

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Fakulta sociálních věd

Bakalářská práce

2007

Michaela Beladová

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta sociálních věd
Institut komunikačních studií a žurnalistiky
Katedra žurnalistiky

Česká reportážní a dokumentární fotografie

v letech 1959 - 1969

Autor: Michaela Beladová

Konzultant: PhDr. Alena Lábová

Praha, květen 2007

Děkuji PhDr. Aleně Lábové nejen za trpělivost při konzultaci práce, za neustálou ochotu, za poskytnutí těžko získatelných materiálů a celkově a za vše, co mě po dobu studia naučila, ale především za to, že mě přivedla k lásce k fotografii.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a pouze s využitím uvedených pramenů a literatury.

Tato práce má 104 609 znaků včetně mezer (125 229 znaků včetně poznámkového aparátu).

13. května 2007 v Praze,

Michaela Beladová

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Charakteristika období – Situace médií od počátku 50. let do roku 1969.....	2
3. Teoretické vymezení reportážní a dokumentární fotografie.....	11
4. Česká reportážní fotografie a její osobnosti:	
a. Časopis Mladý svět a jeho autoři.....	13
I. Leoš Nebor.....	15
II. Miroslav Hucek.....	19
III. Miroslav Zajíc.....	23
b. Sportovní fotografové – Jaroslav Skála.....	31
c. Sportovní fotografové – Stanislav Tereba.....	33
5. Česká dokumentární fotografie a její osobnosti:	
a. Dagmar Hochová.....	37
b. Miloň Novotný.....	45
c. Pavel Štecha.....	51
d. Pavel Vácha.....	55
6. Závěr.....	57
7. Poznámkový aparát.....	58
8. English Summary.....	63
9. Použitá literatura a prameny.....	65

1. Úvod

Období šedesátých let není v oblasti české reportážní a dokumentární fotografie příliš zpracováno. Jak jsem zjistila, o tomto období se nevyjadřuje žádná souborná fotografická studie, vyjma fotografie umělecké. Informace nejsou k nalezení ani na internetu. Někteří autoři fotografie sice vydali vlastní monografie, ale ani ty dokonale nemapují jejich tvorbu od jejich začátků do současnosti. Proto jsem se rozhodla, že tyto mnohdy i zapomenuté autory přiblížím a jejich tvorbu souhrnně připomenou.

Šedesátá léta ve fotografii jsem si vybrala proto, že je zajímavé pozorovat, jak se média měnila spolu s komunistickým režimem. Měnila se jak jejich struktura, tak i obsah. To platí i u fotografie – na počátku šedesátých let sloužila propagandě, poté se atmosféra uvolnila a s ní i témata publikovaná tehdejšími českými fotografy. Poté však nastalo další utužení situace a prostor pro publikování fotografií, především dokumentárních, se zmenšil. Někteří autoři nemohli až do převratu v roce 1989 publikovat, a tak se s nimi ti, kteří nemají hlubší zájem o fotografii, nemohli ani seznámit. Mojí snahou je tyto autory znovu vytáhnout na výslunní, kam právem náleží. Nehledě na to, že z fotografů 60. let vychází někteří současní fotografové.

Mnoho fotografií ze srpna 1968 zůstalo utajeno v archivech či soukromých sbírkách fotografů. I přes to, že se o tomto roce hodně píše a mluví, člověk narozený v osmdesátých letech či později si atmosféru doby jen stěží představí. Fotografie však zachycují více, než slova – dokáží popsat situaci, která nastala, i vyjádřit pocity lidí.

2. Charakteristika období – Situace médií od počátku 50. let do roku 1969

Média neměla na počátku 50. let 20. století příliš příznivé podmínky pro rozkvět. Vládnoucí komunistická strana kontrolovala sdělovací prostředky, většinu z nich přímo či nepřímo řídila. KSC si dohled nad médii pojistila poměrně složitou legislativou. Svoji vedoucí úlohu uplatňovala nejen přímo, ale i prostřednictvím orgánů socialistického státu a masových a společenských organizací, které vydávaly periodický tisk. Mediální teoretikové se v poválečných letech často zabývali tím, jak využít při budování socialismu fotografii.

Mnoho nadějných fotoreportérů v té době, především pak v prvních poválečných letech, bojovalo ještě s dalším problémem – během třicátých a čtyřicátých let dvacátého století dostala většina fotografů příležitost spolupracovat s ilustrovanými časopisy. O klasickou novinářskou fotografii v té době nebyl příliš zájem – snímky v magazínech neměly za úkol něco sdělit, měly pouze přitáhnout pozornost čtenářů, pobavit, často byly avantgardní. Od práce pro noviny a většinu časopisů se tak fotografové i po válce spíše odvraceli. Amatérské fotografické organizace postupně zanikaly a začaly je nahrazovat kroužky při závodech či dětských a osvětových zařízeních.

Po třetím čísle bylo v roce 1950 zastaveno vydávání časopisu Československá fotografie, vycházejícího od roku 1946. Místo něj vznikl měsíčník Nová fotografie, jehož úkolem bylo klást hlavní důraz na „...ideovou, třídně stranickou složku díla a na odhalování reakční povahy bezideové, formalistické a společensky indiferentní měšťácké fotografie...“¹. Žánrové a stylové spektrum publikovaných snímků bylo velmi úzké. Zcela vymizely akty, krajinářské snímky, experimentální fotografie, momentky z každodenního života, zátiší, věcné a přírodní detaily apod.² Tisk publikoval až na výjimky pouze stále se opakující optimisticky laděné schematické snímky úředníků, veselících se dětí, záběry z dělnické práce, schůzí a společenských rekreací pracujících. V textových částech časopisu autoři ostře kritizovali „formalistickou a úpadkovou buržoazní fotografii“, jak komunisté nazývali vše, co nebylo spojeno s chválou nového režimu. Na stránkách měsíčníku Nová fotografie nejdříve docházelo k otiskování snímků, které byly propagandisticky účinné. Některé byly dokonce vyzdvihovány jako příkladné. Sice realisticky zobrazovaly skutečnost,

ale nepůsobily esteticky. K tomu, aby byla nějaká fotografie oceněna, mnohdy stačilo vyfotografovat agitační transparent s ideově příkladným heslem.

Mnoho fotografů tak začalo sloužit státu – fotografovali témata, která je příliš nezajímala, avšak kvůli tomu, aby si udrželi práci, plnili požadavky státu. Pro reportáž v klasickém fotožurnalistickém pojetí navíc po válce postupně ubývalo místo. Tento problém tehdy neřešilo pouze Československo, ale celý svět. Svůj podíl na něm měla i televize.¹ Ta se během padesátých let začala prudce vzmáhat a částečně nahradila některé obrazové časopisy. Televize lidem poskytovala stejný servis bezprostředního zpravodajství a publicistiky, jako fotografické magazíny. Informace z domova i z ciziny, v širokém a prakticky neomezeném pojetí, byly leckdy aktuálnější i v týden starém zpravodajství, než fotografie, které se se zpožděním objevovaly magazínech. Ilustrované, leckdy až kýčovitě časopisy, se tak začínaly postupně vytrácet. Fotografům či jejich tvorbě to však prospělo – nárok na ně se začal zvyšovat. Snímky musely být kvalitnější, aby obstály v konkurenčním boji.

V roce 1953 ustavila československá vláda první cenzurní úřad – Hlavní správu tiskového dohledu (HSTD), která od roku 1954 působila při ministerstvu vnitra. Do roku 1955 tento úřad dotvářel zásady předběžné cenzury médií. Měl však vliv i na divadelní repertoáry, plakáty, pohlednice, nálepky apod. Většina novinářů proto v obavách o ztrátu svého zaměstnání praktikovala autocenzuru.

Od poloviny padesátých let docházelo k velmi pozvolné proměně struktury tištěných médií. Státní i stranické orgány poznaly, že dosavadní podoba tisku neodpovídala požadavkům čtenářů a že byla propagandisticky jen velmi málo účinná. Komunističtí funkcionáři využívali k všudypřítomné propagandě nového režimu i fotografii. Novinářská fotografie měla nově sloužit především k ozvláštnění tištěných médií. I přes to, že se budovatelé státu snažili rozšířit marxistické teorie mezi co největší počet lidí, vydavatelství opakovaně řešila nedostatek novinového papíru. V této situaci nemohly noviny zvýšit náklad jednotlivých titulů; vznik nových byl takřka nemožný.

V roce 1954 přijal Ústřední výbor Komunistické strany Československa (ÚV KSČ) opatření převážně ke zrušení, případně i sloučení 98 časopisů a snížení nákladu a periodicity velkého počtu především menších časopisů.³ Díky tomu mohlo začít vycházet 24 nových titulů, samozřejmě odsouhlasených ÚV KSČ. V nově

¹ Pravidelné vysílání Československé televize bylo zahájeno v roce 1953.

zakládáných kulturních týdenících už našla fotografická ilustrace své nové místo, kam se přestěhovala z obrázkových časopisů. Například lokální pražské noviny Večerní Praha, vycházející od roku 1955, dovedly v rámci propagandy i „*nejběžnější agenturní fotografii vydanou Československou tiskovou kanceláří (ČTK) ozvláštnit výřezem*“, říkával fotograf a obrazový redaktor novin Erich Einhorn⁴. V té době to byla, dle Einhorna, věc „*nevidaná, ba přímo objevná*“⁵.

Od roku 1954 a ještě intenzivněji od roku 1956 docházelo k pozvolnému uvolňování socialistického nadšení. Mnoho autorů se od budování socialismu vracelo zpět k umění, které nesloužilo propagandě. V Praze mohli vystupovat i američtí jazzoví zpěváci a muzikanti, nakladatelství kromě klasických děl vydávala i světové autory, například Heminwaye, Morgensterna či Kafku. Vycházely i knihy vynikajících českých autorů, jejichž tvorba byla později zakázána – například Lustiga, Škvoreckého či Hrabala. Na stránkách měsíčníku Nová fotografie vycházely články o avantgardních tvůrcích, objevovaly se příspěvky k dějinám naší i zahraniční fotografie. Snímky jednotlivých autorů postupně opět získávaly osobitější ráz, fotografové kladli větší důraz na kvalitu než na propagaci režimu. Fotografická témata té doby byla zasvěcena člověku – jak vypadal především při práci, sportu a rekreaci. Lidé tak získávali dojem, že skutečný život existuje pouze v továrnách, na polích, v závodních klubech apod. Samozřejmě se objevovaly i snímky „liduprázdné“ krajiny, a to i přes to, že byla dříve odsuzovaná jako bezideové a únikové téma. Akt a zátiší se ani nadále nevyskytovaly.

Další podobnou institucí jako HSTD byl od roku 1957 Československý výbor pro rozhlas a televizi. V rámci ministerstva školství a kultury bylo také ustanoveno Ústředí knižní kultury. Tento orgán kontroloval vydávání knih, hudebnin, periodického tisku a rozšiřování neperiodických publikací.

V prosinci 1957 byla otevřena Fotochema, první galerie v Evropě, která se specializovala výhradně na fotografii. O necelý rok později byl otevřen ještě stejně zaměřený Kabinet fotografie Jaromíra Funkeho v brněnském Domě pánů z Kunštátu. Václav Jirů založil revue Fotografie, která se jako jediná věnovala problémům profesionální fotografie a stala se, díky anglické a ruské mutaci, uznávaným a moderním časopisem.⁶

V roce 1958 začala v Praze vycházet knižní edice Umělecká fotografie. Jako první vydala monografii průkopníka poválečné humanistické fotografie a spoluzakladatele agentury Magnum Henriho Cartiera-Bressona od Anny Fárové.

Z Cartiera-Bressona vychází mnoho českých fotografií. Jednou z nejdůležitějších událostí byla pro českou fotografii i I. celostátní výstava umělecké fotografie v dubnu 1958, kterou uspořádalo ministerstvo školství a kultury. Široká veřejnost se tak mohla blíže seznámit s fotografiemi Josefa Sudka, Václava Chocholy i autorů nové generace, např. Leoše Nebora, Miroslava Hucka, Pavla Diase či Hildy Misurové, později Diasové. V květnu se v Bruselu konala světová výstava EXPO, kde získal československý pavilon první místo v hodnocení národních expozic. Naše exponáty posbíraly ještě dalších 175 cen. Mezi oceněnými byly, mimo jiné, také expozice československé fotografie.

V prosinci roku 1958 vyšlo zkušební číslo týdeníku určeného mládeži – Mladého světa, který začal od ledna 1959 spolu s dalšími novými tituly pravidelně vycházet. Jeho vydavatelem byl ÚV ČSM. Časopis měl plnit ideologicky výchovnou funkci i ve volném čase, kdy nemohla působit mládežnická organizace. Měl proto za úkol pracovat zvláštními a živými prostředky, kterými by zapůsobil na mladého čtenáře. Jedním z ozvláštňujících prostředků byla právě fotografie. V té době se fotografie stávala velmi populární mezi mladými lidmi; umožňovala jim zachytit situace, které právě prožívali. Fotografie byly navíc mnohem autentičtější, než například deník či malba. „*Proč fotografujeme?*“, kladli si v jednom z prvních čísel magazínu otázku fotografové týdeníku Jan Bartůšek, Pavel Dias a Miroslav Hucek. „*Chceme ostatním sdělit, že vše, co se kolem nás děje, nám připadá úžasné,*“ odpověděli si⁷. V tu dobu časopis řídil Josef Holler, o kulturní rubriku se staral Arnošt Lustig, prvním stálým fotoreportérem byl Leoš Nebor.

I přes nepříznivé podmínky pro tvorbu se československá fotografie dokázala prosadit a získat mezinárodní ocenění. Mladý český fotoreportér Stanislav Tereba získal na 4. světové výstavě novinářské fotografie World Press Photo '59 v Haagu hlavní cenu (fotografie roku) a první cenu v kategorii sportovních fotografií za snímek Brankář Čtvrtníček a voda. Druhou cenu v kategorii sportovních fotografií získal taktéž Čech, Otakar Hůrka, za záběr Vyloučen. I v kategorii žánrových fotografií zvítězil další český fotograf Vilém Kropp, který byl oceněn 1. místem za snímek Provinilec.

Na počátku 60. let bylo i stranickým orgánům zřejmé, že musí dosavadní podobu československých médií změnit. Nešlo však jen o pestřejší strukturu titulů a vyšší náklad, ale i o zkvalitnění obsahu, tedy o důslednější přizpůsobení jednotlivých titulů propagandě. V červenci 1960 proto politické byro ÚV KSČ

stanovilo hlavní úkoly, které popisovala Základní směrnice rozvoje periodického tisku do roku 1965.

Ministerstvo školství a kultury uspořádalo na jaře 1960 k 15. výročí osvobození ČSSR fotografickou výstavu Československo ve fotografii. Fotograf a teoretik Lubomír Linhart pro ni vybral na 200 snímků. Výstava pak putovala do čtrnácti zemí – Rakouska, Francie, Itálie, Finska, Indie, Kambodže, Sjednocené arabské republiky, Západního Berlína, Guineje, Kanady, Mexika, Brazílie, Japonska, a Austrálie .

26. října 1960 byla na katedře filmové fotografie na pražské FAMU, vedené Jánem Šmolem, zřízena fotografická specializace. Jejím prvním studentem se stal Pavel Dias. V té době se vyučovala především statická fotografie, zaměřená na krajiny, zátiší, akty či portréty. Studenti tak na škole často nenacházeli pro svou orientaci na živou fotografii pochopení. Někteří mladí fotografové byli dokonce kvůli svému zaměření z dalšího studia na škole vylučováni. FAMU, tehdy ještě fakultu filmové a televizní kamery, nedokončil kvůli vlastnímu rozhodnutí ani Miroslav Hucek. Po dvou letech strávených v Československé televizi přešel do Mladého světa, kde díky Leoši Neborovi a Jiřímu Weiglovi později vyzrál v obrazového redaktora.

Ve svých prvních ročnících se Mladý svět od ostatních ilustrovaných týdeníků lišil jen velmi málo. Tiskl však fotografie plné dynamiky a atmosféry života, dokazoval, že fotografie patří k mládí. Snímky nemusely být za každou cenu technicky dokonalé a ostré, ale musely vyjadřovat nějaký pocit z určité události či z dané chvíle. Díky Leoši Neborovi a později Miroslavu Huckovi tiskl Mladý svět i několikastránkové fotografické reportáže s krátkým doplňujícím textem i beze slov. I přesto však poznamenala první čísla Mladého světa propaganda. Veřejnost se tak i v počátcích magazínu dozvíдалa, jak těžce se žije lidem od nás na západ, nešetřilo se příklady utlačování práv a svobod. Na poslední straně vše vtipně a trefně komentoval kreslený humor. Především v roce 1961 tiskl Mladý svět články, které varovaly před možným hrozícím nebezpečím, ale zároveň čtenáře přesvědčovaly, že Československo díky spojencům a těžké výzbroji svobodu uhájí.⁸

Svým příkladem neotřelé práce s fotografií později ovlivnil Mladý svět i ostatní periodika – fotografie v časopisech té doby se začala pomalu rozrůstat, častěji se postupně objevovala i v kulturních týdenících.

Na konci roku 1960 uspořádali fotografové Mladého světa svou první výstavu. V pražském kině Lucerna představili Jan Bartůšek, Pavel Dias a Miroslav Hucek

bezprostřední fotografie pod názvem Chceme vidět život ve všem. Značnou práci vykonal Mladý svět i při propagaci mladých autorů, nebo těch, kteří nemohli publikovat, upozorňoval na jejich výstavy. Novým talentům věnoval speciální rubriku. Čtenáři se tak setkávali se jmény a fotografiemi např. Josefa Koudelky (proslavil ho, mimo jiné, rozsáhlý cyklus Cikáni) či Markéty Luskačové (fotografovala náboženské poutě). Od roku 1963 navíc Mladý svět vyhlašoval Fotografií roku, která čtenáře seznamovala s autory fotografií ze zahraničí.

Velký vývoj zaznamenalo použití fotografie na titulní straně Mladého světa. Zpočátku se zde objevovaly inscenované portréty sportovců a propagandistické fotografie, např. senoseč s traktorem či sochař tesající milicionáře, pracovník ze strojíren či reklama na konzervy. V té době byla však, nutno dodat, situace ve všech velkých časopisech (např. Vlasta, Květy, Svět v obrazech) obdobná. Proto na čtenáře rychle zapůsobila živá fotografie, kterou později představil například Pavel Dias. Fotografové Mladého světa se také často podíleli na vzniku fotografických publikací (například kniha Mládí Leoše Nebora a Miroslava Hucka, vydaná v roce 1965 Mladou frontou).

V roce 1962 získal další český fotograf první cenu novinářské soutěže World Press Photo. V kategorii sportovních fotografií vyhrál se snímkem Gymnasta Josef Pilmann.

Od druhé poloviny 60. let se základní normou tiskového práva stal zákon č. 81/1966 Sb. o periodickém tisku a ostatních hromadných informačních prostředcích. Veřejnost byla každodenně manipulována zkreslenými, polopravdivými i lživými informacemi s cílem vyvolat kladné postoje k režimu, zahrnující i např. bezmeznou lásku k Sovětskému svazu či naopak nesmiřitelnou nenávist k „třídímu nepříteli a imperialismu“ (Západ), nadšení pro budování socialismu apod. Místo k oddanosti režimu však došlo důsledkem kritiky komunistického režimu během 60. let k částečnému uvolnění vnitropolitického a společenského života. Zřetelně se to odrazilo v obsahu a úrovni některých, především kulturně společenských, periodik i v jejich struktuře. Vznikala řada titulů, které se snažily poskytovat pestřejší a pravdivější pohled na současnost i minulost, např. Zítřek, Impuls, My, Student, Reportér, Dějiny a současnost aj. Média se celkově pokoušela vymanit z přísného stranického řízení. Některá byla úspěšnější, jiným se to až do převratu nepodařilo ani zčásti.

Od roku 1967 nahradila HSTD Ústřední publikační správa (ÚPS). Svůj územní orgán měla na Slovensku, v jednotlivých krajích vznikaly její pobočky. Celkově zajišťovala, aby ve sdělovacích prostředcích nebyly zveřejňovány informace, které by obsahovaly cokoli ze státního, hospodářského nebo služebního tajemství. ÚPS měla podle svého statutu pravomoc pozastavit zveřejňování nebo rozšiřování takových informací.

V období od ledna do srpna 1968, jež se souhrnně nazývá Pražské jaro, sehrály důležitou roli tisk, rozhlas a televize, a to díky okamžité snaze novinářů zajistit objektivní a pohotové zpravodajství. Kvůli událostem, které Pražské jaro provázely, a požadavky sdělovacích prostředků na absolutní nezávislost, byla vládním nařízením z 26. června 1968 zrušena Ústřední publikační správa. Cenzura v té době však prakticky již od dubna nefungovala. 27. června 1968 byl v Literárních listech a denících Práce, Mladá fronta a Zemědělské noviny zveřejněn manifest Dva tisíce slov, volající po prohloubení demokracie v Československu.⁹

Veškeré další možné cenzurní zásahy do masmédií likvidovala novela tiskového zákona č. 84/1968 Sb. V nejkritičtějších dnech srpnové okupace tak všechny druhy sdělovacích prostředků přispívaly ke sjednocení vesměs odmítavého postoje obyvatel pohotovým vydáváním zvláštních čísel deníků a časopisů spolu s průběžným rozhlasovým a televizním zpravodajstvím z celé republiky, a to i přes to, že všechny významné objekty včetně budov ČTK, rozhlasu, televize a redakcí hlavních deníků, byly obsazeny okupační armádou. Většina deníků i časopisů však vycházela „ilegálně“ dál.

V době mezi 21. a 27. srpnem vyšlo pět mimořádných čísel Mladého světa. „*Výběr fotografií uveřejněných v těchto číslech vám předkládáme jako dokument doby, dokument dnů, hodin, minut a vteřin, s vědomím, že se od té doby leccos změnilo,*“ stálo v každém speciálu.¹⁰ I přední čeští fotografové pořídili ze srpnových událostí obsáhlé sbírky fotografií. Většina z nich je však až do devadesátých let nesměla publikovat. Podařilo se to ale například Josefu Koudelkovi, který své snímky vydal v zahraničí a dokonce za ně o rok později dostal Cenu Roberta Capy. Až do roku 1984 však vycházely bez uvedení autora.

Po 21. srpnu média opět sehrála důležitou roli – sjednocovala lid a vyjadřovala jednotné veřejné mínění, tj. odpor proti okupaci spojeneckými vojsky. Pod nátlakem politických událostí se českoslovenští představitelé zavázali již 26. srpna v Moskvě, že obnoví dohled a řízení sdělovacích prostředků, tedy cenzuru. Necelý týden poté,

31. srpna 1968, rozhodlo plenární zasedání ÚV KSČ o dočasném zavedení cenzury na informace vztahující se k základním zahraničně politickým zájmům státu a k otázkám obrany a bezpečnosti. Ústřední stranický výbor současně rozhodl, že novináři ve sdělovacích prostředcích musí vystupovat odpovědně, k čemuž posloužil dobře mířený politický nátlak. I přes to, že se novinářská organizace plně postavila za společenské změny, normalizačním novinářům se velmi rychle podařilo ovládnout Svaz novinářů a vyloučit tzv. představitele pravicového oportunistu. Znemožnili jim tak po celou dobu normalizace až do konce osmdesátých let vykonávat k novinářské povolání. V souvislosti s nařízenou výměnou novinářských průkazů bylo ze svazu vyloučeno na 800 členů. Týkalo se to i fotografů. Mnoho z nich nemohlo vydávat své fotografie a snímky si pořizovali „do šuplíku“. Mezi ně patřila například Dagmar Hochová.

Rok 1968 byl přelomový i pro Mladý svět. Díky uvolnění cenzury se i tento magazín mohl věnovat tématům, která musela být až do té doby tabu, např. otázce drog, hnutí hippies či novému hudebnímu směru – big beatu. Se srpnovou okupací se však musel i tento týdeník vrátit k tématům utužujícím poměry ve společnosti a hlásajícím budovatelské nadšení mladých lidí.

Z ideologických důvodů bylo po srpnu 1968 ukončeno vydávání řady periodik, především z oblasti kultury a umění a tisku pro děti a mládež.ⁱⁱ Od října 1968 přestala vycházet nedělní vydání deníků. Postupně se zaváděly sobotní, eventuelně páteční přílohy. Mladý svět ale mohl vycházet dál.

ⁱⁱ V přímé návaznosti na plenární zasedání ÚV KSČ schválilo 13. září Národní shromáždění zákon č. 127/1968 Sb. o dalších přechodných opatřeních v oblasti tisku a ostatních sdělovacích prostředcích. Tento zákon mj. obnovil dohled nad masmédií a zavedl systém sankcí. Ty se uplatňovaly v případě, že zveřejněné zprávy, údaje a informace byly v rozporu s „posláním“ socialistických masmédií.

V září 1968 zřídila vláda Úřad pro tisk a informace, jehož úkolem bylo sledování a hodnocení činnosti masmédií. První směrnice ze 3. září 1969 vycházela z jednání československých představitelů v Moskvě. Striktně stanovila zásady obsahového zaměření sdělovacích prostředků:

1. Nemělo se publikovat cokoli, co by mohlo vyznít jako kritika Sovětského svazu, PLR, NDR, BLR, MLR a komunistických stran těchto zemí. Publikovat cokoli, co by mohlo být vykládáno jako útok proti základům socialismu, KSČ, ostatním politickým stranám, systému a postavení Národní fronty či armády a Státní bezpečnosti.
2. Nesměly se uveřejňovat informace a články, které by napadaly cizí vojenské jednotky na území našeho státu, vyzývaly ke konfliktům či akcím proti nim.
3. Nesměly se používat termíny okupant a okupace.
4. Pokud jde o zahraniční politiku, bylo zakázané propagovat neutralitu a akce v Radě bezpečnosti. Zároveň měli novináři vycházet z oficiálních stanovisek československé vlády, zejména pokud šlo o příslušnost státu k Varšavské smlouvě.
5. Zprávy týkající se jednotlivých osob, zásobování atd. bylo nutné důkladně ověřovat.
6. V oblasti hospodářského a státního tajemství bylo důležité respektovat seznamy, které byly redakcím předány.

V souvislosti s přijetím zákona o československé federaci byly s účinností od ledna 1969 zřízeny dva nové úřady: Český úřad pro tisk a informace (ČÚTI) a Slovenský úrad pre tlač a informácie (SÚTI). Jejich posláním bylo, stejně jako předchozího Úřadu pro tisk a informace, hodnocení a analýza činností masmédií na příslušném území, registrace periodického tisku, sledování dodržování tiskového zákona, zabezpečování informační politiky vlády a vyhodnocování zahraničních masmédií.

Důležitým momentem pro další vývoj masmédií i dobrou příležitostí pro fotoreportáž, která se skvěle povedla například Miloňovi Novotnému, byl 28. březen 1969. Českoslovenští hokejisté tehdy zvítězili v utkání na MS v ledním hokeji 4:3 nad týmem SSSR, což vyvolalo obrovskou vlnu radosti a národních oslav z vítězství našeho hokejového mužstva nad nenáviděnými Sověty. Po utkání došlo ke spontánním demonstracím v Praze, především na Václavském náměstí, a některých dalších městech. Při demonstracích však zdemolovali na pražském Václavském náměstí kancelář sovětského Aeroflotu.

Předsednictvo ÚV KSČ se na svém mimořádném zasedání 1. dubna 1969 zabývalo úlohou sdělovacích prostředků. Vrcholní představitelé strany dospěli k názoru, že se některé listy vážně odchyľují od linie KSČ a Národní fronty. Kritika směřovala zejména na týdeníky Listy, Reportér a Zítřek.

Plenárním zasedáním ÚV KSČ ze 17. dubna a zvolením nového stranického vedení v čele s Gustávem Husákem KSČ oficiálně potvrdila, že akceptuje a schvaluje danou situaci nastolenou SSSR. I přes stále proklamovanou dočasnost pobytu spřátelených vojsk SSSR na našem území bylo zřejmé, že život v Československu bude i nadále ještě důsledněji řízen z Moskvy.

3. Teoretické vymezení reportážní a dokumentární fotografie

Reportážní fotografie má obecně podat zprávu o něčem, co se stalo. Může to být narození dítěte, svatba, fotografie z cest, sportovní utkání či vrcholná událost. Může to ale být i zpráva o stavu věcí kolem nás, které nás znepokojují nebo nám dělají radost. Reportéři musí pracovat bez zbytečného váhání, musí být vždy připraveni. Práci fotoreportéra do značné míry určuje redakce – na místo je vyslán za redakční peníze, aby co nejrychleji nasnímal fotografie a poslal je do redakce. Soubor reportážních fotografií – fotoreportáž – funguje na bázi celku, který skládají jednotlivé záběry. Často je jednotná místo i doba, jde tedy o dějovou sérii, která na sebe chronologicky navazuje místem děje.

O české reportážní fotografii můžeme hovořit teprve od začátku 20. století, kdy se stále častěji začaly objevovat v českých listech reprodukce fotografických snímků z různých českých slavností i událostí v cizině.¹¹ Dnešní reprodukční schopnost časopisů je však s těmi na začátku století naprosto nesrovnatelná. Průlom nastal pro českou reportážní fotografii v roce 1959, kdy vznikl časopis Mladý svět.ⁱⁱⁱ

Dokument vznikl dříve než fotoreportáž. Dokument má být pravdivou svědeckou výpovědí, popisem určité události. Nadčasový dokument má nejen svědecké hodnoty, ale současně zobrazuje dobový názor na dokumentovanou věc, chování lidí, oblékání, mapuje situaci.

Rozdíl mezi reportážní fotografií a dokumentem je tedy takový, že u reportážní fotografie, na rozdíl od dokumentu, převažuje aktuální bezprostřední informace. V reportáži by autorovi mělo jít zejména o pohotové zachycení události. Fotografie by se měly dostat k člověku co nejdříve, aby měl pocit, že je také „u toho“. Dokument však oproti fotografické aktualitě může být zveřejněn se zpožděním, s cílem hodnotit a zobrazovat danou věc v toku času. Dokument, jakkoli objektivní, mnohem více zobecňuje situaci a je uváděn do širších společenských souvislostí.

Oběma fotografickým stylům je společná popisnost a objektivita záznamu. Dokumentární fotografie sice také pracuje s fakty, avšak zobrazuje více pohledů na jednu danou událost. V dokumentární fotografii se ve větší míře projevuje autorský přístup. I přesto by však měl dokumentarista, stejně jako reportér, zcela přesně vědět,

ⁱⁱⁱ Více o Mladém světě a jeho autorech viz kapitola Situace médií od počátku 50. let do roku 1969 či medailony jednotlivých autorů – L. Nebor, M. Hucek a M. Zajíc.

proč chce právě onen moment dokumentovat. Dokumentarista však má mnohem větší volnost při výběru tématu, než fotoreportér. Dokumentarista navíc deklaruje svůj názor už jen tím, že si téma dokumentaristické eseje sám vybírá – nemusí tedy většinou plnit požadavky někoho jiného. Mnoho dokumentaristů odjíždí za prací na vlastní náklady a peníze dostávají až zpětně, např. za výstavy či publikace.

4. Česká reportážní fotografie a její osobnosti:

a. Časopis Mladý svět a jeho autoři

„Jsem ‚Mladý svět‘. Kabát mám sice trochu všednější, než bych si sám přál (nešiju a nebudu šít v módních salónech), avšak v hrudi mi bije srdce plné touhy po životě nevšedním, po životě plném snů, dobrodružství, tvořivé práce. Vím dobře, že mi nikdo nedá nic zadarmo. Nevadí. Mám ruce, mám hlavu, mám srdce, které ví, co chce, a mám všude doma i ve světě plno přátel, kteří mi poradí, když budu tápat, a pomohou, když se mi nebude dostávat síl...

Váš Mladý svět.“

Takto vítala čtenáře redakce Mladého světa 5. ledna 1959, kdy vyšlo první číslo tohoto nového týdeníku.^{iv} Mladý svět vycházel pravidelně v pondělí a výtisk stál 1 Kčs. Již od prvního čísla byla více jak polovina (většinou až 4/5) titulní strany magazínu věnována fotografii.

Mladý svět si od prvního čísla držel některé rubriky, např. Móda, Fejeton či Humor. Během první desítky let však oproti dnešním vydávaným magazínům i oproti výtiskům například z X. ročníku, tedy roku 1968, působí grafická podoba Mladého světa trochu nepřehledně, neuspořádaně. Ač se šéfredaktor Josef Hoeller snažil časopis ozvláštnit nejen fotograficky, ale i barevně – např. obarvené kresby (vtipy), barevné titulky apod., místy se člověk těžko orientuje. První ročník obsahuje větší množství menších fotografií, které jsou bohužel uspořádány tak, že dokud si nepřečtete, k jakému článku patří, jen stěží poznáte, co vlastně na straně dělají, jaký měli autoři důvod, dát ji zrovna na ono místo. Na druhou stranu, ač trochu chaoticky, působí tento nový styl objevně. Časopis se odlišuje od nudných šedivých novin a přeci jen fotografie, i když místy neuspořádané, text oživují.

Na desátém ročníku Mladého světa už je patrný vývoj kupředu. Za devět let existence se zlepšila především práce s fotografií (již se neobjevuje tolik malých ilustračních fotografií, ale dává se prostor menšímu počtu snímků, avšak větších formátů), ale také celková uspořádanost týdeníku. Grafici změnili i font písma, který je, alespoň dle mého názoru, mnohem čitelnější. Během první desítky let vznikly nové rubriky jako Mladí fotografové, Fotografie roku, Tržiště senzací, či Zlatý slavík,

^{iv} V prosinci 1958 vyšlo nulté číslo Mladého světa, od ledna již pak vychází pravidelně.

kterého, jakožto anketu věnovanou populárním zpěvákům, zpěvačkám a skupinám, vyhlašoval Mladý svět každoročně. Na poslední straně nahradily komiksy rébusy.

Od 23. čísla X. ročníku přešel Mladý svět k novému logu, které si v téměř nezměněné podobě uchoval magazín až do svého zániku, resp. sloučení s časopisem Instinkt vydavatele Sebastiana Pawlowského v roce 2005. Od 23. čísla v roce 1968 prošel Mladý svět dalšími změnami – zdvojnásobil počet stran i cenu (2 Kčs). I nadále se ještě více věnoval fotografiím, dával jim větší prostor a výjimkou nebyly ani pravidelné reportáže fotografů Leoše Nebora, Pavla Diase, Miroslava Hucka či Miroslava Zajíce. Magazín také zavedl s větším počtem stran i nové rubriky – například Mladý svět z domova a Mladý svět ze světa, ve kterém autoři informovali čtenáře na poslední dění. Přibyly i rady na cesty či Vteřiny týdne, které shrnovaly celotýdenní dění. Nemalý prostor dostaly i dopisy čtenářů v rubrice Dopisy v koši nekončí. Postupem času přibyla i Neděle ve fotografii Miroslava Hucka.

Mladý svět tisknul i speciální obrazové přílohy. Nejdůležitější vyšly v srpnu roku 1968. V době mezi 21. a 27. srpnem vyšlo dokonce pět mimořádných čísel časopisu, velkou roli zde samozřejmě hrála fotografie. Tyto speciály měly společný úvod: „*Výběr fotografií uveřejněných v těchto číslech vám předkládáme jako dokument doby, dokument dnů, hodin, minut a vteřin s vědomím, že se od té doby leccos změnilo.*“ Ve speciálech nechyběly ani projevy Dubčeka a Svobody, kteří si ještě tehdy dovolili nahlas říci své liberálnější myšlenky.

Srpen 1968 nepoznamenal Mladý svět tak dramaticky, jak by se mohlo v důsledku politické situace zdát. Ještě v říjnu vyšla reportáž o Franku Sinatrovi, v dalším roce 1969 se některé reportáže dokonce věnovali Karlu Krylovi či legendární liverpoolské skupině The Beatles. O „Broucích“ vyšla dokonce i speciální reportáž s fotografiemi od Oldřicha Karáska z Londýna.

I. Leoš Nebor

*„Fotografie může být krásným prostředkem
lidského dorozumění.“*

Leoš Nebor

Leoš Nebor se narodil 13. února 1930 v Praze. V roce 1942 se s rodinou přestěhovali do Dvora Králové. Od roku 1944 pracoval jako totálně nasazený ve firmě Junkers Flugzeug. První významnější fotografie pořídil v roce 1945, když měchovým aparátem Billy rekord fotografoval vojáky, kteří osvobozovali Dvůr Králové. Fotografování se věnoval už od mládí, nenavštěvoval však žádnou školu či kroužek, kde by se focení naučil, byl samouk.

Po válce se Neborovi opět stěhovali, tentokrát do Trutnova. Zde pracoval pro krkonošský list Jednota, kde publikoval své první snímky. V roce 1950 Nebor maturoval na Obchodní akademii v Trutnově. Krátce poté však odešel do rodné Prahy s tím, že se chtěl věnovat fotografii. I jeho první snímky jsou dle teoretiků fotografie technicky velmi vyzrálé a promyšlené.¹²

V letech 1950 – 1951 pracoval při vojenské službě jako technický laborant ve Státním radiologickém ústavu. Od 1. října 1952 působil jako reportér v Československé tiskové kanceláři (ČTK), nejprve jako redaktor – čekatel v domácí rubrice. V letech 1953 – 58 se specializoval na oblast kultury, již jako fotoreportér. Díky tomu zachytil mnoho důležitých dobových kulturních událostí, naučil se pracovat s fotografií a získal přehled o využívání fotografie v zahraničním tisku. Inspiroval se tvorbou fotografů „rozhodujícího okamžiku“ jako například Henrim Cartierem-Bressonem či Robertem Capou. Období v ČTK bylo pro Nebora velmi důležité. Jednak mu umožnilo rozvinout své představy o fotografii a prověřit sám sebe, jednak se dostal k technickému vybavení, ke kterému by za normálních podmínek neměl přístup a které vyhovovalo jeho fotografickému stylu. V roce 1957 strávil pracovně tři měsíce v Mongolsku, kde pomáhal zakládat obrazovou agenturu. Zlomovým okamžikem bylo ocenění z Haagu v roce 1958, kdy na World Press Photo získal 3. cenu za snímek Mongolská madona.

Desetiletí po roce 1958 bylo pro Nebora vůbec nejšťastnějším obdobím v jeho fotografickém životě. Ještě ten rok předsedal z ČTK do právě vznikajícího týdeníku Mladý svět – byl jeho prvním fotoreportérem a současně i vedoucím fotografického oddělení. Nebor prostřednictvím Mladého světa odchoval několik nadějných a právě

začínajících fotografií. V časopise zřídil rubriku Mladí fotografují, která odstartovala budoucí kariéru řady z nich, například Miroslava Hucka, Pavla a Hildy Diasových či Jana Bartůška. V roce 1964 díky Neborovi vycházely v Mladém světě na pokračování u nás vlastně první souvislé dějiny světové fotografie. Autorem byl Jaroslav Boček. V Mladém světě se podílel s Miroslavem Huckem na založení jakési tradice obrazových reportáží. Žurnalistická fotografie tak získala své specifické místo, které do té doby neměla – přestala sloužit textu jako pouhá ilustrace, ale začala taktéž vyprávět. Nově často text doprovázel fotografii a ne naopak. Vedle žurnalistické fotografie se Nebor věnoval i aktu a sportovní tematice či záběrům automobilových veteránů.

V roce 1962 vydal spolu s dalšími fotografy Mladého světa (M. Huckem, J. Bartůškem, P. Diasem a H. Diasovou) fotografie v první významnější publikaci Má vlast je krásná. V lednu 1964 uspořádal první autorskou výstavu v pražské Fotochemě, zúčastnil se i II. světové výstavy fotografie, kterou organizoval Karl Pawek. Toho roku již byl kandidátem Svazu československých výtvarných umělců (SČVU), evidovaného Českým fondem výtvarných umění. O rok později získal na evropském setkání mládeže v Pescaře zlatou medaili za vystavený soubor fotografií.

Reportážní fotografie uplatnil v řadě publikací, z nichž nejvýznamnější je kniha Mládí, kterou vydali spolu s Huckem v roce 1965. „*Mládí je proces, neustálý, trvající, co je lidstvo lidstvem. ... Má své chyby, pravdy a úspěchy. ... Mládí je také stárnutí. ... Mládí je život, nejkrásnější a nezničitelný,*“ píše Josef Holler v úvodu knihy.¹³ Fotografie knihy Mládí zobrazují život mladých ve škole, při práci i ve volném čase, na kulturních událostech, zamilované i čerstvě oddané s novými rodinami. O dva roky později vytvořil Nebor pro pražskou výstavu Člověk a jeho svět, konanou v Jízdárně Pražského hradu, fotografický doprovod, kde publikoval mimo jiné i monumentální dvojakt Adam a Eva.

V Mladém světě setrval až do poloviny roku 1968. Ještě v květnu vedl vnitropolitickou rubriku Mladého světa. Fotografoval i cyklus na jedné z nudistických pláží v Německé demokratické republice (NDR). V září přešel jako fotoreportér do týdeníku Svět v obrazech. I z tohoto časopisu chtěl tento pracovitý a tvůrčí fotograf vytvořit textově i obrazově vyspělý titul. V roce 1969, tedy pouze několik měsíců po nástupu do tohoto periodika, se Nebor stal zástupcem šéfredaktora pro obrazovou část. Povznést tento týdeník se mu už však nepovedlo – zasáhla politická moc, která Nebora nejprve v květnu z politických důvodů zbavila funkce, později ho dokonce

vyloučila z fotografické a novinářské obce. Stihl však ještě vydat soubor černobílých aktů zvaný Femina. Kniha kromě jeho tvorby obsahuje i fotografie Drtikola.

V roce 1971 ještě Nebor ojedinele publikuje pod pseudonymem Lev Dietsche, o rok později dostal od Světa v obrazech definitivní výpověď. Od roku 1973 pracoval na volné noze, zůstal však věrný zejména reportážní a ilustrační magazinově orientované fotografii. V letech 1972 – 1987 místo humanistických fotografických příběhů dokumentoval výstavbu Tranzitního plynovodu, některé fotografie byly „reklamní“. I tuto práci na objednávku, ač to nebylo něco, co by Nebora tolik bavilo, dělal tak, aby byl zadavatel maximálně spokojen. Některé z těchto fotografií vyšly v nakladatelství v roce 1974 knižně (Akce Transgas, Orbis Praha). Publikovat své další vlastní fotografie však nesměl.

V roce 1980 se mu podařilo získat ateliér na Malé Straně, kde v průběhu let vznikl rozsáhlý cyklus fotografií, jimiž mapoval z oken své nejbližší okolí.

První návrat k fotografii jemu blízké, tj. dokumentu, znamenal až projekt japonského nakladatelství Kaisei-sha, v jehož rámci měl do edice Děti světa zmapovat jeden den v životě českého chlapce. Nafotografoval tak sociologickou studii odhalující život českého dítěte, přesně tak, jak to zadavatel vyžadoval. Z Neborovy práce byl natolik nadšen, že ho požádal, aby zpracoval toto téma i v Maďarsku. Na obou knihách je zajímavé, že Nebor dokázal přejít od černobílé k barevné fotografii bez zaváhání. Jeho dosavadní fotografické vidění navíc barva nenarušila (mnoho jiných fotografů mělo s přechodem na barvu problémy). V roce 1988 se stal členem SČVU.

Přelomový rok 1989 pro Nebora znamenal rehabilitaci. Ještě též rok byly jeho fotografie zastoupeny v katalogu na výstavě Československá fotografie 1945 – 1989, uspořádané ke 150. výročí vynálezu fotografie. V týdeníku My '90 dostal práci obrazového redaktora. Po dlouhé době se tak mohl plně věnovat tomu, co ho bavilo a co velmi dobře uměl. V roce 1991 stal se členem Syndikátu novinářů. O rok později, 16. prosince 1992, však v Praze zemřel. O rok později vyšla Neborovi kniha s fotografiemi Prahy. V roce 1996 vyšla zatím poslední kniha o Neborovi, Fotografie, shrnující jeho tvorbu. Publikaci sestavily manželka a dcera Hana a Anna Neborovy.

Kniha **Fotografie** je průřezem všeho, čemu se Nebor při své práci za celý svůj život věnoval. Snímky však nejsou řazeny chronologicky, jak u podobných publikací bývá zvykem, ale dle toho, co Nebor fotil. První kapitola je věnována snímkům z Prahy, její všední i nevšední život. Druhá kapitola shrnuje snímky z různých cyklů,

kterým se Nebor věnoval, například cykly porod, nudistická pláž v NDR, veteráni aj. Třetí kapitola přináší fotografie ze zahraničních cest. Tato kapitola snad nemůže být ani ničím jiným uvedena než slavnou Mongolskou madonou, za kterou Nebor získal ocenění na World Press Photo. Další fotografie jsou taktéž z Mongolska, dále z Indie, Itálie, Ruska či Kanady. Čtvrtou kapitolu zahajují jedny z prvních Neborových snímků z roku 1945, kdy se vojáci ze západu vraceli z války. I přes to, že mu tehdy bylo pouhých 15 let, snímky jsou velmi kvalitní. Dalšími historickými mezníky Československa, jimž se tato kapitola věnuje, jsou například Gottwaldův pohřeb, stavba Stalinova pomníku, spartakiády, srpen 1968, pohřeb Jana Palacha či Sametová revoluce. Pátá kapitola zachycuje významné kulturní československé osobnosti i zahraniční, např. Bohumila Hrabala, Jana Wericha, Miloše Kopeckého, Gérarda Phillipa, Jana Třísku, Arthura Rubinsteina, Paula Anku a další. Šestá kapitola je věnována aktu. Poslední, sedmá kapitola, nazvaná Epilog – Z okna atelieru, představuje poslední ze snímků, které Nebor pořídil. Z okna svého atelieru na Malé Straně mapoval své okolí, fotografoval, co se venku dělo i proměnu stejného místa v různém počasí či denní době.

Leoš Nebor při své tvorbě upřednostňoval fotoaparáty firmy Leitz, i když fotil i jinými, například Nikonem, Pentaconem, Linhofem, Hasselbladem či Rolleiem. Zpočátku se kinofilmovému aparátu vyhýbal, protože mu přístroj nepřipadal dostatečně profesionální pro reprezentativní magazínovou fotografii. Celkově měl však nejraději Leiku M-4P a Leiku R-4S, k nimž měl objektivy od 21 do 180 mm. Na větší formáty používal dvouokou zrcadlovku Rolleiflex s Planarem 3,5/75 a Fujikou sw 5,6/65, s níž fotil pro Transgas. Černobílé negativy vyvolával většinou v Rodinalu 1:40.¹⁴

Nebor své snímky zvětšoval velmi pečlivě, ty z posledních let na Leitzově Focomatu. Fotografie leštil i retušoval, i když je dělal jen pro sebe, rád je dováděl k dokonalosti.¹⁵

II. Miroslav Hucek

*„Když se řekne dobrá fotka v novinářině, tak je trošku ‚vošajslich‘.
Třeba na všech těch World Press Photo nebo Czech Press Photo,
tam jsou oceňované fotografie ‚sračkového‘ charakteru.
Tu je tam krev, tu je tam pot, tu jsou tam slzy, jak říkal Churchill.
Tam jsou spíš emoce než fotografická štáva.“*

Miroslav Hucek

Miroslav Hucek, původně Hocek, se narodil 18. listopadu 1934 ve slovenských Malackách. Jeho rodina se však rozpadla a matka s ním odjela do Kolína. Později se přestěhovali do Prahy. Na střední průmyslové škole při ČKD v Praze se vyučil strojním zámečníkem. Chvilí strávil i v dětském domově, po válce v nemocnici a v sanatoriu (dostal tuberkulózu). V devatenácti letech, když se musel po nemoci rozhodnout, co dál, vstoupil v roce 1953 do fotoklubu v Praze na Žižkově, který byl významným střediskem fotoamatérů.

V jedenadvaceti letech přišel na to, že ho práce technika ve velkém průmyslovém závodě příliš neuspokojuje. Za všechny své úspory si koupil aparát na kinofilm a rozhodl se pro životní dráhu fotoreportéra i přes to, že právě získal absolutorium strojní průmyslovky. Ve fotoklubu měl úspěch i štěstí zároveň – díky Otakarovi Polívkovi, který působil ve fotoklubu Vozovna Žižkov a všimnul si jeho talentu, se Hucek v roce 1957 dostal ke studiu na FAMU. Katedra fotografie však tehdy ještě neexistovala, a tak studoval filmovou a televizní kameru. Hucek na ní byl ale spokojen. Přesto po dvou semestrech školu opustil. Hucek tvrdí, že ho vyhodili pro nedostatek talentu. A poté odmítal chodit na konzultace.¹⁶ Dle Mrázkové však svým pojetím fotografie příliš předcházel dobu.¹⁷ A nebyl sám, kdo ze školy odešel.

Po škole spolu s Pavlem Diasem a Janem Bartůškem, kteří taktéž FAMU nedokončili, v roce 1960 uspořádali v pražském kině Lucerna výstavu, kterou nazvali Chceme vidět život vždy a ve všem. Zaštitil ji nově vzniklý týdeník pro mládež Mladý svět. Výstava, na kterou shromažďovali materiál již od roku 1956, sklídila velký úspěch.

Od roku 1958 působil čtyři roky jako asistent kamery ve Filmové tvorbě Československé televize. Již při práci v televizi zahájil v roce 1960 externí spolupráci s Mladým světem. Trávil zde veškerý volný čas, začínal jako pomocný fotograf, ale i jako novinář. Když se konečně uvolnilo místo, nešlo o místo fotografa, ale o pozici technického redaktora. On ho ale přijal a učil se něčemu novému – posuzovat

reportérskou práci z hlediska technologie přípravy časopisu. Hucek tak pochopil, že „obrázkový časopis přece neprodává jednotlivá, náhodně zvolená fotografie, ale téma.“¹⁸

V roce 1963 se v Mladém světě konečně uvolnilo místo stálého fotoreportéra. Hucek se tak mohl připojit k Leoši Neborovi, vedoucímu fotografického oddělení. Spolu Neborem vytvářeli specifickou obrazovou tvář Mladého světa. Ve své práci se vzájemně doplňovali. Zatímco Nebor upřednostňoval spíše magazínové a ilustrační pojetí novinářské fotografie, Hucek chtěl, aby byly fotografie i témata bezprostřední, neplánované; přistupoval k nim jako účastník děje a ne jako pozorovatel. Z praxe v televizi si navíc přinesl schopnost popisovat děj filmovou sekvencí, tedy jednotlivými fotografiemi, které oživily a dotvořily tvář časopisu. Spolu s Neborem tak založili v Mladém světě novou tradici moderní žurnalistické fotoreportáže. Fotografie a fotografické série tak díky nim získala mnohem důležitější místo a nebylo s ní zacházeno náhodně, jak tomu bylo do té doby.

K oblíbeným tématům Miroslava Hucka patřil vedle jazzu a populární hudby tramping (na začátku 60. let vytvořil cyklus Tramping), a vůbec životní způsob mladé generace 60. let. Později se začal zajímat i o populární osobnosti kulturního života. Od té doby se postupně rozrůstala bohatá galerie reportážních momentek a portrétů umělců a významných osobností, uváděná pod výstižným názvem „Taková jsme byli?“.

V roce 1967 se Hucek ujal vedení fotografického oddělení v Mladém světě, které přebral od Nebora, který odešel nejdříve do vnitropolitického oddělení a pak do týdeníku Svět v obrazech. Ve stejném roce se stal kandidátem Svazu Československých výtvarných umělců (SČVU). V roce 1972 vyfotografoval Hucek jednu ze svých nejznámějších fotografií, Křídla pana Makovičky. Mladému světu zůstal věrný až do roku 1975, kdy od něj vedení přebral Miroslav Zajíc. Od té doby působí jako volný fotograf v nejrůznějších oblastech fotografické práce, nadále se věnuje novinářské a dokumentaristické fotografii.

Hucek pro časopis Mladý svět připravil řadu rozsáhlých fotoreportáží. Jejich námětem byl život mládeže u nás, ale také život lidí v mnoha zemích světa. Přivážel reportáže z Belgie, Bulharska, Dánska, Egypta, Finska, Francie, Holandska, Indie, Itálie, Japonska, Jugoslávie, Kašmíru, na Kubu, do Maďarska, NDR, SRN, Polska, Rakouska, Rumunska, Řecka, SSSR, Španělska a Švédska. Od poloviny 70. let se věnoval užité fotografii, od klasické černobílé fotografie přešel, zřejmě kvůli

zakázkám, na barevnou. Fotografoval krajiny, města, památky, hodně se věnoval reklamní fotografii. V letech 1973 – 1984 pracoval externě pro Magazín Mladé fronty, ve kterém mohl publikovat některé své další fotografické reportáže. V roce 1988 se stal členem SČVU. Hucek vydal několik obrazových publikací, často vystavoval. Nejznámější knihou je Mládí, kterou vydal v roce 1965 spolu s Leošem Neborem.^v

První barevné fotografie vydal v roce 1979 v knize o zámku Červená Lhota, známější jsou ale publikace Jakou barvu má mládí (1980) a Jakou barvu má láska (1985). Z černobílých cyklů se proslavily Vesnice v různých zemích (1982), Takoví jsme byli (1984), a Jak chutná polibek (1988). Kromě desítek knih, které vydal nebo ilustroval, a propagačních materiálů vytvořil ve spolupráci s grafikem Karlem Vilgusem desítky programů a plakátů pro pražské divadlo Semafor, se kterým spolupracoval již od jeho počátků. Aktivně pracoval ve výboru klubu fotoreportérů při ČSN, byl iniciátorem a komisařem rozsáhlé oborové výstavy Československá novinářská fotografie '89.

V průběhu 80. a 90. let organizoval několik fotografických workshopů, ve kterých předával své znalosti a zkušenosti mladším fotografům. Snažil se jim sdělit, že *„nejdůležitější na fotografování je zvolení tématu, vědět, proč určitou věc fotografuji.“*¹⁹ Věnoval se i rozsáhlému cyklu Domovy, kterým mapoval život známých osobností, např. Michela de Montaigne či Ernesta Hemingwaye, z českých např. Josefa Sudka v bytě-atelieru na Malé Straně. Cyklus Domovy poprvé představil na výstavě v roce 1988, v rozšířené podobě ho vystavoval znovu v roce 1999. V průběhu devadesátých let se věnoval i fotografování českých měst, ve kterých potom snímky vystavoval, např. Ašsko 98 po 10 letech, Neratovice či Cheb. V poslední době pracoval na cyklu Minerální zdroje Země, ústředním tématem se stal i Pražský hrad. Fotografie Hradu vydal jako spoluautor publikace Pražský hrad, která vyšla v pěti jazykových mutacích. Podílel se i na knihách České korunovační klenoty, Zahrady Pražského hradu a Katedrála sv. Víta. Hrad fotil výhradně na barvu.

„Mám radši černobílou fotku. Na klasickou dokumentární fotku, nebo výtvarný dokument, je černobílá ve vyjádření absolutně špičková. Nematou vás tam barvy. ... Ale zase do publikací typu Pražský hrad prostě barva musí být. Lidi chtějí vidět, jak to vypadá, tak je to barevné... Já si myslím, že ta barva se má používat tam, kde je to

^v Více viz Leoš Nebor.

bezpodmínečně nutné, kde pomáhá obrazu,“ uvedl v rozhovoru se studentem Michalem Kubalem Hucek.²⁰

Huckův styl práce byl vždy drzý, provokující, bez přetvářky. Nikdy ho nezajímalo, jaký dojem u lidí vyvolá.²¹ Jeho snímky jsou leckdy záměrně technicky nedokonalé – nesnažil se najít dokonalost v technice, ale v záběru samotném. Dokonalost mu navíc přišla nudná., liboval si v neopakovatelnosti záběru.²²

Hucek žije v Praze na Zbraslavi v barokním domě, který opravil vlastními silami. Fotografování se věnovala i Huckova manželka Arita a po otci řemeslo převzala i jeho dcera Barbara, která vystudovala katedru fotografie na FAMU.

III. Miroslav Zajíc

*„Snažím se všude fotografovat tak,
abych nezranil lidskou důstojnost
a mohl se tam kdykoliv vrátit.“*

Miroslav Zajíc

Miroslav Zajíc se narodil 25. června 1946 v malé severočeské vesnici Víska u Liberce. Fotografování se věnuje už od dětství. Na vesnici ho jako malého kluka zaujalo pojízdne kino, díky němuž toužil již od dětství stát se kameramanem. „*Tehdy nebyla ani televize, ani kino. Jen jednou za čas k nám přijel pán, který promítal. Zbláznil jsem se do těch pohyblivých obrázků. Byl jsem nejšťastnější kluk na světě, když jsem mu mohl večer pomáhat,*“ uvedl v rozhovoru se studentkou Markétou Ivičičovou Zajíc.²³

První, levný, fotoaparát si Zajíc koupil z peněz za školní sběr papíru. Začínal s fotoaparátem značky Pionýr. „*Byl celý z bakelitu a bakelit byl tenkrát tak módní,*“ vzpomíná Zajíc ve své knize Inventura.²⁴ Stál pouhých 45 korun, proto si koupil rovnou dva. Jedním fotografoval a druhý si rozebral. Zajímalo ho totiž, z čeho se fotoaparát skládá.

Díky zájmu o fotografování otisknul již ve dvanácti letech svou první fotografii v okresních novinách Vpřed. Měla název Nezapomínejme na ně a zobrazovala sýkorky, jak klovají do špeku. Zajíc tehdy studoval na Střední všeobecně vzdělávací škole a navštěvoval fotografický kroužek při Osvětové besedě. Kvůli své zálibě jezdil na kole do 20 km vzdálených Hejnic. Kroužek vedl Jiří Bartoš, fotoamatér a hudebník. I přesto, že ostatní členové kroužku fotili krajiny, zátiší, akty či portréty, Zajíc se věnoval spíše člověku a jeho pohybu v přirozeném prostředí. Bartoš měl naštěstí pro jeho odlišnost pochopení. Zajíc tak díky němu pravidelně vystavoval na členských výstavách.

Dalším přístrojem, kterým Zajíc fotil, byl sovětský Ljubitel. „*Tato dvouoká zrcadlovka už byla o něco dražší, stála dvě stovky.*“²⁵ Za peníze vydělané na prázdninové brigádě v továrně, kde pracoval jeho otec, si koupil druhý – lepší přístroj, který již pracoval na kinofilm – východoněmeckou praktinu, předchůdkyni praktiky. Před ní měl ještě Flexaret. Fotoaparát s formátem 6 x 6 cm byl ale zbytečně velký. „*Pletli se mi do záběrů lidé a byl jsem s dvouokou zrcadlovkou nemotorný,*“ vysvětluje, proč si ušetřil na praktinu.²⁶ V dílně na čištění kotlů si vydělal tolik, že si mohl kromě praktiky koupit i doplňkové objektivy – Sonar 180/2,8 a Flektogon

35/2,8. „*To mi úplně stačilo ke štěstí,*“ vzpomíná Zajíc.²⁷ Na materiál si vydělával taktéž na prázdninových brigádách. První negativy se bohužel nedochovaly – shořely v roce 1982 při požáru domku v jeho rodné Vísce.

I přesto, že Zajíce od dětství zajímala fotografie, vyučil se elektromontérem. Vše tehdy nasvědčovalo tomu, že se bude věnovat programování, které se začalo stávat módou. Zpátky k fotografování ho přivedla až vojenská služba.

Na vojnu Zajíc nastoupil v roce 1965. Jako všichni muži v té době na ní strávil povinné dva roky. Vojenské podmínky mu nezabránily ve vlastní tvorbě, naopak mu ji ještě usnadňovaly. Po dvou měsících přijímače u pohraničnicků v západních Čechách byl převelen do Prahy do redakce časopisu Stráž vlasti. Tam pro něj začala profesionální práce pro periodický tisk. Společně s bývalým učitelem ze základní školy ve Vísce Stanislavem Haštabou časopis zkulturnili, učinili ho zajímavějším a celkově pozvedli jeho popularitu. Dalším kolegou byl kreslíř Vladimír Jiránek.

Zajíc během vojenské služby nefotil pouze vojenské motivy, dostal se například i k setkáním prezidenta Antonína Novotného s mládeží na Šumavě či k hercům, kteří právě natáčeli Krále Šumavy Karla Kachyni. V průběhu let 1967 a 1968 se několik měsíců věnoval tvorbě pro časopis Signál, který právě vznikal. Dělal tamním fotografům – profesionálům laboranta. Využíval díky tomu přístup do laboratoře, protože ta „jeho“ byla kvůli vojenským důvodům zrušena. Zde se seznámil se s reportéry Antonínem Bahenským, Jaroslavem Skálou a Jaroslavem Valentou.

Díky Bahenskému poznal a pochopil systém leiky, které zůstal věrný po celou dobu práce pro Mladý svět. Bahenský odkoupil několik přístrojů ze zrušeného fotooddělení bratislavského časopisu, čehož Zajíc využil. Honoráře za fotografie, které dostával během vojny, si nechával posílat domů k rodičům. „*Sám bych je v Praze akorát utratil,*“ přiznal.²⁸ Když se pak po vojně vrátil zpět do Vísky, mohl si pořídit svůj první profesionální fotoaparát – díky Bahenskému právě Leiku M2. Dal za ni čtyři tisíce, což byly v té době nemalé peníze. Leikou tehdy fotili i další významní čeští fotografové, například Mirsolav Hucek, Leoš Nebor, Pavel Dias či Miloň Novotný. K dispozici je měli v redakcích časopisu Vlasta a ve Večerní Praze.

Z vojenských fotografií v roce 1967 připravil Zajíc svoji první výstavu v Malostranské besedě v Praze. Mladý svět mu z ní otisknul první fotografie na celé stránce. Poté, v dubnu 1968, Zajíc do redakce Mladého světa nastoupil jako stálý fotograf. V tu dobu už pro tento magazín pracovali zkušení fotografové Leoš Nebor či Miroslav Hucek. Zajíc se ale setkal s externí prací pro Mladý svět už na vojně – jeho

první zakázkou byly fotografie začínajících umělců Divadla na Vinohradech. Zajíc se díky fotografování celý život setkává i s dalšími známými osobnostmi, tehdy například s Hanou Hegerovou, Miroslavem Horníčkem či Emilem Zátopkem.

Pro Mladý svět fotografoval Zajíc i události kolem srpna '68. Tehdy mu bylo teprve dvacet let. „*Samozřejmě, že jsem fotil a vnímal obrazem všechno, co se dělo,*“ vzpomíná.²⁹ Přesto mu události z osudného 21. srpna chybí.^{vi}

Přes Mladý svět pokračoval i po vojně ve fotografování osobností kulturního života i aktuálních událostí. Zúčastnil se tak srazu trampů pod Lysou horou (připomínali si zde 24. duben 1945, kdy byli popraveni skautští vůdci) či celostátního srazu hippies v Gottwaldově (dnešní Zlín). Poznal mnoho důležitých představitelů kultury a idolů tehdejší mládeže – Václava Neckáře, Pavla Nováka, Bohumila Hrabala a Jiřího Menzela, Petra Jandu, Jiřího Šlitra či Karla Gotta. Toho fotil ještě několikrát. Mladý svět byl totiž od roku 1962 až do roku 1991 pořadatelem ankety o nejpopulárnějšího zpěváka a zpěvačky (Zlatý slavík), kterou Gott vyhrává až na výjimky každoročně až do současnosti.^{vii} Zajíc se pravidelně zúčastňoval i setkání státníků či oficiálních návštěv ze zahraničí. Setkal se s prezidentem Jugoslávie Titem, prezidentem Rumunska Ceaušeskem, 1. tajemníkem ÚV KSČ Alexandrem Dubčekem, s československými prezidenty Gustávem Husákem a Ludvíkem Svobodou či s arcibiskupem pražským Františkem Tomáškem.

I v následujícím roce, 1969, se Zajíc zúčastnil mnoha důležitých akcí. Nechyběl na pohřbu Jana Palacha, ale fotil i nepolitická témata, např. ze striptýzového vystoupení, které se konalo v hotelu Moskva-Pupp v Karlových Varech. Na svých snímcích zachytil všechny důležité osobnosti Pražského jara a i doby poté. Patří mezi ně například Petr Pithart, Karel Kryl, Josef Škvorecký či Marta Kubišová,

Díky Mladému světu se dostal poprvé na focení i na Západ. V NDR se v Západním Berlíně zúčastnil volby prezidenta, na fotografování pro sebe mu však kvůli povinnostem nezbyl čas. I tak si z cesty přivezl celkem 30 kinofilmů. V pražské Lucerně pak fotil první dámu jazzu, slavnou americkou zpěvačku Ellu

^{vi} O den dříve totiž jel na kole vyfotit Martina Vaculíka k rozhovoru. V ulici Na Poříčí mu ale pod kolo vběhla paní a on v den, kdy do Československa vtrhli sovětské okupanti, ležel v nemocnici Na Františku s otřesem mozku. Pustili ho až třetí den, fotoaparát měl rozbitý, a tak neměl čím fotit. V redakci Mladého světa měl sice náhradní, ale budova Mladé fronty byla obsazena sovětskými vojáky. Nakonec mu Irma Cibulková, jeho laborantka, půjčila svou starou leiku. Tou ale udělal již jen pár záběrů, protože fotografování bylo čím dál nebezpečnější.

^{vii} Poslední ročník ankety se konal v roce 1991. V roce 1996 došlo k obnovení a rozdělení ankety. Dostala nový název „Český slavík“, na Slovensku „Slávik“.

Fitzgeraldovou. Podařilo se mu vyfotit i Duka Ellingtona, symbol amerického jazzu, který o pět let později zemřel. Dál věnoval část své tvorby populárním umělcům – na svých snímcích zachytil např. tehdy začínající Hanu Zagorovou, osvědčená dua Suchý-Šlitr, Šimek-Grossmann či Satinský-Lasica.

Díky inspiraci od Henriho Cartiera-Bressona se vydal s Cestovní kanceláří mládeže (CKM) na svou první zahraniční cestu, do Itálie, kde se zaměřil na pouliční život měst. Navštívil Benátky, Rimini či státeček San Marino. V Jugoslávii v obci Kulač, v horách nad jadranským pobřežím, fotil bývalé partyzány.^{viii}

V sedmdesátých letech se dál věnoval populárním tématům. I když si Mladý svět často své čtenáře získával tím, že se soustředil na témata, která jiné noviny nenapadla („*Chtěli jsme být jiní jak obsahově, tak i formálně,*“ vysvětloval zaměření týdeníku ve své knize *Inventura Zajíc*), musel publikovat i obyčejná témata, která si žádala tehdejší doba. Do hledáčku se tak Zajícovi dostaly chmelové brigády, oslavy 1. máje, drogová problematika, otevření prvního úseku metra v Praze, populární sportovci, významné kulturní i politické osobnosti nejen z Československa, ale i z ciziny (Belmondo, Hitchcock, Buñuel, Redford aj.). I zdánlivě všední události (které se například opakovaly každoročně) dokázali fotografové Mladého světa, včetně Zajíce, uchopit jinak, neotřeale. Fotografie nebyly obyčejné, nudné ani všední, ale vždy měly kouzlo, byly něčím ojedinělé.

Zajímavé fotografie pořídil Zajíc i na cestách. Díky CKM a redakci cestoval poměrně často. Fotografoval například v Paříži, Budapešti (tam vystopoval Raye Charlese), Varšavě, Moskvě, Petrohradu, Havaně, Pchjongjangu, Ulánbátaru, Hanoji, na festivalu v Cannes atd. Velmi ho zajímalo a bavilo fotografování závodů formule 1. Věnoval se ale i nadčasovým tématům jako porod, život na ulici, maturitám, přijímacím zkouškám na vysoké školy aj. Při fotografování si vyráběl i tzv. ilustrační snímky, které mu později přišly vhod.

V roce 1975 vystřídal Zajíc Miroslava Hucka na postu vedoucího fotoreportérů. O tři roky později absolvoval studium fotografie na FAMU. Zajíc tak byl prvním fotoreportérem československého tisku, který tuto školu dokončil. Musel ji přitom studovat při zaměstnání.

^{viii} Této obci se přezdívalo Malá Moskva, protože se tam ve druhé světové válce ubránilo sedmnáct obyvatel proti osmi stům italských vojáků.

Rok 1980 nazývá Zajíc mezirokem. Podle něj se „*nic důležitého nedělo*“³⁰, a tak své soustředění zaměřil na fotografie ze spartakiády. Kromě této významné události se dostal i na olympiádu do Moskvy, v Praze ulovil herečku Barbru Streissandovou, procestoval jižní Asii s československou delegací. S prezidentem či premiérem potom v dalších letech navštívil i další, mnohdy i exotická a významná světová města – například etiopskou metropoli Adis Abebu, Moskvu, Kreml, Vancouver, Reykjavík, Washington, New York, Pchjongjang či Peking.

Rok 1989, tedy rok Sametové revoluce, prožil Zajíc taktéž přes hledáček fotoaparátu. Důležité fotografie ze 17. listopadu mu však opět chybí.^{ix}

Během práce Zajíc nikdy nevyužíval privilegovaných akreditací, letenek první třídy ani luxusních hotelů. Nepotřeboval expresní zpracování filmů či odbavení exponovaného materiálu. Cestoval jen skromně, s batohem na zádech. Výhradně pracuje bez použití blesku. Jak sám říká, zachovává úctu ke stávajícímu světlu³¹. V Mladém světě dokonce razil teorii, že je lepší nefotit vůbec, než s bleskem.^x

Svým fotoaparátem Zajíc vypráví příběhy, popisuje události, které zažil. Ze snímků nepřímo vyzařuje jejich atmosféra. Svou pracovitostí si vytvořil v české fotožurnalistice specifickou pozici. Zaměřoval se převážně na obrazové eseje, kterými zachycoval život mladé generace, ale i na reportážní portrét a reportáže z významných politických aktualit. K jeho vrcholným úspěchům patří reportáže ze schůzek Michaila Gorbačova a Ronalda Reagana v Ženevě, Reykjavíku, Washingtonu a Moskvě (v letech 1985 – 88). Jednoho z těchto vrcholných setkání nejvyšších představitelů států, které spolu vedly Studenou válku, se dokonce zúčastnil jako jediný československý fotoreportér.

„Dvě desetiletí jsem určoval, jak bude Mladý svět vypadat. A to tím způsobem, že já jsem šílený individualista. Všechno muselo být po mém. Na počátku jsem se přizpůsoboval realitě. Ale později došlo na to, že jsem naopak realitu přizpůsoboval sobě, svému vidění. A tomu jsem podřizoval všechno. Kupodivu mi to dlouhou dobu vycházelo,“ uvedl v rozhovoru se studentem Janem Markem Miroslav Zajíc.³² Pro Mladý svět nafotografoval přes 300 tisíc fotografií.

^{ix} V polovině října 1989 se podrobil operaci zhoubného nádoru, po níž mu zůstalo 25 stehů. A jizvou do ulic vyrazit nemohl.

^x Výjimkou je jediná fotografie, portrét herečky Marlène Jobertové, která si výslovně přála, aby ji Zajíc fotil s bleskem. Nechtěla totiž, aby na jejích snímcích nebyla vidět jizva, kterou měla na tváři.

Kromě tisku uplatnil tento významný český fotoreportér snímky i v knižních publikacích. Jeho kniha *Inventura*, která vyšla až po revoluci, je obrazovým průvodcem dvaceti let (1969 – 1989), které sám slovem vtipně komentuje. Je patrně, že si s fotografií umí hrát. U příležitosti stého výročí Národního divadla v Praze v roce 1983 nedal na obálku *Mladého světa* klasickou fotografii divadla samotného či představení, jak to udělali ostatní, ale věnoval ji stařence v šátku uvázaném na babku, stoleté Rozálii Křížové z Makovic u Tábora, která seděla v prázdném hledišti divadla, které ten rok slavilo stejné narozeniny, jako ona.

Kniha ***Inventura aneb Dvacet let fotoreportérem Mladého světa*** má výstižný název. Zpravodajsky pojednává o chodu posledních dvaceti let, které Zajíc prožíval a zachycoval v *Mladém světě*. Až na prvních několik let je rozdělena po jednotlivých rocích tvorby. Zajícovo vyprávění a slovní komentář k fotografiím není pouze suchým konstatováním, naopak je vtipně napsané a zaujme. Zajíc často připomíná i události ze svého života; s fotografiemi tak nahlížíme i do autorova soukromí. V knize, kterou připravil už před sametovou revolucí, najdeme po částech i příručku pro začínající fotoreportéry, která postupně provází celou knihu.

Inventura vyšla nadvakrát. Zajíc v roce 1989 plánoval náklad 50 tisíc výtisků knihy, kvůli kapacitním důvodům tiskárny však mohlo vyjít jen prvních 10 tisíc a dalších 40 tisíc se dotiskovalo později, až od jara 1990. Díky tomu mohl Zajíc zařadit další fotografie, z roku 1989, které to do prvních deseti tisíc výtisků nestihly. Fotografie ze převratového 17. listopadu však, stejně jako ty z 21. srpna 1968, nemá.

Po roce 1989 začínají Zajícovy fotografie ze světa ztrácet na exkluzivitě. I když pokračoval v tvorbě pro *Mladý svět*, zřejmě postupně ztrácel sílu a možná i chuť bojovat se stále se rozrůstající konkurencí. Západ se otevřel všem, a tak i fotografů jezdilo za hranice více. Od roku 1990, i přes to, že i nadále vedl fotografické oddělení, se jeho snímky v *Mladém světě* objevovaly jen zřídka. Věnoval se tedy spíše editorské práci, občas ilustroval knihy. V roce 1993 vydal humoristickou knihu fotografií ***Dobry den***. Použil k ní fotografie ze dřívější tvorby, které jeho kamarád, Jan Kašpar, doplnil bublinami s „vtipnými“ texty. Kniha má pět částí. První část se zabývá dobou před převratem. Autoři v ní přemýšlí, jak mohli být stateční, kdyby chtěli. Fotografie Brežněva či Husáka doprovází texty typu – „Hlavu vzhůru, soudruzi“, „Stojíš mi na noze“ či „Chce se mi čůrat“.³³

Druhá část knihy se věnuje době po převratu. Kašpar ji nazval *Všichni jsme OF*. Fotografie všech důležitých politiků té doby – V. Klause, V. Havla,

J. Dienstbiera, M. Čalfy, M. Štěpána, V. Dlouhého či V. Mečiara, vyfocených ve standardních situacích, opět doplnili bublinami. Třetí část knihy, nazvaná Nová společnost – Nic nového zobrazuje známé české i zahraniční hvězdy, např. H. Vondráčkovou, L. Bílou, J. Korna, Z. Jandovou, Z. Adamovskou s R. Johnem, J. Menzela, R. Hrušínského a další. Bubliny jsou však již trochu z vulgarizované.

Čtvrtá část, Druhé volební období – Rozpad federace se opět zaměřuje na politiky, tentokrát české a slovenské, kteří stáli u rozdělení Československa. Nechybí mezi nimi manželé Klausovi, M. Kováč, představitelé HZDS a další, především slovenští politici. I většina krátkých textů je ve slovenštině. Pátý, poslední díl nazvaný příznačně Máme Česko – Velká radost! Představuje politiky nově vznikající české vlády a Sněmovny. Je mezi nimi například J. Kalvoda, P. Buzková, J. Ruml ml., V. Havel s kardinálem Vlkem, M. Uhde a další. Kniha fotografie nijak nekomentuje, jen fotografovaným dává do úst věty, které by v reálném životě řekli jen stěží.

V roce 1996 Zajíc z Mladého světa odešel. Od té doby působí v deníku Právo – fotografuje pro jeho magazín. Každý týden se stará v Magazínu o vlastní pravidelnou společenskou rubriku Týden Miroslava Zajíce, ve které ale spíše využívá vzpomínek z knihy Inventura, než že by vymýšlel nové texty. I nadále fotí leikou (výjimkou se stává jeho nový mobilní telefon Nokia N95, jenž má zabudovaný fotoaparát s rozlišením 5 Mpx), navštěvuje společenské akce, aby „dokumentoval“ jejich návštěvníky. K tomu přidává text vzpomínek, jak fotografoval např. ty samé osobnosti před revolucí či připomíná začátky své kariéry.

V roce 1996 vydal spolu s Andrejem Haladou, tehdejším vedoucím kulturního oddělení Mladého světa, knihu interview **Na kus řeči**, kterou doplnil fotografiemi. Kniha obsahuje celkem dvacet rozhovorů se známými osobnostmi naší kultury a politiky, např. s Tomášem Hanákem, Václavem Klausem, Halinou Pawlowskou, Michalem Vieweghem, Miroslavem Žbirkou, Zlatou Adamovskou, Viktorem Preissem či Pavlem Tigridem.

Z různých popřevratových interview se Zajícem si lze domyslet, že tento fotograf po převratu zahořknul.^{xi} V jednom z rozhovorů přiznal, že „*autorsky svou kariéru, i co se týče jeho vývoje, ukončil.*“ Rezignoval hlavně na současnou praxi digitálních aparátů i fungování periodik obecně. Vadilo mu, že „*časopisy neovlivňují*

^{xi} Sama musím přiznat, že sehnat pana Zajíce nebylo zrovna jednoduché. Nejdříve se mnou zřejmě moc komunikovat nechtěl. I přes počáteční nechuť vracet se k událostem Mladého světa i celkově k předchozí tvorbě byl velmi vstřícný a dokonce mi některé nepřesnosti o sobě opravil.

čtenáře, ale naopak, že vydavatelé podlézají čtenářům až u hranice nevkusu, aby si jejich časopis alespoň někdo koupil.“³⁴

„Všichni dnes mají při fotografování stejné podmínky, rozdílné jsou snad jen mentální předpoklady. Ale opět je to o technice. Někteří fotografové mají zkrátka lepší vybavení, mohou si pak dovolit například lepší detaily. Vůbec detaily se hodně používají. Ale již zmiňovaný prostor pro invenci mizí,“ uvedl v rozhovoru se studentem Markem Zajíc

*Kdysi však Zajíc říkával „Fotoreportérské řemeslo je to nejkrásnější povolání na světě. Neznám jiné, při němž bych se setkal s tolika prostředími, potkal s tolika zajímavými lidmi. Vážím si toho a snažím se dělat tak, aby mé fotografie nezevšedněly a mně nezevšedněla práce.“*³⁵

b. Sportovní fotografové – Jaroslav Skála

*Kolikrát by se mi chtělo radovat se a fandit s těmi ostatními,
ale místo toho musím zachovat ledový klid
a realisticky uvažovat: tamhleto je lepší, sem vlevo se obrátit,
tam se pootočít, ne, tady ve středu se něco děje...*

Cvak cvak cvak...

*Vím, že jakmile se do toho nechám vtáhnout,
jakmile vám začne vzrušením bouchat srdce, je konec -
propasete ty největší šance.*

Jaroslav Skála

Jaroslav Skála se narodil 14. listopadu 1926 v Ústí nad Labem. V roce 1938 se s rodinou přestěhoval do Prahy. Od září 1940 se učil fotografem u pražské firmy Arno Pařík ve Vodičkově ulici. Původně sice chtěl být filmovým kameramanem, ale za protektorátu k tomu nebyly příznivé podmínky, a tak se dal na příbuzný obor – fotografii. „Ateliér byl pro mě školou k nezaplacení. Kromě reprodukcí, portrétů a průmyslové fotografie se tam dělaly i reportáže – nejen ze svateb, ale co si kdo objednal,“ mluvil o svých začátcích Skála.³⁶ V té době už měl za sebou i první sportovní reportáž – fotografoval kamarády z fotbalového klubu SK Dejvice. Sport už tehdy fotografoval vlastní Zeissovou Ikontou na formát 6 x 6 cm s objektivem Tessar 3,5/75, kterou si pořídil již v roce 1938 za 1200 Kč, samozřejmě na dluh.³⁷

V letech 1941 – 1945 studoval na Střední grafické škole v Praze na Žižkově. Reportáž ho přitahovala čím dál víc. S ikontou na chodil i nadále ve volných chvílích do terénu a fotografoval, co se dalo. Snímky nosil učiteli Rudolfu Skopcovi a pak i tajně Emilu Fafkovi, kterému se podařilo uprchnout z nacistického pracovního nasazení.

S koncem války ateliér opustil a věnoval se pouze reportáži. Krátce fotografoval pro cirkus Apollo pro reklamní účely, jezdil po venkově a pořizoval zpravodajství ze zemědělských družstev, v jejichž časopise Nový svět otiskl některé své fotografie. Od roku 1947 externě spolupracoval se sportovními listy Ruch a Sokolské noviny. Od ledna do září 1948 zastupoval Emila Fafka v Mladé frontě. Poté musel na dva roky nastoupit na povinnou vojenskou službu. Naštěstí pro něj působil ve fot skupině Hlavní správy výchovy a osvěty, díky které se dostával ke všemu, co se v armádě dělo. Fotografoval instruktáže, cvičení, politické osobnosti, sportovní utkání. Publikoval v časopisech Armádní film, Obrana lidu, Náš voják ad. Dokumentoval i úsilí a slávu světového běžce Emila Zátopka.

Po návratu z vojny se nechtěl do Mladé fronty vracet. „Byli tam už Fafek, Pardubský, ... Prosazovat se vedle nich by nebylo lehké, a potom – mne přitahovala čím dál víc sportovní fotografie,“ vzpomíná Skála.³⁸ Nastoupil tedy do sportovně zaměřeného časopisu Československé obce sokolské Ruch (na přelomu let 1953/54 se přejmenoval na Stadión). Od roku 1950 byl jeho jediným fotoreportérem. V roce 1953 se Skála oženil – za ženu si vzal Dagmaru Novákovou, sestru pozdějšího fotografa časopisu Gól Karla Nováka. Za rok se jim narodila dcera Jaroslava.

Jaroslav Skála byl prvním fotografem v Čechách, který se profesionálně zabýval pouze fotografováním sportu. I tuto oblast reportáže však ovlivňovala politika. Heslo padesátých let „Naše doba chce činy“ určovalo práci fotografů tak, že téměř nemohli pracovat na nadčasových tématech, nemohli přijít s vlastním nápadem. Většina sportovních fotografií musela vyjadřovat nadšení, zápal pro hru apod. „Když jsme v roce 1953 fotografovali titulní snímek časopisu Stadión k prvomájovým oslavám, tehdejší šéfredaktor Karel Bureš si mě zavolal a na kus papíru mi namaloval svou představu obrázku několika nadšeně mávajících studentů Institutu tělesné výchovy a sportu. Navíc rozhodl, že se do fotografie musí včlenit plakát s heslem *At žije 1. máj*. Rektorát školy vypracoval posudky na asi deseti vybraných studentů a studentek. Podle posudků vybralo vedení redakce nejvhodnější objekty pro vyfotografování. Výsledkem pak byla dokonalá ilustrace doby,“ popisoval tehdejší práci Skála.³⁹

Vedle fotografické tvorby Skála také působil ve funkci předsedy Klubu fotoreportérů Svazu českých novinářů (1969 – 76). Za 40 let soustavní práce v oblasti sportovní fotografie (do r. 1988) vytvořil objemné dokumentaristické dílo. Fotografoval nejen v Československu, ale i za hranicemi, např. Závod míru (1964), doprovázel tenistu Ivana Lendla, pracoval na reportáži Trénink Věry Čáslavské (1967), či fotografoval mistrovství Evropy v košíkové v Budapešti v roce 1984.

Jaroslav Skála je prakticky výhradně specializován na sportovní fotografii. Jen výjimečně se věnuje portrétní tvorbě – fotografoval ale mnoho významných osobností našeho kulturního života, např. Miroslava Horníčka, Ladislava Smolíka a Ivu Janžurovou. Zúčastnil se mnoha výstav. Spolu s Emilem Fafkem je považován za čelního představitele poválečné sportovní fotografie v Československu.

c. Sportovní fotografové – Stanislav Tereba

*„Vždy jsem chtěl pracovat jako novinový fotoreportér.
Denně s dvěma fotoaparáty na krku,
jsem chodil Prahou fotil děti, hezké Pražanky,
zákoutí Malé Strany a Starého Města
i to, co se v Praze objevovalo nového.
Mnoho času jsem také věnoval fotografování sportu
ve všech jeho podobách.“*

Stanislav Tereba

Stanislav Tereba se narodil 2. ledna 1938 v Praze. Jako mladý hodně sportoval, ale kvůli zdraví mu lékaři zakázali ve sportu pokračovat. A tak začal se svým druhým koníčkem – fotografováním. Začal fotografovat pochopitelně to, co mu bylo nejbližší – sportovce. Když se rozhodoval, jak naloží se svým životem, měl jasno. Vyučil se fotografem v družstvu Fotográfia a poté absolvoval školu pro fotoreportéry při Českém svazu novinářů. První fotografie ale fotil „do šuplíku“. Jako mladý fotoamatér začínal s fotoaparátem Opema. Byl to jednoduchý kinofilmový přístroj s vysouvacím objektivem 2,8/50 mm jako u fotoaparátu Leica. „*Pohrával jsem si i s Voigtländerem 6 x 9 z roku 1938. To byl měchový fotoaparát s objektivem Zeiss Ikon 5,6/105 mm,*“ uvádí ve své knize Profotografovaný život Tereba.⁴⁰

V březnu 1956 se náhodou dozvěděl, že v národním podniku Start Praha hledají fotografa. V letech 1956 – 1958 pracoval jako fotograf a laborant Startu Praha, poté strávil dva roky jako fotoreportér a laborant Ústřední správy tělovýchovných zařízení ČSTV. Bylo mu jedenadvacet a do novin vlastně jen přispíval, když jeho snímek z fotbalového utkání Sparty s Bratislavou, Brankář Čtvrtníček a voda, získal ve světové soutěži novinářské fotografie World Press Photo v Holandsku titul Fotografie roku 1958 a sportovní fotografie roku. „*Nejproblémovějším fotoaparátem, který jsem měl v ruce, byl Praktisix 6x6 později vyráběný pod značkou Pentagon Six. Přímo tragikomické je, že právě s Praktisixem, s objektivem Sonnar 2,8/180 mm, jsem udělal svůj nejslavnější snímek Brankář v dešti.*“⁴¹ Ve světě tehdy doznívala studená válka, a proto nikdo nečekal vítěze tak významné soutěže ze socialistické země. To, že se k převzetí ceny do Haagu vůbec dostavil byl vlastně „malý zázrak“.^{xii 42}

^{xii} Ještě v deset dopoledne ten den fotil v Brně pro Večerní Prahu tradiční veletrh. V poledne se dozvěděl o svém rozhlasu po telefonu a o několik hodin později ho z letiště odváželi vojáci tryskovou stíhačkou z Brna do Prahy, kde přisedal na linku do Amsterdamu. Úředník ministerstva zahraničí mu na letišti předal doklady a vysoké cestovné – prý aby nedělal socialistickému státu v zahraničí ostudu.

Z Holandska si přivezl jako cenu šek na dva tisíce guldenů a neúplně vybavený fotoaparát Hasselblad – nikdo nepočítal s tím, že se mladík ze socialistické země na přebírání věcné ceny vůbec dostaví, proto nebyl přístroj kompletní. O vítězství na World Press Photo Tereba tvrdí, že mu akorát zkomplikovalo život. „*Je to danajský dar, dosáhnout na samém začátku mety, kterou profesionální kariéra většinou vrcholí,*“ říkal.⁴³ Vadilo mu, že musel dokazovat, že si cenu opravdu zaslouží.

Od roku 1960 pracoval po třicet let jako fotoreportér listu Večerní Praha, později se stal vedoucím fotooddělení. Ve svých fotografických počátcích se specializoval pouze na sportovní fotografii, od nástupu do Večerní Prahy však svou práci rozšířil i o běžnou denní fotografii, která zobrazovala především proměny Prahy a život ve městě. Vyjížděl ale také za reportážemi za hranice města. Spolu s fotoreportérem Františkem Kauckým pracovali na tématech, která dobře prodávala noviny, např. bezpečnost, armáda, špionáž a jiná atraktivní, která lákala čtenáře na dobrodružství a nebezpečí.

Spolu s nástupem do Večerní Prahy vyměnil se známým pražským uměleckým fotografem Josefem Fialou vyhraný Hasselblad za fotoaparát Leica M3. „*Od té doby se leika stala doslova mým osudem. Přes velké problémy s devizami jsme do redakce nakoupili nejen ještě další tři fotoaparáty Leica M3, ale později i nové Leica M4. S leikami jsem fotil několik mistrovství světa v ledním hokeji, fotbalu, atletiku a vše co bylo pro redakci. Denně jsem měl v té době ve Večerní Praze až 12 fotografií, v pátek třeba i 18,*“ uvádí Tereba.⁴⁴ Nejdéle používal dvouokou zrcadlovku Rolleiflex 3,5 F. S ní léta fotografoval basketbal, házenou, gymnastiku, volejbal a další sporty, kde nebylo třeba teleobjektivu. Fotografovat jezdil i za hranice. V Rakousku fotografoval např. závody na divoké vodě, průzkum anglických potápěčů v rakouském jezeře Toplitz See.

V polovině 60. let přešel, jako většina novinářských fotografů, k jednooké zrcadlovce, drážďanské Praktině FX. Na trhu se navíc objevila novinka Leicaflex SL, první pravá jednooká zrcadlovka od firmy Leitz. „*Do redakce jsme nakoupili objektivy od širokých 2,8/24 mm až po 4/250 mm a prodali všechny leiky i s objektivy,*“ vzpomíná Tereba.⁴⁵ Poté vyšla firma Leitz s novinkou Leica R4, které zůstal věrný až do devadesátých let.

Na Pražské jaro roku 1968 vzpomíná Tereba rád. Redakci se podařilo vyměnit šéfredaktora, který zadával ke zpracování jen zpolitizované akce a směřoval list

k „informačnímu bulletinu MV KSČ“.⁴⁶ Atmosféra v redakci se díky tomu zlepšila. Fotografové dostali možnost obrazově dokumentovat místo stranických chůzí či práce v továrnách například dopravní nehody, požáry atd. „*Snažili jsme se být u všeho, co zajímalo naše čtenáře,*“ vzpomíná Tereba ve své knize. Na chvíli se tak Večerní Praha proměnila na list Pražanů. Samozřejmě nechyběl ani u událostí srpna 1968.

V roce 1973 chtěl Tereba přejít z Večerní Prahy do Lidové demokracie. Bylo mu to ale zakázáno s tím, že pokud z jedné novin odejde, končí s fotografováním. Proto si to raději rozmyslel a ve Večerní Praze zůstal. Kromě klasických pražských událostí se v roce 1976 Tereba dostal např. k fotografování Mistrovství Evropy ve fotbale v Jugoslávii. I sametovou revoluci v roce 1989 zaznamenal díky Večerní Praze.

V roce 1990 změnila Večerní Praha majitele i název. Kvůli již registrované známce Večerní Praha se tento titul změnil jednoduše na Večerník Praha. S nástupem nového majitele se měl Tereba z počátku pohádkově – měl plat 10 500, což bylo tehdy vysoko nad průměrem. Po roce ale Terebovi přišla výpověď. Prý porušil nějaké předpisy, sám dodnes pořádně nechápe, za co ho vlastně odvolali. O několik minut později už mu však volal kolega z Občanského deníku, jehož redakce byla jen o patro výš, s tím, zda by pro deník nechtěl pracovat. Tereba souhlasil. V té době přešel z leiky na nikony. Pochvaloval si hlavně teleobjektivy a autofocus.

V průběhu devadesátých let pak prošel střídavě několik periodik – Sport Plus, kde se mohl vrátit zpět ke sportovní fotografii (po dvou letech ale zkrachoval), a Dobrý večerník, který založil se svými bývalými kolegy z Večerníku Praha v roce 1993 jako konkurenční list. V tu dobu začal fotografovat i na barvu. Dobrý večerník po třech letech změnil vydavatele a přejmenoval se na Pražské noviny, ty však o rok později skončily.

Od roku 1997 působil jako externí fotoreportér časopisů Sport a Byznys, Umění a Byznys, Střecha nad hlavou či Koupelna. O rok později fotografoval externě tři roky pro Bydlení, Praktik a Wüstenrot. Od roku 2001 Tereba spolupracuje s časopisem Stadion a dalšími různými pražskými periodiky. Připravil i fotografie do průvodce po erotických klubech.

Poslední klasická technika, kterou Tereba používal, byl Canon 50E. „*Pořídil jsem si svůj – zatím poslední – fotoaparát, digitální Canon EOS D30, a byl jsem velice příjemně překvapen,*“ uvádí Tereba na svých internetových stránkách.⁴⁷

„Digitální fotografie nám maximálně urychlila práci, zkrátila čas na aktuality a zejména, můžeme odkudkoliv poslat fotografii i s popiskem přímo do redakce – stačí mít sebou s aparátem ještě notebook a mobil. Když padne na Spartě gól ve druhé minutě, v páté už může být fotka v redakci a v 10 v tiskárně. To je to, co nám vždy scházelo a mně bohužel v novinách už nezastihlo,“ vypráví Tereba.⁴⁸

5. Česká dokumentární fotografie a její osobnosti:

a. Dagmar Hochová

*„Vždy jsem se snažila hledat momenty,
které profesionální fotografové dneska nehledají.
Dnes se fotograf přiřítí na smluvené místo, nafotí – a frr, už je pryč.
Já se snažila zachytit kromě tváří mezilidské vztahy.
Všechna setkání probíhala v uvolněné atmosféře,
žádné šup sem, šup tam.
Na fotografování jsem si udělala čas vždycky,
ať se dělo, co se dělo.“*

Dagmar Hochová

Dagmar Hochová se narodila 10. března 1926 v Praze v rodině publicisty a historika dr. Karla Hocha, který byl úředníkem univerzitní knihovny a externím redaktorem Národních listů. Rodiče měli na Hochovou velký vliv. Vyrůstala v demokratické a intelektuální rodině, do které často přicházeli otcovi přátelé, mezi něž patřili např. divadelní kritici, historikové, spisovatelé. Právě od otce se Hochová naučila vždy stát za tím, co si myslí, mít na vše vlastní názor. Maminka měla ráda lidi a zajímala se o kulturu a dění v republice, a tak se intelekt Hochové rozvíjel od mala.

V letech 1942 – 1946 studovala na Státní grafické škole v Praze u Jaromíra Funkeho a Josefa Ehma. Většina spolužáků byly děti profesionálních fotografů, zatímco ona neměla o fotografování žádné znalosti. Když Němci školu zavřeli, musela jít pracovat na Barrandov. Po škole nastoupila na rok do laboratoře k fotografům Illkovi a Paulovi. Tam se ve fotografování zdokonalila, když s Paulem fotili české památky.

V letech 1947 – 1953 studovala na FAMU obor kamera neboli filmová fotografie. Tam se náhodou přihlásila na radu Jána Šmoka, se kterým se setkala právě na Barrandově. Šmok v té době studoval na FAMU v prvním ročníku a byl tak mezi prvními studenty filmové fakulty. Děkanem fakulty byl v té době Karel Plicka, který mimo jiné fotografii vyučoval.

V roce 1948, když komunisté převzali moc, změnilo se i „ovzduší“ ve škole. Hochová tam přesto setrvala, protože, jak říká, „pomohlo jí to hledat samu sebe.“⁴⁹ Uvědomila si, že jí práce kameramanky až tak nebaví a že nedokáže pracovat v kolektivu. Také se změnil její postoj k fotografii – díky občasně spolupráci s novinami a časopisy se u Hochové formuje a prohlubuje vztah k dokumentární fotografii. Její tvorba vychází z metod Henriho Cartiera-Bressona.

Každodenní práce pro tisk Hochovou nenaplňovala. Vadila jí především rychlost a kvantita, jež byla vždy upřednostňována před kvalitou. To je také jeden z důvodů, proč se nikdy nestala žurnalistickou fotografkou.

Naopak externí spolupráce s časopisy (např. *Vlasta*, *Kulturní politika*, *Literární noviny*) začala Hochovou bavit. Jako externistka byla na vedení časopisů nezávislá, což jí zaručovalo uchování profesní svobody i názorové orientace. Díky časopisům hodně cestovala po republice, setkávala se s lidmi a jejich životními osudy. Byla mladá, a proto dostávala mnoho příležitostí; cestovala téměř pořád. Její fotografie komentovaly dobu i lidi.

Později dostala příležitost ilustrovat knižní publikace. Její fotografie tak začínají tvořit svébytnou součást výstav dětských knih a hraček, stávají se stavebním materiálem filmů. Poprvé ilustrovala sbírku veršů Františka Hrubína *Hrajte si s námi* v roce 1960. Fotografiemi doplněná dětská poezie byla na přelomu šedesátých let poměrně rozšířená.

V roce 1961 strávila Hochová s Václavem Chocholou tři měsíce ve Vietnamu. V roce 1963 se stala členkou Svazu československých výtvarných umělců (SČSVU), zasedala ve fotografické komisi. V roce 1964 fotila v Paříži, o rok později v Římě. Tam se vrátila ještě v roce 1968, kde na Bienále v Miláně dokonce vystavovala.

Rokem 1969 spolupráce s časopisy pro Hochovou končí, když po událostech srpna 1968 odmítla podepsat souhlas se sovětskou okupací. Spolupráce s časopisy tedy musela většinou zanechat.

Od roku 1973 se Dagmar Hochová podílela na propagačních výstavách nakladatelství Albatros. Ty se konaly během sedmdesátých a osmdesátých let v Boloni, Moskvě, Montrealu, Paříži a Praze. Díky Albatrosu mohla uplatnit svou volnou tvorbu. Od roku 1975 sice Hochová průběžně fotografovala každoroční setkání legionářů v Lánech, ale musela to dělat tajně. V této době také začíná fotit své další téma – život řádových sester, které věnují všechn svůj čas mentálně postiženým dětem. Tyto fotografie však pořizovala soukromě, pro sebe, do „šuplíku“, neboť je nikde uveřejnit nemohla a ani nesměla.

V roce 1977 měla Hochová jako členka fotografické komise SČSVU podepsat *Antichartu*. Proto byla pozvána do sekce užitého umění, kde ji měla podepsat. Nic ale nepodepsala, a proto byla z komise vyloučena. „*Ostatní podepsali. Bylo mně k blití,*“ vzpomíná Hochová.⁵⁰ Poté všem ve svazu zrušili i členství. Po čase začali nabírat

nové členy, kteří byli evidováni při ČFVU (Český fond výtvarného umění). Tímto způsobem fungoval svaz až do roku 1989.

První výstavu měla Dagmar Hochová v roce 1960 ve foyeru divadla Rokoko v Praze. Vystavovala 37 fotografií z let 1958 – 59, snímky dětí a motivy z Matějské pouti.

Dagmar Hochová je jedním z hlavních představitelů české dokumentární a humanisticky orientované fotografie. Své fotografie většinou uspořádává do větších cyklů (Matějská pout', Děti, Síla věku, Dvojice, Vietnam, Rynek, Váchal, Internátní škola, Svátky a slavnosti). Některé cykly se postupně staly celoživotní prací, nikdy nejsou dokončené, stále zůstávají trvale otevřené.

Tvorba Hochové je zaměřena převážně na děti, tedy alespoň podle kritiků fotografie. Hochová si však nálepku „fotografka dětí“ nezaslouží.⁵¹ Vytvořila i další významné soubory s politickou či náboženskou tematikou. Tyto fotografie byly prezentovány až po revoluci, proto tvorba Hochové zřejmě vyznívala příliš „jednostranně“.

První knihou, která o Dagmar Hochové vyšla, byla publikace Bohuslava Blažka z roku 1984 nazvaná **Dagmar Hochová**. Jak už bylo řečeno, Hochová sama své fotografie knižně nevydávala, kvůli cenzuře. S Bohuslavem Blažkem pracovala od šedesátých let, nejprve na portrétech spisovatelů ze sjezdu spisovatelů (viz dále). Blažek se také podílel na koncipování několika jejích výstav. Stylem Hochové byl velmi okouzlen a snažil se jejím fotografiím porozumět více. Proto vznikla tato kniha. V této publikaci se Blažek nezabýval pouze fotografiemi; zkoumal také, proč vůbec a jakým způsobem a stylem Hochová fotí, co si vybírá jako námět a jakých využívá postupů.⁵²

Hochová se při fotografování nesnaží hledat nová témata, která by nikdo před ní nefotil. Naopak se věnuje všednějším událostem, na které se dívá novým pohledem. Hochová téměř nefotografuje objekty bez lidí. Fotografie bez života jí nepřipadaly smyslné, ale prázdné. Proto při fotografování auta či krajiny vždy zakomponovala do obrazu člověka. I zvířata fotografovala pouze ve spojitosti s člověkem, se kterým sdílela osud. U Hochové vůbec nenajdeme některé fotografické žánry – například ateliérový portrét, akt nebo zátiší.

V devadesátých letech vydala Hochová vlastním nákladem několik knih, kterými shrnuje svou dosavadní tvorbu. Knihy členila podle témat, kterými se

zabývala. Vzhledem k tomu, že Hochová nesměla za normalizace publikovat, vychází naprostá většina fotografií vůbec prvně.

V roce 1994 vyšla Hochové první kniha nazvaná **Deset, dvacet třicet, už jdu**. Kniha obsahuje soubor autorčiných proslulých snímků dětí.

O rok později (v roce 1995) vyšla Hochové druhá kniha, **Čas oponou trhnul**. Fotografie v této knize vznikaly postupně, bez objednávky. Výjimkou jsou pouze fotografie ze IV. sjezdu spisovatelů z roku 1967, které si objednaly Literární noviny – viz dále. Kniha připomíná události, které lidé v různé době zažívali. Ukazuje, jak chodili lidé oblékáni, zda byli chudí či bohatí, jak chodili do práce a domů, někdy na pivo, jindy do průvodu. Hochová ve fotografiích zastihla radost a naději z Pražského jara, ale i chování po srpnové okupaci, smutek a beznaděj.

„Jako fotografku mě to vždycky pudilo tam, kde se přece jenom něco dělo. I drobné náznaky odporu jsem se pokoušela fotograficky zachytit. Mou humanisticky cítící duši každý ten náznak nesmírně posílil. V tomto duchu jsem složila knížku, která začíná zamazaným nápisem ‚Pryč s bolševismem!‘ na Národním divadle po únoru 1948, až do Občanského fóra 1989. ... Chtěla jsem postihnout, jak se doba měnila a jak se někdy lidé snažili projevit nesouhlas. Zaměřila jsem se na chování lidí v davu, na ty spousty lidí, rozptýlených a jen přihlížejících, ale právě ti se po letech začli probouzet a chovat jinak, než předtím,“ píše v úvodu knihy Hochová.⁵³

Kniha je rozdělena do sedmi částí: 1948 – 67, Pražské jaro, Srpen 68 – leden 69, Normalizace, I. a II. odboj, Sociální problémy a Finále. Obsahuje fotografie ze spartakiádních průvodů, fotografie řádových sester, okupantů, legionářů, disidentů, účastníků Občanského fóra, fotografie Pražského jara, pohřbu Jana Palacha, lustrací, prvomájových průvodů, 17. listopadu, ale nechybí ani fotografie všedního dne, například lidi čekající na tramvaj či fotografie ze sociálního prostředí – domovů důchodců, past'áku, internátní školy. Celkově dokumentuje proměnu naší společnosti k začátku 90. let.

Třetí kniha Hochové, **Síla věku**, vyšla opět po roce, tj. 1996. Jsou v ní fotografie lidí, které Dagmar Hochová po celý život vyhledávala – osobnosti silné, neopakovatelné, jichž si váží za to, co za celý svůj život vykonali, co dokázali, kteří žili naplno a důstojně.

Kniha je rozdělena na několik sociologicky rozvrstvených okruhů – legionáři, řádové sestry, inteligence, umělci, slovenský venkov. *„Důstojnost a moudrost vepsaná do tváří starých lidí“* mluví podle Hochové o tom, jaký život prožili. Ti, kdo

se narodili v době Rakouska-Uherska nemluvili o penězích, vážili si i chleba. Prožili dvě světové války, dva totalitní režimy. Večery trávili bez televize, na poslouchali rádio, ale hlavně četli. „*Se skleničkou vína, pivo si dávali obyčejně jen k jídlu.*“⁵⁴

„*Zážitky z dětství inspirovaly můj cyklus ‚Síla věku‘. K mým rodičům totiž chodilo před válkou hodně přátel. To bylo něco pro mě. Schovala jsem se v zahradě do křoví a pozorovala společnost oknem. ... Upoutaly mě přednosti stáří,*“ píše Hochová v úvodu Síly věku.⁵⁵ Knihu Hochová uvádí fotografií stařenky, která krájí chléb. Následuje několik smutných, avšak upřímných fotografií starých lidí. V další části se objevují fotografie Josefa Sudka, Jana Patočky, Otty Wichterla. Z umělců do této knihy zařadila Hochová Jiřího Koláře, Josefa Váchala, Bohuslava Rynka, Ludvíka Aškenazyho, (fotografie spisovatelů najdeme i v jiných publikacích, např. Konec chleba, počátek kamení...), legionáře (některé z nich zase najdeme v knize Čas oponou trhnul). Nejemotivnější jsou asi fotografie řádových sester, hlavně Damany a Bohdanky, které vychovávají postižené děti. S láskou a trpělivostí, jež jsou z fotografií patrné. Veselejší jsou fotografie Tetušky – série Tetuška se obléká.

V roce 2001 vydala Dagmar Hochová spolu s nakladatelstvím TORST knihu fotografií spisovatelů, nazvanou **Konec chleba, počátek kamení...** Na tento nápad ji přivedl překladatel a esejista Jan Vladislav. Před tím, než se rozhodl emigrovat, požádal Hochovou, aby ho vyfotila. „*Odmala jsem měla ke spisovatelům blízko. Můj táta byl intelektuál, stále četl, nebo něco psal. Mé dětství, můj domov byly samé knihy a knihovny. Takové věci dítě živě vnímá a vepíší se mu hluboko do paměti,*“ vzpomíná ve své knize Hochová.⁵⁶

Jako dítě začala sbírat autogramy. Věřila totiž, že to spisovatelům dělá radost. Jeden z posledních autogramů do své sbírky přidala až po revoluci, kdy se jí na pozvánku podepsal tehdejší prezident Václav Havel. Od sbírání spisovatelských autogramů se dostala k portrétování autorů koncem šedesátých let 20. století. V roce 1967, ještě před červnovým sjezdem Svazu československých spisovatelů, poslaly Hochovou Literární noviny, aby spolu s elémem Bohuslavem Blažkem natočili a nafotografovali sérii rozhovorů s autory, o nichž tehdy nebylo jasné, zda podpoří Pražské jaro či oficiální vedení. Díky spolupráci s Blažkem se tak dostala k focení Jana Drdy, Ludvíka Aškenazyho, Miloše V. Kratochvíla a dalších. Hochovou práci zaujala, a proto se rozhodla, že vyfotografuje i další spisovatele, i když o nich články pravděpodobně nevyjdou. Tak například vznikla série fotografií Bohuslava Reynka a Josefa Váchala. „*Vyhledali jsme je a zdokumentovali, v jakém zapomnění skromně*

a smutně žijí – Reynek na polorozpadlém statku se svými syny, ..., a Váchal docela sám, jen s condurangem a obligátním doutníkem,“ píše ve své knize Hochová.⁵⁷

Další příležitost fotit spisovatele měla Hochová přímo na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, konaném v pražském Domě železničářů. Znovu ji pověřily Literární noviny. Tentokrát se však dostala k focení osobností, které se odvážily otevřeně postavit proti oficiální linii, kterou prosazovala tehdejší vláda. V této době tak poprvé vyfotila Ludvíka Vaculíka, Milana Kunderu či Václava Havla.

Po roce 1968 začalo být setkávání se spisovateli těžší. Ti, kdo mohli, odešli do emigrace, jiní skončili ve vězení či v kotelnách. Další portréty tak vznikaly příležitostně. Hochová se i přesto své myšlenky nevzdala a fotila dál, kde mohla.

„Když jsem kupříkladu v polovině osmdesátých let dostala povolení navštívit neteř ve Francii, využila jsem toho a vyhledala Jiřího Koláře. O pár let později jsem se zase v Heidelbergu setkala s Karolem Sidonem, který tam tehdy luštil hebrejské nápisy na náhrobcích,“ popisuje Hochová svou nelehkou cestu za portréty spisovatelů.⁵⁸

Hochová nemohla v tehdejší době fotografie spisovatelů vydat v necenzurované podobě. Musela si tak počkat až do listopadu 1989. V koncem devadesátých let se rozhodla vyhledat spisovatele, které fotila v letech šedesátých s tím, že k jejich portrétům z tehdejší doby přidá jejich současné portréty. V tomto mezidobí se objevily nové talenty, které v knize podle Hochové nesměly chybět. Spisovatelů je kniha plná, někdy jsou na fotografiích pouze sami spisovatelé s jednoduchým pozadím, někdy jejich život dokresluje pozadí fotografie, na kterém je jejich pokoj, oblíbená hospoda či jiné místo, kam se rádi uchýlí. Fotografie jsou kompozičně dokonalé, byť jednoduché. Z fotografií číší vztah k tomu, co Hochová dělala, odhodlání i pracovní nasazení. *„Myslím si, že mám porozumění pro lidi a zároveň před nimi cítím pokoru. Byla to poctivá práce, kterou mám ráda. Nikoho jsem nearanžovala, čekala jsem na přirozená gesta, výraz,*“ dodává ve své knize na závěr Dagmar Hochová.⁵⁹

Další knihu, nazvanou **Dagmar Hochová – Photographe Tchèque**, vydala Dagmar Hochová v roce 2000 ve spolupráci s francouzským kritikem Frédérikem Ripollem. *„Tato kniha je příběhem lásky. Lásky této ženy ke své zemi, zemi, která trpí, protože je na kolenou. Ta žena je fotografka a díky své nezlomné vůli se rozhodla nesložit ruce do klína, a fotografovat dál... po svém. Ty fotografie, nasnímané od padesátých let do pádu totalitního režimu, v sobě mají nesmírnou sílu, obrovský*

vnitřní náboj, jehož poetické kouzlo jako by bylo předurčené vyvést národ z jeho netečnosti,“ uvádí knihu francouzský kritik Frédéric Ripoll, jenž uvažuje mimo jiné i o svobodě ve fotografii.⁶⁰

Publikace více méně shrnuje tvorbu Hochové. Najdeme zde fotografie z cyklu Děti, fotografie ze života na slovenském venkově ve Ždiaru, Šumiaci a Osturni. Jsou zde i série fotografií Tetuška se obléká či fotografie řádových sester pečujících o postižené děti. Zajímavá je fotografie, kdy sestra myje trabanta. Nechybí zde ani cenné fotografie z let 1968 a 1989. Frédéric Ripoll nezapomněl ani na fotografie spisovatelů, série Váchala či Reynka.

PORTA PORTESE je předposlední knihou, vydanou v roce 2004. Dagmar Hochová se dostala do Itálie poprvé v roce 1967, kdy dostala povolení navštívit svoji kamarádku. Ta se zamilovala do Itala, vzala si ho a později spolu odjeli do Říma. Hochová tedy směla jet později také, ovšem bez peněz. Na cestách ji však samozřejmě doprovázel fotoaparát.

Právě z této návštěvy a cesty zpět koncem osmdesátých let pochází fotografie knihy **PORTA PORTESE**. Hochová obdivovala fontánky, prázdné ulice, umění, svobodu. „*Přijela zachytit světlo italských plynoucích dní – pohled, úsměv, gesto; pohyb, čekání, hru; otázku, naději, břemeno; dlažbu, židli, kříž; kámen, děti a staletí,*“ píše v úvodu knihy Sylvie Richterová.⁶¹

Hochová si všímala obyčejných lidí, žijících každodenní život, ale i turistů či italských zvláštností a památek. Hochová fotila Řím tak, jak jej běžní lidé nevidí, věci, kterých si ostatní nevšimnou, protože jsou pro ně příliš všední. Zavítala i do Benátek, Florencie, Assisi, Subiaka a dalších městeček.

Poslední knihu, **1520**, vydala Hochová v roce 2005. Obsahuje fotografie ze šedesátých let, kdy cestovala po tehdejším Sovětském svazu. Samotný název knihy připomíná jednu z ruských rarit, a to rozpětí železnice. Většina zemí má o počátku vzdálenost mezi kolejnicemi 4' 8" (čtyři stopy, osm palců), na náš přepočít 1435 mm. V zemích tehdejšího Sovětského svazu se však již od dob Lva Nikolajeviče Tolstého používá většího rozměru, tj. 1520 mm, protože Rusové chtěli mít vše „větší,“ lepší.^{xiii 62}

^{xiii} Ruská železniční kniha 1520 vznikla v roce 1960. Hochová si musela si dávat velký pozor, aby jí nezabavili aparát nebo filmy. Fotografa nezapomněla fasády, sousoší nebo pionýrské šátky. Vždycky jí zajímali lidé, lidské tváře, lidské situace. Podává svědectví především o všedním životě a ten je tam tenkrát neradostný. Pozorujeme, že muži vypadají o deset roků a ženy o dvacet roků starší. Kniha obsahuje fotografie například z Moskvy, Zagorsku, Petrohradu, Kyjeva. Kniha se mi do ruky bohužel

Fotografie, spíš obrazy ze života ruského, vybrala Dagmar Hochová ze svých bohatých archivů. Zajímala se o lidi na cestě, lidi putující. Kdysi dávno to byli na Rusi lidé, jak je známe z ruské klasické literatury, ti bohatí s bohatou bagáží, ti chudí v láptích. Ale protože fotografka Dagmar Hochová ruskou klasickou literaturu dobře zná, hledala myšlení a tradici ruského člověka tady a teď, tj. na železnici v roce 1960. Pohled fotografky Dagmar Hochové je bez iluzí, je pravdivý a přesvědčivý. Rusko Dagmar Hochové je smutné a melancholické.⁶³

Dagmar Hochová při fotografování nepoužívá blesk ani teleobjektivy. Chce být neustále ve středu dění. „*Jde mi o dokument – používám krátké objektivy, bleskem lidi neruším,*“ říká fotografka, která nikdy nepropadla komerci.⁶⁴ Fotografie nearanžuje, lidi, které fotí, chce dostat do „přirozeného stavu“. Při své práci fotí na kinofilm, používá objektivy s běžnými ohnisky 50, 35 a 28 mm. Nepoužívá přídavná osvětlení, využívá světla, ve kterém se lidé většinou pohybují. Pokud to jde, vyhýbá se protisvětlu – obličej by pak byl ve stínu. Nevyužívá filtru, je věrná černobílé fotografii, na barevné kinofilmy příliš nefotí. Bojí se, že by posunutá barevnost mohla změnit výraz obličeje. Ctí danou atmosféru, kterou si lidé kolem sebe vytváří. Negativy ořezává jen ojediněle. „*Vždyť fotka sama o sobě pořád má dost síly, aby něčeho dosáhla, když je dobrá,*“ řekla v roce 1977 Hochová Bohuslavu Blažkovi, když pátral po tom, jakých technik Hochová užívá.⁶⁵

V letech 1990 – 1992 působila Hochová jako poslankyně České národní rady. Podporovala hnutí Demokráte 92, které usilovalo o zachování Československé republiky. Také pracovala v církevně humanitárním výboru a předsedala nadaci Člověk v nouzi. Jako poslankyně měla možnost zaznamenat různé události. Na půdě parlamentu nejen fotografovala, ale také uspořádala výstavu. Fotila například v arcibiskupském paláci, jak kardinál Tomášek požehnal poslancům; nechyběla ani na Dni dětí na Pražském hradě v roce 1990. Ve stejném roce dokumentovala i Paralympiádu. V roce 1995 o Dagmar Hochové natočila dokument v rámci cyklu Genus Olga Sommerová.

V roce 2001 jí byla při příležitosti státního svátku 28. října udělena tehdejším prezidentem Václavem Havlem medaile za zásluhy za vynikající umělecké výsledky.

nedostala, v žádné mně dostupné knihovně jsem ji nenašla. Informace o knize tedy pochází ze článku Alexandra Klimenta 1520 Dagmar Hochová, který vyšel v 52. čísle Literárních novin z roku 2005.

b. Miloň Novotný

*„Nejvíc ze všeho mě zajímají lidi.
Vždycky jsem hledal to, co mají společného,
ať jsou bohatí nebo chudí, ať se vznáší nebo plouží,
ať jsou lehkomyšní nebo... ať jsou jacíkoliv.
Zajímá mě, kdo je člověk...“*

Miloň Novotný

Miloň Novotný se narodil 11. dubna 1930 ve Štětovicích na Prostějovsku. Otec byl po celý život strojním zámečnickem v blízkém cukrovaru a matka pomáhala na polích u rolníků – byli tak velmi chudí, měli ještě jednu dceru. Po obecné škole dojížděl Novotný na gymnázium v Prostějově. Jeho život však nejvíce ovlivnila vesnice. *„Na vesnici jsem prožil dětství a léta obecné školy. Největší dětské dojmy ve mně zanechaly události na návsi. Komedianti, provazolezci před kapličkou, vojáci na koních, cikáni, muzika ... Dále pak okupace, začátek druhé světové války, fronta několik týdnů u vesnice, ranění vojáci na tancích, autech, nálety,“* vzpomínal ve své autobiografii Novotný s přesvědčením, že je pro fotografa rozhodující, co má v sobě, z jaké půdy vyšel a jaký vzduch dýchal.⁶⁶

V osmnácti letech však onemocněl infekčním kloubovým revmatismem, který nakonec ohrozil i plíce – onemocněl tuberkulózou. Kvůli nemoci nemohl ani dokončit gymnázium (studoval do roku 1949), byl mu zbýval poslední rok studií. Novotný v tu chvíli nevěděl, co s ním bude dál. Snažil se proto jakkoli vyjádřit své osobní pocity bezmoci, *„byl posedlý poznáváním literatury a umění“*.⁶⁷ Ve Vysokých Tatrách, kam ho poslali na rok na léčení, se poprvé seznámil s fotoaparátem. Fotil hlavně lidi, které se stali jeho zájmem; jinak fotografoval všechno, co ho potkalo. Prvním snímkem byl havarovaný lehký sportovní letoun. Člověk sežehlý plameny byl bez života, ale seděl dál v kabině, jako by se vůbec nic nestalo. První roky i přes nedostatek peněz většinu fotografií zničil. *„Byl jsem nespokojený s výsledky, házel jsem fotografie do kamen, možná ke škodě mnoha fotografií,“* vzpomínal na své začátky Novotný.⁶⁸

Po návratu z Nového Smokovce na Slovensku se Novotný seznámil s Josefem Sudkem. I přes to, že nikdy neabsolvoval žádnou fotografickou školu či kroužek, Sudek ho doporučil k výstavě. V roce 1953 podal přihlášku do Svazu československých výtvarných umělců (SČSVU), kam jej ale hned nepřijali pro změny týkající se přijímání nových členů.⁶⁹ První fotografie tak vystavil díky Sudkovi až v roce 1956 v Olomouci. Fotografie do té doby nepublikoval. Poprvé až v roce

1957, na naléhání Jiřího Jenička, který na Sudkovo přání vypracoval text ke katalogu jeho výstavy a poslal první snímky do týdeníku Kultura.

Po výstavě se přestěhoval do Prahy – jen s jedním kufrem a zvětšovákem. Na nádraží si koupil časopis a na titulní straně našel svou fotografii, ostatní snímky byly uvnitř. Tak se lidé dozvěděli o Novotném, najednou kde kdo stál o jeho fotografie.⁷⁰ Tím se v polovině 50. let rozvinula jeho spolupráce s tiskem, zejména dalšími kulturními deníky (kromě Kultury spolupracoval především s Literárními novinami, Kulturní tvorbou, nepravidelně přispíval do Divadelních novin – ty měly své vlastní dvorní fotografy, atd.). Od té doby se Novotný stává významným a charakteristickým představitelem živé reportážní a humanisticky orientované československé fotografie.⁷¹

Novotný publikoval na pět set fotografií ročně, a to i přes to, že nejlepší fotografie podle něj zůstávaly v jeho představách.⁷² Přesto však pečlivě vybíral. Novotný kdysi dokonce napsal i sbírku básní, tu však také spálil. K poezii se potom už nikdy nevrátil. Jeho práce se zdokonalovala i díky úzkému kontaktu s Josefem Sudkem, jenž byl nejen Novotného objektem pro fotografování, ale i kritikem jeho snímků. Rokem 1957 začíná i jeho permanentní spolupráce s ostatními časopisy, především však s Divadlem a Světovou literaturou.

V roce 1958 se oženil s Alenou, která pracovala jako modelářka tehdejšího národního podniku Pragoděv. V Praze se orientoval převážně na divadelní fotografii, byl dvorním fotografem několika divadel, např. Divadla Na Zábradlí, Laterny Magiky či Činoherního klubu. Novotný se při své práci pro divadlo soustředil především na obsahovou stránku inscenace. Při tvorbě svých fotografií zapojoval cit pro situaci a děj, který se na jevišti odehrával. Novotný divadlu sloužil, proto zůstala většina negativů přímo v divadlech nebo je sám vyhodil. Nikdy se nezúčastňoval zkoušek ani předpremiér, ale své snímky pořídil až během generální zkoušky. Byl známý i tím, že v případě, že ho divadelní hra nezaujala, nedokázal pořídit dobré fotografie.⁷³ S divadly spolupracoval až do roku 1972, kdy do Činoherního klubu, kterému se tehdy věnoval nejvíce, nastoupil politicky prověřený pan Pacovský, který Novotného ze dne na den vyhodil.

V roce 1958 se po dvouletém čekání stal členem fotografické sekce SČSVU. Díky tomu mohl cestovat, účastnil se několika výstav, publikoval. Také si koupil svůj první fotoaparát Leica. Od té doby pak celý svůj život používal výhradně leiky. I přesto, že ročně tiskl na pět set snímků (občas publikoval i v časopisech Plamen,

Mladý svět aj.), mnoho si nevydělal. Dostával za jednu fotografii maximálně 20 korun. I ve třiceti tak musel řešit problém, za co koupit filmy, aby mohl dál fotografovat; stávalo se, že často zůstával existenčně závislý na své ženě Aleně.

Novotný je často označován jako průkopník a dnes už klasik české humanisticky orientované fotografie 20. století. Patří ke generaci ovlivněné legendární výstavou Edwarda Steichena *The Family of Man* (Lidská rodina). „*Při fotografování nediriguji lidi, nestěhuji předměty. ... Fotografuji, přestože si uvědomuji, že nemohu zachytit všechno, co vidím a cítím. Naštěstí pořád chodím s leikou, mohu kdykoli zmáčknout spoušť a tak si na okamžik oddechnout,*“ popisuje svou práci i koníčka zároveň Novotný.⁷⁴ Nejvíce jeho reportáží otiskly Literární noviny, které v té době dávaly fotografiím velice slušný prostor.

Jeho nejlepší práce pochází ze 60. a 70. let, kdy na vlastní náklady vyjížděl do zahraničí (Bulharsko, Francie, Holandsko, Indie, Itálie, Japonsko, Jugoslávie, Kuba, NDR, SRN, Polsko, Řecko, SSSR, Španělsko, Švédsko, Švýcarsko, Tunis, USA a Velká Británie). Literární noviny mu tak otiskly například reportáž z novoroční Moskvy v roce 1962 či reportáž z povodní na východním Slovensku v oblasti Čalova, taktéž z roku 1962. V roce 1966 vytvořil spolu s Evou Fukovou a Marií Šechtlovou rozsáhlý fotografický soubor **New York**, který vydali i knižně. Cesta do New Yorku se uskutečnila v roce 1964. Jednalo se o zájezd Čedoku, jehož se zúčastnili i herci Činoherního klubu. Novotný má na fotografiích knihy nejmenší podíl, ale na rozdíl od obou autorek se jedná o nejvíce uzavřený celek⁷⁵ – přesně věděl co fotografoval a proč si vybral zrovna tu budovu místo jiné. Nejznámější fotografií je Staniolová paní.

Novotnému se podařilo dosáhnout během 60. let největších úspěchů i přes to, že se musel starat o syna Marka, který se narodil v roce 1962. „*Předčasným porodem vznikly tragické následky, trvající celý život. Například 17 let jsme ho museli nosit do 4. poschodí našeho domu,*“ vzpomínal Novotný.⁷⁶ Jeho finanční situace v té době už se zlepšila – na cesty do zahraničí si vydělával tím, že publikoval nezakázkové fotografie, tedy ty, které pořídil z vlastního zájmu.

Ve své vlasti vystavoval Novotný především v šedesátých letech. Většina fotografií vystavených v Československu zaujímala plochu na panelech ve foyer divadel. Jeho nejvýznamnější výstavou v šedesátých letech byla účast ve společném projektu 7+7 Anny Fárové, která se uskutečnila v roce 1967 ve Špálově galerii v Praze. Sedm bylo dokumentaristů, kteří skutečnost zobrazovali bez výrazného

výběru či výřezu, mezi nimi byl např. i Josef Koudelka. Druhou skupinu tvořili autoři věnující se statické fotografii, např. Josef Sudek či Emila Medková. I když většinu svých souborů v Československu vystavit nemohl, např. fotografie z Londýna, byl úspěšný i v zahraničí. Vystavoval např. na Kubě (1962) či New Yorku (1976). Z Kuby si také odvezl fotografie, kterými ilustroval knihy **Stalo se na Kubě** (1963, politicky angažovaný text byl přeložen ze sovětského časopisu Ogoňok) a **Kuba bez brady** (taktéž 1963, obsahuje už reportáže Ivana Bukovčana).

Nejslavnějším souborem Novotného je bezesporu Londýn. Cestopisné fotografie z roku 1964 a 1966, jsou zvláštní kapitolou Novotného díla. V roce 1968 vyšly tyto fotografie osmatřicetiletému Novotnému ve velmi oceňované knize, nazvané taktéž **Londýn**. Jeden z nejlepších dokumentárních souborů v historii české fotografie, inspirovaný především *Magnum* a fotografií rozhodujícího okamžiku,⁷⁷ vznikl během pouhých tří týdnů obyčejného turistického zájezdu, tedy podobně, jako soubor New York. Cestu do Londýna si stejně jako další zahraniční cesty zaplatil sám. Fotografie, které zachycují jak typické symboly a tradice této metropole, tak nový životní styl mládeže z doby Beatles a LSD, jsou bezprostřední. Londýn obsahuje fotografie pouličních scén, další mapují londýnské kluby, hospody či závodiště.

Novotný fotografoval pouze černobíle a pracoval zásadně s Leikou. S oblibou fotografoval i shromáždění více lidí. Svou Leikou fotografoval Novotný postavy a postavičky nejen z pražské periferie, ale také indického New Delhi, New Yorku, Sydney, Tokia či Moskvy. Snímky prokazují jeho umění empatie k situacím odehrávajícím se před objektivem.

Svou leikou Novotný zdokumentoval i okupaci Československa v roce 1968. Tyto snímky se však nedají nazvat reportážními. Miloň Novotný hledal vždy a všude člověka. Fotografie z roku 1968 publikoval v časopise *Quick* pod jménem Ian Berry, jenž byl jeho dlouholetým přítelem z agentury *Magnum*. Všechny exponované filmy Miloň Novotného tehdy odvezli reportéři tohoto časopisu do Německa. Negativy zůstaly v archivu *Quicku* dodnes, v jeho soukromých archivech tak mnoho fotografií z roku 1968 není.

Jedna z jeho nejlepších reportáží vyšla v *Literárních novinách* těsně před jejich zánikem – jednalo se o fotografie z pohřbu Jana Palacha v čísle 5/1969. Tato reportáž obsahuje také jednu z nejznámějších fotografií Novotného, a to snímek přísahajícího chlapce. Další výborná reportáž pochází ze 28. března 1969, kdy českoslovenští

hokejisté zvítězili v utkání na MS 4:3 nad týmem SSSR, což vyvolalo obrovskou vlnu radosti a národních oslav, především na Václavském náměstí.

V červnu roku 1969 musel Novotný učinit jedno z nejtěžších rozhodnutí v životě. Navštívil s manželkou Mnichov. Díky svým přátelům se mu nabízela možnost v Mnichově zůstat a dokonce získat pro časopis Quick, který mu už dříve otiskl fotografie ze srpna 1968. Po složitém rozhodování všech pro a proti se však s manželkou Alenou vrátili do Prahy.

V šedesátých letech si Novotný vyzkoušel i další povolání, a to dráhu filmového herce. Vyzkoušel si tak jinou stranu scény, než na kterou byl zvyklý z fotografování divadla. Ve filmu O slavnosti a hostech z roku 1965 si zahrál ženicha, v Mučednících lásky z roku 1966 ztvárnil postavu houslisty.⁷⁸

Spolu s koncem Literárních novin v roce 1969 končí pro Novotného i souvislá spolupráce s periodiky. Jeho snímky se od té doby začaly objevovat spíše náhodně. V 70. a 80. letech čtrnácti letů spolupracoval se Svazem československých skladatelů a Českým hudebním fondem. Vytvářel hudební prospekty a obaly gramofonových desek. Občas publikoval v hudebních časopisech Gramorevue a Hudebních rozhledech (1972 – 1990). Novotný vyfotografoval také několik tisíc portrétů domácích osobností i zahraničních hudebníků. Mezi portréty najdeme i snímek zachycující Josefa Sudka, autorovu maminku či neznámé lidi z různých koutů světa (např. Cikánské děvče). Několik fotografií uplatnil i v magazínu Mladý svět, jehož fotooddělení v tu dobu řídil Miroslav Zajíc. V normalizačním Československu však moc publikovat nemohl.

Poslední knižní projekt, který Novotný realizoval, byly fotografie **ČSSR** z roku 1975. Tato kniha nebyla jako Londýn jeho autorským dílem, ale pracoval na ní s kolektivem autorů. Samotná obrazová část knihy je nepřehledně uspořádaný mix barevných a černobílých fotografií, které si mezi sebou navzájem odporují a vylučují se. Výběr snímků byl podřízen tomu, aby nikde nevyvolal nežádoucí reakci. V knize je navíc velké množství fotografií z pracovního prostředí. Na knize je vidět, alespoň co se týče snímků Novotného, že pro něj byla tato publikace především kšeftem.^{xiv 79} Práce na knize ČSSR však byla pro Novotného po zániku Literárních novin, práce pro divadla a publikaci Londýn po dlouhé době jediným rozsáhlejším projektem, který pro něj znamenal možnost vydání svých fotografií v širším rozsahu.

^{xiv} Tuto knihu se mi nepodařilo sehnat, proto cituji z diplomové práce Radovana Bočka.

V roce 1979 kvůli trvalým zdravotním následkům Novotnému zemřel syn Marek, a to přesně na Štědrý den. I přes těžkou životní situaci však dokázal Novotný pokračovat ve své profesionální tvorbě. Možná právě tvrdou prací si kompenzoval ztrátu svého jediného dítěte. Do ciziny se vracel i na počátku devadesátých let, zejména do USA. Novotný nikdy nebyl členem žádné strany, ani organizace. *„Stipendia a ani jiné podpory jsem nikdy nepobíral. Moje fotografické, leikové, vybavení bylo vždy to nejjednodušší. Atelier jsem taktéž neměl; mnoho zamýšlených projektů jsem tak ani nemohl uskutečnit,“* tvrdil Novotný.⁸⁰

Miloň Novotný zemřel 9. srpna 1992 po krátké nemoci, tedy už v 62 letech. Ještě téhož roku fotil po celé Americe. Miloň Novotného lze přiřadit k fotografům – dokumentaristům, jako byli Hochová, Koudelka a Luskačová. Co ho však odlišuje od jiných fotografů, je skromné množství vydaných i dochovaných snímků. Novotný sice otiskoval v magazínech a časopisech zhruba pět set fotografií ročně, sám však negativy, které nepovažoval za dostatečně dobré, ničil. Proto ho udivovali fotografové, kteří mají stovky či dokonce tisíce negativů. Podle Novotného by mělo být zachováno pouze to nejlepší z nejlepšího. Někdy jen několik snímků za celý život. Je to zásada, kterou mu vnuknul jeho učitel Josef Sudek. Historikové tvrdí, že se v pozůstalosti nenašel jediný barevný snímek.⁸¹

c. Pavel Štecha

„Zajímá mě člověk v určitém prostředí.“

Pavel Štecha

Pavel Štecha se narodil 20. prosince 1944 v Praze. Vystudoval střední průmyslovou školu zeměměřičskou v Praze (1963). Fotografovat začal již v roce 1961. V letech 1967 – 1971 studoval na FAMU na katedře fotografie^{xv}. Zaměřil se na sociálně dokumentární fotografii. Vychází z díla Henriho Cartiera-Bressona. Svá témata vždy zpracovával ve větších ucelených útvarech.

Štecha se chtěl původně uplatnit jako fotoreportér ve velkém obrazovém časopise. Nepříznivé poměry v české fotožurnalistice mu to však neumožnily, převážně kvůli jeho zaměření. V roce 1971 vystavil první cyklus, diplomový soubor záběrů z domova důchodců u sv. Tomáše na Malé Straně v Praze, jímž absolvoval katedru fotografie FAMU. Snímky pořizoval v letech 1968 – 1970. Když začal, nebylo mu ještě čtyřicet. „*Do starobince jsem chodil dva roky a stal se očekávanou návštěvou...*“, uvedl v jednom z rozhovorů Štecha.⁸² Fotografie vystavoval spolu s Ivem Gilem a Markétou Luskačovou v Roudnici nad Labem. Tato výstava se stala významným povzbuzením pro tvorbu ostatních fotografií a rozvoj československé sociologicky orientované dokumentární fotografie v 70. letech. Štecha se snažil odvrátit fotografy od publikování kýčovitých fotografií, které často plnily propagandistickou funkci či jen zaplňovaly prázdná místa. Zachytil i události srpna 1968.

Před tím, než se Pavel Štecha objevil, nežíval se pro fotografy termín dokumentarista. Dokumentaristé byli pouze ti, kteří popisovali filmem, nikoli fotografiemi. Mezi fotografy se vydělovali nanejvýš reportéři.

Kvůli práci na rozměrných obrazových cyklech začal Štecha spolupracovat s architekty, sociology a jinými odbornými profesemi. Chtěl své fotografie analyticky rozebírat. Štecha dokázal přesně vystihnout situaci, analyzovat určitý sociální problém, popsat jeho typické rysy i zobecnit témata v precizních a technicky kvalitních snímcích – a to ne slovy, ale fotografií. První takovou sociologickou studií byl cyklus *Majitelé chat*, na kterém pracoval na počátku sedmdesátých let po tři roky.

^{xv} Diplomovou práci na FAMU zpracoval v roce 1971 na téma *Fotografická reportáž*. K dispozici v knihovně FAMU, signatura KP 005.

„*Chaty jsou český fenomén. Je v nich všechno: závist, příroda, uložení peněz, nenávisť, devastace, krásná architektura a kýč, přátelství, podoba majitele a jeho domu, tragédie i směšnost. ... Sám jsem byl od narození až do roku 1986 chatařem. Každé léto, každý víkend – od jara do podzimu, jsem trávil na chatě,*“ uvádí Štecha důvod, proč si toto téma vybral. Na tento cyklus chatařů u Berounky navázal po více než deseti letech dalším souborem, zachycujícím v časovém odstupu stejné lidi i stejné chaty.

Po Chatařích se podílel na architektonickém projevu asanace Žižkova, na sociologickém průzkumu historického centra města Tábor či se zabýval problematikou sídlišť v Praze. Fotografoval také cyklus Pracující děti, kde si všímal mimo jiné dětských plaveckých nadějí. Zajímalo ho, zda dětem může vyvážit fyzická zdatnost a uspokojení z úspěchů typické dětství, když si tyto děti nemají čas hrát.⁸³ V dalším cyklu, Doprava, si Štecha všímal jednoho z problémů každého velkoměsta. Dynamicky působí například fotografie, která zabírá lidi čekající na dlouho nejedoucí tramvaj.⁸⁴ Obdobné rysy jako Chataři mají i jiné cykly z oblasti volné tvorby, např. Velká voda (z r. 1976), Děti ve městě (1979), Středisko vrcholového sportu (1979), Záchytka (od 1984) aj. Některé z nich (např. Doprava či Chataři) mu získaly proslulost i v zahraničí.

Od roku 1975 až do roku 1992 tak vedl semináře a cvičení z dokumentární fotografie na FAMU, od roku 1977 působil jako odborný asistent kamery. V 70. a 80. letech, nejen díky jeho působení na FAMU, ke Štechovu dílu vzhlížela značná část mladší generace.

Již v osmdesátých letech se mu podařilo vyjet na prestižní zahraniční školy. V roce 1981 se dostal na stáž na Uměleckoprůmyslové škole v Helsinkách. V roce 1988 vyjel na semestr do Stockholmu jako hostující učitel na Nordens Fotoskola.

V roce 1989 fotil události sametové revoluce. „*Události osmašedesátého a devětaosmdesátého se srovnávat nedají, ale pocit, ten byl v něčem stejný. Pocit nutnosti fotografovat, zaznamenat. Pocit, že událost je jasně čitelná. Černí jsou černí, bílá září. Klíčem je pro mě pocit,*“ vykládal svůj pracovní postup Pavel Štecha.⁸⁵

V roce 1990 se stal docentem a současně proděkanem FAMU. Přes FAMU vyjel díky Fulbrightově nadaci na stipendium do USA, o rok později učil na workshupu v americkém Missouri. V roce 1992 své působení na FAMU ukončil

a stal se obrazovým redaktorem deníku Prostor.^{xvi} Ještě týž rok zaznamenal nejvyšší ocenění za svou fotografickou tvorbu – na World Press Photo v Amsterdamu získal cenu v kategorii People in the news za barevnou fotografii prezidenta Václava Havla, který naslouchá Mistru Theodorikovi. Ta původně vznikla pro španělský list El Mundo. Václava Havla fotil již během svých studií na FAMU, v roce 1968. Tehdy však netušil, že jej bude o více jak dvacet let později doprovázet jako prezidentský fotograf. Na Hrad se v roce 1989 dostal jako aktivní člen Občanského fóra. Téměř výhradně fotil černobíle, a tak je trochu paradoxem, že oceněná fotografie je barevná a ještě k tomu stylizovaná. Později ale post hradního fotografa přenechal mladšímu a dravějšímu kolegovi, Tomki Němcovi.

V roce 1994 založil a od té doby vedl na Vysoké škole uměleckoprůmyslové Atelier fotografie. Hrad Štecha neopustil na dlouho. Vrátil se, aby dva roku pracoval na zmapování architektury Pražského hradu a děl architekta Josipa Plečnika. Vznikl tak soubor Fragmenty, vyšel i knižně (v roce 1997). Při tom vydal další architektonické knihy Okna, Dveře a Zdi či Voda, Podlahy a Stropy. V roce 1996 získal cenu Fotografická publikace roku v kategorii kalendář. O dva roky později získal cenu Fotografická publikace roku za soubor „Praha – průchody a pasáže“ a tvořil fotografie pro publikaci ABC NEWS „20th Century“. Taktéž knižně vydal fotografie Müllerovy vily a Černínského paláce v Praze.

Samotné focení architektury mu ale nestačilo, proto se vrátil k fotografování dění kolem prezidenta. Dokumentoval hlavně diskusní večery ve vile Amélie, kterých do roku 2002 navštívil na šedesát a zachytil tak mnoho slavných hostů. V roce 1997 se na čas stal i členem skupiny externistů, kteří mapovali důležité prezidentovy kroky. Tuto skupinu však po krátké době opustil a věnoval se pouze večerům v Amélii.

Štecha spolupracoval i na dokumentárních filmech Viktora Polesného, Heleny Třeštíkové, Josefa Protivy, Jiřího Věřčáka, Pavla Kouteckého atd. Kromě České republiky vystavoval svá díla i v USA, Holandsku, Německu, Švédsku, Finsku, Izraeli, Turecku a jinde. Publikoval v českých i zahraničních časopisech, např. Domus, Life, Stern, Casabella, L'Architecture d'Aujourd'hui, Baumeister, Týden, Architekt, Stavba, Zlatý řez atd.

^{xvi} Deník Prostor zkrachoval záhy po svém vzniku.

Svoje fotografie uplatnil i v reklamě – spoluvytvářel i reklamní letáky pro hotely, např. Hotel im Palais Schwarzenberg ve Vídni, pražský hotel Palace či Hoffmeister.

Fotografoval převážně fotoaparátem Nikon s objektivy s kratšími ohnisky 24 a 35 mm. Jako prezidentův fotograf však musel používat i zoom 80 – 200 mm. Pokud to však nebylo nutné, nepoužíval jej. Dvakrát za život si koupil leiku a dvakrát ji prodal. Říkal, že nebyla jeho oku souzená.⁸⁶ Zemřel 20. července 2004 v Černošicích.

d. Pavel Vácha

*„Především se rád koukám na lidi.
Když se mi něco líbí, cvaknu a mám ten okamžik pro sebe.
A když stojí za to, tak i pro druhé.
Stačí ho vyndat z krabice a hned se mi vybaví,
co bylo před tím a co po tom.“*

Pavel Vácha

Pavel Vácha se narodil 11. června 1940 v Praze. Vystudoval střední geologickou školu. Již v té době začal fotografovat, ale nejprve se několik let věnoval práci geologa. Při studiu na FAMU^{xvii} pracoval v letech 1963 – 67 jako fotoreportér deníku Československý sport. První výstavu měl v roce 1965. Již od svých začátků je úspěšným fotografem. Vyznal se dobře v domácích poměrech – rychle pochopil, co musí udělat, aby získal tu nebo onu pozici.

Vácha se vždy zajímal především o živou fotografii. S výjimkou práce pro Československý sport se nevěnoval fotografickým aktualitám ani snímkům dramatických událostí, ale zejména bezprostředním záběrům z každodenního života. Chtěl, aby jeho snímky měly širší platnost. *„Fotografování mi dává požitky. Potkávám se s nejrůznějšími lidmi. Jsem rád, když poznám člověka, který má v sobě nějaký náboj. A mezi nímž a mnou vznikne nějaký vztah,“* popisuje svůj vztah k fotografování Vácha.⁸⁷

Od roku 1969 působí jako volný fotograf, pravidelně však spolupracoval s tiskem, zejména s kulturními týdeníky. Vystavoval převážně ve výstavní síni Foma a Československý spisovatel v Praze. Účastnil se mnoha skupinových výstav v Československu i v zahraničí. I když většina z jeho fotografií vznikala během častých zahraničních cest, více než reportáž jeho fotografie zobrazují pohled na běžné každodenní situace a současný život obyčejných lidí. Vedle fotografických momentek fotografoval Vácha i reportážní portréty spisovatelů, výtvarných umělců (cyklus Pohledy do ateliérů) či automobilových závodníků a vytvářel soubory poetických snímků z Prahy. V roce 1977 v Roztokách u Prahy vystavoval např. Setkání Prahy s Vltavou či v roce 1983 cyklus Městská krajina. Zabýval se i fotografováním cizích měst, navštívil například Benátky či Paříž. Pro tyto účely fotografoval převážně na černobílý film.

^{xvii} FAMU dokončil v roce 1970, diplomovou práci zpracoval na téma Cesty reportážní fotografie. K dispozici v knihovně FAMU, signatura KP 010.

Vácha brzy pochopil, že nemůže na pracích na zakázku požadovat černobílou barvu, když si zadavatel vyžádal snímky barevné. Věděl totiž, že by se tak brzo neužil. V užité tvorbě využíval barevné filmy například na fotografie pro obaly gramofonových desek, snímky krajin a architektonických staveb pro publikace, kalendáře a pohlednice.

Vácha vždy striktně odděloval komerci od své vlastní volné tvorby. Při tvorbě často užívá jemný humor.

6. Závěr

Ve své bakalářské práci na téma **Reportážní a dokumentární fotografie v letech 1959 – 1969** jsem se zaměřila na jednotlivé autory, kteří se v tomto období zasloužili o rozvoj fotografie (např. Leoš Nebor), či ji jakkoli jinak pozvedli. U každého z autorů jsem se snažila popsat jeho tvorbu již od počátků fotografování, a to proto, že se liší – někteří fotografové se svým pozdějším zaměstnáním zabývali již od dětství i se fotografií vyučili, jiní, ač profesionálové, se fotografií naučili sami nesmírnou pílí a snahou se prosadit.

Medailonům autorů předchází uvedení do tehdejší mediální situace. Důležitá je i kapitola týkající se vymezení reportážní a dokumentární fotografie, která má za úkol stanovit rozdíly mezi oběma směry, ale i popsat místa, kde se vzájemně prolínají.

Autoři, které jsem si do své bakalářské práce zvolila, měli většinou vrchol své tvorby právě v šedesátých letech, a to proto, že buď v této době dozráli (Nebor), či se jim od počátku sedmdesátých let možnost publikace fotografií více méně uzavřela (Novotný, Hochová). Přínos těchto fotoreportérů i dokumentaristů pro vývoj české fotografie je nesporný. Díky nim se časopisy a noviny, resp. jejich práce s fotografií uvnitř těchto periodik, a publikace rozsáhlých fotoreportáží, které vycházely např. v Mladém světě, Stadiónu, Literárních novinách či Večerní Praze, staly vzorem pro ostatní vycházející periodika i pro mnoho fotografů nastupující generace.

Existují sice ještě další skvělí fotografové, jako např. Pavel a Hilda Diasovi, Markéta Luskáčová či Josef Koudelka, ale ve své bakalářské práci jsem nemohla postihnout všechny. Jejich díla jsou, zřejmě i díky proslulosti v zahraničí, podrobně popsána v různých publikacích. Kromě toho se jim již věnuje několik bakalářských i diplomových prací studentů IKSŽ.

Práce na této bakalářské práci mi hodně dala – nejen, že jsem se blíže seznámila s fotografy, z nichž jsou někteří mladší generací zapomenuti, ale pomohla mi přiblížit danou dobu, ať už šlo o události, které provázely krutá padesátá léta, tak i období Pražského jara i dobu okupace. V hodinách dějepisu se učitelé tomuto tématu nevěnují, protože podle většiny z nich je dějepisem či historií období staré 100 let a více. Jedinou možností, jak se o minulosti Československa dozvědět více, je tedy samostudium. A právě fotografie a vyprávění některých z jejich autorů (např. Tereba, Zajíc), jsou příjemnou cestou, jak se dozvědět něco nového a lépe pochopit tehdejší situaci.

7. Poznámkový aparát

¹ POSPĚCH, Tomáš. *Socialistický realismus a česká fotografie v letech 1945 – 195*. Photo Revue: 2. ledna 2003.

<http://www.photorevue.com/view.php?cislocclanku=2003010201&PHPSESSID=880cee69a2c0dcccdfb90a27f9de2bec>

² BIRGUS, Vladimír; SCHEUFLER, Pavel. *Fotografie v českých zemích 1839 – 1999. Chronologie*. Vyd. 1. Praha: Grada Publishing, 1999. 215 s. ISBN 80-7169-902-0.

³ KÖPPOVÁ, SEKERA a kol.: *Dějiny českého novinářství a českých novinářských spolků*. Praha: Státní ústřední archiv v Praze – Chodovec, 2002. 98 s. ISBN neuvedeno.

⁴ Československá novinářská fotografie. Praha: Československý svaz novinářů, 1989. 196 s. ISBN neuvedeno, str. 48-50.

⁵ Československá novinářská fotografie. Praha: Československý svaz novinářů, 1989. 196 s. ISBN neuvedeno, str. 50.

⁶ DIETRICH, Roman. Fotografie časopisu Mladý svět od doby vzniku do konce 60. let. Závěrečná teoretická práce bakalářského studia na katedře fotografie FAMU. Praha, 1997.

⁷ Československá novinářská fotografie. Praha: Československý svaz novinářů, 1989. 196 s. ISBN neuvedeno, str. 50.

⁸ DIETRICH, Roman. Fotografie časopisu Mladý svět od doby vzniku do konce 60. let. Závěrečná teoretická práce bakalářského studia na katedře fotografie FAMU. Praha, 1997.

⁹ KÖPPOVÁ, SEKERA a kol.: *Dějiny českého novinářství a českých novinářských spolků*. Praha: Státní ústřední archiv v Praze – Chodovec, 2002. 98 s. ISBN neuvedeno.

¹⁰ X. ročník časopisu Mladý svět.

¹¹ Skopec, Rudolf. *Sto let české fotografie – Zpravodajská fotografie, 1939* in Československá fotografie, rok 1966

¹² Československá novinářská fotografie. Praha: Československý svaz novinářů, 1989. 196 s. ISBN neuvedeno

¹³ HUCEK, Miroslav; NEBOR, Leoš. *Mládí*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1965. 184 s. ISBN neuvedeno.

¹⁴ NEBOR, Leoš: *Fotografie*. Vyd. 1. Praha: Ivo Železný, 1996. 205 s. ISBN 80-237-2842-3.

¹⁵ NEBOR, Leoš: *Fotografie*. Vyd. 1. Praha: Ivo Železný, 1996. 205 s. ISBN 80-237-2842-3.

¹⁶ REMEŠ, Vladimír. Miroslav Hucek. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1987. 165 s. ISBN neuvedeno.

¹⁷ MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 360 s. ISBN 80-204-0015-X.

¹⁸ REMEŠ, Vladimír. Miroslav Hucek. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1987. 165 s. ISBN neuvedeno.

¹⁹ HUCEK, Miroslav. *Loving life the way it is. Photography 1954 – 2000*. Vyd. 1. Praha: Alba studio, 2000. 205 s. ISBN 80-902840-3-5.

²⁰ KUBAL, Michal. *Miroslav Hucek – Fotograf bez filozofie*. Seminární práce předmětu Fotožurnalistika I na IKSŽ FSV. Praha 1996.

-
- ²¹ MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 360 s. ISBN 80-204-0015-X.
- ²² Československá novinářská fotografie. Praha: Československý svaz novinářů, 1989. 196 s. ISBN neuvedeno.
- ²³ IVIČIČOVÁ, Markéta. *Osobnosti české fotografie – Miroslav Zajíc*. Seminární práce na předmět Vývoj fotografických žánrů na IKSŽ FSV. Praha 1996.
- ²⁴ ZAJÍC, Miroslav. *Inventura aneb Dvacet let fotoreportérem Mladého světa*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 256 s. ISBN 80-204-0123-7.
- ²⁵ ZAJÍC, Miroslav. *Inventura aneb Dvacet let fotoreportérem Mladého světa*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 256 s. ISBN 80-204-0123-7.
- ²⁶ ZAJÍC, Miroslav. *Inventura aneb Dvacet let fotoreportérem Mladého světa*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 256 s. ISBN 80-204-0123-7.
- ²⁷ ZAJÍC, Miroslav. *Inventura aneb Dvacet let fotoreportérem Mladého světa*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 256 s. ISBN 80-204-0123-7.
- ²⁸ ZAJÍC, Miroslav. *Inventura aneb Dvacet let fotoreportérem Mladého světa*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 256 s. ISBN 80-204-0123-7.
- ²⁹ ZAJÍC, Miroslav. *Inventura aneb Dvacet let fotoreportérem Mladého světa*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 256 s. ISBN 80-204-0123-7.
- ³⁰ ZAJÍC, Miroslav. *Inventura aneb Dvacet let fotoreportérem Mladého světa*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 256 s. ISBN 80-204-0123-7.
- ³¹ ZAJÍC, Miroslav. *Inventura aneb Dvacet let fotoreportérem Mladého světa*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 256 s. ISBN 80-204-0123-7.
- ³² MAREK, Jan. *Miroslav Zajíc, fotoreportér*. Seminární práce na předmět Vývoj fotografických žánrů na IKSŽ FSV. Praha 2004.
- ³³ ZAJÍC, Miroslav; KAŠPAR, Jan. *Dobrý den*. Praha: Nakladatelství Radost, 1993. ISBN 80-85189-20-8. Kniha není číslovaná.
- ³⁴ MAREK, Jan. *Miroslav Zajíc již kariéru skončil*. Rozhovor s fotografem. Seminární práce na předmět Fotožurnalistika I na IKSŽ FSV. Praha 2002.
- ³⁵ ZAJÍC, Miroslav. *Inventura aneb Dvacet let fotoreportérem Mladého světa*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 256 s. ISBN 80-204-0123-7.
- ³⁶ MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 360 s. ISBN 80-204-0015-X.
- ³⁷ KOLIŠ, Jiří. *Vývoj české sportovní fotografie*. Závěrečná teoretická práce na katedře fotografie FAMU. Praha: 1986. 181 s.
- ³⁸ MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 360 s. ISBN 80-204-0015-X.
- ³⁹ KOLIŠ, Jiří. *Vývoj české sportovní fotografie*. Závěrečná teoretická práce na katedře fotografie FAMU. Praha: 1986. 181 s.
- ⁴⁰ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Vyd.1. Místo vydání neuvedeno: Wico Production, 2005. 211 s. + obrazová příloha. ISBN 80-903613-0-7.

-
- ⁴¹ TEREBA, Stanislav. Vlastní internetové stránky. www.tereba.com
- ⁴² MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 360 s. ISBN 80-204-0015-X. s. 236.
- ⁴³ MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 360 s. ISBN 80-204-0015-X.s. 236-237.
- ⁴⁴ TEREBA, Stanislav. Vlastní internetové stránky. www.tereba.com
- ⁴⁵ TEREBA, Stanislav. Vlastní internetové stránky. www.tereba.com
- ⁴⁶ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Vyd.1. Místo vydání neuvedeno: Wico Production, 2005. 211 s. + obrazová příloha. ISBN 80-903613-0-7.
- ⁴⁷ TEREBA, Stanislav. Vlastní internetové stránky. www.tereba.com
- ⁴⁸ TEREBA, Stanislav. Vlastní internetové stránky. www.tereba.com
- ⁴⁹ BLAŽEK, Bohuslav. *Dagmar Hochová*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1984. 100 s. ISBN neuvedeno.
- ⁵⁰ HOCHOVÁ, Dagmar. *Deset, dvacet, třicet, už jdu*. Vyd. 1. Praha: KUKLIK, 1994. 126 s. ISBN 80-901566-2-2.
- ⁵¹ BLAŽEK, Bohuslav. *Dagmar Hochová*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1984. 100 s. ISBN neuvedeno.
- ⁵² BLAŽEK, Bohuslav. *Dagmar Hochová*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1984. 100 s. ISBN neuvedeno.
- ⁵³ HOCHOVÁ, Dagmar. *Čas oponou trhnul*. Praha: KUKLIK, 1995. 154 s. ISBN 80-901566-4-9.
- ⁵⁴ HOCHOVÁ, Dagmar. *Síla věku*. Praha: KUKLIK, 1996. 122 s. ISBN 80-901566-6-5.
- ⁵⁵ HOCHOVÁ, Dagmar. *Síla věku*. Praha: KUKLIK, 1996. 122 s. ISBN 80-901566-6-5.
- ⁵⁶ HOCHOVÁ, Dagmar. *Konec chleba, počátek kamení...* Fotografie Dagmar Hochové. Vyd. 1. Praha: Dagmar Hochová ve spolupráci s nakl. TORST, 2001. 200 s. ISBN 80-7215-165-7.
- ⁵⁷ HOCHOVÁ, Dagmar. *Konec chleba, počátek kamení...* Fotografie Dagmar Hochové. Vyd. 1. Praha: Dagmar Hochová ve spolupráci s nakl. TORST, 2001. 200 s. ISBN 80-7215-165-7.
- ⁵⁸ HOCHOVÁ, Dagmar. *Konec chleba, počátek kamení...* Fotografie Dagmar Hochové. Vyd. 1. Praha: Dagmar Hochová ve spolupráci s nakl. TORST, 2001. 200 s. ISBN 80-7215-165-7.
- ⁵⁹ HOCHOVÁ, Dagmar. *Konec chleba, počátek kamení...* Fotografie Dagmar Hochové. Vyd. 1. Praha: Dagmar Hochová ve spolupráci s nakl. TORST, 2001. 200 s. ISBN 80-7215-165-7.
- ⁶⁰ HOCHOVÁ, Dagmar; RIPOLL, Frédéric. *Dagmar Hochová. Photographe Tchèque – Česká fotografa*. Vyd. 1. Praha: Dagmar Hochová ve spolupráci s nakl. TORST, 2000. 146 s. ISBN 80-7215-121-5.
- ⁶¹ HOCHOVÁ, Dagmar. *PORTA PORTESE*. Vyd. 1. Praha: Dagmar Hochová ve spolupráci s nakl. Arbor vitae, 2004. 142 s. ISBN 80-86300-50-1.
- ⁶² KLIMENT, Alexandr. *1520 Dagmar Hochové*. Duchovní, tradiční, ruská povaha se odráží ve tvářích. Literární noviny 52/2005.
- ⁶³ KLIMENT, Alexandr. *1520 Dagmar Hochové*. Duchovní, tradiční, ruská povaha se odráží ve tvářích. Literární noviny 52/2005.

-
- ⁶⁴ BLAŽEK, Bohuslav. *Dagmar Hochová*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1984. 100 s. ISBN neuvedeno.
- ⁶⁵ BLAŽEK, Bohuslav. *Dagmar Hochová*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1984. 100 s. ISBN neuvedeno
- ⁶⁶ NOVOTNÝ, Miloň. *Fotografie*. Vyd. 1. Praha: Dana Kyndrová ve spolupráci s nakladatelstvím KANT, 2000. ISBN 80-86217-34-5.
- ⁶⁷ NOVOTNÝ, Miloň. *Fotografie*. Vyd. 1. Praha: Dana Kyndrová ve spolupráci s nakladatelstvím KANT, 2000. ISBN 80-86217-34-5.
- ⁶⁸ NOVOTNÝ, Miloň. *Fotografie*. Vyd. 1. Praha: Dana Kyndrová ve spolupráci s nakladatelstvím KANT, 2000. ISBN 80-86217-34-5.
- ⁶⁹ Dopis Miloně Novotného Josefu Sudkovi, 12. listopad 1954 in BOČEK, Radovan. *Miloň Novotný. Závěrečná teoretická práce magisterského studia na katedře fotografie FAMU*. Praha, 1994. 42 s.
- ⁷⁰ MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 360 s. ISBN 80-204-0015-X.
- ⁷¹ Encyklopedie českých a slovenských fotografů. Vyd. 1. Praha: ASCO Praha, 1993. 452 s. ISBN 80-7046-018-0.
- ⁷² MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 360 s. ISBN 80-204-0015-X.
- ⁷³ BOČEK, Radovan. *Miloň Novotný. Závěrečná teoretická práce magisterského studia na katedře fotografie FAMU*. Praha, 1994. 42 s.
- ⁷⁴ MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 360 s. ISBN 80-204-0015-X.
- ⁷⁵ BOČEK, Radovan. *Miloň Novotný. Závěrečná teoretická práce magisterského studia na katedře fotografie FAMU*. Praha, 1994. 42 s.
- ⁷⁶ NOVOTNÝ, Miloň. *Fotografie*. Vyd. 1. Praha: Dana Kyndrová ve spolupráci s nakladatelstvím KANT, 2000. ISBN 80-86217-34-5.
- ⁷⁷ BOČEK, Radovan. *Miloň Novotný. Závěrečná teoretická práce magisterského studia na katedře fotografie FAMU*. Praha, 1994. 42 s.
- ⁷⁸ Internet movie database - <http://www.imdb.com/name/nm0637252/>
- ⁷⁹ BOČEK, Radovan. *Miloň Novotný. Závěrečná teoretická práce magisterského studia na katedře fotografie FAMU*. Praha, 1994. 42 s.
- ⁸⁰ NOVOTNÝ, Miloň. *Fotografie*. Vyd. 1. Praha: Dana Kyndrová ve spolupráci s nakladatelstvím KANT, 2000. ISBN 80-86217-34-5.
- ⁸¹ NOVOTNÝ, Miloň. *Fotografie*. Vyd. 1. Praha: Dana Kyndrová ve spolupráci s nakladatelstvím KANT, 2000. ISBN 80-86217-34-5.
- ⁸² Art Forum – Výstava – Pavel Štecha, <http://www.gallery.cz/gallery/cz/pavel-stecha-vystava.html>
- ⁸³ VAVROUŠEK, Pavel. *Česká sociální a dokumentární fotografie 1945 – 1981. Závěrečná teoretická práce magisterského studia na katedře fotografie FAMU*. Praha: 1982. 65 s.
- ⁸⁴ VAVROUŠEK, Pavel. *Česká sociální a dokumentární fotografie 1945 – 1981. Závěrečná teoretická práce magisterského studia na katedře fotografie FAMU*. Praha: 1982. 65 s.

⁸⁵ Art Forum – Výstava – Pavel Štecha, <http://www.gallery.cz/gallery/cz/pavel-stecha-vystava.html>

⁸⁶ HON, Štěpán. *Fotografovali Václava Havla*. Závěrečná teoretická práce bakalářského studia na Katedře fotografie FAMU. Praha, 2004. 61 s.

⁸⁷ Fotografie 78. Odborná revue výtvarné fotografie. Čtvrtletník Tiskové agentury Orbis. Ročník XXII, číslo 1.

8. English summary

For my theoretical text of my bachelor's essay I have chosen a topic in the field of photography which focuses on **Czech reportage and documentary photography of 1959 – 1969**. I chose this era because it was very important to the development of Czech photography as well as to Czech media in general.
















When the communist party took over Czechoslovakia in 1948, the media had been put in a difficult situation. The companies were being controlled, along with the individual journalists, politically by the communist's government. Private media ceased to exist – everything belonged to the state of Czechoslovakia or to the communist party. However, the situation for media got better by the end of the 1950's and the liberation grew even more during the 60's. That's why many Czech photographers finally could work in the field of journalism and could create documentary essays, which were mostly prohibited in the years before. Also, in 1959 a student organization started publishing a new magazine for young people called "Young Life" (Mladý svět).

Fame of some photographers grew with this magazine, for instance, Leoš Nebor, Miroslav Hucek or Miroslav Zajíc. There were also other significant photo-reporters who focused mostly on sports photography; for example, Stanislav Tereba who won the World Press Photo in 1959. Later he worked for the newspaper Večerní Praha – there he had to photograph sports photography as well as an every day routine journalistic photography. Jaroslav Skála was specialized only on a sports photography – he worked for the Czech magazine Stadión, which focused mostly on sports.

The liberation of the media also helped Czech documentary photographers. For example Miloň Novotný worked on world famous reportages from New York and London. He also photographed several excellent documentary essays for the paper, Literární noviny. Another great photographer was Dagmar Hochová. This woman unfortunately couldn't publish most of her work due to the regime; but after the Velvet revolution she released several books of her photos. Pavel Štecha, another famous documentarist, worked with Czech sociologists and documented people who went to their summer houses. Pavel Vácha was one of the few good photographers who were allowed to go abroad. He studied lives of people in Venice, Italy and Paris, France


I think it's good to remind people of these excellent creators of Czech photography. They were able to overcome their limitations, which were presented by the communist regime, and raise the standard of Czech photography. They still inspire many young photographers today.

9. Použitá literatura a prameny

-  Art Forum – Výstava – Pavel Štecha,
<http://www.gallery.cz/gallery/cz/pavel-stecha-vystava.html>
-  BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20. století. Průvodce*. Praha: KANT, 2005. 163 s. ISBN 80-7101-041-3.
-  BIRGUS, Vladimír; SCHEUFLER, Pavel. *Fotografie v českých zemích 1839 – 1999. Chronologie*. Vyd. 1. Praha: Grada Publishing, 1999. 215 s. ISBN 80-7169-902-0.
-  BLAŽEK, Bohuslav. *Dagmar Hochová*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1984. 100 s. ISBN neuvedeno.
-  BOČEK, Radovan. *Miloň Novotný*. Závěrečná teoretická práce magisterského studia na katedře fotografie FAMU. Praha, 1994. 42 s.
-  Časopis Československá fotografie, rok 1966, číslo 1 – 12
-  Časopis Mladý svět – I., X. a XI. ročník
-  Československá novinářská fotografie. Praha: Československý svaz novinářů, 1989. 196 s. ISBN neuvedeno.
-  Co je fotografie – 150 let fotografie. Katalog k výstavě – Praha, Mánes, 1. 8. – 30. 9. 1989. Martin (SK): Čs. redakce VIDEOPRESS, 1989. 391 s. ISBN 80-7024-004-0. Kapitola Československá fotografie, 1945-1989, s. 356-391.
-  DIETRICH, Roman. *Fotografie časopisu Mladý svět od doby vzniku do konce 60. let*. Závěrečná teoretická práce bakalářského studia na katedře fotografie FAMU. Praha, 1997. 19 s.
-  Encyklopedie českých a slovenských fotografů. Vyd. 1. Praha: ASCO Praha, 1993. 452 s. ISBN 80-7046-018-0.
-  Fotografie 78. Odborná revue výtvarné fotografie. Čtvrtletník Tiskové agentury Orbis. Ročník XXII, číslo 1.
-  HALADA, Andrej. *Na kus řeči*. Katalogový lístek Městské knihovny v Praze –
<http://www.mlp.cz/cgi/ebaweb/katlist?LANGUAGE=CZE&XSESSIONX=&TKEY=58328>
-  HAVELKOVÁ, Markéta. *Hipíci a londýnští gentlemani*. DIGIarena.cz –
<http://digiarena.zive.cz/default.aspx?section=31&server=1&article=2713>
-  HOCHOVÁ, Dagmar. *Čas oponou trhnul*. Praha: KUKLIK, 1995. 154 s. ISBN 80-901566-4-9.

- 📖 HOCHOVÁ, Dagmar. *Deset, dvacet, třicet, už jdu*. Vyd. 1. Praha: KUKLIK, 1994. 126 s. ISBN 80-901566-2-2.
- 📖 HOCHOVÁ, Dagmar. *Fotografie (1958 – 1988)*. Katalog k výstavě – Galerie hl. města Prahy, Dům u kamenného zvonu, únor – březen 1989.
- 📖 HOCHOVÁ, Dagmar. *Konec chleba, počátek kamení...* Fotografie Dagmar Hochové. Vyd. 1. Praha: Dagmar Hochová ve spolupráci s nakl. TORST, 2001. 200 s. ISBN 80-7215-165-7.
- 📖 HOCHOVÁ, Dagmar. *PORTA PORTESE*. Vyd. 1. Praha: Dagmar Hochová ve spolupráci s nakl. Arbor vitae, 2004. 142 s. ISBN 80-86300-50-1.
- 📖 HOCHOVÁ, Dagmar. *Síla věku*. Praha: KUKLIK, 1996. 122 s. ISBN 80-901566-6-5.
- 📖 HOCHOVÁ, Dagmar; RIPOLL, Frédéric. *Dagmar Hochová. Photographie Tchèque – Česká fotografska*. Vyd. 1. Praha: Dagmar Hochová ve spolupráci s nakl. TORST, 2000. 146 s. ISBN 80-7215-121-5.
- 📖 HON, Štěpán. *Fotografovali Václava Havla*. Závěrečná teoretická práce bakalářského studia na katedře fotografie FAMU. Praha, 2004. 61 s.
- 📖 HORSKÁ, Andrea. *Dětství v tvorbě Dagmar Hochové*. Závěrečná teoretická práce bakalářského studia na katedře fotografie FAMU. Praha, 1997.
- 📖 HORSKÁ, Andrea. *Životní tvorba Dagmar Hochové*. Závěrečná teoretická práce magisterského studia na katedře fotografie FAMU. Praha, 2000.
- 📖 HUCEK, Miroslav. *Loving life the way it is. Photography 1954 – 2000*. Vyd. 1. Praha: Alba studio, 2000. 205 s. ISBN 80-902840-3-5.
- 📖 HUCEK, Miroslav; NEBOR, Leoš. *Mládí*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1965. 184 s. ISBN neuvedeno.
- 📖 IVIČIČOVÁ, Markéta. *Osobnosti české fotografie – Miroslav Zajíc*. Seminární práce na předmět Vývoj fotografických žánrů na IKSŽ FSV. Praha 1996.
- 📖 KLIMENT, Alexandr. *1520 Dagmar Hochové*. Duchovní, tradiční, ruská povaha se odráží ve tvářích. in Literární noviny 52/2005.
- 📖 KOLIŠ, Jiří. *Vývoj české sportovní fotografie*. Závěrečná teoretická práce na katedře fotografie FAMU. Praha: 1986. 181 s.
- 📖 KÖPPLOVÁ, SEKERA a kol.: *Dějiny českého novinářství a českých novinářských spolků*. Praha: Státní ústřední archiv v Praze – Chodovec, 2002. 98 s. ISBN neuvedeno.
- 📖 KUBAL, Michal. *Miroslav Hucek – Fotograf bez filozofie*. Seminární práce předmětu Fotožurnalistika I na IKSŽ FSV. Praha 1996.

- 📖 LUKE; NiWA John. *Karel Gott – Zlatý hlas z Prahy*. Neoficiální internetové stránky Karla Gotta. <http://www.karelgott.net/prehledy/?men=cs&lang=cs&id=8>
- 📖 Magazín deníku Právo – březen, duben, květen 2007
- 📖 MAREK, Jan. *Miroslav Zajíc již kariéru skončil*. Rozhovor s fotografem. Seminární práce na předmět Fotožurnalistika I na IKSŽ FSV. Praha 2002.
- 📖 MAREK, Jan. *Miroslav Zajíc, fotoreportér*. Seminární práce na předmět Vývoj fotografických žánrů na IKSŽ FSV. Praha 2004.
- 📖 MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 360 s. ISBN 80-204-0015-X.
- 📖 NEBOR, Leoš: *Fotografie*. Vyd. 1. Praha: Ivo Železný, 1996. 205 s. ISBN 80-237-2842-3.
- 📖 NOSKOVÁ, Anna. *Fotožurnalismus versus subjektivní dokument*. Závěrečná teoretická práce bakalářského studia na katedře žurnalistiky IKSŽ. Praha: 2006. 59 s.
- 📖 NOVOTNÝ, Miloš. *Fotografie*. Vyd. 1. Praha: Dana Kyndrová ve spolupráci s nakladatelstvím KANT, 2000. ISBN 80-86217-34-5.
- 📖 POSPĚCH, Tomáš. *Socialistický realismus a česká fotografie v letech 1945 – 195*. Photo Revue: 2. ledna 2003. <http://www.photorevue.com/view.php?cislocclanku=2003010201&PHPSESSID=880cee69a2c0dcdffb90a27f9de2bec>
- 📖 REMEŠ, Vladimír. *Miroslav Hucek*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1987. 165 s. ISBN neuváděno.
- 📖 REMEŠOVÁ, Michaela. *Svět Dagmar Hochové*. Deník Slovo, 24. června 1989.
- 📖 ŠTECHA, Pavel. *Životopis*. http://www.gallery.cz/gallery/cz/Vystava/2001_03/Curriculum_Zivotopis.html
- 📖 TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Vyd.1. Místo vydání neuváděno: Wico Production, 2005. 211 s. + obrazová příloha. ISBN 80-903613-0-7.
- 📖 TEREBA, Stanislav. Vlastní internetové stránky. <http://www.tereba.com>
- 📖 VAVROUŠEK, Pavel. *Česká sociální a dokumentární fotografie 1945 – 1981*. Závěrečná teoretická práce magisterského studia na katedře fotografie FAMU. Praha: 1982. 65 s.
- 📖 ZAJÍC, Miroslav. *Inventura aneb Dvacet let fotoreportérem Mladého světa*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1989. 256 s. ISBN 80-204-0123-7.

 ZAJÍC, Miroslav; KAŠPAR, Jan. *Dobry den*. Praha: Nakladatelství Radost, 1993. ISBN 80-85189-20-8.

 Zlatý slavík. http://cs.wikipedia.org/wiki/Zlat%C3%BD_slav%C3%ADk