/c/cb/Lackova_Dana_2004_Fotografka_vsednych_dni_Irena_Bluhova.pdf, vyhledáno 19.4.2017.

¹²²Mrázková, *Příběh fotografie* (pozn. 8), s. 120.

¹²³https://monoskop.org/images/c/cb/Lackova_Dana_2004_Fotografka_vsednych_dni_Irena_Bluhova.pdf, vyhledáno 19.4.2017.

¹²⁴Rostislav Švácha (ed.) - Antonín Dufek, *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890/1938*, Praha 2007, s. 348.

povoláním byl řidič tramvají. Během let se však jeho fotografické schopnosti neustále zlepšovaly a od roku 1932 už pracoval jako fotoreportér pro nakladatelství Melantrich. Byl to velmi aktivně do umění se zapojující člověk a vykonával mnoho činností s tím spojených, byl součástí zahraničních i domácích porot, vedl přednášky a publikoval ve velkém počtu tiskovin. Z jeho díla je nejvýznamnější jeho dokumentární tvorba, která zahrnuje reportáže politických a kulturních událostí [26].¹²⁵ Jako jeden z mála fotografů měl ve třicátých letech samostatnou výstavu, bylo zde k vidění kolem dvou set snímků a akce sklídila u návštěvníků veliký ohlas.¹²⁶ Byl vyzdvihován za schopnost dát svému námětu vždy něco ze sebe, což z něj dělalo umělce i při zobrazení pouhé momentky.¹²⁷ Za zmínku stojí Hájkovo fotografie z třicátých let, na kterých jsou v detailu zobrazeny ruce, které jak lze vidět byly velmi častým námětem. [27,28] Pravděpodobně se jedná o ruce ženy na prvním snímku a ruce muže na snímku druhém. Přesto, že zde nemáme pohled do obličeje ani náznak okolního prostředí, tak oba dva snímky působí velmi dramaticky. Velmi dobře si odvodíme, že jde o zašpiněné ruce starších těžce pracujících lidí. Vysoký kontrast pak toto vše jen umocňuje a napomáhá zvýraznit vrásčitou strukturu.

4.5 Čechy vs. svět

V této poslední kapitole bych se ráda pokusila srovnat tvorbu Československých fotografů s tvorbou zahraničních umělců a na základě toho zhodnotit kvalitu u nás vzniklých prací. Je jasné, že ta část evropských států, které zastávaly socialistický režim tvořila i sociální fotografie v podobném duchu. To bylo možné porovnat na obou pražských výstavách sociální fotografie, kterých se tito zahraniční fotografové zúčastnili. Například v dopise, který poslali francouzští umělci na první výstavu *Sociální fotografie* stojí, že dělnická fotografie ve Francii pronikla zatím jen málo mezi společnost, a proto jsou si vědomi, že jejich fotografie nedosahují tak velké kvality jako například ty německé či české.¹²⁸ Než se pokoušet dávat do kontrastu evropské země, tak mi přijde mnohem zajímavější postavit vedle sebe fotografie amerických umělců a fotografie pocházející z rukou našich fotografů, kteří fungovali pod dělnickou stranou.

¹²⁵ Viz Hlaváč (pozn. 12), s. 369.

¹²⁶ Viz Švácha, (pozn. 124), s. 349.

¹²⁷ Viz Škarda (pozn.106), s. 47.

¹²⁸ Viz Film-foto skupina levé fronty (pozn. 99).

Nutno brát v potaz, že Spojené státy byly, co se fotografie týče, ve třicátých letech na zcela jiné úrovni než většina států Evropy. V době, kdy se u nás stále řešila otázka, zda je či není fotografie umění a jaký je její postoj v uměleckém světě, tak v Americe již několik let excelovali dokumentární fotografové jako L. W. Hine či Margaret Bourke-White.¹²⁹[29]. Určitě byl rozdíl i v používání rozličných fotografických přístrojů. Z předchozí kapitoly víme, že například Irena Blühová užívala stále velký deskový fotoaparát, který zajisté není tak snadný pro manipulaci jako lehce přenosné přístroje na svitkový film. Dalo by se tedy tvrdit, že USA měla v těchto aspektech lehký náskok, a proto se může zdát její tvorba z třicátých let umělecky více vyvinutější než ta naše. Podívejme se na například na asi nejznámější fotografii Dorothey Langeové z roku 1936. [30] Mimo kvalitního technického zpracování a ostrosti, nás zaujme především samotný výraz matky hledící zamyšleně do neznáma. Z její ztrápené vrásčité tváře je patrný život plný starostí. Celý snímek pak umocňují její dvě děti, které zakrývají si obličej se odvracejí od objektivu.¹³⁰ Není pochyb, že Langeová tím, že s fotografovanými lidmi hovořila, z nich proto byla schopná dostat takto upřímný a čistý výraz, pro jaký je tak známá. Mnoho sociálně dokumentárních snímků pocházejících z rukou československých fotografů se však zajisté může rovnat těm americkým. Ku příkladu fotografie od slovenského fotografa Tibora Hontyho (1907–1968) jsou toho jasným důkazem. Jeho snímkům dokumentujícím pražský Žižkov nechybí téměř nic, co se kvality zpracování a kompozice týče. [31] Fotografie *Žižkovská matka* nám musí ihned asociovat o pár řádků výše zmiňovanou fotografii Dorothey Langeové a nutno říci, že až na znatelně horší kvalitu a ostrost, tak stylově a námětově je s ní prakticky srovnatelná. Snímky jsou přibližně ze stejné doby. Obě ženy mají nepřítomný a zamyšlený výraz, který je jen umocněn jejich svrašťelým čelem a vypovídá o nelehké životní situaci. Dalo by se polemizovat o tom, zda v nás vyvolávají silnější emoce děti otočené směrem od fotoaparátu, skrývající své tváře na ramenou matky či děti, kterým je do obličeje vidět velmi dobře a lze z jejich výrazu vyvodit strastiplné dětství. Jiných kvalitních snímků by se zajisté našlo mnohem více. Vzpomeňme si například na fotografie Karla Hájka, které zachycovaly lidské ruce.

Na závěr této kapitoly bych ráda ještě jednou zmínila Dorotheu Langeovou, která měla své zásady při pořizování snímků a ty se v mnohém podobají právě těm, které

¹²⁹ Viz S. Johnson (pozn. 13), s. 594.

¹³⁰ <http://xroads.virginia.edu/~ug97/fsa/lang.html>, vyhledáno 24.4.2017.

vyzdvihuje Lubomír Linhart ve své knize *Sociální fotografie*. Fotografa tvrdí, že její pravidla: „*spočívají ve třech zásadních bodech: Za první – ruce pryč! Co fotografuji, nezatěžuji, neřučuji do toho a nic nearanžuji. Za druhé – smysl pro prostor. Co fotografuji, pokouším se zobrazit vždy jako součást svého okolí, jako něco, co má kořeny. Za třetí – smysl pro čas. U všeho, co fotografuji, se pokouším také ukázat, že to zaujímá své určité místo v minulosti nebo přítomnosti.*“¹³¹ Myslím, že tímto odstavcem jsou shrnuty nejpodstatnější znaky sociální fotografie, které jsou aplikovatelné na jakoukoliv fotografii snažící se tento směr následovat. Každá země si pak už jen doladila další aspekty dle svých vnitřních politických pravidel či konkrétní společenské situace. To je důvodem proč sociálně dokumentární fotografie v průběhu lidské historie nikdy nebude stejná a bude mít tendence se neustále vyvíjet.

¹³¹ Viz Baatz (pozn. 2), cit. s. 127.

Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo definovat československou sociální fotografii a zasadit ji do širšího světového kontextu, přičemž jsem se pokoušela neopominout ani historii jejích “předchůdců“, kterými jsou dokument a reportáž.

Sociální fotografie, která se vyvíjela na přelomu dvacátých a třicátých let dvacátého století má své kořeny především ve fotografii čistě reportážní. Co jí vůči tomto žánru vyhraňuje je pak především její snaha stát se společenským činitelem a komentátorem s mocí zasahovat do světového dění. Mezi její hlavní charakteristické rysy patří autentičnost a nestylizovanost, která je podpořena snahou o zasazení objektu do reálného a přirozeného prostředí. Ze snímku bychom tedy měli být schopni alespoň přibližně odvodit danou společenskou situaci, ve které se fotografovaný objekt nachází. Jak zmiňuje Lubomír Linhart v knize *Sociální fotografie*, tak tito fotografové neopomínali ani na estetickou stránku obrazu. Proto má většina těchto fotografií i velmi kvalitní vizuální formu. K umocnění dynamičnosti fotografie si často fotografové napomáhali například užíváním diagonálních kompozic či vyhledáváním velkého kontrastu světla a stínu. To vše ale muselo probíhat, pokud možno nearanžovaně, tedy bez manipulace s fotografovanými objekty. Nemalou úlohu hraje v sociální fotografii i samotný název, který by měl stručně a výstižně přiblížit divákovi hlavní námět a myšlenku.

Pro vývoj výše popsané sociální fotografie byl jistě podstatný fotografický dokument, na základě kterého se postupně formulovala. Ten má své kořeny již v sedmdesátých letech devatenáctého století v Anglii ve fotografiích Franka Meadowa Sutcliffa a Johna Thomsona. Tímto začíná období, kdy se na fotografii už nenahlíží jen jako na pouhé umělecké médium, ale stává se důležitým a výmluvným komunikačním prostředkem. Nová éra dokumentární fotografie nastává, když už není pouze nezúčastněným komentátorem, ale se stává prostředkem boje proti společenským nedostatkům, to můžeme vidět například v díle Lewise Hineho, který dokumentoval nezákonnou práci dětí a jeho snímky později přispěly k vytvoření nového zákona, který jí zakazoval.

Zmiňované charakteristiky sociální fotografie jsem se snažila dokládat výstižnými fotografiemi, které tak demonstrovaly její podstatu. Jak jsme mohli vidět, ve středu zájmu v tomto případě stojí samozřejmě člověk. Dobré zachycení jeho výrazu, či určitých emotivních/dramatických událostí jeho života je důležité. Současně jsem se pokoušela

vybrat i fotografie, na kterých nalezneme pouze předměty nebo jen malou část z lidského těla. Vzpomeňme si například na snímek *Výplata* od R. Kohna či na časté fotografie zobrazující vrásčité a upracované ruce. I takovéto snímky mají silnou výpovědní hodnotu.

Dvacátá léta byla v Československu obdobím, kdy se pohled na fotografické médium začal měnit. Do té doby vyzdvihované a upřednostňované ušlechtilé techniky pro zpracování obrazu či důraz na to, aby fotografie byla především uměním a ničím jiným se postupně přestávaly stávat tak důležitými. Lidé si čím dál tím více začínali uvědomovat, jak velkou může mít fotografie moc a rozhodli se využít těchto benefitů, a to především v politických záležitostech. Sociální fotografie na našem území se díky tomu v této době přetváří na velmi specifické médium, kterým je fotografie dělnická či proletářská. Nehledě však na rozličná pojmenování, ve svém principu zůstává stejná. Snaží se zaznamenat danou společenskou situaci, nezkresleně a výmluvně, tak aby ze vzniklých snímků byly schopny číst pravdivou historii i další generace.

Bibliografie

Knihy

Willfried Baatz, *Malá encyklopedie fotografie*, Brno 2004.

Vladimír Birgus (ed.) – Antonín Dufek – Jan Mlčoch – Karel Srp et al., *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*, Praha 1999.

Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2010.

Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1839-1999. Chronologie*, Praha 1999.

Ľudovít Hlaváč, *Dejiny fotografie*, Martin 1987.

Milič Jiráček et al., *Technické základy fotografie*, Praha 2002

William S. Johnson– Carla Williams – David Wooters (ed.) et al., *1000 Photo Icons. George Eastman House*, Köln 2002.

Lubomír Linhart, *Sociální fotografie*, Praha 1934.

György Morvay, *Foto lexikon*, Bratislava 1988.

Daniela Mrázková, *Příběh fotografie. Vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. Praha 1985.

Daniela Mrázková – Vladimír Remeš, *Cesty československé fotografie. Vyprávění o historii československé fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů vybraných osobností a mezních vývojových okamžiků*. Praha 1989.

Susan Sontag, *O Fotografii*, Praha 2002.

Miloslav Stibor, *Fotografie pro lidové školy umění*, Praha 1979.

Rostislav Švácha (ed.) - Antonín Dufek, *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890/1938*, Praha 2007.

Katalogy

Jaroslav Anděl, *Česká fotografie 1840-1950. Příběh moderního média* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum 2004.

Jiří Jeníček – Lubomír Linhart, *Mezinárodní výstava fotografie* (kat. výst.), Praha 1936.

Lubomír Linhart, *Výstava Sociální fotografie* (kat. výst.), Praha 1933.

Články

Pavel Altschul, O fotografii ve službách novin, *Světobzor XXXIII*, 1933, č. 36.

A. Boháč, O tématické ve fotografii, *Světobzor XXXIII*, 1933, č. 47.

J. Lehovec, *Světobzor XXXIII*, 1933, č. 7.

Svaz československých klubů fotografů amatérů, II. mezinárodní fotografický salon, *Fotografický obzor XLI*, Praha 1933

Augustin Škarda, *Fotografický obzor XLIV*, Praha 1936.

Internetové zdroje

<http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Heliografie>, vyhledáno 25. 4. 2017.

<https://dp.la/exhibitions/exhibits/show/new-deal/recovery-programs/farm-security-administration>, vyhledáno 11. 4. 2017.

<http://www.databazeknih.cz/zivotopis/lubomir-linhart-23444>, vyhledáno 4. 4. 2017.

https://monoskop.org/images/c/cb/Lackova_Dana_2004_Fotografka_vsednych_dni_Irena_Bluhova.pdf, vyhledáno 19.4.2017.

<http://xroads.virginia.edu/~ug97/fsa/lang.html>, vyhledáno 24.4.2017.

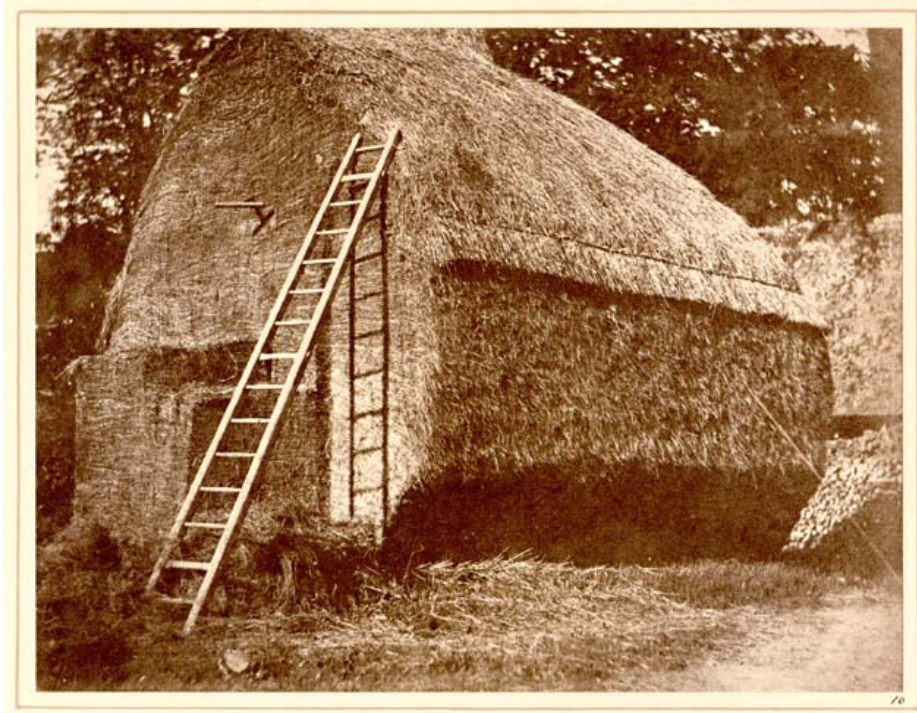
Obrazová příloha



[1] Nicéphore Niépce – Pohled z okna v Le Gras (1826)



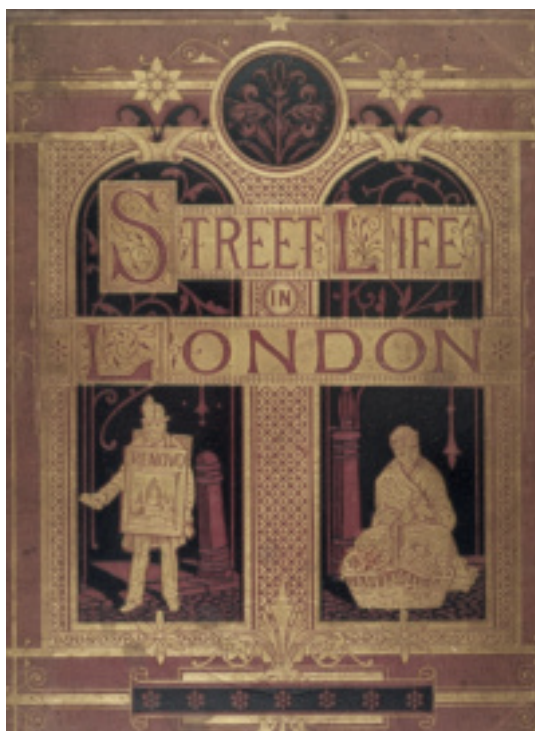
[2] William H. Fox Talbot – The Pencil of Nature (titulní strana) – 1844



[3] William H. Fox Talbot – The Pencil of Nature (fotografie z knihy) – The Haystack (1844)



[4] André Alphonse Eugène Disderi – Princess Metschersky (1860)



[5] Adolph Smith – Steet Life in London (přední strana knihy) – 1877



[6] John Thomson (z knihy Steet Life in London) – Recruiting Sergeants At Westminster (1877)



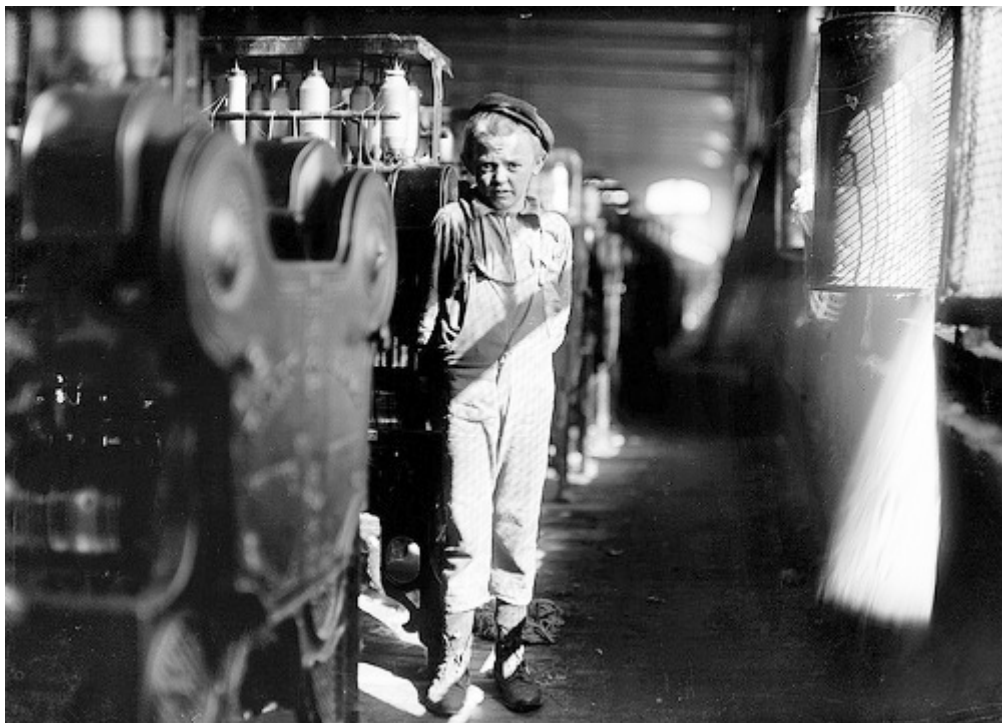
[7] Frank M. Sutcliffe – Whitby (1890)



[8] Maxim Petrovič Dmitrijev – Making spoons in Dejanovo village



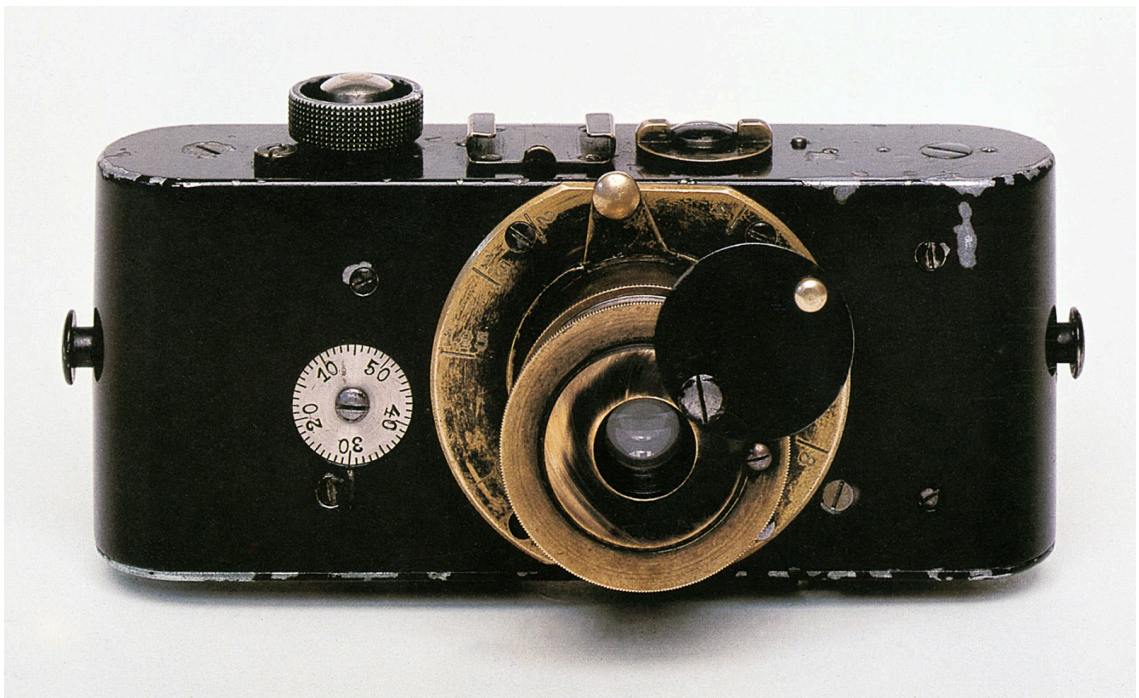
[9] Jacob A. Riis – Children sleeping in Mulberry Street (1890)



[10] Lewis Hine (kol. 1910)



[11] Kodak Nr. 1 (1888)



[12] Leica – prototyp (1913)



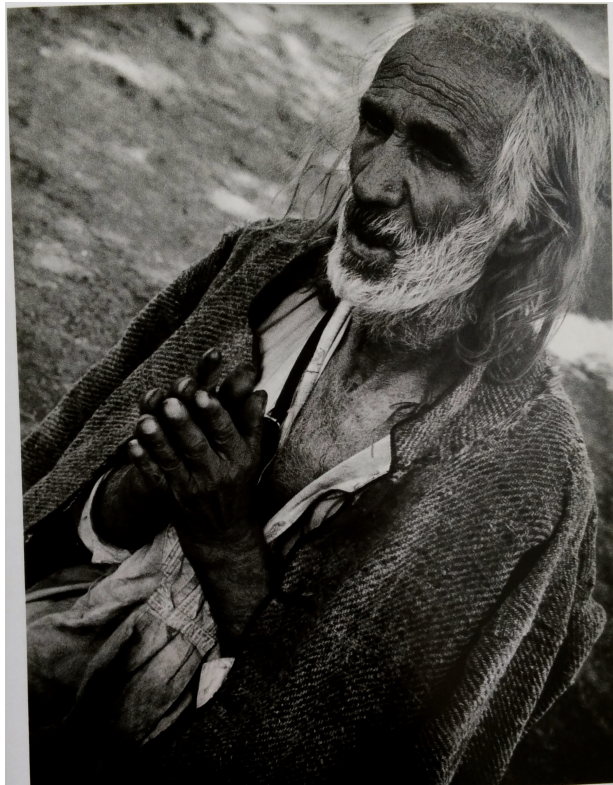
[13] August Sander – Pastry Cook (1928)



[14] Weegee – Children Family-Sleeping on a Fire Escape (1938)



[15] Rudolf Bruner-Dvořák – Dámy na dostizích v Chuchli



[16] Jaromír Funke (z cyklu Podkarpatská Rus) – Žebrák z Chustu (1937)



[17] Jiří Jeníček – Ráno (1930)



[18] Dorothea Lange – White Angel Breadline (1933)



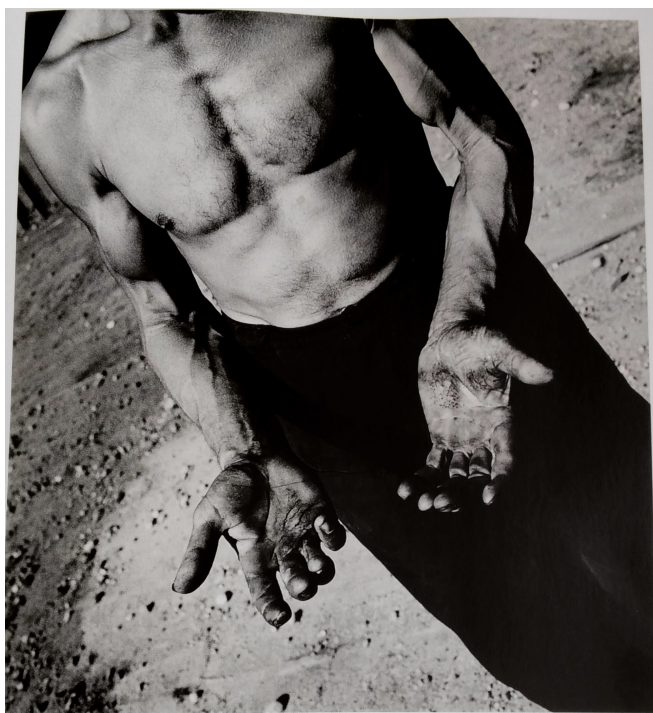
[19] Walker Evans – Billboards and Frame Houses (1936)



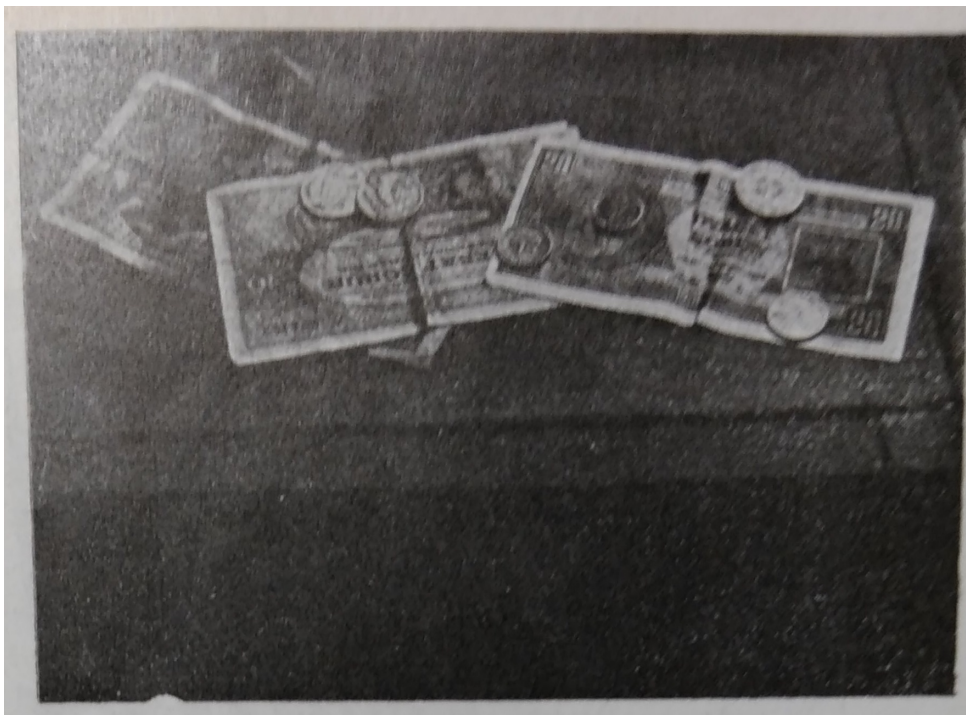
[20] Neznámý autor – z knihy Lubomíra Linhartá Sociální fotografie



[21] Neznámý autor – z knihy Lubomíra Linharta Sociální fotografie



[22] Vladimír Hnízdo – Ruce, jež pro mozoly nejdou sevřít v pěst (1936)



[23] R. Kohn – Výplata



[24] Karel Hájek – Výplata (1936)



[25] Irena Blühová – Rodina (1934)



[26] Karel Hájek – Zachráněný (1934)



[27] Karel Hájek – Ruce (1932)



[28] Karel Hájek – Ruce (30. léta)



[29] Lewis Hine – Powerhouse Mechanic (1920)



[30] Dorothea Lange – Migrant Mother (1936)



[31] Tibor Honty – Žižkovská matka (30. léta)

Seznam vyobrazení

[1] Joséphore Niépce, Pohled z okna v Le Gras, 1826, vyhledáno 21. 2. 2017: http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/windows/southeast/joseph_nicephore_niepce.html

[2] William Henry Fox Talbot, The Pencil of Nature (titulní strana), 1844, vyhledáno 26. 2. 2017: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Pencil_of_Nature

[3] William Henry Fox Talbot, The Pencil of Nature, The Haystack, 1844, vyhledáno 26. 2. 2017: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Pencil_of_Nature#/media/File:The_Haystack.jpg

[4] André-Adolphe-Eugène Disdéri, Princess Metschersky, 1860, vyhledáno 13. 2. 2017: <http://theredlist.com/wiki-2-16-601-798-view-pioneers-profile-disderi-andre-alphonse-eugene.html>

[5] Adolph Smith, Steet Life in London (titulní strana), 1877, vyhledáno 16. 3. 2017: <https://digital.library.lse.ac.uk/collections/streetlifeinlondon>

[6] John Thomson, Recruiting Sergeants At Westminster, Steet Life in London, 1877, vyhledáno 16. 3. 2017: <https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:hev256zug>

[7] Frank M. Sutcliffe, Whitby, 1890, vyhledáno 24. 4. 2017: https://cs.wikipedia.org/wiki/Francis_Meadow_Sutcliffe#/media/File:Sutcliffe14.jpg

[8] Maxim Petrovič Dmitrijev, Making spoons in Dejanovo village, rok neznámý, vyhledáno 23. 3. 2017: https://cs.wikipedia.org/wiki/Maxim_Petrovič_Dmitrijev#/media/File:Making_spoons_in_Dejanovo_village.jpg

[9] Jacob A. Riis, Children sleeping in Mulberry Street, 1890, vyhledáno 24. 4. 2017: <https://cz.pinterest.com/pin/549228117029683007/>

- [10] Lewis Hine, kol. 1910, vyhledáno 17. 4. 2017: http://www.atgetphotography.com/Images/Photos/LewisHine/hine_9.jpg
- [11] Kodak Nr. 1, 1888, vyhledáno 28. 4. 2017: http://www.tonline.de/digital/fotografie/id_65778902/kodak-nr-1-bilder-der-allerersten-kamera-fuer-jedermann.html
- [12] Prototyp Leicy, 1913, vyhledáno 28. 4. 2017: <http://gmpphoto.blogspot.cz/2013/01/oskar-barnacks-personal-camera-other-ur.html>
- [13] August Sander, Pastry Cook, 1928, vyhledáno 14. 4. 2017: <https://cz.pinterest.com/vernicat/august-sander/>
- [14] Weegee, Children Family Sleeping on a Fire Escape, 1938, vyhledáno 14. 4. 2017: <http://untappedcities.com/2013/09/09/vintage-photos-sleeping-on-fire-escapes-by-weegee/>
- [15] Rudolf Bruner-Dvořák, Dámy na dostizích v Chuchlí, rok neznámý, vyhledáno 27. 4. 2017: <http://old.ifotovideo.cz>
- [16] Jaromír Funke, Žebrák z Chustu (z cyklu Podkarpatská Rus), 1937, reprodukováno z: Vladimír Birgus (ed.) – Antonín Dufek – Jan Mlčoch – Karel Srp et al., *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*, Praha 1999, s. 189.
- [17] Jiří Jeníček, Ráno, 1930, reprodukováno z: Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2010, s. 65
- [18] Dorothea Lange, White Angel Breadline, 1933, vyhledáno 28. 4. 2017: <http://picturethis.museumca.org/pictures/white-angel-bread-line-san-francisco>
- [19] Walker Evans, Billboards and Frame Houses, 1936, vyhledáno 23. 4. 2017: <https://www.sfmoma.org/artwork/80.117>
- [20] Neznámý autor, reprodukováno z: Lubomír Linhart, *Sociální fotografie*, Praha 1934.

- [21] Neznámý autor, reprodukováno z: Lubomír Linhart, *Sociální fotografie*, Praha 1934.
- [22] Vladimír Hnízdo, Ruce jež pro mozoly nejde sevřít v pěst, 1936, reprodukováno z: Vladimír Birgus (ed.) – Antonín Dufek – Jan Mlčoch – Karel Srp et al., *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*, Praha 1999, s. 183.
- [23] R. Kohn, Výplata, reprodukováno z: Lubomír Linhart, *Sociální fotografie*, Praha 1934.
- [24] Karel Hájek, Výplata, 1936, reprodukováno z: *Fotografický obzor XLIV*, 1936 s. 58
- [25] Irena Blühová, Rodina, 1934, vyhledáno 27. 4. 2017: http://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.UP-DK_2249
- [26] Karel Hájek, Zachráněný, 1934, vyhledáno 27. 4. 2017: <http://www.umeleckafotografie.cz/produkt/ceska-fotografie-20-stoleti/karel-hajek-zachraneny/>
- [27] Karel Hájek, Ruce, 1932, reprodukováno z: *Karel Hájek: archiv 1926-1973*, Praha, 1998.
- [28] Karel Hájek, Ruce, 30. léta, reprodukováno z: Vladimír Birgus (ed.) – Antonín Dufek – Jan Mlčoch – Karel Srp et al., *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*, Praha 1999, s. 186.
- [29] Lewis Hine, Powerhouse Mechanic, 1920, vyhledáno 23. 4. 2017: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Lewis_Hine_Power_house_mechanic_working_on_steam_pump.jpg
- [30] Dorothea Lange, Migrant Mother, 1936, vyhledáno 23. 4. 2017: <https://www.nazioneindiana.com/2014/06/18/migrant-mother-dorothea-lange-uniconamericana/>
- [31] Tibor Honty, Žižkovská matka, 30. Léta, vyhledáno 23. 4. 2017: [http://www.lgp.cz/cz/udalost/vystava/neuprosne-svetlo.html#prettyPhoto\[detail\]/6/](http://www.lgp.cz/cz/udalost/vystava/neuprosne-svetlo.html#prettyPhoto[detail]/6/)