

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Diplomová práce

2019

Tereza Sýkorová

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Bedřich Kocek a česká novinářská fotografie

Diplomová práce

Autor práce: Tereza Sýkorová

Studijní program: Žurnalistika

Vedoucí práce: PhDr. Alena Lábová, Ph.D., doc. Mgr. Mga. Filip Láb, Ph.D.

Rok obhajoby: 2019

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne

Tereza Sýkorová

Bibliografický záznam

SÝKOROVÁ, Tereza. *Bedřich Kocek a česká novinářská fotografie*. Praha, 2019, 85 s. Diplomová práce (Mgr.). Karlova univerzita, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky. Vedoucí práce PhDr. Alena Lábová, Ph.D. a Doc. Mgr. Mga. Filip Láb, Ph.D.

Rozsah práce: 114 540 znaků

Anotace

Diplomová práce *Bedřich Kocek a česká novinářská fotografie* se zabývá životem a tvorbou Bedřicha Kocka, fotoreportéra, který třicet let působil ve významném obrazovém týdeníku *Svět v obrazech*. Teoretická část specifikuje žánr novinářské fotografie a její vývoj od přelomu 19. a 20. století do 80. let 20. století. Na příkladu vývoje *Světa v obrazech* je nastíněn mediální a politický kontext v Československu od konce druhé světové války, kdy časopis vznikl, do 80. let, kdy Bedřich Kocek povolání fotoreportéra opustil. Důležitou částí práce je kapitola o životě Bedřicha Kocka, jenž dosud nebyl podrobněji popsán, která byla zpracována na základě osobních rozhovorů s fotografem za použití metody orální historie. Pomocí kompoziční analýzy práce zkoumá fotografické dílo Bedřicha Kocka a zjišťuje společné znaky jeho snímků, které byly součástí reportáží tvořených pro *Svět v obrazech*.

Annotation

The master thesis *Bedřich Kocek and Czech Press Photography* is concerned with the life and work of Bedřich Kocek - Czech photojournalist who worked in the renowned journal *Svět v obrazech* (translated as *World in Pictures*) for over thirty years. The theoretical part specifies the genre of journalistic photography and its development from the turn of the 19th and 20th centuries to the 1980s. Furthermore, the development of the journal *Svět v obrazech* serves as an example for outlining the media and political context in Czechoslovakia since the end of World War II, when the periodical was established, until the 1980s, when Bedřich Kocek left the profession of a photojournalist. An especially valuable and vital part of the thesis is a chapter about the life of Bedřich Kocek, which has not been previously researched and described in detail. That section is based on personal interviews with the photographer using the oral history method. Moreover, the thesis explores the photographic work of Bedřich Kocek through the use of compositional analysis as well as the characteristic features of his pictures, which were part of the reports produced for *Svět v obrazech*.

Klíčová slova

fotožurnalistika, Bedřich Kocek, Svět v obrazech, česká novinářská fotografie, kompoziční analýza, orální historie

Keywords

photojournalism, Bedřich Kocek, Svět v obrazech, Czech press photography, compositional analysis, oral history

Title

Bedřich Kocek and Czech Press Photography

Poděkování

Děkuji PhDr. Aleně Lábové, Ph.D. za inspiraci při výběru tématu a počáteční rady. Doc. Mgr. Mga. Filipu Lábovi, Ph.D. děkuji za vedení práce, cenné připomínky a doporučení. Poděkování patří také Bedřichu Kockovi za poskytnutí rozhovorů, ale především za vřelé přijetí a sdílení svého životního příběhu.

Obsah

ÚVOD	3
1. TEORETICKÁ SPECIFIKACE ŽÁNRU NOVINÁŘSKÉ FOTOGRAFIE	5
2. VÝVOJ ČESKÉ DOKUMENTÁRNÍ A REPORTÁŽNÍ FOTOGRAFIE	7
2.1 VÝVOJ OD PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ DO ROKU 1948	7
2.2 VÝVOJ MEZI LETY 1948–1968	9
2.3 VÝVOJ MEZI LETY 1968–1989	11
3. TÝDENÍK SVĚT V OBRAZECH A JEHO POSTAVENÍ NA ČESKÉ MEDIÁLNÍ SCÉNĚ	14
3.1 MEDIÁLNÍ KONTEXT POVÁLEČNÉHO OBDOBÍ	14
3.2 DALŠÍ OBRAZOVÁ PERIODIKA	15
3.3 SVĚT V OBRAZECH	16
4. VÝZKUMNÁ METODA ORÁLNÍ HISTORIE	22
4.1 PŘÍPRAVA NA ROZHOVOR A JEHO VEDENÍ	22
4.2 ANALÝZA ROZHOVORŮ	23
4.2.1 PŘÍSTUPY K OBSAHOVÉ ANALÝZE	23
4.3 LIMITY METODY ORÁLNÍ HISTORIE	25
5. METODIKA	26
5.1 PŘÍPRAVA NA ROZHOVORY	26
5.2 VEDENÍ ROZHOVORŮ	26
5.3 ANALÝZA ROZHOVORŮ	26
6. ŽIVOT A TVORBA BEDŘICHA KOCKA	28
6.1 OBDOBÍ PŘED PŮSOBENÍM V TÝDENÍKU SVĚT V OBRAZECH	28
6.2 FOTOREPORTÉREM SVĚTA V OBRAZECH	30
6.2.1 DO ROKU 1968	30
6.2.2 PO ROCE 1968	35
6.3 VOLNÁ TVORBA	38
7. VÝZKUMNÁ METODA KOMPOZIČNÍ ANALÝZA	39
8. METODIKA VÝZKUMU	41
8.1 CÍLE VÝZKUMU, VÝZKUMNÁ OTÁZKA	41
8.2 VYMEZENÍ ANALYZOVANÝCH DAT	41
9. KOMPOZIČNÍ ANALÝZA VYBRANÝCH FOTOGRAFIÍ BEDŘICHA KOCKA	42
9.1 POULIČNÍ SCÉNA V LUXORU	42
9.2 DUET	43
9.3 STOPAŘKA	44

9.4 VÁCLAV HAVEL	45
9.5 LEONID BREŽNĚV	45
9.6 KLADRUBÁCI	46
9.7 BABOSED.....	47
9.8 POLIBEK ALEXANDRA DUBČEKA.....	48
9.9 RAKEV.....	49
9.10 NIKITA CHRUŠČOV	49
10. VÝSLEDKY ANALÝZY	50
ZÁVĚR.....	52
SUMMARY.....	54
POUŽITÁ LITERATURA A ZDROJE	55
TEZE DIPLOMOVÉ PRÁCE.....	58
SEZNAM PŘÍLOH	61
PŘÍLOHY	62

Úvod

Pro svou diplomovou práci jsem si vybrala téma obrazového týdeníku *Svět v obrazech* a konkrétně dílo fotoreportéra Bedřicha Kocka, který byl součástí redakce třicet let. Jedním z důvodů byl fakt, že jeho práce nebyla nikdy podrobněji popsána, ani se o něm neobjevuje mnoho informací v odborné literatuře. Hlavní motivací při zpracovávání diplomové práce bylo poznat jeho dílo a přiblížit ho dalším studentům či veřejnosti se zájmem o fotožurnalistiku. Pro potřeby svého výzkumu jsem měla k dispozici dva již existující rozhovory s Bedřichem Kockem. Jeden z nich zpracoval Marek Hartl pro svou diplomovou práci v roce 2006 a druhý doc. Filip Láb se Sandrou Štefanikovou v roce 2015. Stěžejním zdrojem pro vypracování práce byly mé osobní rozhovory s fotografem.

Práce je rozdělena do čtyř částí. První se věnuje fotožurnalistice, její historii a mediálnímu kontextu po druhé světové válce. Zde nabízím stručnou specifikaci novinářské fotografie a dále vývoj novinářské a dokumentární fotografie od přelomu 19. a 20. století, jelikož v této době se díky rozvoji fotografické techniky datuje počátek rozmachu těchto žánrů. Kapitulu o historii fotožurnalistiky záměrně ukončuji v osmdesátých letech, vývoj a změny po roce 1989 už nebyly předmětem mého zkoumání. Druhá část je zaměřena na vývoj týdeníku *Svět v obrazech* od jeho založení v roce 1945 do 80. let, kdy své působení v redakci Bedřich Kocek ukončil odchodem do důchodu. Kapitola popisuje obrazový magazín a jeho vývoj z hlediska fotografické tvorby, ale i společenských a politických událostí. Třetí oblastí je přiblížení života a tvorby fotoreportéra Bedřicha Kocka pomocí metody orální historie. Tuto metodu jsem použila z důvodu malého množství zdrojů, které se Kockovým životem a dílem zabývají. V rozhovorech, které jsem s ním vedla, se zaměřuji především na období, kdy působil ve *Světě v obrazech*, ale také na jeho osobní život, který kariéře fotoreportéra předcházela. Svůj styl práce a fungování redakce Kocek přibližuje vyprávěním příběhů a zážitků ze svého profesního života. Teoretické poznatky popsané v první kapitole vztahuji k působení Kocka ve *Světě v obrazech* a jeho fotografiím. Historický kontext zasazují do jeho vzpomínek a proměn jeho tvorby. Poslední částí je analýza vybraných fotografií Bedřicha Kocka pomocí kvalitativní obsahové analýzy, konkrétně analýzy kompoziční. Tato kapitola je náhledem do jeho fotografického díla a snaží se o přiblížení jeho stylu. Teorie fotožurnalistiky popsané v první kapitole aplikuji k analýze Kockových snímků. Vlastní analýzu propojuji

s komentáři a připomínkami, které mi fotograf v rozhovorech sdělil.

Oproti schváleným tezím došlo ke změně vedoucího práce z důvodu úmrtí PhDr. Aleny Lábové, Ph.D. V únoru 2019 vedení mé práce převzal Doc. Mgr. Mga. Filip Láb, Ph.D. V teoretické části práce došlo k nahrazení původně plánované kapitoly *Společenský, politický a mediální kontext* kapitolou *Vývoj české dokumentární a reportážní fotografie*, ve které právě společenský, politický i mediální kontext popisují na příkladu historie novinářské fotografie. Také kapitola *Bedřich Kocek v kontextu československé fotografie* byla zrušena, jelikož informace týkající se tohoto tématu se prolínají s kapitolami *Vývoj české dokumentární a reportážní fotografie*, *Týdeník Svět v obrazech a jeho postavení na české mediální scéně* a *Život a tvorba Bedřicha Kocka*. Stěžejním zdrojem použitým pro vypracování práce, který není uveden v tezích, je diplomová práce Marka Hartla (2006) *Svět v obrazech 1945–1970 (studie obrazového týdeníku)*. Další titul, který není obsažen v tezích, ale je důležitý pro mou práci, je kniha Miroslava Vaňka a Pavla Mückeho (2015) *Třetí strana trojúhelníku*.

1. Teoretická specifikace žánru novinářské fotografie

Funkcí novinářské fotografie je zobrazování událostí a jejími největšími producenty jsou internet, tisk a tiskové agentury. Jedním z jejích hlavních cílů je srozumitelně a jednoduše poskytnout informace příjemci, který by měl snadno porozumět jejímu sdělení. Tomu přispívá jednoduchá kompozice a popisek či slovní doplnění k fotografii. Protože média cílí na masové publikum, měly by být fotografie pochopitelné pro všechny osoby bez ohledu na jejich sociální a kulturní původ (Hoy in Teplá, 2012).

Novinářskou fotografii dělíme na jednotlivé žánry, ovšem způsoby této klasifikace se dle různých odborníků mohou lišit. Alena Lábová (1990) v publikaci *Základy fotožurnalistiky* uvádí, že neexistuje jednotná šablona, jak fotožurnalistiku klasifikovat na jednotlivé žánry. Někteří autoři dělí novinářskou fotografii jen na několik stěžejních oblastí, a jiní naopak na mnoho specifitějších žánrů. Zajímavý názor zastává Ludvík Baran, který zpochybňuje podrobné dělení, když tvrdí, že „přílišnou kategorizací a přesným ohraničováním druhů bychom snadno došli k fotografii schematické popisné a konstruované, kde by byla fakta potlačena formou, pojetím“ (Baran in Lábová, 1990, s. 20).

Lábová (1990) doporučuje novinářskou fotografii rámcově rozdělit na zpravodajské a publicistické žánry, kdy zpravodajské žánry se snaží zobrazit realitu nezkráceně, takovou jaká opravdu je. Měla by přinášet věrný obraz skutečnosti a často pro její účely stačí jednotlivé snímky. Naopak publicistické žánry obvykle využívají soubory více fotografií, díky čemuž autoři dokážou popsat zpracovávané téma do hloubky, vyjádřit souvislosti, interpretovat fakta a pomocí obrazů vyjádřit svou myšlenku na dané téma. Mezi žánry spadající do oblasti zpravodajské patří obrazová zpráva, agenturní aktualita, věcná ilustrace, fotografická glosa a fotografický referát. Do skupiny publicistických žánrů řadíme fotoreportáž, jež je základním a nejužívanějším žánrem publicistiky, a fotofejeton. Další kategorií jsou specificky fotografické žánry, kam patří reportážní portrét a titulní fotografie.

Od poloviny 19. století se fotografie využívala pro obrazové sdělování dění. „Za historicky první fotograficky reportované události jsou považovány krymská válka v padesátých letech 19. století a americká občanská válka o desetiletí později. Složitá a zdlouhavá práce

s fotografickým přístrojem v této době byla však pro pořízení autentického válečného obrazu značným omezením“ (Teplá, 2012, s. 13). K masovému šíření informací byla ale fotografie poprvé využita až na konci 19. století, kdy začala sloužit jako způsob informování o dění ve společnosti. Kromě přinášení obrazového svědectví široké veřejnosti, byla využívána pro ovlivňování názorů a postojů mas (Lábová, 1990).

Novinářská fotografie se rychle stala oblíbeným komunikačním prostředkem. Vyznačuje se svou autenticitou a věrohodností, čímž si vydobyla takové postavení na poli žurnalistiky, že je lidmi často považována za absolutně pravdivou. I přes četné případy manipulace fotografie je důvěra k novinářským snímkům stále vysoká. Tomuto vnímání fotografie jako realistické reprodukce reality přispěl její vývoj, kdy předloha vždy musela být před objektivem (Lábová, 2009). Důvěra v žurnalistickou fotografii ovšem přináší i svá rizika, jelikož může lehce posloužit k manipulaci mas. Novinářská fotografie „dala člověku technického věku, který lpí na faktech a jejich racionálním výkladu prostředek, jehož hlavní devizou jsou syrová fakta skutečnosti, oproštěná od svazující subjektivity slovního vyjádření, nabízející, podle dispozic příjemce, dostatečně široký prostor pro posouzení významu události a utvoření vlastního názoru“ (Lábová, 1990, s. 5).

2. Vývoj české dokumentární a reportážní fotografie

2.1 Vývoj od přelomu 19. a 20. století do roku 1948

K rozmachu dokumentární fotografie došlo na přelomu 19. a 20. století. Tento posun od převážně stylizovaných fotografií k dokumentárním souvisel s rozšířením příručních fotoaparátů. Díky nim mohli jejich vlastníci fotografovat bez stativu, což vedlo k zpřístupnění reportážní fotografie. Za zakladatele této disciplíny v českých zemích je považován Rudolf Bruner-Dvořák. Své reportážní snímky prezentoval už v roce 1891 na Jubilejní výstavě. Později dokumentoval kromě života české společnosti také rodinu následníka trůnu Ferdinanda d'Este, jehož byl osobním fotografem. Významný pro rozvoj reportážní fotografie byl příchod společenských časopisů, kde hrála fotografie podstatnou roli (Birgus, 2005). „Týdeník *Český svět* byl založen roku 1906 a vedle Rudolfa Brunera-Dvořáka měl řadu dalších skvělých přispěvatelů. Bohumil Štřemcha byl autorem, který se zaměřil na každodenní život metropole, Zikmund Reach měl pole působnosti ještě širší. Fotograficky dokumentoval historické objekty, pouliční scény a různé typy obyvatel Prahy. Uvědomoval si také význam fotografie jako obrazové paměti, proto ve svém pražském obchodě po desetiletí soustřeďoval a šířil nejrůznější fotografické dokumenty. (...) Tak zaznamenal Jaroslav Bruner-Dvořák, bratr známějšího Rudolfa, událost celosvětového významu – sarajevský atentát roku 1914. Jiný charakter měla práce cestovatele, vědce a dobrodruha Alberta Vojtěcha Friče. Při cestách do oblasti Mato Grosso v Jižní Americe navštěvoval indiánské kmeny a dokumentoval jejich kulturu a zvyky. Paralelně se rozvíjela linie národopisné fotografie, jejímž propagátorem a šířitelem byl Karel Dvořák“ (Birgus, 2005, s. 20). Záznamy o první světové válce se do našeho tehdejšího tisku téměř nedostaly, avšak hrůzy války zachycovali amatérští fotografové přímo na bojišti. Drobné snímky následně vkládali do pamětních alb. Ateliér *Dítě* zaznamenal vznik Československé republiky v roce 1918 (Birgus, 2005).

Technologický rozvoj ve 20. letech 20. století přispěl k rozmachu fotožurnalistiky po celé Evropě. Důležitými novinkami byly moderní tiskařské technologie, fotoaparáty Rolleiflex, Contax a první fotoaparát na kinofilm Leica. Vylepšení technologie umožňovaly větší pohyblivost a svižnější tempo práce a snáze se s nimi tak fotografovaly aktuality včetně těch sportovních. Touhu po rychlých a přesných informacích podnítily válečné události. Dokumentární fotografie se na stránkách novin a časopisů stávala dominantní. Ve

20. letech v novinách převládal trend fotoeseje, ve 30. letech byly populární tzv. společenské časopisy. Z autorů, kteří se v období 20. a 30. let 20. století podíleli na rozvoji dokumentární fotografie, to byli například Karel Plicka, Přemysl Koblic, Jiří Jeníček, Bohumil Šťastný a velkou osobností tohoto fotografického žánru se stal Karel Hájek, který pracoval pro časopisy nakladatelství *Melantrich*. Svými dramatickými snímky oslovoval širokou veřejnost. Jedna z jeho nejznámějších sérií té doby byla např. *katastrofa na dole Nelson*. Ve společenských časopisech, pro které byly hlavními tématy například moderní životní styl, kultura, sport atd., působili kromě Karla Hájka také Václav Jirů, Jan Lukas, Josef Voříšek, Sláva Štochl, Zdeněk Tmej, či Čeněk Vošta. Z agentur to byly *Centropress* a *Press Photo Service*, které se staly důležitými producenty obrazového zpravodajství. Agenturu PPS založili v roce 1931 Alexandr Paul, František Illek a Pavel Altschul, který se v roce 1933 dostal do vedení časopisu *Světobzor*. Pod jeho taktovkou se z něj stal jeden z nejvýznamnějších a nejprogresivnějších obrazových magazínů 30. let. Altschul se výrazně podílel na tvorbě obsahu *Světobzoru* a byl všestranným redaktorem. Fotografkou časopisu byla Marie Stachová, ale Altschul také fotografoval. Spolupracoval například s fotografy Rudolfem Kohnem a Karlem Drbohlavem a reportérem a cestovatelem Gézou Včeličkou (Birgus, 2005).

V březnu 1939 fotografovali okupaci Prahy mimo jiné Karel Hájek nebo Ladislav Sitenský. Z této doby pochází známý snímek *Příjezd německých vojáků do Prahy*, jehož autorstvím se nejprve pyšnil Karel Hájek, ale později bylo prokázáno, že situaci nezachytil on. Zpětně se nepodařilo dokázat, komu snímek náleží, proto je dnes jeho autor registrován jako anonymní (Birgus, 2010).

Po vzniku protektorátu Čechy a Morava započalo období změn v českém tisku. Vydávání některých deníků a časopisů bylo zastaveno a začala vycházet proněmecky zaměřená periodika. Případně původní periodika byla zachována, ale jejich obsah se proměnil. Jednalo se například o časopisy *Pestrý týden*, *Světový zdroj zábavy a poučení*, *Praha v týdnu* či *Ahoj* (Birgus, 2005). Tyto magazíny „se zpočátku snažily uveřejňovat především žánrové a vlastivědné snímky, fotografie zvířat, portréty hereček nebo sportovní záběry. Po nástupu Reinharda Heydricha do funkce říšského protektora v roce 1941 a zostření režimu však ve většině z nich přibývaly převzaté agenturní záběry propagující úspěchy německé armády i snímky antisemitského charakteru“ (Birgus, 2005, s. 63).

Mnoho fotografů v té době upřednostnilo fotografování nepolitických událostí. Někteří pokračovali v dokumentování běžného života a sportu, ale jen zlomek vyrážel fotografovat přímo do bojišť. Ladislav Sitenský, Julius Výmola a Otakar Jaroš byli jedni z mála českých fotografů, kteří tato témata z boje zpracovávali. Sitenský fotografoval běžný život československých letců, ale také výcviky a boje ve Francii. Výmola se věnoval amatérské fotografii ze západní fronty a východní frontu pokrýval Jaroš. Fotoreportéři, hlavně židovského původu, se během války ocitli v nelehké situaci. Někteří byli posláni do koncentračních a pracovních táborů, kde Rudolf Kohn a Pavel Altschul zemřeli. Výrazný soubor z prostředí nucených prací na železnici ve Vratislavi nafotografoval Zdeněk Tmej. Snímky zachycují především běžné situace zoufalých lidí odtržených od svých rodin (Birgus, 2010).

Konec války a květnové Pražské povstání byla pro české fotografy „jedna z mála příležitostí zachycovat skutečně dramatické dějinné okamžiky, kdy se v pražských ulicích stavěly barikády, bojovalo se tam i umíralo, ale také docházelo k případům divokého násilí vůči poraženým Němcům a kolaborantům“ (Birgus, 2010, s. 127). Výrazné snímky z tohoto období zachytili Tibor Honty, Svatopluk Sova, Zdeněk Tmej nebo Jindřich Marco, který ale fotografoval návrat života do jiných zdevastovaných měst. Marco měl mimořádný talent a spolupracoval i se zahraničními časopisy a agenturami. Přispíval i do nově vzniklého týdeníku *Svět v obrazech*. I kvůli svým mezinárodním kontaktům byl Marco ve vykonstruovaném procesu odsouzen na deset let do vězení. Několik zajímavých děl vzniklo v uvolněném období mezi skončením války a převzetím moci komunisty. Například Viktor Richter nafotil dokumentární sérii o životě Romů (Birgus, 2010).

2.2 Vývoj mezi lety 1948–1968

Jak píše Birgus (2010), změny, které nastaly v Československých médiích po nástupu komunistické strany k moci v únoru 1948, ovlivnily také fotožurnalistiku. Tiskárny a nakladatelství byly zestátněny, některá periodika zanikla, jinde byli nahrazeni šéfredaktoři novými, „kteří většinou byli jenom vykonavateli ideologických příkazů komunistické strany. Ve fotografii se začalo vyžadovat dogmatické uplatňování principů socialistického realismu a společenské a agitační funkce fotografie, komunistická angažovanost, přehledná tradiční kompozice, snadná čitelnost“ (Birgus, 2010, s. 149).

Nejčastějšími fotografickými tématy v tisku byly do poloviny 50. let „komunistické svátky, slavnosti a festivaly, stranické a odborářské sjezdy, schůze a školení, znárodnění průmyslu a zakládání jednotných zemědělských družstev, úderníci a brigádníci, komunističtí funkcionáři, porady nad pracovními plány a závazky, rekreace pracujících a pionýrů, socialistický sport, ale i rodinné a dětské žánry“ (Birgus, 2010, s. 150). Z fotografií byli často vymazáváni nehodící se lidé pomocí americké retuše. Někteří kvalitní fotoreportéři se přizpůsobili době a jejich práce se stávala tendenční. Velmi angažovaným byl také nejvýznamnější fotoreportér *Světa v obrazech* Karel Hájek (Birgus, 2010). „Vždy se snažil pohybovat v blízkosti státní reprezentace a z těchto nadstandardních kontaktů těžil fotografie výjimečných obrazových kvalit, ale i upevnění svých privilegií“ (Birgus, 2005, s. 81). Místo toho, aby kriticky zaznamenával události 50. let, plnil jakákoliv zadání a fotografoval rutinní události. Příkladem mohou být fotografie do knihy *Krása myslivosti* z roku 1953, která se odehrává na soukromých honech komunistické elity. K dalším fotoreportérům, kteří pracovali na stranickou zakázku, patřili Karel Otto Hrubý, Václav Jírů nebo Přemysl Koblic. Oproti těmto autorům stál Jan Lukas, který se naopak snažil zachycovat osobnosti a také dějinné zvraty tak, jak se skutečně staly. Negativním důsledkem tohoto počínání pro Lukase bylo, že trvalo přes čtyřicet let, než jeho fotografie mohly být zveřejněny. Další fotoreportéři se uchýlovali k fotografování apolitických témat. Patřil mezi ně Václav Chochola, který fotografoval sport a chov koní, nebo Zdeněk Tmej, který v padesátých letech zúročil svou fascinaci pohybem a fotografoval tanec (Birgus, 2005).

V druhé polovině 50. let přišlo mírné politické uvolnění v souvislosti se změnami ve společnosti po kritice kultu osobnosti v Sovětském svazu i u nás. Obyčejným každodenním událostem a situacím se začalo dostávat pozornosti a zájmu. Autentické fotografie z každodenního života a reportážní fotografie se postupně navracely do periodik a magazínů (Birgus, 2005). „Poezie všedního dne, jež se výrazně uplatňovala zejména v tehdejší české literatuře (...), ale ovlivnila i film a výtvarné umění, stále častěji nacházela důležité místo také ve fotografii, kde mohla navazovat na civilismus *Skupiny 42* i na práce průkopníků bezprostřední živé fotografie Jana Lukase, Václava Chocholy, Jindřicha Marca, Jana Berana, Václava Jírů, K. O. Hrubého, manželů Einhornových a dalších“ (Birgus, 2005, s. 84). Inspiraci pro nevšední zachycování všedních událostí hledali čeští fotoreportéři v práci členů agentury *Magnum*, kteří se věnovali optimistické humanistické

fotografii. V roce 1959 zaznamenala česká fotožurnalistika největší úspěch v mezinárodním kontextu. Tímto úspěchem byla hlavní cena a 1. cena v kategorii sport v soutěži World Press Photo, které obdržel Stanislav Tereba za fotografii *Brankář a voda*. K rozmachu živé fotografie také přispěl vznik týdeníku *Mladý svět* v roce 1959, který tomuto stylu fotografování poskytoval větší prostor než ostatní deníky a časopisy. Hlavními fotoreportéry, kteří *Mladý svět* formovali, byli Leoš Nebor, Jan Bartůšek, Pavel Dias a Miroslav Hucek (Birgus, 2005). „Jejich snímky výrazně přispěly k překonání schematičnosti předchozího období a staly se vzorem pro mnoho dalších fotografů, ale při vší proklamované autentičnosti byly tematicky i motivicky limitovány skutečností, že *Mladý svět* byl oficiálním svazáckým týdeníkem, proto komplexnější a kritičtější pohledy na tehdejší společnost v nich nenajdeme. Optimistickou humanistickou fotografií nalezneme i v práci dalších českých fotografů 60. let. Patří mezi ně například Vilém Heckel, Miloň Novotný, Dagmar Hochová, Markéta Luskačová nebo Josef Koudelka“ (Birgus, 2005, s. 84).

2.3 Vývoj mezi lety 1968–1989

Krátké politické uvolnění pražského jara ukončila intervence vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968. Mnoho fotografů v té době zaznamenávalo aktuální dění a vytvářeli dnes ikonické snímky. Byli to „Bohumil Dobrovolský, Jiří Vsetečka, Dagmar Hochová, Pavel Štecha, Markéta Luskačová, Libuše Kyndrová, Oldřich Škácha, Vladimír Lammer, Miloš Polášek, Gustav Aulehla, Jiří Egert nebo Jindřich Marco“ (Birgus, 2010, s. 197). Josefu Koudelkovi se podařilo vytvořit dnes nejznámější soubor z okupace Československa i ve světovém měřítku. Některé z jeho fotografií otiskli v zahraničí a s ročním zpožděním je bez uvedení jména autora publikovala prestižní agentura *Magnum Photos* v řadě novin a časopisů. Své působivé svědectví držel v anonymitě i po odchodu do emigrace. Jako jediný Čech se stal členem fotografické agentury *Magnum*. O pět měsíců později vznikly kvalitní snímky Miloň Novotného a Pavla Diase z pohřbu Jana Palacha (Birgus, 2010).

S příchodem normalizace v 70. letech kvalita české fotožurnalistiky začala rychle upadat. „V povinně optimistických snímcích v denících i v časopisech opět začaly převládat schematismus, strnulost a nenápaditá inventarizace skutečnosti bez hledání širších souvislostí nebo uplatňování autorského rukopisu. Výrazný podíl na tom měly pokyny a restriktivní zásahy Federálního úřadu pro tisk a informace, v podstatě vylučující méně

oficiální pojetí snímků z domácích událostí“ (Birgus, 2005, s. 99). V této době přecházejí časopisy na barevný tisk. *Mladý svět* zachoval publikování živých momentek a také časopis *Svět v obrazech*, někdy vybočoval z obvyklého průměru. Zajímavější snímky vytvářeli autoři dokumentární fotografie, kteří mohli dobu pravdivě zachycovat také proto, že fotografie nevznikaly na zakázku a nebylo možné je publikovat. Absurditu režimu zachytili mimo jiné Ivo Loos, Gustav Aulehla, Viktor Kolář, Dana Kyndrová, Vladimír Birgus, Karel Cudlín a Tomki Němec. Většina pravdivě zpracovaných fotografických souborů a reportáží mohla být zveřejněna až po pádu komunismu na konci 80. let. Jako kontrast k optimistickým humanistickým snímkům konce 60. let vznikaly sociologicky orientované dokumentární fotografie. V tomto stylu tvořili Markéta Luskačová, Ivo Gil či Pavel Štecha. Josef Koudelka nafotil v 70. letech soubor *Exily*, který knižně vyšel až v roce 1988 (Birgus, 2010). Fotografie pořízené v různých evropských zemích „jsou nejenom obecným obrazem vykořenění, odcizení a ohrožení elementárních hodnot, nýbrž symbolizují i Koudelkův vlastní životní osud“ (Birgus, 2010, s. 206).

I přes komplikace normalizačního systému jako byla cenzura, ideologický dozor či mezinárodní izolace, můžeme na počátku 80. let zaznamenat v dokumentární fotografii několik úspěšných výstav snímků, které nepodléhaly propagandě. Historička fotografie Anna Fárová uspořádala několik k režimu kriticky laděných výstav. Autory fotografií byli převážně studenti a absolventi FAMU. Omezení svobody projevu nebylo ve fotožurnalismu tak silné jako v literatuře nebo ve filmu, ovšem v první polovině 80. let proběhlo několik zastrávacích akcí. V této souvislosti je třeba zmínit vyšetřování a věznění Jindřicha Štreita, jehož fotografie zobrazovaly drsnou skutečnost života za normalizace bez příkras. Pomocí humanistické fotografie zachytil bídu Bruntálského venkova. V jeho fotografiích se promítala témata devastace prostředí a fyzické stránky lidí. Hledal a snažil se zobrazit jejich touhu po něčem víc, než jim poskytuje každodennost. Populárním přístupem k dokumentární fotografii v 70. a hlavně v 80. letech bylo osobní pojetí fotografie (Birgus, 2010). K proudu subjektivní fotografie se řadili čeští autoři žijící jak v Československu "(Pavel Jasanský, Ondřej Kavan, Jan Jindra, Josef Pokorný, Miroslav Bílek, Radovan Boček, Lukáš Kliment, Josef Husák, Václav Podestát, Michal Bartoš aj.), tak v emigraci (vedle Josefa Koudelky např. Antonín Kratochvíl, Vojta Dukát, Milan Pitlach, Pavel Štícha)" (Birgus, 2005, s. 115). I přes velký rozvoj tohoto směru „tradiční dokumentární fotografie s přesně definovanými tématy a jednoznačně

interpretovatelným obsahem si udržovala výrazné postavení. K jejich hlavním představitelům nadále patřil vedle Dagmar Hochové, Markéty Luskačové či Jána Reča výrazně racionálně zaměřený Pavel Štecha, který tímto směrem orientoval i mnohé své studenty z katedry fotografie FAMU (...)" (Birgus, 2005, s. 115).

Česká dokumentární tvorba, díky své kvalitě, dosáhla mezinárodního významu. Naopak vývoj fotožurnalistiky ustrnul, jak píše Birgus (2005) v publikaci *Česká fotografie 20. století*, což dle autora mohlo být zapříčiněno nedostatkem zajímavých témat, zásahy šéfredaktorů do tvorby fotografií, špatným vybavením redakcí a nízkými platy. Také nezájem a málo snahy samotných fotoreportérů způsoboval stagnaci rozvoje fotožurnalistiky.

Dominantní postavení si v 80. letech držel *Mladý svět*. Hlavním fotoreportérem týdeníku byl v té době Miroslav Zajíc, který pokračoval se stejným stylem fotografování jako jeho předchůdci. Věnoval se tedy zachycování bezprostředních momentek, které ale nevyvolávaly problémy. V 80. letech na sebe začala upozorňovat nová generace fotoreportérů, mezi něž patří Jan Šibík, Karel Cudlín nebo Jan Šilpoch (Birgus, 2005).

3. Týdeník *Svět v obrazech* a jeho postavení na české mediální scéně

Týdeník *Svět v obrazech* sehrál v kariéře Bedřicha Kocka významnou roli. Proto je podstatné zmínit jeho historii a postavení na české mediální scéně. Byl to právě *Svět v obrazech*, kde Kocek započal svou kariéru fotoreportéra.

3.1 Mediální kontext poválečného období

Podkapitola popisuje transformace periodického tisku, které po druhé světové válce probíhaly. *Svět v obrazech* byl jedním z časopisů, které v tomto období vznikly. Hlavními změnami bylo rušení či přejmenovávání listů, které za války kolaborovaly, a naopak znovu zavádění titulů, které byly v té době zakázány. Mezi periodika, která vycházela za okupace a po válce byla ukončena, patřily například *Národní politika* a deníky agrární strany *Venkov* a *Večer*. Jiné listy, které během protektorátu vycházely, mohly dále existovat, ale pod podmínkou změny názvu, aby daly najevo odstup od vlastní minulosti (Bednařík, 2011). „Toto opatření se týkalo také deníků, které před okupací vydávaly Čs. strana národně socialistická a Čs. strana lidová. Proto se předválečné *České slovo*, vycházející i za protektorátu, změnilo na *Svobodné slovo* a zůstalo ústředním deníkem Československé strany národně socialistické, (...). *Lidové listy* ze stejného důvodu změnily titul na *Lidovou demokracii* a zůstaly ústředním deníkem Československé strany lidové“ (Bednařík, 2011, s. 233). Mezi tituly, které za protektorátu nemohly vycházet a byly obnoveny, patřily například *Rudé právo* nebo *Národní osvobození*.

V poválečném období také vzniklo několik nových periodik, například deník *Práce, Mladá fronta, Zemědělské noviny, Svobodné noviny* a později *Obrana lidu*. Začala vznikat také regionální periodika. V pohraničních oblastech, kde docházelo k odsunu německého obyvatelstva, se dostávaly do popředí české noviny. Naopak německý tisk, který tam měl dlouhou tradici, počátkem května 1945 zanikl. V Karlových Varech začaly vycházet *Národní noviny*, v Liberci *Strážce severu* v Chebu *Cheb pracujících* a v Ostravě *Nová svoboda* a *Nové slovo* (Bednařík, 2011).

Mezi obnovené časopisy, které byly za války pozastaveny, patřil týdeník *Tvorba*, vycházející pod Ústředním výborem KSČ. Nově byly založeny kulturní a politické

týdeníky *Kulturní politika*, *Lidová kultura*, *Svobodný zítřek*, *Dnešek*, katolický *Vyšehrad*, satirický a humoristický *Dikobraz*, ženský týdeník *Vlasta*, literární a umělecký měsíčník *Kytice* či *Mateřídouška* pro děti a mládež. V červnu 1945 začal pod záštitou Ministerstva informací vycházet obrazový týdeník *Svět v obrazech*. Magazín se od svého počátku zaměřoval především na obrazovou stránku a kladl velký důraz na kvalitu publikovaných fotografií. Do *Světa v obrazech* přispívala řada známých fotoreportérů. Kmenovým fotografem byla významná osobnost fotožurnalismu Karel Hájek. Dalším zásadním fotožurnalistou ve *Světě v obrazech* byl Václav Chochola a řada dalších (Bednařík, 2011). Na konci 50. let se součástí fotografického týmu stal i Bedřich Kocek.

„Celkový počet vydávaných titulů denního tisku i časopisů se ve srovnání s předchozím obdobím výrazně snížil. Na území Protektorátu Čechy a Morava v roce 1940 vycházelo celkem 55 deníků a večerníků. V roce 1946 bylo v českých zemích již pouze 28 deníků. Regionálních týdeníků bylo v roce 1940 celkem 144, ale k 1. říjnu 1946 pouze 87. Systém, že v jednom oboru nemají vycházet dva časopisy stejného zaměření, vedl k velké redukci také u odborného a zájmového tisku, kde ve srovnání s rokem 1940 klesl celkový počet titulů o dvě třetiny“ (Bednařík, 2011, s. 237).

3.2 Další obrazová periodika

Kulturně-politický týdeník *Svět v obrazech* byl jedním z nejkvalitnějších obrazových časopisů své doby, ale nebyl jediným. Pro lepší orientaci v tehdejší tisku zaměřující se na fotografii, je důležité zmínit několik dalších obrazových časopisů, které vycházely v období druhé světové války a po ní. Následující výčet zmiňuje ve své diplomové práci Marek Hartl (2006).

Obrazový týdeník bez politických vlivů *Prager Presse* vycházel před válkou a byl určen německé menšině. Byl tištěn v Neubertově tiskárně, stejně jako později *Svět v obrazech*. Kvalitní fotografie převážně ze světových agentur byly obvykle doplněné jen krátkými texty.

Programový týdeník *Praha v týdnu* vycházel od roku 1940 do roku 1944. I přes nekvalitní tisk a papír se vyznačoval vysokou úrovní fotografií a informace o kultuře převyšovaly kvalitu kulturní rubriky pozdějšího *Světa v obrazech*.

Pestrý týden vznikl ve 20. letech 20. století jako periodikum pro intelektuální vrstvu obyvatel, ale koncem 20. let, kdy se stal šéfredaktorem Jaromír John, se přetransformoval na týdeník pro střední vrstvu. *Pestrý týden* byl ve své době vnímán jako nejlepší obrazové periodikum, snažil se o neutralitu a nezabýval se politickou situací. Naopak přinášel témata zajímavá pro širokou vrstvu obyvatel, jako například informace o kultuře, sportu, aktualitách a senzacích. Fotografická koncepce byla moderní a na vysoké úrovni. V jeho návaznosti vznikl *Svět v obrazech*.

Ve stejné době jako *Svět v obrazech* začal vycházet také týdeník *Květen*. Byl menšího formátu i rozsahu než *Svět v obrazech* a ani publikované fotografie nedosahují takových kvalit. Byl také tištěn hlubotiskem, ale v nižší kvalitě. Do *Května* fotografiemi přispívali i někteří externisté *Světa v obrazech*, například Sláva Štochl, Jan Lukas, Dr. O. Novák, Václav Jirů, také Karel Hájek, Zdeněk Tmej a další. Barevná grafická úprava časopisu působila rušivě. Titulní strany, podobně jako *Svět v obrazech*, využívaly velkých fotografií přes celou stránku. Naopak uvnitř *Května* už tolik fotografií k nalezení nebylo.

Na konci roku 1958 byl založen časopis *Mladý svět*, který se stal pro *Svět v obrazech* největším konkurentem. Vycházet začal v roce 1959. Cítil na mladší čtenáře, zakládal si tedy na moderním vzhledu i obsahu. Věnoval se kulturním tématům a přinášel informace o známých osobnostech. Jako první u nás začal publikovat humanistickou fotografii. Pro *Mladý svět* fotografovali Pavel Dias, Jan Bartůšek, Miroslav Hucek či Miroslav Zajíc. V roce 2005 byl sloučen s časopisem *Instinkt*.

V 60. letech vznikl časopis *100+1 zahraničních zajímavostí*, který měl 31 přispěvatelů různě po světě. Díky tomu se stal kvalitním zdrojem zahraničního zpravodajství a přebíral tak čtenáře *Světu v obrazech*. Magazín přečkal všechny politické změny a vychází dodnes.

3.3 Svět v obrazech

První číslo *Světa v obrazech* vyšlo 15. června 1945 a tomuto oficiálnímu vydání předcházely čtyři nečíslované speciály věnované důsledkům druhé světové války. Jak bylo již zmíněno, *Svět v obrazech* začal vycházet s finanční podporou Ministerstva informací (Hartl, 2006). „Konkrétně na podnět ministra Václava Kopeckého a jeho spolupracovníka

dr. Františka Nováka, který byl uváděn do vyřešení redakčního kolektivu jako odpovědný redaktor“ (Hartl, 2006, s. 10). Dotace ministerstva ale neměla dlouhého trvání, od konce roku 1945 se týdeník musel uživit sám. To se redakci podařilo nejprve díky skryté inzerci v článcích, později se přešlo na běžnou inzerci, která tvořila hlavní příjem časopisu (Hartl, 2006).

Redakce *Světa v obrazech* se během své existence několikrát stěhovala. Nejprve sídlila přímo na Smíchově v tiskárně V. Neubert a synové, na konci 40. let redakce změnila své působiště a přestěhovala se na Národní třídu. V roce 1948 byly prostory zabrány policií a nakrátko se *Svět v obrazech* přestěhoval do Klimenty ulice, v 50. letech potom redakce fungovala v ulici U Prašné brány. Od roku 1960 se redakce přesunula opět na Národní třídu a v 70. letech do Pařížské ulice (Hartl, 2006). „SVO nejprve vydávala ‚*Svět v obrazech* – nakladatelská společnost s. r. o.‘ (Vydavatelství ministerstva informací). Později SVO změnil několikrát vydavatele (Orbis, Polygrafia n. p. a pak ČTK)“ (Hartl, 2006, s. 12). V roce 1966 vydávání *Světa v obrazech* převzalo vydavatelství *Novinář* (Končelík, 2010).

Svět v obrazech se stal významným obrazovým týdeníkem své doby. Byl tištěn hlubotiskem v Neubertově tiskárně na Smíchově, což zajišťovalo vysokou úroveň fotografií. I z poměrně špatných předloh dokázali v tiskárně vytvořit kvalitní obraz. Již od svého počátku se *Svět v obrazech* odlišoval od ostatních tiskovin svým reprezentativním vzhledem. Kvalita tisku i obsahu se ale na konci 40. let zhoršila (Lábová, 2018). Velikost snímků na titulních stranách byla nadstandardní, většinou se jednalo o jednu velkou fotografii. I uvnitř jednotlivých čísel často publikovali fotografie, které svou plochou zasahovaly přes dvě strany a obvykle zaujímaly větší plochu než text (Lábová, 2012). *Svět v obrazech* nejprve využíval archiv původního *Pestrého týdne*, ale postupem času si týdeník vytvořil svůj vlastní fotografický archiv, což bylo pro tehdejší dobu ojedinělé. Běžnou praxí ostatních redakcí bylo použité fotografie vyhazovat nebo vracet autorům. O fotografickou úroveň se zasloužili především vynikající fotoreportéři, kteří v redakci pracovali. Vedle již několikrát zmíněné osobnosti Karla Hájka to byli také Jindřich Marco, Václav Chochola, Emil Fafek, Zdeněk Tmej a Karel Ludwig (Hartl, 2006). Rozsah týdeníku se postupně zvětšoval. Nejprve čítal osm, později šestnáct a od osmého čísla dvacet čtyři listů, až na výjimky některých speciálních vydání, které byly tenčí (Hartl,

2006). „Formát časopisu byl až do konce roku 1967 30 × 42,5 cm, poté byl zmenšen na 27,5 × 35cm“ (Hartl, 2006, s. 13). *Svět v obrazech* vycházel pravidelně v pátek.

Do roku 1948 byly fotografie mnohdy otiskovány bez uvedení autora a po únoru 1948 bylo běžnou praxí reprodukování fotografií ze zahraničních periodik bez zmínky o autorovi či zaslání honoráře. Autorský zákon byl často porušován (Hartl, 2006). „Tenkrát ve čtyřicátých letech jsme spolu se Zdeňkem Tmejem *Svět v obrazech* přezdívali ‚Svět pod vobraz,‘ v té době se s fotografiemi zacházelo dost neuvěřitelně. Fotografie totiž byly brány jako nějaká nedůležitá samozřejmost a autorství se nebralo příliš vážně“ (Chochola in Hartl, 2006, s. 17). Přes všechny nedostatky byl *Svět v obrazech* nejlepším obrazovým týdeníkem v Československu. Velkým zahraničním vzorem a ideálem byl pro fotografy americký *Life* (Hartl, 2006).

Do roku 1948 byl *Svět v obrazech* výrazně levicový, což vyplývalo z poválečného uspořádání světa. Častá v té době byla sociální témata a reportáže zaměřené na národní uvědomění (Hartl, 2006). Po únoru 1948 měla na časopis velký vliv KSČ. „Obsahové zaměření časopisu a tematickou agendu určoval od začátku ÚV KSČ. Šéfredaktoři byli zváni na porady Ústředního výboru (ÚV), tzv. letučky (z ruštiny, lze přeložit jako hlášení), případně do redakce docházeli pověřeni zaměstnanci ÚV s konkrétními požadavky na obsah i formu časopisu. Ideovou správnost hlídali do redakce docházející cenzoři, od roku 1952 se k nim přidala ještě předběžná cenzura, jednotlivé materiály se musely posílat k prověření na Hlavní správu tiskového dozoru (HSTD), po schválení byly fotografie nebo text opatřeny razítkem, bez něhož nesměly být publikovány“ (Lábová, 2018, s. 31). V 50. letech se začíná prosazovat socialistický realismus ve fotografii, což znamená vytváření fotografií a fotoreportáží s budovatelskými motivy. Obvyklé jsou v té době pozitivně laděné fotografie pracujícího lidu doprovázené údernými hesly, ideologické texty a překrucování skutečnosti ve prospěch ideologie. Kreativita a svoboda ve fotografii je potlačena. Sovětský svaz je prezentován jako vzor a naopak západní země jako zlo (Hartl, 2006).

Uvolňování společenské situace v 60. letech se projevuje i pozvolným uvolňováním obsahu ve *Světě v obrazech* i ostatním tisku. „Ve fotografii se vytrácí ovlivnění schematickými zásadami socialistického realismu, snímky získávají na vyšší technické

kvalitě, daleko více se projevuje dynamika záběrů, nebo emotivní podtext snímků“ (Hartl, 2006, s. 32). Také tematická rozmanitost se zvyšuje a neomezuje se pouze na budovatelské náměty a aranžované fotografie. *Svět v obrazech* začíná obsahovat skutečná témata, problémy a aktuality. Týdeník se snaží čtenáře nalákat na atraktivní obsah, na titulních stranách se začínají objevovat známé osobnosti z kultury. Kvalita fotografií se zlepšuje a dokumentární fotografie se inspiroje v tvorbě fotografií agentury *Magnum* a jejich humanistickým pojetím. Toto postupné uvolňování vrcholí pražským jarem, kdy je navrácena svoboda slova a zrušena cenzura. Média včetně *Světa v obrazech* přináší informace o západním světě. Toto uvolnění však netrvá dlouho, je násilně ukončeno a vrací se cenzura a nesvoboda. Po srpnu 1968 vycházela zvláštní vydání *Světa v obrazech* pouze o dvou listech, které obsahovaly hlavně obrazové reportáže z událostí prvních dní okupace (Hartl, 2006). (příloha č. 1)

„V roce 1968 se formát časopisu SVO poprvé od založení výrazně mění. Velikost je zmenšena na 27,5 × 35 cm a rozsah stran zvýšen na 32 (v sedmdesátých letech byl časopis ještě víc zmenšen). Mění se i typ papíru na tenčí lesklejší materiál. Blíží se tak evropskému standardu obrazových týdeníků a také se víc podobá týdeníku *Mladý svět*. Mění se způsob tisku, přechází se na ofsetovou technologii, do tiskárny je pořízena nová rotačka. Zlepšuje se členitost časopisu a zavádějí se nové přehlednější rubriky, SVO tak získal populárnější vzhled a náplň, přiblížil se tak požadavkům čtenářů“ (Hartl, 2006, s. 39). (příloha č. 2)

Nástrojem prosazování změn po srpnu 1968 „se staly represivní zásahy vůči médiím a individuální postup proti jednotlivým novinářům. V průběhu stranických čistek se KSČ zbavila reformních a samostatně uvažujících komunistů v redakcích. Vyloučila nebo vyškrtla je ze svých řad, přičemž tento akt znamenal pro postižené novináře buď nutnost média opustit, nebo při nejmenším naprostou ztrátu vlivu na chod redakce“ (Bednařík, 2011, s. 327). Řada nevyhovujících periodik byla zrušena.

V létě 1969 bylo vydávání *Světa v obrazech* pozastaveno z důvodů prověrek redaktorů, kteří museli vyjádřit souhlas s příjezdem vojsk Varšavské smlouvy. Důsledkem bylo propuštění některých zaměstnanců. Několik čísel časopisu tak v tu dobu vycházelo ilegálně. V 70. letech byla zavedena autocenzura, která vedla k opatrnému psaní, jelikož za obsah týdeníku nesl odpovědnost šéfredaktor. Hlavními náměty se opět stala pracovní

témata (Hartl, 2006). Systém autocenzury byl v některých aspektech horší než předběžná cenzura. „Pokud se něco na ÚV nelíbilo, zvali si šéfredaktory na kobereček a při závažnějších pochybeních je také mohli zbavit funkce. To se ve SVO nikdy nestalo, ale vznikla tak daleko větší kontrola přímo v redakci u všech informací, co se pouštěly do tisku“ (Kocek in Hartl, 2006, s. 44).

Na vedoucí pozice byli dosazeni lidé, kteří souhlasili s normalizačními poměry a ti dále prováděli čistky mezi řadovými redaktory, ať už byli v KSC nebo ne. Mnozí kvalitní novináři tak skončili svou kariéru, protože se nechtěli podříditi. Komunistická strana využívala média ke svému prospěchu, snažila se v nich vytvářet obraz spokojené socialistické společnosti bez vnitřních problémů. Stranická kontrola zesílila v roce 1977 po *Prohlášení Charty 77*. Kulturní a veřejné osobnosti včetně zaměstnanců médií byli nuceni k podpisu *Anticharty*, což se nevyhnulo ani redakci *Světa v obrazech*. Také v 80. letech pokračovala normalizace a kontrola redaktorů, kteří v periodikách pracovali (Bednařík, 2011).

Šéfredaktoři *Světa v obrazech* (Hartl, 2006)

1948–1950 František Rachlík

1951–1954 Jiří Pilař – Lépe plnil očekávání KSC než Rachlík.

1955–1968 Vladimír Rýpar – Zkušený novinář, působil už v *Pestrém týdnu*, kladl velký důraz na fotografii a pozvedl úroveň celého časopisu.

1968–1969 Josef Holler – Velice schopný redaktor, před tím působil jako šéfredaktor populárního časopisu *Mladý svět*. V roce 1969 musel redakci opustit po kádrových čistkách.

1970 Rudolf Jelínek – Dříve působil jako zástupce šéfredaktora Rýpara, v roce 1970 se stal šéfredaktorem jen prozatímně.

70. léta Věra Hellová – Začínala v *Světě v obrazech* v roce 1945 jako sekretářka.

Fotoreportéři publikující ve *Světě v obrazech* (Hartl, 2006)

Antonín Bahenský, Jovan Dezort, Karel Drbohlav, Emil Fafek, Josef Fiala, Bernard Goldwein, Karel Hájek, Josef Hanka, Vilém Heckel, Jiří Heller, František Hlinovský, František Holubovský, Karel Otto Hrubý, Václav Chochola, František Ježerský, Václav Jírů, Karol Kállay, Jan Kaplický, Oldřich Karásek, Bedřich Kocek, Vilém Kropp, Vladimír

Lammer, Evald Lederer, Karel Ludwig, Jan Lucas, Jindřich Marco, Martin Martinček, Karel Masojídek, Leoš Nebor, Ota Novák, Bohumil Novotný, Jaroslav Pacovský, Emil Pardubský, Miroslav Peterka, František J. Petrlík, Viktor Radnický, Oldřich Rakovec, Vilém Rosegnal, Vladimír Rýpar, Ladislav Sitenský, Jaroslav Skála, Ivan Soeldner, Bohumil Straka, Oldřich Straka, Václav Straka, Dr. Jaromír Svoboda, Milan Škarýd, Sláva Štochl, Karel Štoll, Stanislav Tereba, Zdeněk Tmej, Erich Tylínek.

Vedle těchto autorů do *Světa v obrazech* přispívali i další externisté, ale ve velice malé míře.

Náklad *Světa v obrazech* v letech 1961–1983 (Lábová, 2018, s. 603)

1961 – 70 150

1965 – 81 000

1968 – 115 000

1975 – 70 000

1980 – 125 000

1983 – 140 000

4. Výzkumná metoda orální historie

Při pořizování rozhovorů jsem se řídila podle teoretického rámce v knize Miroslava Vaňka a Pavla Mückeho *Třetí strana trojúhelníku* (2015). Tato publikace poskytuje náhled na orální historii a nabízí návod, jak postupovat při použití této metody získávání informací. Orální historie se řadí mezi kvalitativní metody z několika důvodů. Jedná se o subjektivní metodu, jelikož každý tazatel rozhovor vede na základě vlastních zkušeností, zvyků a vlastností, takže výsledek nikdy nemůže být stejný, i když by otázky pro různé tazatele byly předem shodně připraveny. Výslednou podobu rozhovoru může ovlivnit řada dalších aspektů, jako výběr místa, příprava tazatele nebo třeba rozpoložení narátora.

4.1 Příprava na rozhovor a jeho vedení

Důležitou součástí pořizování rozhovoru je důkladná příprava, je třeba nastudovat literaturu a další dostupné zdroje. Jelikož se jedná o silně subjektivní metodu, je třeba, aby tazatel před samotným rozhovorem věděl o svých názorech a předsudcích na probírané téma, aby si uvědomil vlastní subjektivitu, která může výsledný rozhovor ovlivnit. Podstatné je předem kontaktovat dotazovaného a poskytnout mu dostatek informací, tak aby si tazatel získal důvěru a nejlépe navázal pozitivní vztah. Důvěra narátora k tazateli je klíčem k získání kvalitních informací. Velkou roli zde sehrává vedle profesionálních znalostí a dovedností také osobnost tazatele a její kvality. Důvěru lze získat mimo jiné projevením opravdového zájmu o narátorovo vyprávění a jeho osobu a respektem k jeho názorům. Samozřejmostí by měla být trpělivost a schopnost naslouchat. Důležitým aspektem je výběr místa rozhovoru, kde se doporučuje domácí prostředí narátora, aby se cítil uvolněně. Obvyklým postupem je provést alespoň dva rozhovory, kdy při prvním tazatel nechá narátora volně spontánně vyprávět a klade otázky v případě, že je potřeba narátora povzbudit k dalšímu povídání či upřesnění předchozích sdělení. Při druhém rozhovoru už je obvyklé, že tazatel klade konkrétní otázky a doptává se na oblasti a témata, která ho zajímají. Ukončení rozhovoru by mělo být iniciativou narátora, ale tazatel ho k tomu může navést například položením shrnující otázky. Ihned po ukončení rozhovoru by tazatel měl zpracovat protokol o proběhlém rozhovoru, čímž přiblíží dalším badatelům průběh a náladu rozhovoru, osobnost narátora, omyly a chybějící informace. Následně je nutné učinit přepis rozhovoru, který zpřístupní informace ostatním výzkumníkům. Měl by být proveden co nejpřesněji s ponecháním jazykového stylu narátora ale zároveň tak, aby byl srozumitelný (Vaněk, 2015).

4.2 Analýza rozhovorů

Po pořízení rozhovoru následuje důležitá součást této kvalitativní metody, a to analýza a interpretace rozhovoru. „Jejím cílem je pochopit a porozumět smyslu sdělení obsaženého buď v rozhovorech osobně realizovaných v průběhu terénního výzkumu, nebo v nahrávkách, které již byly pořízeny dříve a badatel si je vyhledal v některém z archivů“ (Vaněk, 2015, s. 182). Stejně jako u vedení rozhovoru záleží na tom, kdo analýzu provádí. Výsledek potom může být odlišný, pokud nasbírané informace analyzuje tazatel, vědecká komunita nebo společnost (Vaněk, 2015).

Norský psycholog Steinar Kvale vypracoval publikaci *InterViews*, ve které podává informace o možnostech, postupech a cílech analýzy. Podle něj neexistuje univerzální návod na to, jak analýzu a interpretaci provádět, natož jak objevit skryté aspekty v rozhovorech. Z vlastních zkušeností soudí, že analýza prakticky nikdy nekončí tím, že by badatel byl spokojen s výsledky a výzkum ukončil. Říká, že k ukončení analýzy a interpretace dojde většinou z důvodu nedostatku času (Kvale in Vaněk, 2015). „Kvale v rámcové charakteristice evoluce rozhovorů a terénního výzkumu vylíčil šest postupných kroků dotýkajících se analýzy: 1. narátor nejprve popisuje svůj prožitek během rozhovoru, aniž jeho analýze on sám či tazatel věnuje pozornost, 2. narátor objevuje ve vzpomínkách zmiňovaných v rozhovoru nové vazby a nachází v něm „nové významy“ a spontánně své úvahy sděluje tazateli, 3. tazatel si „zhušťuje“ a interpretuje smysl narátorova sdělení a závěry ještě v průběhu rozhovoru sděluje narátorovi, který buď význam potvrzuje, nebo jej naopak koriguje a upřesňuje (...), 4. následný přepis rozhovoru, jejž si interpretuje tazatel sám nebo s týmem odborníků (...), 5. tzv. re-interview je v orálněhistorickém pojetí fakticky druhý rozhovor, v jehož průběhu je předložen narátorovi interpretovaný přepis, který může být následně narátorem dovysvětlen, okomentován či doplněn, 6. ve fakultativním kroku mohou být po skončení nahrávání nezávazně ‚sledovány‘ narátorovy postoje a názory, a zejména fakt, jestli přizpůsobil své postoje novému náhledu, který sdělil v průběhu rozhovoru (...)“ (Vaněk, 2015, s. 191).

4.2.1 Přístupy k obsahové analýze

Samotná analýza probíhá podle několika pravidel. Začíná již shromažďováním informací o daném tématu z literatury a dalších pramenů. Pokračuje provedením rozhovoru a následným rozšiřováním znalostí či doptáváním se narátora při dalších rozhovorech

(Vaněk, 2015). „V rámci obsahové analýzy se snažíme podchytit významné úseky (elementy) rozhovoru pomocí tzv. kondenzace, kdy vydělujeme přínosná sdělení eliminací ‚odboček‘ a opakování. Pak následuje tzv. indexace přepisu, tj. vytvoření seznamu jednotlivých prvků rozhovoru (faktů, dat, specifik narátorova projevu apod.), jež jsou v přímé souvislosti se zkoumanými cíli projektu. (...) Kondenzovaný celek rozhovoru dále rozčleňujeme podle probíraných témat (...), přičemž věnujeme pozornost nejen rovině faktografické, ale i výpovědní hodnotě, frekvenci a prostoru, který jim narátor věnoval, míře jeho zájmu, otevřenosti, originalitě jeho podání apod.“ (Vaněk, 2015, s. 192). Po porovnání výpovědi narátora s dalšími zdroji a informacemi z odborné literatury není výjimkou nalezení rozporů. To není důvodem k pochybování o pravdomlnosti či vědomostech narátora, ale je důležité se snažit zjistit, proč se tyto rozpory objevily. Důvodem může být nepochopení otázky, ztráta soustředěnosti, či selektivita a transformace paměti (Vaněk, 2015).

Analýza smyslu rozhovoru je klíčovou fází a probíhá na konci výzkumu. Provádí se pomocí porovnávání různých zdrojů. Zde je badatel vystaven riziku zkreslení a zjednodušení výpovědi nebo naopak věnování pozornosti i nepodstatným detailům. Autoři *Třetí strany trojúhelníku* jsou zastánci raději podrobnějšího analyzování než nějaká fakta opomenout. Využití kvantitativních přístupů se u orální historie nedoporučuje, jelikož je tato metoda silně kvalitativní a subjektivní, tudíž ji nelze analyzovat kvantitativně. Autoři knihy poukazují na to, že je důležité zkoumat také vstupy tazatele, jelikož tvoří součást rozhovoru a ovlivňují jeho průběh (Vaněk, 2015).

Jazyková analýza je další rovinou zkoumání, pomocí které lze doplnit další důležité informace. Sledování mluvy narátora nám může přiblížit jeho vzdělání, rozhled, sečtělou a další. Proto je užitečné při přepisování a editování rozhovoru ponechat jazykový projev dotazovaného v co nejpravdivější podobě tak, aby neztratil svůj charakter. Při analýze rozhovorů je nutné vycházet nejen z přepisů, ale také z nahrávek či videí, díky kterým lépe pochopíme význam sdělení (Vaněk, 2015).

Dále se zabýváme analýzou chování narátora v prostředí, kde se rozhovor realizuje, a jeho nonverbálních projevů. Pro rozhovor je nejvhodnějším místem domácnost dotazovaného, kde se cítí a potom i projevuje uvolněně. Navíc z pozorování narátora v jeho domácnosti

lze také vyvodit různé závěry o jeho osobnosti. Při nahrávání rozhovoru jen ve zvukové podobě je důležité, aby tazatel popsal řeč těla narátora (Vaněk, 2015).

4.3 Limity metody orální historie

Limitem metody orální historie je její nejednoznačná možnost interpretace. Každý výzkumník si získaná data může vyložit po svém. Ovšem musíme brát zřetel na to, že v rozhovoru nehledáme jeden určitý objektivní význam. Významnou roli tu hraje úhel pohledu. Další námitkou proti této metodě je mínění, že není možné zobecnění výsledků interpretace, což ale není tak docela pravda, protože do určité míry to lze (Vaněk, 2015). „Pokusy o ‚absolutně platné‘, ‚správné‘ výsledky a závěry interpretace by v podstatě stály proti principům orální historie stejně, jako zpochybňování jejího smyslu a použitelnosti pro poznání minulosti na základě vědomí, že tato absolutizace není reálná“ (Vaněk in Vaněk, 2015, s. 211). Dále se ve vztahu k interpretaci orálněhistorických rozhovorů objevuje tvrzení, že není možné zjistit, zdali narátor mluví pravdu. Není možné aplikovat kritéria vlastní pro kvantitativní výzkumy, validitu, reliabilitu a generalizaci. Ovšem na obranu proti této námitce je konsenzus, kterého bylo dosaženo, že tato měřítka nejsou přínosem pro narativní výzkum. Badatelé využívající tuto metodu mohou takovéto limity omezovat zodpovědnou archivací materiálů a citlivým přístupem k analýze a interpretaci (Vaněk, 2015).

5. Metodika

5.1 Příprava na rozhovory

Bedřich Kocek byl telefonicky kontaktován v říjnu 2018 za účelem navázání prvního kontaktu a stručného představení projektu. V únoru 2019 proběhl čtvrtý telefonát s narátorem, kdy přijal žádost o rozhovor a datum osobního setkání bylo stanoveno na 20. února. Jako stvrzení navázání pozitivního vztahu můžeme považovat pozvání na první rozhovor k respondentovi domů.

Období od října 2018 do února 2019 posloužilo ke studiu dostupných zdrojů o Bedřichu Kockovi a další literatury vztahující se k období jeho působení v týdeníku *Svět v obrazech*. K dispozici jsem měla interview, které pořídili 10. dubna 2015 doc. Filip Láb se Sandrou Štefanikovou a odpovědi, které Kocek poskytl Marku Hartlovi k diplomové práci *Svět v obrazech 1945–1970 (studie obrazového týdeníku)* v roce 2006. Dále jsem prostudovala dostupné internetové zdroje, články a rozhovory, které dosud vyšly. V lednu 2019 jsem navštívila výstavu výtvarné tvorby Bedřicha Kocka ve foyer městské knihovny Opatov.

K prvnímu setkání byl připraven seznam okruhů rozhovoru. Jednalo se o období před působením ve *Světě v obrazech*, fotoreportérem *Světa v obrazech* a volná tvorba. Následně jsem jednotlivé okruhy specifikovala konkrétními otázkami. Otázky k druhému rozhovoru jsem sestavila na základě výsledků z prvního interview. Snažila jsem se postihnout oblasti, na které při prvním rozhovoru nebyl čas nebo ty, které byly nejasné či nejednoznačné.

5.2 Vedení rozhovorů

Oba rozhovory jsem vedla u Bedřicha Kocka doma v panelákovém bytě na Praze 11. Při prvním rozhovoru jsem narátora nechala volně vyprávět a jako tazatelka jsem zasahovala jen málokdy. Připravené konkrétní otázky jsem při tomto rozhovoru nekladla. Druhý rozhovor jsem využila k tomu, abych se doptala na detaily a nejasnosti z prvního setkání a k prohlížení jeho fotografií, o kterých mi vyprávěl. O obou rozhovorech byl vypracován protokol (*příloha č. 3 a 4*) a přepisy rozhovorů (*příloha č. 5 a 6*).

5.3 Analýza rozhovorů

V další části výzkumu proběhla opětovná četba rozhovorů a komparace výpovědí s dalšími zdroji informací a určení podstatných úseků pro biografickou kapitolu. V kapitole *Život*

a tvorba *Bedřicha Kocka* interpretuji jeho sdělení a po analýze rozhovorů popisují jeho život a působení ve *Světě v obrazech*. Blíže jsem se zaměřila na jeho profesní život, začátky působení ve *Světě v obrazech*, poměry v redakci a technické vybavení, tematickou agendu týdeníku, cenzurní zásahy, politické tlaky na novináře, události roku 1968 a změny po něm, ocenění v soutěžích a volnou tvorbu.

Na jeho projevu byla znát sebejistota člověka, který v médiích celý život pracoval a sám také už rozhovory poskytoval. Na základě sledování jazykové roviny narátora lze poznat, že mluvil spontánně, často užíval neohraničených či opakujících se vět a nedodržel slovosled, ale přesto je jeho líčení výstižné. Charakteristická jsou pro něj výplňková slova „jako“, „no“, „že jo“, „tak“, „takový“, archaismy a hovorové výrazy „tehdá“, „tech“, „vokázat“, „helejte“ a také nespisovné koncovky středočeské nářeční skupiny -ou, -ej, -aj.

Při obou rozhovorech byl narátor vstřícný a uvolněný, neprojevoval znaky nervozity. Spontánně vyhledával a ukazoval předměty, o kterých hovořil. Například kufřík s fotoaparátem a objektivy, medaile a diplomy za umístění ve fotografických soutěžích, malby a dřevorezby, fotografie a vydání *Světa v obrazech*, o kterých během rozhovoru vyprávěl. Za zmínku také stojí, že Bedřich Kocok je na svůj věk obdivuhodně vitální. Často se smál, když vyprávěl nějakou z příhod ze zaměstnání fotoreportéra. Vydržel hovořit celou dobu téměř bez přestávky. Na období práce fotoreportéra vzpomínal s nadšením a humorem.

6. Život a tvorba Bedřicha Kocka

Bedřich Kocek se narodil 11. června 1924 v Míčově, okres Chrudim (*příloha č. 7 a 8*). Je prostřední ze tří sourozenců, měl staršího bratra a mladší sestru, která žije stejně jako on v Praze. Během svého působení ve *Světě v obrazech* se seznámil se svou budoucí ženou, která do redakce přišla jako studentka fotografie na praxi. Mají spolu jednoho syna. Bedřich Kocek působil v týdeníku *Svět v obrazech* od roku 1956, zpočátku krátce jako laborant, po většinu času jako fotoreportér. Po odchodu do důchodu v roce 1986 už se fotografii aktivně nevěnuje. Kreativní činnost ovšem neopustil a pokračuje ve své zálibě, která ho po velkou část života provází, v malbě a vyřezávání ze dřeva.

Primárním zdrojem celé kapitoly jsou mé osobní rozhovory s fotografem. Pokud jsem informace čerpala jinde, je uveden jejich původ. Biografii Bedřicha Kocka jsem rozdělila do jednotlivých podkapitol podle struktury jeho vyprávění. Důležitým milníkem, který často zmiňoval, byl rok 1968. V průběhu celého rozhovoru se k němu často vracel a rád o této době hovořil, tudíž jsem podkapitoly rozdělila na období před a po tomto roce.

6.1 Období před působením v týdeníku *Svět v obrazech*

Bedřich Kocek vystřídal v mládí mnoho různých zaměstnání. Vyučil se obchodním příručím a pracoval jako číšník a výrobce sodové vody. Za války ho nasadili do fabriky na práci strojního zámečníka ve výrobě zbraní. Na konci války strávil asi měsíc ve věznici Valdice-Kartouzy. „Byla národní směna a my provokativně, několik lidí se tam sebralo a odešli jsme z národní směny domů. Jako pryč. V neděli jsme odešli a v pondělí tam byli gestapáci a z celý tý fabriky, nás bylo asi 50, vybrali sedm lidí a mezi nima jsem samozřejmě byl já. Mladý kluci, dlouhý vlasy. Tak byli jsme pitomci. Kdyby to bylo možná dřív, se to stalo, tahleta věc, tak nás možná postříleli“ (Kocek, 2019b, s. 1). Díky šťastné shodě okolností ho při příchodu do věznice vyslychal krajan z Čáslavi, který mu pomohl získat lepší celu a pracovní zařazení. Nakonec tam strávil jen měsíc. Potom se vrátil zpět do fabriky, ale protože mu práce na brusce nešla, poslali ho na pracovní úrad. Následně byl nasazen na zákopy do Mělníka, kde zažil chaos konce války, nálet na Mělník i odchod německé armády. Po válce byl odveden na dva roky na vojnu, kde musel absolvovat poddůstojnickou školu a později byl odvelen na Slovensko s vojenskou jednotkou nasazenou do operací proti Banderovcům. Po návratu z vojny krátce pracoval v obchodě. Přesunuli ho opět do výroby, tentokrát letecké, kde dělal klempíře. Potom

nastoupil na pozici laboranta do filmových laboratoří Barrandov.

Předchozí zaměstnání ho příliš nebavila, ale na období, kdy pracoval na Barrandově, vzpomíná pozitivně. Vyvolávání filmů mělo blízko k jeho koníčku, amatérské fotografii. Zájem o fotografii se u něj vyvíjel už od dětství, kdy měl svůj první bakelitový fotoaparát, po válce si koupil Etaretu a to, že se mu první fotografie povedly, ho motivovalo v tom pokračovat. „Já si vzpomínám, že když jsem byl kluk, měl jsem takovej box tengor, kterej se nedal zaostřovat, na 4,5 × 6 film. Vzal jsem to a fotil jsem si rozkvetlý květy a najednou jsem udělal to, že jsem šel hodně blízko a udělal si detail. Zjistil jsem, jaká krása je v tom detailu. To jsem si potom ověřoval hodně často“ (Kocek, 2019b, s. 8). Vyvolávat fotografie se naučil z knih a zájem o tento koníček sdílel se svým kamarádem Otou Hůrkou, se kterým dlouze debatovali o vývojkách a všem okolo fotografie.

První Kockova fotografie byla publikovaná před jeho nástupem do *Světa v obrazech*. Jednalo se o snímek Emila Zátopka, který vyšel v *Československém sportu* v roce 1955. Pod snímkem ale nebylo jeho jméno, ani nedostal honorář. Zaskakoval totiž místo Oty, který byl v *Československém sportu* zaměstnaný (Kocek, 2015). „Ota Hůrků tam pracoval a nechtělo se mu tam jít. Byla neděle. Tak mě tam poslal“ (Kocek, 2015, s. 2). I přes to, že nedostal žádnou odměnu, měl Kocek z této fotografie radost, byla první, která mu vyšla v tisku.

Od Oty Hůrky zjistil, že persona fotožurnalismu té doby, Karel Hájek, shání laboranta. Nejprve situaci, jak se šel za Hájkem ucházet o tuto pozici, popisoval jako by mu na tom nezáleželo. Když se k tématu později vrátil, bylo znát, že se snažil. „Udělal jsem fotky, vyleštil jsem mu to, dokonce jsem mu to i oretušoval trošku, nechal jsem to tam a šel jsem. (...) Dával jsem si záležet. Trochu jsem o tom přeci jenom věděl, dělal jsem si zkoušky, aby to bylo dobře naexponovaný“ (Kocek, 2019a, s. 20). V tu dobu ale redakce Hájkovi laboranta nechtěla povolit, proto mu chodil asi rok pomáhat dobrovolně. Hájek si na jeho pomoc tak zvykl, že ho hned sháněl, když někdy nepřišel. Protože byl Kocek svobodný, nevadilo mu od šesti hodin ráno do dvou hodin odpoledne pracovat na Barrandově a potom jet vyvolávat fotky Hájkovi. Tato zkušenost byla velkým přínosem pro jeho budoucí zaměstnání fotoreportéra. Přibližně po roce redakce *Světa v obrazech* Hájkovi laboranta dovolila a Bedřich Kocek oficiálně nastoupil do svého trvalého zaměstnání. Spolupráci

s Hájkem si Kocek pochvaluje a hodnotí jako přátelskou. „Říkal: ‚Pane Kocku, budeme si vykat, protože když já bych řekl vy vole, tak je to lepší než ty vole.‘ Byla to sranda spíš“ (Kocek, 2015, s. 2).

6.2 Fotoreportérem Světa v obrazech

Bedřich Kocek v týdeníku *Svět v obrazech* pracoval od roku 1956 do roku 1986. Nejprve přibližně rok pomáhal Karlu Hájkovi jako laborant, až v roce 1959 získal novinářský průkaz a začal sám chodit do terénu (Vaca, 2019). Později si dodělal výuční list na fotografování, což ale bylo pouhou formalitou.

Spolupráce s Hájkem si Bedřich Kocek velmi vážil a byla pro něj v začátcích velkým přínosem, i když konkrétní rady nejen ohledně techniky od něj nedostával. „Byl mistr aranžovaných fotek. Měl ohromný smysl pro detail, věděl, že síla fotek je právě v detailu. Já jsem ale nikdy tyhle schopnosti neměl, neuměl jsem s okolím tak dobře komunikovat, abych si snímky nahrál, raději jsem fotografoval reálné situace“ (Kocek in Hartl, 2006, s. 42). I přes to se ale aranžování fotografií zcela nevyhnul. Mimo jiné několikrát fotografoval svého tehdy malého syna Honzu na titulní stranu nebo do reportáže, ale převládající část jeho práce je tvořena snímky reálného dění.

Kocek zažil dvě stěhování s redakcí popsané v kapitole 3.3 *Svět v obrazech*. Rád vzpomíná na dobu, kdy *Svět v obrazech* sídlil v ulici U Prašné brány ve třetím patře naproti vinárně, kde se často scházeli na skleničku, pivo či na oběd. První stěhování bylo na Národní třídu, druhé do Pařížské ulice.

6.2.1 Do roku 1968

Při nástupu do *Světa v obrazech* si byl Kocek vědom, že se stává součástí jednoho z nejkvalitnějších obrazových týdeníků. V té době působil jako šéfredaktor týdeníku Vladimír Rýpar, který byl velkým fanouškem fotografií a kladl důraz na jejich kvalitu. Článek bez snímků pro něj neměl smysl. Když bylo málo místa, nejprve se krátil text, fotografií se nezbavoval. To neměli rádi redaktoři, ale fotografové byli naopak nadšení. Rýpar také dbal na využívání zásad filmového záběru. Každá reportáž musela obsahovat celek, polocelek a detail. „Ono vám to dojde do kůže a děláte to pořád. (...) Pražský jaro když jsem dělal, tam šlo o dirigenty, ale vždycky jsem udělal i krásnej celek, třeba Smetanovy síně. Vždycky jsem na tohle pamatoval, i když se to potom nepoužilo. Někdy

se to hodí a někdy ne“ (Kocek, 2019b, s. 8).

Fotoreportéři byli ve *Světě v obrazech* většinou dva nebo tři. V průběhu let k fotografům přibyla ještě jedna laborantka, což Kocek komentuje slovy, že se mohli „více flákat a chodit do hospody“ (Kocek, 2019a, s. 12). Do roku 1968 fotoeditoři v redakci nebyli, fotografie do tisku si vybírali sami fotoreportéři ve spolupráci s grafikem. Dle Kockova názoru se fotoreportéři neměli vůbec špatně. Nemuseli si kupovat fotoaparáty, filmy a další materiály. Využívali redakční, i když fotografovali například svatbu někoho z kolegů. „To jsem si mohl dovolit na jednu reportáž vyplácet několik filmů. Když bych to musel platit, tak bych šetřil, protože ty filmy byly drahý“ (Kocek, 2019a, s. 13).

„Nejdříve jsme v padesátých letech měli hlavně Super Ikonty a dvouoké zrcadlovky Rolleiflex, také jsme měli jednu Linhof Press Techniku, tu jsme moc nepoužívali. Později jsme přešli na československé Flexarety a východoněmecké Pentacon sixy, Hájek dostal od nakladatele Hasselblad, ten po něm ‚zdedil‘ Oldřich Rakovec, ale bohužel nám ho z redakce ukradli. Koncem šedesátých let se přešlo hlavně na kinofilm, já jsem používal hlavně Nikony. Později, když už vycházel SVO barevně, jsme používali Pentax 6 × 7 hlavně na barevné diapozitivy,“ (Kocek in Hartl, 2006, s. 43) popsal Kocek vývoj techniky ve *Světě v obrazech* v období od 50. do 80. let.

Jako fotoreportér *Světa v obrazech* dostával fixní plat a fotil vše, co mu zadalo vedení. Specializoval se více na kulturu, fotografoval festival Pražské jaro, sochaře apod. Ovšem musel fotit i aktuality, které s kulturním životem neměly nic společného – fabriky, JZD nebo politické události. I když tvrdí, že neměli mnoho možností si náměty vybírat, doplňuje, že ale svým způsobem měli volnost. Vysvětluje to tím, že občas mohl fotit něco pro sebe, a následně zpeněžit. Naopak, když pracoval na fotoreportáži pro *Svět v obrazech*, možné to nebylo. Jedině až po publikaci v týdeníku si o tyto snímky mohla zažádat jiná média, za což následně dostal honorář. Tehdejší mzdy byly nízké. „Žádný veliký platy nebyly, měli jsme o něco méně než redaktor“ (Kocek, 2019a, s. 23). O přivydělávání externími zakázkami či přetiskováním svých fotografií v jiných médiích hovoří jako o potřebném. Každý měsíc měl díky tomu o několik set korun více na výplatní páse.

Vztahy mezi zaměstnanci *Světa v obrazech* popisuje jako bezvadné. Dobrá atmosféra

panovala i s novináři z ostatních médií, protože si příliš nekonkurovali (Koček, 2015). Kromě platu z redakce si mohli fotografové přivydělat honorovanými reportážemi na objednávku. V té době tyto reportáže nebývaly nijak označeny, ale dnes bychom takové obsahy nazvali advertorialem. S kamarádem redaktorem Pavlem Landou takto Koček zpracoval několik projektů. Například fotografoval hrad Bouzov, Moravský kras a skalní útvar Varhany na severu Čech. K reportáži o hradu Bouzov si s sebou Koček a Landa vzali jako modelku krasobruslařku Hanu Maškovou. Ta po celou cestu vyprávěla vtipné historky o soutěžích, kterých se účastnila, a o přípravě na ně. „Celou tu dobu, až do Olomouce jsme se mohli potřhat smíchy“ (Koček, 2019a, s. 11). O fotografii, kterou na hradě Bouzov Koček pořídil, dlouze vypráví. Rozhodli se pro večerní snímek rytířského sálu osvětleného jen svíčkami. „Jenomže když máte takhle velikej sál a rozsvítíte tam třeba sto svíček, tak je tam stejně tma, houby vidět“ (Koček, 2019a, s. 11). Nakonec řešením bylo, že nastavil fotoaparát, postavil za něj redaktora Landu a sám šel přisvětlovat bleskem připravenou scénu s Hanou Maškovou a rytíři. Na fotografův pokyn Landa zmáčkl spoušť, na druhé křiknutí ji pustil. „To byla machrovská fotografie, to jako nebyla žádná sranda“ (Koček, 2019a, s. 11). Několikrát to zopakovali, ale ani tak nevěděli, kolik toho blesk osvětlil, a neměli jistotu, že fotografie vyjde. Nicméně se to povedlo tak dobře, že tuto reportáž některé noviny přetiskly.

Za další reklamní fotoreportáží jeli Koček a Landa na jaře 1968 do jeskyní Moravského krasu. Landův nápad byl vzít s sebou dívku, která se v jeskyni svlékne do plavek, a Koček ji zachytí na více místech najednou. Udělat takovou fotografii bylo tehdy bez techniky, jakou máme dnes, velmi náročné. Bedřich Koček se těžko rozpomíná, jak přesně fotografii provedl. Modelku přesouval různě po jeskyni a nasvětloval tak, aby se na snímku zobrazila několikrát. Měl s sebou i vývojku, aby mohl hned ten stejný den zkontrolovat, jak fotografie vyšla. (*příloha č. 9*)

Nezapomíná ani na negativní aspekty padesátých a šedesátých let. Tlaky Státní bezpečnosti na novináře byly poměrně intenzivní. Novináři měli obvykle přístup k důležitým lidem, takže o jejich spolupráci StB usilovala. Později se ukázalo, že někteří kolegové byli donašeči. „Hájek byla osobnost taková, že pro tu fotografii byl schopen se upsat ďáblu. Aby mohl fotografovat, udělal cokoliv“ (Koček, 2019a, s. 16). Magazín *Reportér* se touto Hájkovou minulostí zabýval a popsal jeho spolupráci s StB jako „příběh ilustrující, jak

může totalitní režim semlít lidské osudy“ (Vaca, 2017). „Karel Hájek začal s StB podle archivních dokumentů spolupracovat 5. června 1956. Vyhlédla si ho jednotka policie zaměřená na takzvaný boj s vnitřním nepřítelem, Hájek byl pro ni zajímavý především kvůli kontaktům z první republiky i protektorátu. StB si od něj slibovala, že bude donášet na své známé, kteří ještě zůstali v Československu. Jestli tak skutečně činil, se už asi nikdy nezjistí. Hlavní Hájkův spis, který by přesně popsal, co fotograf pro StB zajišťoval, je skartovaný; zničen byl v polovině osmdesátých let“ (Vaca, 2017).

Sám Kocek při svém nástupu do *Světa v obrazech* výraznější tlaky na vstup do KSČ a započetí spolupráce se Státní bezpečností nepociťoval. Jako možný důvod uvádí své přátelství s Karlem Hájkem, který měl v redakci velké slovo a jako svého laboranta si ho prosadil. To, že někteří kolegové byli donašeči, Kocek příliš nevnímal. Brzy zjistil, že co on říká, nikoho z nich nezajímalo. „Oni byli spíš nasazený na nějaký jiný lidi, na vyšší. Podle mě ti konfidenti všickly hlídali jeden druhýho“ (Kocek, 2019a, s. 16).

Spolupráci s StB se po svém vyhnul i jeho kolega Jiří Nožka, na kterého vzpomíná jako na skvělého redaktora, se kterým nikdy nebyla nuda. Kvůli častému pití alkoholu se mu stávalo, že musel dělat rozhovory na několikrát. „Měl velkej magneták a buď to zapomněl zapnout, nebo to zapnul špatně, tak mu to nevyšlo. Tak tam šel druhej den sám, zase se ožral. Třikrát šel nahrávat na tu pásku. Pak napsal článek a napsal to dobře. Oni ho milovali, protože věděli, že se s ním ožerou,“ (Kocek, 2019a, s. 17) směje se Kocek. Později Kockovi vyprávěl, že za ním byli z StB, aby podepsal spolupráci, „a on říká: ‚soudruzi, to já nemůžu, já jsem notorický alkoholik, a já když se ožeru, tak všechno vykecám.‘ Tak tohle mi vykládal a nebyl v tech seznamech, hledali jsme ho tam“ (Kocek, 2019a, s. 17).

Kocek měl nejbliže ke vstupu do strany na konci 50. let z pracovních důvodů. Ovšem k oficiálnímu vstupu nedošlo, jednalo se spíše o nedorozumění. Když byla vydavatelem *Světa v obrazech* ČTK, určili ho jako novinářský doprovod prezidenta Antonína Novotného na zahraniční cestu. V té době byl mladý začínající fotoreportér a sám říká, že se na tuto práci vůbec necítil. „Měl jsem z toho staženej zadek. Ale to tam na mě nějak ušili a hodili mě tak říkajíc do rozbouřené vody, abych plaval. A to byl teda šok.“ (Kocek, 2019a, s. 7). Ústřední výbor měl ale požadavek, aby tato osoba byla straníkem. Jelikož to

Kocek nebyl, řekl šéfredaktor, že je kandidátem. To ÚV uspokojilo a Kocek mohl s Novotným vycestovat. Později během některé z porad mu dali přihlášku do strany k podpisu, a protože to celé proběhlo veřejně, Kocek ji podepsal. Následovala prověrka před komisí, která se skládala i z jeho kolegů novinářů. Předsedkyní komise byla redaktorka Věra Hellová, která se ho zeptala, proč až teď vstupuje do strany. „A já říkám: ‚co blbneš, dyť jsi byla na poradě, Věro, dyť to víš. Šéfredaktor řekl, že jsem kandidát, tak jsem ti to podepsal.‘ Tím pádem to skončilo, moje stranictví. No a pak jsem si oddych.“ (Kocek, 2019a, s. 7).

Do roku 1968 musely všechny fotografie, které měly být vydány, projít cenzurou (viz kapitola 3.3 *Svět v obrazech*). Cenzurní zásahy se ale týkaly spíše pišících redaktorů. Jako příklad problému s cenzurou Kocek vypráví příhodu ze začátku roku 1962, kdy byl Hájek předtím na Pražském hradě fotografován oslavy Nového roku. Byl tam prezident Antonín Novotný, ministr vnitra Rudolf Barák a další pohlaváři, všichni slavili a tančili s pionýrkami. Ve *Světě v obrazech* z toho vznikla dvojstránka s názvem *Pohádka na hradě*, ale ještě před tím, než reportáž vyšla, byl ministr Barák zbaven funkce a uvězněn. „A teď se stalo, že Novotnej volal do redakce šéfredaktorovi, představte si to. A tomu šéfredaktorovi začal nadávat v telefonu. My jsme u toho byli, to byla porada, tak jsme u toho seděli a... já se nedivím, on na to nebyl zvyklej. Tak on vzal to sluchátko, zakryl ho a říká: ‚helejte nějaký tajemník z ÚV, nějaký Novotný, neznáte ho někdo?‘ A teď na něj vylítli: ‚Vladimíre, to je prezident!‘ (...) Protože to ho nemohlo napadnout, že prezident zvedne sluchátko a vynadá mu“ (Kocek, 2019a, s. 6). Ale vzhledem k tomu, že byl článek už schválen a obdržel razítko od Hlavní správy tiskového dohledu, nenesla redakce žádnou odpovědnost (Kocek in Hartl, 2006).

V 50. letech bylo také běžnou praxí retušování fotografií s cílem zakrýt či odstranit nevhodné osoby. „Když se otiskla fotografie skupiny státníků nebo politiků, pokaždé jsme museli bedlivě kontrolovat, kdo je na snímku, a jestli není nevyhovující. Například když jsme o někom nevěděli, kdo to je, raději jsme ho ze snímku odstranili nebo se ho snažili nějak zamaskovat“ (Kocek in Hartl, 2006, s. 44). Dočasně byla cenzura zrušena v roce 1968. Kocek ovšem vzpomíná na to, že v době cenzury to měli redaktori jednodušší, protože když dostali razítko, nenesli další odpovědnost. Po zrušení cenzury za obsah ručil šéfredaktor.

Obecně na rok 1968 vzpomíná radostně. Například zmiňuje, že když byl prvním tajemníkem ÚV KSČ Alexander Dubček, mohlo se mluvit otevřeně a k němu a ostatním novinářům se všichni chovali s respektem. Jako příklad popisuje zážitek, kdy šel fotit do fabriky a brašnu mu nosil sám ředitel. Nebo když fotografoval manifestace na Václavském náměstí a účastníci ho vysadili na sochu svatého Václava, aby měl lepší rozhled. „Víte, nejkrásnější vzpomínku mám na ten osmašedesátý. Opravdu to běhalo. Šel jsem po ulici, tam byla nějaká manifestace, já to zmačknul a ono to šlo do novin. Nevidaný, neslýchaný“ (Kocek, 2019a, s. 6).

21. srpna 1968 se Kocek vracel z dovolené, takže příjezd vojsk Varšavské smlouvy do Prahy nefotografoval. „Oni mě sháněli do redakce, protože se stěhovali, měli strach. Pak mě našli, tak jsem vylezl s foťákem taky. Něco jsem fotil, ale neměl jsem žádný geniální fotky“ (Kocek, 2019a, s. 6). Události po 21. srpnu dokumentoval nekvalitním ruským fotoaparátem pro případ, že by mu ho zabavili. Mnoho výrazných snímků z okupace Prahy nezachytil. „Člověk byl toho nešťěstí plnej. Vím jenom, že se ani člověku nechtělo fotografovat. Já jsem fotil jenom, že jsem musel“ (Kocek, 2015, s. 7). Ve dnech po začátku okupace vyšlo několik zvláštních vydání *Světa v obrazech*, jak je již zmíněno v kapitole 3.3 *Svět v obrazech*. Součástí těchto čísel byly i snímky Bedřicha Kocka, ale u článků ani fotografií nebyla z důvodu utajení uvedena jména autorů. (*příloha č. 1*)

6.2.2 Po roce 1968

Po roce 1968 proběhlo v redakci několik personálních změn. Byl nahrazen šéfredaktor a také někteří redaktoři museli odejít. Byli mezi nimi například Pavel Šoltés a Václav Straka. I s příchodem nových zaměstnanců redakce držela stále pohromadě, ale všichni už byli opatrnější. Nálada v redakci se zhoršovala s nárůstem předpisů a nařízení. Všichni měli větší obavy, protože odpovědnost za obsah nesla sama redakce. Ale že by ze *Světa v obrazech* někoho vyhodili kvůli článku nebo fotografii, se nestalo (Kocek, 2015).

Na 70. léta vzpomíná obecně jako na komplikovaná. Po roce 1968, když přišla normalizace a autocenzura, byli redaktoři a šéfredaktoři ve složitější situaci, protože nesli odpovědnost za to, co pustí do tisku. Kockovi jako fotoreportérovi žádné nebezpečí nehrozilo, jelikož jaké fotky otisknou, byla starost šéfredaktora. Ovšem také se setkal s nepříjemnými

situacemi, například když měl zadání na titulní stranu k volbám. Grafik si přál fotografii muže s dcerou, jak ji vede za ruku k volbám. Hlavní důraz měl být na ruce muže a dívky. Zpětně tuto fotografii hodnotí jako povedenou, líbivou. Vedení strany v ní ale vidělo úplně jiný záměr. Protože tam byla jen dívka a ruce, muž na fotografii neměl hlavu, vyložili si to tak, že ve *Světě v obrazech* nabádají, aby lidé chodili k volbám bez hlavy. „To si takhle dokázali vysvětlit, v tomhle byli mistři, že ve všem viděli podraz“ (Kocek, 2019a, s. 13).

Po roce 1968 se postupně přecházelo na kinofilm. Kocek zmiňuje tehdejší módu fotografování bez blesku. „Vyřežovalo se to tou vývojkou a bylo to drsný, samý zrno. Byli jsme na to hrdí“ (Kocek, 2015, s. 4). V 70. letech se ve *Světě v obrazech* začaly objevovat barevné fotografie, což byla velká změna. Za problematické Kocek označuje, že nikdy nevěděli, co barva udělá. Proto na barevné fotografie nebyly kladeny stejně vysoké nároky jako na černobílé. Výhodou pro fotoreportéry bylo, že barevné fotografie si sami nezvětšovali, takže s tím měli méně práce. Barevně obvykle vycházela titulní a zadní strana a několik vnitřních dvojstran (Kocek, 2015). „Já jsem byl zvyklý na černobílé, ale barevný byly větší dobrodružství, jak to vyjde“ (Kocek, 2015, s. 9).

V létě 1969 byla činnost *Světa v obrazech* na tři měsíce zastavena. Když po třech měsících začal znovu vycházet, náklad radikálně poklesl, až to vypadalo, že časopis zanikne. Na trhu se udržel jen díky spolupráci s Československým rozhlasem, který pravidelně vysílal lekce angličtiny. Po společné dohodě začal v týdeníku vycházet anglický slovníček vztahující se k jednotlivým lekcím z rozhlasu. „(...) tím okamžikem se zvedal náklad, zvedli jsme ho a byli za vodou. Zachránila nás angličtina“ (Kocek, 2019a, s. 15). V době, kdy měl *Svět v obrazech* náklad pouze okolo deseti či dvaceti tisíc, nabídli Kockovi místo v redakci časopisu *Květy*. Tam se mu ale nechtělo i z toho důvodu, že by po něm chtěli vstup do strany, čímž si už jednou prošel a nepřál si, aby se to opakovalo. V redakci *Světa v obrazech* nakonec zůstal i přes to, že to v tu chvíli s časopisem nevypadalo pozitivně. „A udělal jsem dobře, protože jsem tam potom skončil se slávou. Bylo to dobrý“ (Kocek, 2019a, s. 16).

Posílat fotografie do soutěží byla v té době více méně povinnost. Sám sebe Kocek označuje za lenocha, který nic nikam posílat nechtěl. Ale i přesto občas něco vybral. Snímky nazvětšoval a poslal komisi, která následně fotografie do soutěží posílala. V roce

1972 se umístil na třetím místě v soutěži World Press Photo s fotografií *Pouliční scéna v Luxoru* (příloha č. 10). Tuto fotografii údajně komise ani do soutěže odeslat nechtěla, ale nakonec ji poslali, když si dal Kocek práci a nazvěšoval ji. A zrovna tato fotografie vyhrála. „Vždycky je to náhoda, někdo tu fotku uvidí a máte cenu“ (Kocek, 2019a, s. 4). Karel Hájek jeho úspěch uměl ocenit, „měl radost, opravdu byl rád, že jsem takhle uspěl, a říkal: ‚ta Černá madona proti tomu není nic. Proti tomu vašemu snímku.‘ Potěšilo mě to. On měl taky zlatou medaili za tu Černou madonu“ (Kocek, 2019b, s. 9).

V roce 1975 získal první místo za snímek *Duet* v soutěži Interpressfoto (příloha č. 11), kterou Kocek popisoval jako východní truc proti World Press Photo. Fotografie české zpěvačky a německého dirigenta byla pořízena během hudebního festivalu Pražské jaro. Na konci 70. let fotografii *Duet* poslal i do soutěže World Press Photo do Haagu. Tam ji zařadili do soutěže umělecké, ne novinářské, a získal s ní věcnou cenu. Zaslali mu do redakce grafický list, který mu ale nechtěli vydat. V té době se nesměla dovážet žádná tiskovina, a proto vyšetřovali, jak se snímek do Haagu dostal. Protože tam fotografii poslali oficiálně jako podnik, nakonec stačilo, aby Kocek donesl potvrzení a grafický list mu vydali. Šéfredaktor mu nechtěl fotografii otisknout a ocenění zmínit na stránkách *Světa v obrazech* z důvodu, že to byla západní soutěž. Ovšem když Kocek dokázal, že mu za to nebylo zapláceno, dočkal se drobné fotografie a zmínky o svém úspěchu na stránkách týdeníku.

V 70. letech Kocek několikrát získal zakázku od amerického časopisu *Life*. Že práci může vzít, schvalovala redakce *Světa v obrazech*. Na tato focení rád vzpomíná a vypráví, jak to celé probíhalo. Poprvé měl za úkol nafotit domek Sigmunda Freuda u Ostravy. Od paní, která celé focení pro *Life* v Praze zprostředkovávala, dostal předem tisíc korun, což mělo pokrýt letenku z Prahy do Ostravy a zpátky, dopravu taxíkem mezi letištěm, hotelem v Ostravě a vesnicí, kde Freudův domek stál, a jídlo. „Ono to tehdy nebyly takový balíky peněz jako dneska. Stačila na to tisícovka a já jí ještě polovičku vrátil. Dneska by to sežral jenom ten taxík“ (Kocek, 2019a, s. 9). Jako honorář dostal přibližně dvě stě korun, autorský výtisk knihy o psychologii, do které fotografii pořizoval, a navíc ještě dvacet dolarů. „Byl jsem zaplácenej bohatě,“ (Kocek, 2019a, s. 9) popisuje finanční ohodnocení zahraničních zakázek. Druhou zakázkou bylo nafocení prehistorických artefaktů v depozitáři brněnského muzea, kde fotografoval Věstonickou venuši, mamutí roh

s rytinou (*příloha č. 12*) a papilární linie (*příloha č. 13*). „To dneska, kdybyste šla fotit, tak tam bude ochranka, budou vás kontrolovat. A on tam přišel nějaký chlapík, přinesl to v ruce, dal to do krabice a nechal mě si s tím hrát. Já si s tím hrál celý dopoledne“ (Kocek, 2019a, s. 9).

Své působení ve *Světě v obrazech* Kocek ukončil odchodem do důchodu v roce 1986. „Měl jsem dojem, že člověk musí v nejlepším přestat a že na to už nejsem. (...) takovej starej pán a běhat takhle, dělat kašpara. Dřív, jak jsem byl mladší, tak mi to nevadilo“ (Kocek, 2019a, s. 21). Třicet let ve *Světě v obrazech* shrnuje hodnocením, že ho práce celou dobu bavila. Hlavně díky tomu, že přišel do kontaktu se zajímavými lidmi, jako byli sochaři, výtvarníci, hudebníci a v neposlední řadě politici. „Skutečně ono to člověka nějak potěší“ (Kocek, 2019a, s. 21).

6.3 Volná tvorba

Po odchodu do důchodu už nefotografoval. S kreativní činností ale stále pokračuje, věnuje se malbě a vyřezávání. Malovat začal na konci 50. let díky tomu, že od své budoucí ženy darem obdržel barvy a paletu, i když v té době s malbou ještě neměl žádné zkušenosti. „Já říkal do prčic, dyť já jsem to nedělal nikdy. Tak jsem maloval. Maloval jsem šílenosti“ (Kocek, 2019b, s. 5). Teď se věnuje podle svých slov realističtější malbě, kde je ale vždy zakomponovaný nějaký vtíp. Jako inspiraci zmiňuje Josefa Hlinomaze, se kterým se znal osobně. „Strašně se mi líbil ten Hlinomaz, ten měl takovýhle věci. Dělal takovýhle pitomosti jako já“ (Kocek, 2019b, s. 5). V naivních malbách Bedřicha Kocka často nalezneme odkazy k politice či aktuálním událostem. „Postupně namaloval všechny české prezidenty od roku 1990. Václav Havel má podobu bílého létajícího koně, nad Hradem letí i Václav Klaus, jen má rohy a oblečení v barvách Evropské unie“ (Vaca, 2019). Současného prezidenta Miloše Zemana vyobrazil jako „klauna, kterého veze na Hrad velká slepice“ (Kocek in Vaca, 2019) (*příloha č. 14*). Své obrazy už během posledních let několikrát vystavoval, dvakrát na Vinohradech a naposledy v lednu 2019 na pobočce městské knihovny na Opatově. Výstavu pro něj zorganizoval bývalý šéfredaktor *Světa v obrazech* Zdeněk Hrabica, se kterým se stále přátelí a schází.

7. Výzkumná metoda kompoziční analýza

Stěžejní literaturou, kterou jsem použila při analýze, je kniha *Visual methodologies* od autorky Gillian Rose. Ze všech metod, které Rose ve své knize rozebírá, jsem se pro potřeby své práce rozhodla pro kompoziční analýzu v knize pojmenované jako *The good eye*. Kompoziční analýza se zaměřuje na samotný obraz, v mém případě fotografii. Největší pozornost věnuje, jak už vyplývá z názvu metody, kompozici fotografie, ale také okolnostem vzniku a použité technologii (Rose, 2016). Při provádění analýzy se držím bodů uvedených níže, které Rose v kapitole *The good eye* zmiňuje.

Kompoziční analýza začíná zkoumáním obsahu fotografie a popisuje, co se na snímku objevuje a děje. Dalším předmětem analýzy je barevnost. Použití barev v malbě nebo fotografii je zásadní z pohledu toho, co chce autor svým dílem sdělit. Rose doporučuje se zaměřit na samotné barvy, nasycení barev, jejich hodnoty, tedy jestli jsou barvy tmavé, či světlé. Barevnost také evokuje efekt blízkosti nebo vzdálenosti zobrazeného objektu, což Rose v knize nazývá atmosférickou perspektivou (Rose, 2016).

Třetím krokem je zkoumání prostorové organizace obrazu. Ta se rozděluje na organizaci prostoru v rámci samotného obrazu a na to, jak prostorová organizace snímku nabízí divákovi konkrétní polohu k vnímání obrazu. Zde badatel sleduje, jak jsou objekty na fotografii rozmístěny, použití perspektivy a úhel pohledu, který fotograf vybral. Například snížení se na úroveň malého dítěte může znamenat pokus o vcítění se do jeho osoby, ukázání světa jeho pohledem. Naopak pohled shora na dítě by evokoval pocit nadřazenosti nad ještě nezkušeným malým dítětem. Pozornost je věnována i vzdálenosti objektů na fotografii. Pokud je objekt na fotografii blízko k hledáčku, navozuje pocit intimity a důvěrnosti mezi divákem a zobrazeným. Výjimkou jsou například klasické policejní portréty kriminálních, kteří se nacházejí blízko k divákovi v úrovni očí, avšak nenavozují pocit důvěry. Badatel sleduje také pohledy mezi zobrazenými postavami na obrazech či fotografiích, kdy se každá dívá svým vlastním způsobem na různé věci. Vztahy mezi jejich pohledy, to kam a na koho se kdo dívá, mohou prozradit, jak obraz funguje, aby upoutal divákovu pozornost. Analýza fotografií také zkoumá na jaký objekt je zaostřeno a pozoruje použitou hloubku ostrosti (Rose, 2016).

Dalším důležitým aspektem kompoziční analýzy je světlo, které je podstatnou součástí

fotografie a souvisí s barevností i s prostorovou organizací. Typy světla se rozlišují na přirozené světlo, zářivku, svíčku či profesionální světlo. Světelný zdroj může být použit ke zvýraznění nějakého objektu nebo osoby, proto je věnována pozornost také tomu, odkud světlo přichází (Rose, 2016).

V neposlední řadě je potřeba se zabývat také expresivním obsahem fotografie, pokusit se popsat její náladu či atmosféru, čehož nelze dosáhnout pouhým rozdělením na jednotlivé části jako obsah, světlo, barevnost a prostorová organizace (Rose, 2016).

8. Metodika výzkumu

8.1 Cíle výzkumu, výzkumná otázka

Cílem výzkumu je pomocí metody kompoziční analýzy pochopit a popsat fotografický styl fotoreportéra *Světa v obrazech* Bedřicha Kocka a najít společné charakteristiky, které fotografie obsahují. Kompoziční analýza podle Rose (2016) popisuje obsah fotografií, světlo, barevnost, prostorovou organizaci a expresivitu. Jelikož jeho dílo nebylo nikdy předmětem detailnějšího zkoumání, mým cílem je představit jeho tvorbu. Vedle mé analýzy obrazů, je důležitou součástí této kapitoly komentář autora fotografií. Pro své účely jsem si stanovila jednu výzkumnou otázku, která vystihuje cíl mého zkoumání.

Výzkumná otázka: Jaké společné znaky obsahují fotografie Bedřicha Kocka?

8.2 Vymezení analyzovaných dat

Výběr snímků k analýze proběhl při druhém rozhovoru s Bedřichem Kockem, kdy byl požádán o volbu několika fotografií, které rezonovaly ve společnosti, mají pro něj hlubší význam, jsou jeho oblíbené nebo se k nim vztahuje zajímavý příběh. Jelikož výběr snímků probíhal z osobního archivu Bedřicha Kocka, všechny nebyly otištěny v týdeníku *Svět v obrazech*. Nicméně vždy byly součástí souboru, ze kterého následně fotograf s grafikem finální fotografie vybírali. Je ale možné, že v týdeníku nakonec vyšla autorova podobná fotografie, ne zcela identická. Fotografie, které rezonovaly ve společnosti, zastupují dva snímky, které získaly ocenění v mezinárodních fotografických soutěžích. Jedná se o fotografie *Pouliční scéna v Luxoru* a *Duet*. Třetím snímkem s mediálním zájmem je *Polibek Alexandra Dubčeka*, o kterém Česká televize v roce 2007 natočila dokument. Archiv, ze kterého fotografie vybíral, obsahuje množství snímků, a autor neprohlížel všechny, ale vzal část zvětšenin a vybral následující fotografie: *Stopařka*, *Václav Havel*, *Leonid Brežněv*, *Kladrubáci*, *Babosed*, *Rakev* a *Nikita Chruščov*. Nejedná se o oficiální označení fotografií, názvy jsem určila podle toho, jak o nich autor hovořil.

9. Kompoziční analýza vybraných fotografií Bedřicha Kocka

9.1 Pouliční scéna v Luxoru

Jak už bylo zmíněno v kapitole 6.2.2 *Po roce 1968*, s touto fotografií se Kocek umístil na třetím místě v soutěži World Press Photo v roce 1972 (*příloha č. 10*). Snímek pořídil širokoúhlým objektivem tak rychle, že ani nestačil zaostřit. Původní fotografie byla pořízena na šířku, ale do soutěže ji Kocek poslal orientovanou na výšku (Kocek, 2015).

Okolnosti vzniku autor popisuje takto: „V Čedoku byl program, že nás naložili do vozu a jezdili jsme po Luxoru, udělali takovej vejlet po Luxoru. Jeli jsme na voze, kočár takovej to byl. A tam ty kluci chodili a říkali: ‚bakšiš, bakšiš.‘ A ten chlapík, co nás vezl s těma koňma s tím bičem, vozka, skočil z toho kozlíku a bičem ty kluky vyháněl. V tom okamžiku já jsem udělal tuhle fotku. Měl jsem na krku foťák a tak jsem to zmáčkł. To je dílo okamžiku, to se nedá ani nijak naaranžovat. Proto si toho asi někdo všiml, že to nějakou cenu dostalo. Být na určitým místě v určitou dobu, to je výhoda pro fotografa.“ (Kocek, 2019b, s. 5).

Na fotografii jsou tři postavy v arabském dlouhém pruhovaném oděvu s dlouhým rukávem. Osoby jsou k divákovi otočené zády, ale i tak lze rozeznat, že se jedná o dospělého muže a dva chlapce. Rozlíčený vozka drží ve zvednuté ruce bič a oba kluci utíkají každý na opačnou stranu. Fotografie je zachycena v takovém okamžiku, až se zdá, že se přehající děti vznášejí nad zemí. Nohy všech postav jsou rozostřené, což umocňuje dojem rychlého pohybu aktérů. Okolní prostředí je velice jednoduché. Scéna se odehrává na suché prašné ulici před vysokou cihlovou zdí. Fotografie je velice kontrastní, což souvisí i se světelnými podmínkami při jejím vzniku. Snímek byl focen za denního světla, při silném slunci. Díky krátkým stínům a ostrému slunci můžeme odhadem určit, že byla fotografie pořízena okolo poledne. Fotografie je pořízena z mírného úhlu a podhledu, což jí může dodávat na dramatičnosti. Zajímavý aspekt fotografie je její barevné rozdělení na dvě poloviny tam, kde začíná zeď. Na pozadí tmavé zdi vyniknou postavy ve světlých šatech a divákovu pozornost upoutá bílá pokrývka hlavy muže s bičem. Naopak spodní polovina je tvořena především světlou prašnou cestou, kde zase vyniknou černé stíny postav. Postavy i zeď

jsou více méně zaostřené, tedy je užita velká hloubka ostrosti. Snímek je zajímavý svou dynamikou, se kterou zachycuje pohyb v momentě, kdy autor stiskl spoušť.

9.2 *Duet*

Pro připomenutí kontextu z kapitoly 6.2.2 *Po roce 1968*, fotografii *Duet* Bedřich Kocek pořídil v roce 1975 během festivalu Pražské jaro, ze kterého fotil reportáž do *Světa v obrazech*. Snímek získal zlatou medaili v soutěži Interpressphoto. Titulek *Duet* pro fotografii vymyslel sám a soudí, že i vtipný název pomohl snímku uspět. (*příloha č. 11*)

Stejně jako v případě *Pouliční scény v Luxoru*, je *Duet* výsledkem autorovy pohotovosti. „Najednou jsem tohle viděl a cvakl jsem to. Vedle mě stáli taky nějaký kluci, ten se na mě podíval a říká: ‚já to prošvih.‘ Taky se mu to líbilo“ (Kocek, 2019a, s. 4). Po celý zbytek koncertu se Kocek díval skrz hledáček a snažil se situaci zachytit ještě jednou, protože si nebyl jistý výslednou kvalitou první fotografie. Naštěstí zrovna tento koncert svítla televize, takže doba expozice nebyla tak dlouhá, aby způsobila rozmazání snímku. K provedení stačila jedna padesátina vteřiny, což se podle něj dalo bez stativu zvládnout.

Fotografie *Duet* je momentkou, na které si všimneme dvou postav v popředí. Jednou z nich je postarší dirigent oblečený do smokingu a bílé košile. Druhou osobou je mladá zpěvačka v tmavých šatech, s tmavou čelenkou v polodlouhých blond vlasech. Za ženou vidíme muže s brýlemi hrajícího na housle a pozadí tvoří rozostření diváci sedící v řadách. Snadno poznáme, že se jedná o pěvecký koncert doprovázený orchestrem, který ovšem na fotografii už nevidíme. Osvětlení v místnosti bylo umělé, ale jak Kocek zmiňoval, tento koncert natáčela televize, takže ho přisvěcovali. Světelné podmínky jsou tak lepší, než jaké bývají obvykle. Díky tomu Kocek nemusel použít příliš dlouhý čas expozice a fotografie je dobře zaostřená. Stěžejním na fotografii jsou výrazy ve tvářích dirigenta a zpěvačky. Autor zachytil jedinečný okamžik, kdy oba mají otevřená ústa dokořán, takže to vypadá, že zpívá nejen zpěvačka, ale i dirigent. Díky profesionálnímu nasvícení je fotografie velmi kontrastní, ale obecně na snímku převládají tmavé tóny – celé publikum v pozadí, oblečení dirigenta a zpěvačky. Obraz lze pomyslně úhlopříčně rozdělit na pozadí, které tvoří diváci, a popředí, kde vidíme dirigenta, zpěvačku a houslistu. Toto rozdělení lze také provést díky poměrně malé hloubce ostrosti, kdy právě dirigent a zpěvačka jsou zaostřeni a publikum rozostřeno. Kocek fotografoval z nadhledu, jak sám říkal, byl na balkonku. Jako diváci se

na fotografii díváme tedy shora, což akcentuje vtip snímku, dirigent se zdá být karikaturní postavičkou. Ze snímku srší energie a také dramaticčnost díky dirigentovu výrazu ve tváři. To je navíc umocněno kontrastem mezi statickým publikem a akcí dirigenta a zpěvačky v popředí.

9.3 Stopařka

Dalším snímkem je momentka obyčejných lidí na cestě do Itálie. Díky vtipu, který Kocek ve fotografovaných objektech dokázal nalézt, se dostala až na obálku *Světa v obrazech*. (příloha č. 15)

„Oni dělali linku Praha někam do Itálie, do Milána. Jeli jsme a na hranici jsme zastavili a celník nám říkal, že nějaká holka chce jet do Itálie, jestli ji nechceme vzít. My jsme jeli autobusem, kterej byl prázdněj. Zahajovali jsme linku. Byli tam dva šofěři a redaktor. Vzali jsme tuhle holku, stopařku. Přijeli jsme na dálnici na odpočívadlo, holka si sedla do trávy a bodla ji do zadku včela. A ten postarší řidič jí to žihadlo tahal ze zadku. Ona měla minisukni, já jsem to samozřejmě vyfotografoval a šoupli jsme to na obálku. To bylo ještě černobílé. Vona se o tom dozvěděla a přišla do redakce, že nás bude žalovat u soudu. Dali jsme jí dvě stě korun honorář. No, asi by u soudu moc neuspěla. Tuto fotku potom vystavilo ČSAD na nástěnku, za tím šoférem potom chodili a smáli se mu. On na to byl hodně hrdej“ (Kocek, 2015, s. 8).

Nejvýraznější je na fotografii dívka, která stojí a je oblečena do kostkované minisukně s páskem a světlého roláku. Tmavé vlasy má nakrátko střižené a v levé ruce drží pár natrhaných lučních kvítků. Pravou rukou si zvedá sukni, aby pod ni viděl řidič autobusu, který je druhou dominantní postavou snímku. Ten dřepí za dívkou a snaží se jí s cigaretou v jedné ruce vyndat žihadlo z pozadí, kam ji včela bodla. Řidič je oblečen do černých kalhot a bílé košile s vyhrnutými rukávy a na nohou má černé polobotky. Tmavé vlasy má nagelované a učesané dozadu a na očích má brýle. V pozadí vidíme vysokou travu, kam si pravděpodobně dívka sedla a trhala květiny, než ji včela píchla. Obě postavy stojí na kamenném plácku a za nimi je pítka na vodu, což lze soudit z toho, že je všude kolem rozlité voda. Světlo na fotografii je přirozené a poměrně ostré, slunce svítí ze strany, do tváře dívky a do zad řidiče. Fotografie je opět velmi kontrastní, díky slunečnímu světlu, a barevnost je spíše světlá. Výraz dívky v obličejí upoutá divákovu pozornost nejen

z důvodu, že je nasvícen, ale také nám prozrazuje něco o nepříjemnosti nastalé situace pro stopařku. Snímek zachycuje dva obyčejné cizí lidi v komické situaci, která je sblížila. Přestože se jedná o dost intimní scénu, je patrné, že oba aktéři jsou plně soustředěni na vytažení žihadla a pravděpodobně si neuvědomují choulostivost okamžiku.

9.4 Václav Havel

Trochu odlišnou fotografií od předchozích je portrét Václava Havla z prosince 1968 (*příloha č. 16*). S redaktorem Jiřím Nožkou s ním dělali rozhovor v jeho bytě na nábřeží v Praze. (*příloha č. 17*)

„My jsme tam dělali rozhovor v tom šedesátém osmém roce a potom se zjistilo, že tam bylo odposlouchávací zařízení. Byl z toho průšvih. Ale tehdy to bylo volný, Havel neměl žádné problémy. Takže my jsme byli taky natočeni s ním (*v odposlechu, pozn. red.*). (...) Byl z toho humbuk, protože tehdy ten osmašedesátý rok byl bez cenzur, takže novináři se toho chytli“ (Kocek, 2019b, s. 6).

Na fotografii je zachycen dramatik Václav Havel, jak sedí v křesle a v ruce drží šálek s kávou. V pozadí vidíme kostkované opěradlo křesla a malý kousek rozostřeného bytu. Havel je celý v tmavém oblečení a má lehce rozčuchané vlasy. Jeho výraz působí příjemně a přirozeně a jeho zamyšlený pohled směřuje ven z fotografie. Přirozené denní světlo do místnosti proniká z levé strany, pravděpodobně skrz okno. Celý snímek je barevně tmavší, kdy největší pozornost diváka strhávají světlé body, kterými jsou Havlův obličej a hrnek s kávou, který drží v rukou. Portrét využívá malou hloubku ostrosti, což fotografovanému přidává na důležitosti a nerozptyluje pohled diváka. Snímek není stylizovaný, jedná se o momentku z průběhu rozhovoru. I přesto, že je dramatik zachycen z blízka, vypadá, že přítomností fotografa není rušen. Snímek působí klidným dojmem, jako by Havel přemýšlel či hovořil o důležitém tématu, což soudím hlavně z výrazu ve tváři s jemně pootevřenými ústy.

9.5 Leonid Brežněv

Bedřich Kocek dokumentoval i politická témata, v tomto případě státní návštěvu Leonida Brežněva v Praze v roce 1978. Ovšem nefotografoval samotného Brežněva, ale dění v ulicích, konkrétně shromáždění lidí s transparenty v centru Prahy, kteří ho přišli přivítat.

Vybraná fotografie je výjimečná mezi ostatními tím, že jako jediná nebyla otištěna. Místo ní vybrali jiný snímek ze stejné fotoreportáže, který se v té době více hodil. (*příloha č. 18*)

„Jo, to tady byla státní návštěva, Brežněv sem přijel a byla na tom Staroměstském náměstí spousta lidí, ho tam vítalo. Tak tam byly takový manifestace, by se dalo říct. Tak jsem se zaměřil třeba na takovouhle pitomost. Na toho Brežněva jsem neměl nějaký zvláštní povolení, toho jsem nefotil. Asi tam lidi na něj čekali, nebo co. Já už nevím, jak to bylo. (...) Tam nesli ty transparenty a ten kluk takhle tam u toho zíval, to mi přišlo legrační. Mně to přišlo jako pěkný, samozřejmě že v tu dobu to nemohlo vyjít“ (Kocek, 2019b, s. 7).

Na fotografii vidíme zívajícího chlapce, který se opírá o rám s oficiálním portrétem Leonida Brežněva. Na plakátu je vyobrazen v životní velikosti. V pozadí za chlapcem vidíme kabáty dalších lidí, kteří přišli politika přivítat. Fotografie má vysoký kontrast a využívá denního světla, které z boku osvětluje chlapcovu tvář. Kocek chlapce vyfotografoval přímo zepředu v úrovni chlapcových očí, takže divák je na stejné úrovni, což může navozovat pocit blízkosti k chlapci a pochopení. Snímek působí komicky díky výrazu ve tváři chlapce, kterého fotograf zachytil zívajícího. Jednou rukou si zakrývá ústa a druhou se opírá o plakát. V divákovi to může evokovat pocit, že dítě, nebo i ostatní přítomní jsou znudění či unavení čekáním, že možná ani nevidí v celé události smysl. Můžeme si všimnout kontrastu mezi oficialitou, strojeností a prázdným pohledem politika na portrétu a bezprostředností a obyčejností čekajícího chlapce.

9.6 Kladrubáci

Tuto fotografii dvou koní řadí Kocek mezi své nejoblíbenější. Nevztahuje se k ní žádný příběh, jak ji pořídil, ani není tematicky důležitá. Ale byla to jedna z prvních fotografií, na které si vzpomněl, když jsem ho požádala o výběr. Jedná se o snímek dvou koní z Kladrub, kde dělal reportáž. (*příloha č. 19*)

„Já mam jednu fotku docela rád. (...) Jsou to dva koně, mají hlavy u sebe, jako milenci vypadají. Tak tu fotku mám docela..., je mi sympatická“ (Kocek, 2019b, s. 5).

Tento snímek zobrazuje polodetail dvou koní, jak se hlavami opírají jeden o druhého. Na snímku je příjemně měkké denní světlo a převažují barvy světlých odstínů. Fotografie můžeme vertikálně pomyslně rozdělit na dvě poloviny, kdy jednu vyplňuje bílý kůň

a druhou tmavší. Malá hloubka ostrosti vede divákův pohled na hlavy koní v ohlávkách. Jsou foceni zblízka a zaostření zvýrazňuje texturu koňské srsti tak, že si divák dokáže představit, jak jsou hebcí na dotek. Snímek působí něžně a uklidňujícím dojmem. Kocek zachytil koně, jak dávají najevo emoci lásky stejně jako lidé. Je zde patrný jeho cit pro okamžik a schopnost vytvořit umělecké dílo během vteřiny.

9.7 Babosed

Snímek Babosed jsme do výběru zařadili z důvodu reprezentace populárního tématu té doby, JZD, které Kocek často fotografoval. Jako na jednom z mála je na snímku uveden rok pořízení, pochází z roku 1959. (*příloha č. 20*)

„To jsme dělali reportáž z JZD, oni seděj v řadě, táhne je traktor a okopávají brambory. A tomuhle přístroji, aby báby nemusely chodit, tak je vozej na tom vozejků, tomu říkaj babosed. (...) Jo ale to už samozřejmě dneska neexistuje taková věc“ (Kocek, 2019b, s. 8).

Na snímku vidíme skupinu žen sedících na nízkém vozíku, spíše jakési mřížové konstrukci s jednoduchými dřevěnými sedáky. Shrbené drží v rukou motyky, kterými okopávají pole. Všechny mají na hlavě uvázaný prostý šátek a kolem pasu zástěru. Součástí vozíku jsou velké plachty, které pracovnice nejspíš chrání proti slunci, v okolí není vidět nic než suchá kamenitá půda a prázdná obloha, v dálce na obzoru jen tmavší keř nebo koruna stromu, ale konec pole v nedohlednu. Díky autorovu komentáři víme, že vozík je tažen traktorem. Snímek je focen za denního světla a využívá velkou hloubku ostrosti, díky čemuž je zaostřeno na všechny ženy v záběru, ty ale sedí v nevýrazném oblečení a na pozadí šedé oblohy i pole. Barevnost snímku je tak celkově málo kontrastní. Nejvýraznějším bodem je žena v popředí pravého rohu, která vyniká díky světlejšímu oblečení. Ženám skloněným k práci nevidíme do obličeje, ani podle oblečení nelze určit jejich věk. Všechny zaujímají stejnou pozici, díky čemuž jakoby se stávaly mechanickou součástí stroje. Nižší kontrastnost není na škodu, naopak je v souladu s obsahem obrazu a nutí k hlubšímu zkoumání a zamyšlení. Až při opakovaném studování mě zaujaly tašky zavěšené na konstrukci nad hlavami pracovnic, patrně i rádio, které ženy při monotónní práci poslouchaly. To vše umocňuje obraz těžké a nekonečné dřiny. Kockův smysl pro humor zde probleskuje ponurostí v poloze tragikomické. Snímek zachycuje obyčejnou situaci na poli, ale takto lidský a pravdivý pohled na práci na venkově nebyl v té době žádaný.

9.8 Polibek Alexandra Dubčeka

Jedná se o jednu z neznámějších fotografií Bedřicha Kocka. Česká televize se jí inspirovala k natočení dokumentu zaměřenému na osud zobrazené dívky. Díky režisérovi Martinu Dolenskému víme, že šlo o učnici z Tesly Hloubětín, která políbila tehdejšího prvního tajemníka ÚV KSČ Alexandra Dubčeka při jeho návštěvě továrny 11. října 1968. Jaroslava Machová žila obyčejný život, což jako téma pro dokument může působit nezajímavě, ale na druhou stranu se s jejím osudem mohly ztotožnit její vrstevnice (Spáčilová, 2007). (příloha č. 21)

Kvůli dokumentu autoři vyhledali jak ženu na fotografii, tak Bedřicha Kocka jako jejího autora. Paradoxně, přes dnešní mediální zájem o snímek, není pro Bedřicha Kocka nijak výjimečný, vznikl, když šel fotit zadání do *Světa v obrazech* „Já vůbec nevím, že jsem to už dneska fotil. To potom přišli z televize, tak ta mi řekla: ‚to je vaše fotka,‘ tak jsem říkal, že asi jo. (...) Oni tu ženskou našli potom a našli mě, já bych si nevzpomněl. Tu fotku nemám, ale bude někde v archivu v četce“ (Kocek, 2019a, s. 8).

Jako obvykle fotografii nepředcházela přílišená příprava či promýšlení. Bedřich Kocek opět využil své pohotovosti. „Oni mi jednou řekli: ‚Hele dojdi tam, v Holešovicích je Tesla, tam bude Dubček a do aktualit to dáme, Dubčeka.‘ Přišel jsem tam, občas jsem něco nafotil a najednou on vylezl ven před ten barák a přilítla k němu nějaká ženská a líbala ho. A já jsem tuhle fotku nafotografoval“ (Kocek, 2019a, s. 8).

Na snímku vidíme detail tehdejšího prvního tajemníka ÚV KSČ Alexandra Dubčeka líbajícího mladou ženu. Politik je oblečen do tmavého saka a bílé košile, kolem krku má uvázanou kravatu. Vlasy má uhlazené a sčesané dozadu. Žena krátkých blond vlasů má na sobě světlou kostkovanou halenku. Barevně tak vytváří kontrast tmavý muž, světlá dívka. I když osobám není přímo vidět do obličeje, je znát, že se usmívají, což soudím dle vrásek kolem očí. Na pozadí je patrná další osoba, tudíž víme, že jsou na veřejném místě, pravděpodobně na dvoře Tesly. Obraz je zachycen za denního světla z úrovně očí fotografovaných. Zdá se tak, že jsme přímo na místě. Fotografie působí optimistickým dojmem především díky spontánnímu polibku, který obvykle nese pozitivní konotace lásky, přátelství či radosti. Dále také kvůli úsměvu, který si můžeme domyslet, že následoval ihned po polibku na tvářích obou aktérů. Z pohledu tehdejší doby nese snímek

symboliku nadějí mladé generace v podobě dívky a Alexandra Dubčeka jako představitele pražského jara.

9.9 Rakev

Další fotografií je momentka z pražské ulice. „Šel jsem okolo a takhle to tam bylo. Náhodná fotka, pravděpodobně to bylo, že tam točili. Tady je spořitelna nebo záložna někde, takže to pravděpodobně souvisí s tou záložnou“ (Kocek, 2019b, s. 7). (příloha č. 22)

Snímek je pořízen v centru Prahy. Hlavním objektem je rakev ležící na chodníku a tramvajová zastávka s nápisem: občasná stanice elektr. dráhy na znamení. Ulicí procházejí lidé, kteří si každý žijí vlastní život. Vysoce kontrastní fotografie je pořízena za dne během některého z chladnějších měsíců roku, což lze soudit dle teplého oblečení osob. Postavy na sobě mají kabáty a čepice. Zaostřeno je na ceduli občasně stanice. Je využita poměrně malá hloubka ostrosti, takže vše, co se odehrává za rakví, je rozostřeno. Scéna s rakví ležící na chodníku a lidmi nevšímavě jdoucími kolem působí podivně až absurdně, obsahuje mnoho drobných detailů, přes které se divák postupně dostává k zamýšlené pointě. Jelikož díky fotografovu komentáři víme, že se jednalo o natáčení reklamy, opět rozeznáme humor, který do snímku Kocek zakomponoval. Rakev symbolizující konec života a cedule s nápisem občasná stanice mohou znamenat pomíjivost lidské existence na světě.

9.10 Nikita Chruščov

Poslední analyzovanou fotografií je snímek Nikity Chruščova ze státní návštěvy v Praze 27. srpna 1964 (Januš, c2019). Ve *Světě v obrazech* ji neotiskli. (příloha č. 23) „To je Chruščov a nikde ho nechtěli uveřejnit, jakože tam ten Chruščov jen tak mává tím kloboukem, není na něj vidět. A paradoxně ty noviny, co to uveřejnily, byly *Svět socialismu*. Tam byl jeden kluk, říká: ‚hele to je hezká fotka, já ti ji uveřejním.‘ Když jinde to nechtěli“ (Kocek, 2019b, s. 7).

Na snímku vidíme detail ruky Nikity Chruščova mávající kloboukem. Nejvýraznější je právě světlý klobouk, jež politik drží v ruce natažené vzhůru. Muž je zachycen zezadu, ale i přesto lidé v té době téměř jistě rozeznali, že se jedná o zátylek Nikity Chruščova. Na

sobě má tmavé sako, zpod nějž mu vykukuje rukáv bílé košile s manžetovým knoflíkem. Snímek je vyfocen za denního světla a využívá malé hloubky ostrosti, tudíž je klobouk zaostřený, ale dav lidí v pozadí je rozostřený, což postavě v popředí přidává na důležitosti. Na snímku převažují tmavé odstíny, díky čemuž naopak ty světlé vystupují a zaujmou oko pozorovatele. I když na fotografii není vidět do tváře, takže bez znalosti kontextu jen těžko odhalíme, o koho se jedná, z jeho gesta je patrné, že jde o vysoce postavenou či veřejně známou osobu. Póza se zdviženou rukou třímající klobouk je charakteristická pro slavného či mocného člověka. Kockovi se podařilo s minimem obsahu v záběru vystihnout podstatu situace.

10. Výsledky analýzy

V této kapitole odpovídám na určenou výzkumnou otázku: Jaké společné znaky obsahují fotografie Bedřicha Kocka?

Za nejvýraznější společný prvek fotografií považuji postup, jakým jsou zachyceny. Jedná se o momentky. Svě snímky nearanžuje, záběry si dopředu příliš nepromýšlí, jelikož se jedná o reportážní snímky, musí rychle reagovat na aktuální situaci a dění okolo. Kockova pohotovost je stěžejní aspekt v jeho tvorbě. Nejčastějšími fotografovanými objekty jsou lidé ve spontánních situacích, kteří přítomnosti fotografa nevěnují pozornost a nedívají se do hledáčku. Výjimky tvoří snímky *Kladrubáci*, kde zachytil zvířata a *Rakev*, na němž se sice osoby nacházejí, ale hlavní důraz je kladen na rakev a nápis na ceduli.

Témata fotografií jsou různorodá, což je dáno povoláním fotoreportéra, který pro redakci pokrýval vše, co bylo potřeba. Politiku ve výběru zastupují snímky *Nikita Chruščov*, *Leonid Brežněv* a *Polibek Alexandra Dubčeka*, ale ani v jednom případě se nejedná o typický zpravodajský snímek. Je znát, že se Bedřich Kocek snažil při své práci přijít s tvůrčím zpracováním, zachytit standardní reportážská témata z odlišné perspektivy a bez patosu. Časté téma JZD je zastoupeno snímek *Babosed*, kultura fotografií *Duet*.

Na fotografiích se pozorovatel snadno orientuje, jejich pozadí není rušivé. Kocek se pohybuje uprostřed akce, hlavní objekty jsou blízko hledáčku. Tím snadno vtahuje diváka do děje a snímkům dodává na zajímavosti. Z hlediska velikosti záběru převládají polocelky nad celky. Detail je zastoupen jednou fotografií *Nikita Chruščov*. Na polocelcích

a detailech Kocek obvykle využívá malou hloubku ostrosti, čímž zvyšuje význam zaostřeného prvku na snímku. Příkladem je *Václav Havel* nebo *Nikita Chruščov*.

Všechny zkoumané fotografie jsou v černobílém provedení, což je dáno dobou, ve které vznikly. Kocek často pracuje s kontrastem tmavých a světlých barev, které jsou obvykle na snímcích zastoupeny vyváženě. Pomocí přirozeného světla cíleně vede divákův pohled na světlejší stěžejní části fotografie. V případě snímku z Pražského jara *Duet* se jedná o umělé osvětlení.

Kdybych měla jeho dílo charakterizovat jedním slovem, byl by to humor. Autor vyhledává úsměvné momenty v každodenním životě, které díky své pohotovosti dokáže zachytit srozumitelně a laskavě. Cit pro vtip je fotografovi vlastní a není náhodou, že se projevuje i v jeho záběrech. Příkladem takovýchto snímků jsou *Duet*, *Rakev*, *Stopařka*, či *Leonid Brežněv*. Z jeho vyprávění bylo zřejmé, že humor vyhledává i v běžném životě a promítá se i do jeho maleb a dřevořezeb, které jsou svým vtipem charakteristické.

Autor zpětně nedokáže přesně vysvětlit svůj způsob práce a výběr vhodných záběrů. Zdůrazňuje důležitost být ve správný okamžik na správném místě a sděluje, že po většinu času pracoval podvědomě. Kvalitním fotoreportérem se stal díky nespornému talentu, bohatým zkušenostem a spolupráci s významnými fotografy a novináři své doby. Díky analýze vybraných fotografií jsem se seznámila blíže se stylem práce Bedřicha Kocka, i když vzorek není dostatečně velký, aby vypovídal o celkové povaze jeho díla. Vypracovaná analýza by spíše mohla posloužit jako základ pro další detailnější zkoumání.

Závěr

Cílem diplomové práce bylo přiblížit životní příběh a dílo fotografa Bedřicha Kocka a jeho působení v časopise *Svět v obrazech*. Na základě teoretické specifikace žánru novinářské fotografie a zasazení vývoje české dokumentární a reportážní fotografie, které se Kocek a také týdeník *Svět v obrazech* věnoval, do historického a mediálního kontextu od přelomu 19. a 20. století do 80. let, jsem se snažila popsat fungování časopisu *Svět v obrazech*. V rozhovorech s Bedřichem Kockem jsem usilovala o získání co nejvíce informací o době, kdy se věnoval fotožurnalismu, a o obrazovém časopisu, ve kterém strávil prakticky celý svůj profesní život. Dále jsem se také zajímala o jeho osobnost, názory a fotografie. Kompoziční analýzu vybraných Kockových fotografií jsem doplnila i o zajímavé postřehy a příběhy, které k nim vyprávěl. Díky tomu je možné se dozvědět o snímcích mnohem více, než bych pomocí jakékoli jiné výzkumné metody nebo pramenů mohla zjistit. Právě totiž osobní přístup je u žánru, který je na pomezí uměleckého, velmi důležitý.

Společenské události v Československu ve 20. století a vývoj fotožurnalistiky spolu úzce souvisí a odráží se také ve vývoji časopisu *Svět v obrazech*, který vznikl po druhé světové válce jako levicově zaměřené obrazové periodikum. Fotografie dostávaly v týdeníku velký prostor a na jejich kvalitu byl od počátku kladen výjimečný důraz. Bedřich Kocek v redakci *Světa v obrazech* pracoval od roku 1956 do roku 1986. Jeho život a práci ovlivnily dějinné zvraty, zažil dramatické události konce války a prvních poválečných let. Významným obdobím jeho života byla 60. léta s událostmi pražského jara a srpna 1968. V politice se přímo neangažoval, ale jako fotoreportér se jí nemohl vyhnout. Různé příkazy a restrikce byly každodenní součástí novinářské práce. Z jeho vyprávění lze usuzovat, že byl ve svém profesním životě vystavován složitým rozhodnutím, ale zpětně vše líčí s nadhledem, humorem a skromností sobě vlastní. I když zpracovával hlavně témata zadaná redakcí, patřil k fotografům, kteří v rámci daných omezení dokázali realitu zprostředkovat originálně a pravdivě. Ve své práci uplatňoval principy humanistické fotografie. Mnoho jeho snímků plní nejen funkci dokumentární, ale zároveň patří do oblasti umělecké. Společným znakem jeho fotografií je laskavý humor, který dokázal v každodenních situacích objevit a pohotově zachytit. Jestliže sám Kocek hodnotí svého kolegu Karla Hájka jako mistra aranžované fotografie, lze bez nadsázky jeho samého nazvat mistrem momentky. Se svými fotografiemi dosáhl mezinárodních ocenění v soutěžích World Press Photo a Interpressphoto.

Bedřich Kocek je významnou, i když pozapomenutou, osobností české novinářské fotografie. I přes úspěchy a třicetileté působení v redakci *Světa v obrazech* není jeho jméno příliš známé. Jedním z důvodů může být fakt, že publikoval převážně jen v rámci své profese fotoreportéra týdeníku *Svět v obrazech* a nevěnoval se vlastním dokumentárním souborům a projektům. Přesto jsem přesvědčena, že jeho dílo je cenným svědectvím událostí i vývoje fotografie v Československu od 50. do 80. let dvacátého století a nemělo by zůstat upozaděno. Jeho snímky jsou po technické stránce kvalitní a obrazově zajímavé nejen pro odbornou, ale i laickou veřejnost.

Svou diplomovou prací bych chtěla jeho osobu přiblížit dalším lidem a napomoci, aby jeho dílo nebylo zapomenuto. Nejedná se o vyčerpávající životopis a přehled jeho tvorby, ale může posloužit jako základ k dalšímu zkoumání jeho života a fotografií. Inspirativní osobnosti s příběhem jako je Bedřich Kocek, je důležité si připomínat. Samotnou mě práce velmi obohatila. Na základě osobních setkání mohu konstatovat, že ve svých 94 letech má Bedřich Kocek obdivuhodný elán do života a je velmi inspirativním a zábavným člověkem. Možnost setkat se s energickým a stále pozitivním fotografem byla krásná zkušenost a považuji ho za vzor do života profesního i osobního.

Summary

The goal of the Master thesis was to describe the life story and work of photographer Bedřich Kocék and his work in the Czech journal *Svět v obrazech*. Based on the theoretical specification of the genre of journalistic photography and the analysis of the development of Czech documentary and reportage photography in the historical and media context from the turn of the 19th and 20th century to the 1980s, the thesis aims to describe the working of *Svět v obrazech*. In order to obtain as much information as possible about the time when Kocék devoted himself to photojournalism, and about the journal he worked for from 1956 to 1986, I have conducted several interviews with him. Next to the times he worked for the magazine, I was also interested in his personality, opinions, and photographs. The compositional analysis of selected pictures of Bedřich Kocék is complemented by interesting insights and stories that he shared during these interviews. Due to such personal approach, it is possible to learn more about his photographs than using any other research method or academic sources. This approach is especially important when dealing with a genre which is on the border of artistic practice. Even though Kocék mainly worked on the themes given by the editorial staff, he was one of the photographers who were able to convey the reality originally and truthfully, within the given limits. In his work, he employed the principles of humanistic photography. Many of his shots are not only documentary but also have artistic qualities. The common feature of his photographs is the kind humor he has been able to discover and readily capture in everyday situations. His photographs are technically speaking very high-quality and are not only interesting for the professionals but also the general public. Furthermore, Bedřich Kocék has won multiple international awards such as World Press Photo and Interpressphoto and remains a significant, though somewhat forgotten, persona of Czech journalist photography. Despite his achievements and his thirty years of activity in the journal *Svět v obrazech*, his name is not well known. Nevertheless, I am convinced that his work is a valuable testimony to events and the development of photography in Czechoslovakia and should not be left behind.

Použitá literatura a zdroje

BEDNAŘÍK, Petr, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPLOVÁ, 2011. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada. Žurnalistika a komunikace. ISBN 9788024730288.

BIRGUS, Vladimír, Jan MLČOCH a Olga MALÁ, 2005. *Česká fotografie 20. století: průvodce*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum a nakladatelství KANT. ISBN 8086217892.

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH, 2010. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT. ISBN 9788074370267.

HARTL, Marek, 2006. *Svět v obrazech 1945–1970: studie obrazového týdeníku*. Praha. Diplomová práce (Mgr.). Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta AMU, Katedra fotografie. Vedoucí práce Prof. Vladimír Birgus.

JANUŠ, Karel, c2019. In: *České noviny* [online]. Praha [cit. 2019-05-03]. Dostupné z: https://www.ceskenoviny.cz/index_img.php?id=366450

KET, c1996-2019. Před 60 lety Chruščov šokoval delegáty i svět odbožštěním Stalina. In: *Česká televize* [online]. Praha, 25. 2. 2016 [cit. 2019-05-03]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/1705879-pred-60-lety-chruscov-sokoval-delegaty-i-svet-odbozstenim-stalina>

KOCEK, Bedřich a Pavel LANDA, 1968. Ochlad'te se v jeskyních. *Svět v obrazech*. Praha, **24**(18), 16-17.

KOCEK, Bedřich, 1968. Kronika Světa v obrazech. *Svět v obrazech*. Praha, **24**(40), 4.

KOCEK, Bedřich a Jiří NOŽKA, 1968. Seznámení s dramatikem Václavem Havlem. *Svět v obrazech*. Praha, **24**(48), 19-21.

KOCEK, Bedřich, Filip LÁB a Sandra ŠTEFANIKOVÁ, 2015. *Bedřich Kocek: rozhovor*. Praha.

KOCEK, Bedřich a Tereza SÝKOROVÁ, 2019. *Bedřich Kocek: rozhovor*. Praha.

KOCEK, Bedřich a Tereza SÝKOROVÁ, 2019. *Bedřich Kocek: druhý rozhovor*. Praha.

- KOCEK, Bedřich, *Osobní archiv fotografií Bedřicha Kocka*. Praha.
- KONČELÍK, Jakub, Pavel VEČEŘA a Petr ORSÁG, 2010. *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál. ISBN 9788073676988.
- LÁBOVÁ, Alena, 1990. *Základy fotožurnalistiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. ISBN 8070661194.
- LÁBOVÁ, Alena, 2012. *Kontury poválečného vývoje české novinářské fotografie* [online]. [cit. 2019-04-20]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/127594>. Vedoucí práce Blanka Říchová.
- LÁBOVÁ, Alena, 2018. *Česká novinářská fotografie 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-3713-6.
- LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB, 2009. *Soumrak fotožurnalistiky?: manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-1647-6.
- MRÁZKOVÁ, Daniela a Vladimír REMEŠ, 1989. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta. ISBN 802040015x.
- PATÉ, British, c2019. Soviet Delegation In Prague (1957). In: *Youtube* [online]. 13. 4. 2014 [cit. 2019-05-03]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=hdC6L_uga0g
- POSPĚCH, Tomáš, ed., 2010. *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. Hranice: Dost. ISBN 9788087407011.
- ROSE, Gillian, 2016. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. 4th edition. London: SAGE Publications. ISBN 9781473948891.
- SCHULZ, Winfried a Irena REIFOVÁ, 2011. *Analýza obsahu mediálních sdělení*. 3., nezměn. vyd. Přeložil Barbara KÖPPLOVÁ. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-1980-4.
- SPÁČILOVÁ, Mirka, c1999-2019. Políbila Dubčeka. Jak žila další desítky let?. In: *Idnes.cz* [online]. Praha, 9. června 2007 [cit. 2019-05-02]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/polibila-dubceka-jak-zila-dalsi-desitky-let.A070619_092352_filmvideo_kot

SÝKOROVÁ, Tereza, 2019. *Osobní archiv fotografií Terezy Sýkorové*. Praha.

Svět v obrazech, 1968. Praha, 24(18).

Svět v obrazech: III. zvláštní číslo, 1968. Praha.

ŠÍDA, Jan, 2019. RECENZE: Fotograf Kocek má cit pro konkrétnost situace.

In: *Novinky.cz* [online]. 24. května 2015 [cit. 2019-05-05]. Dostupné z:

<https://www.novinky.cz/kultura/370199-recenze-fotograf-kocek-ma-cit-pro-konkretnost-situace.html>

TEPLÁ, Jana, 2012. *World Press Photo 1955-2010: obsahová analýza vítězných fotografií světové soutěže novinářských fotografií* [online]. [cit. 2019-04-22]. Dostupné z:

<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/97544>. Vedoucí práce Alena Lábová.

VACA, Jan, Krycí jméno Reportér. In: *Reportér magazín* [online]. Praha, 9. 4. 2017 [cit.

2019-04-22]. Dostupné z: <https://reportermagazin.cz/a/iqnD2/kryci-jmeno-reporter>

VACA, Jan, Zvedl jsem fotoaparát a instinktivně to zmáčkl. In: *Reportér magazín* [online].

Praha, 13. 1. 2019 [cit. 2019-04-22]. Dostupné z:

<https://reportermagazin.cz/a/pSDmB/zvedl-jsem-fotoapar-at-ainstinktivne-to-zmackl>

VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE, 2015. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 9788024629315.

Teze Diplomové práce

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce	
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:	
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Tereza Sýkorová	Razítko podatelny:
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2016	
E-mail diplomantky/diplomanta: terezasykorova8@gmail.com	
Studijní obor/forma studia: Žurnalistika/prezenční	
Předpokládaný název práce v češtině: Bedřich Kocek a česká novinářská fotografie	
Předpokládaný název práce v angličtině: Bedřich Kocek and czech press photography	
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013) (diplomovou práci je možné odevzdat <u>nejdříve</u> po dvou semestrech od schválení tezí) ZS 2018/2019	
Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků): Tématem diplomové práce bude fotografická tvorba Bedřicha Kocka. Důležité období pro jeho fotografickou kariéru byla 50. léta 20. století, kdy se seznámil s Karlem Hájkem a začal pro něj pracovat jako laborant v redakci týdeníku <i>Svět v obrazech</i> . Později se stal fotoreportérem a v roce 1971 obdržel ocenění v soutěži World Press Photo za snímek obchodníka s bičem v Egyptě. Inspirovat bych se chtěla u svých kolegů, kteří již zpracovali tvorbu různých českých fotografů.	
Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků): Cílem práce je zmapovat přínos Bedřicha Kocka české novinářské fotografii. Důležitou součástí práce bude analýza vybraných fotografií a fotoreportáží za použití metody kvalitativní obrazové analýzy.	
Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): <ol style="list-style-type: none"> 1. Úvod 2. Společenský, politický a mediální kontext 3. Týdeník <i>Svět v obrazech</i> a jeho postavení na české mediální scéně 4. Teoretická specifikace žánru novinářské fotografie 5. Bedřich Kocek v kontextu československé fotografie 6. Život a tvorba Bedřicha Kocka <ol style="list-style-type: none"> 6.1. Období před působením ve <i>Světě v obrazech</i> 6.2. Fotoreportérem <i>Světa v obrazech</i> 6.3. Volná tvorba 7. Analýza vybraných fotografií Bedřicha Kocka 8. Závěr 	
Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období): Fotografické dílo Bedřicha Kocka od padesátých do osmdesátých let 20. století. <i>Svět v obrazech</i> , vybrané fotografie ze sledovaného období.	
Metody (techniky) zpracování materiálu: Kvalitativní obrazová analýza, hloubkové rozhovory	
Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést	

stručnou anotaci na 2-5 řádků):

1. Balajka, P. & Birgus, V., 1993. *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha: Asco. Kniha podává základní přehled představitelů naší fotografie od počátku její existence v roce 1839 až po současnost. Zastoupeni jsou fotografové, kteří se věnují volné tvorbě, novinářské fotografii, reklamní fotografii a další.
2. Birgus, V. & Mlčoch, J., 2010. *Česká fotografie 20. století*, Praha: KANT. Kniha uvádí hlavní tendence, osobnosti a díla české fotografické tvorby 20. století. Obsahuje nejvýznamnější fotografie i ty zapomenuté.
3. Cartwright, L., & Sturken, M., 2009. *Studia vizuální kultury*, Praha: Portál. Autorky usilují o teoretické uchopení vizuální kultury v její celistvosti – od vysokého umění, přes film, televizi a reklamu až po vizuální data v oblasti vědy.
4. Fárová, A., 2009. *Dvě tváře*, Praha: Torst. Obsáhlý výbor z díla historičky Anny Fárové z let 1956–2007. Kniha pojednává o světové fotografii, české fotografii a o obecných otázkách fotografie.
5. Kobré, K., 2004. *Photojournalism: the professionals' approach* 5th ed., Amsterdam: Focal Press. Kniha přibližuje fotožurnalistiku jako profesi. Obsahuje nejen rozhovory s fotoreportéry či popis jejich práce, ale také shrnutí posledních poznatků týkajících se fotožurnalistiky a žurnalistické etiky.
6. Lábová, A., 1990. *Základy fotožurnalistiky*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství. Publikace se zabývá nejdůležitějšími otázkami teorie žurnalistické fotografie. Popisuje její vlastnosti, specifika a funkce, zabývá se problémem žánrové klasifikace žurnalistické fotografie, jejího využití v praxi, etikou fotožurnalistiky a barevnou fotografií. Kniha má i část obrazovou, v níž na příkladech demonstuje probranou tematiku.
7. Shulz, W. et al., 2011. *Analýza obsahu mediálních sdělení 3*. Nezměněné vydání., Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum. Kniha poskytuje úvod do obsahové analýzy masově mediovaných materiálů. Uvádí čtenáře do problematiky vztahu médií a veřejné sféry, ukazuje způsob kvantitativního rozboru masově mediovaných sdělení nebo vyhodnocování zpravodajství.
8. Trampota, T. & Vojtěchovská, M., 2010. *Metody výzkumu médií*, Praha: Portál. Kniha seznamuje s metodami užívanými při výzkumu médií. Obsahuje jak teoretické poznatky, tak praktické ukázky, jak metody aplikovat.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

1. Beladová, M., 2007. *Česká reportážní a dokumentární fotografie v letech 1959-1969*. Praha.
2. Lábová, A., 2012. *Kontury poválečného vývoje české novinářské fotografie*.
3. Pecháčková, A., 2010. *Karel Hájek – fotograf, teoretik, organizátor*.

Datum / Podpis studenta/ky

31. 1. 2018

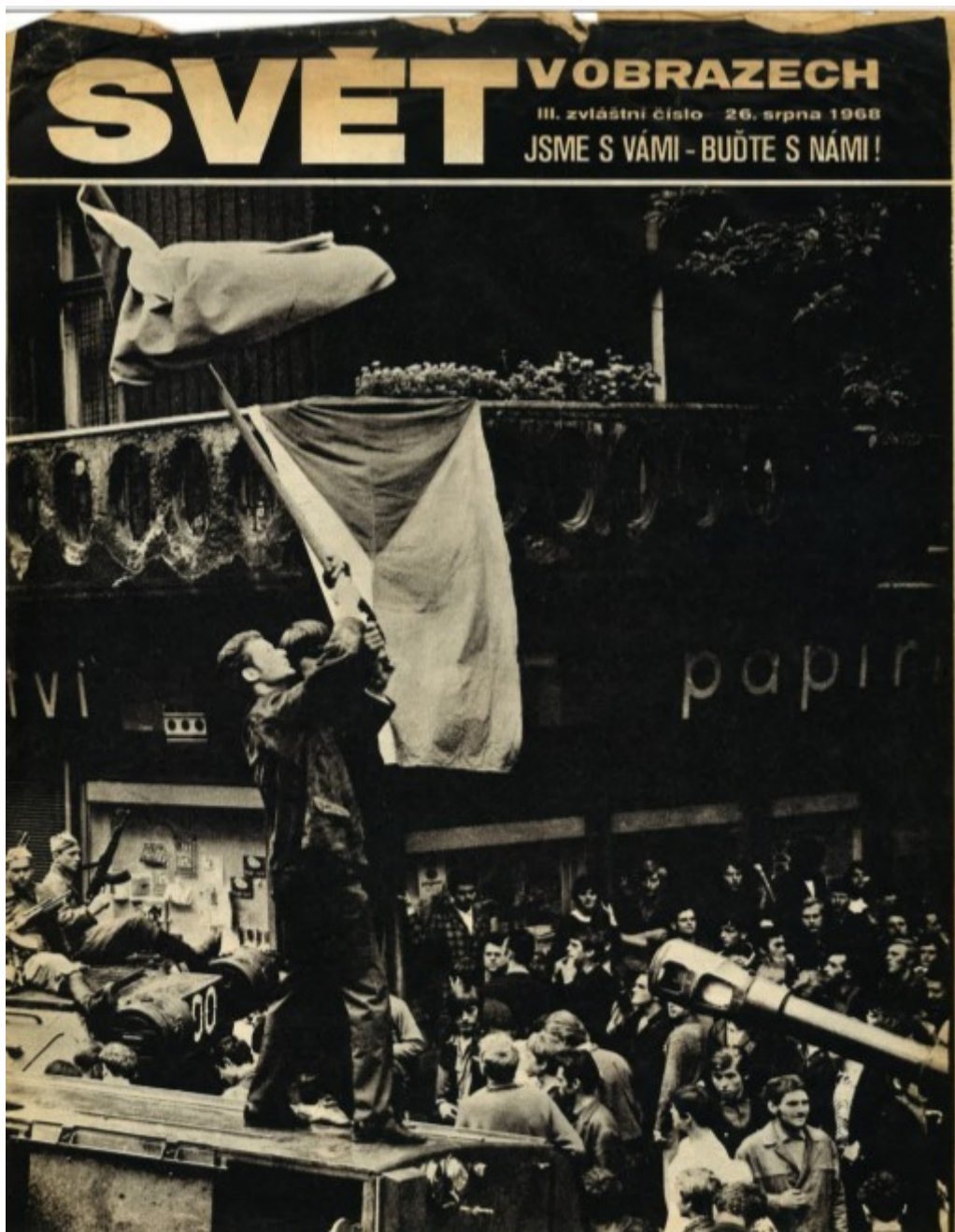
.....

Seznam příloh

- Příloha č. 1: Zvláštní číslo *Světa v obrazech* z 26. srpna 1968 (obrázek)
- Příloha č. 2: Titulní strana *Světa v obrazech* z roku 1968 (obrázek)
- Příloha č. 3: Protokol o prvním rozhovoru s Bedřichem Kockem (text)
- Příloha č. 4: Protokol o druhém rozhovoru s Bedřichem Kockem (text)
- Příloha č. 5: Výběr z rozhovoru s Bedřichem Kockem, 20. února 2019 (text)
- Příloha č. 6: Výběr z rozhovoru s Bedřichem Kockem, 3. dubna 2019 (text)
- Příloha č. 7: Portrét Bedřicha Kocka, datum pořízení 3. dubna 2019 (fotografie)
- Příloha č. 8: Autoportrét Bedřicha kocka (fotografie)
- Příloha č. 9: Dívka v jeskyni (obrázek)
- Příloha č. 10: Pouliční scéna v Luxoru (fotografie)
- Příloha č. 11: Duet (fotografie)
- Příloha č. 12: Mamutí roh s rytinou (fotografie)
- Příloha č. 13: Papilární linie (fotografie)
- Příloha č. 14: Malby a dřevořezby Bedřicha Kocka (fotografie)
- Příloha č. 15: Stopařka (fotografie)
- Příloha č. 16: Václav Havel (fotografie)
- Příloha č. 17: Rozhovor s Václavem Havlem ve SVO, 14. 12. 1968 (obrázek)
- Příloha č. 18: Leonid Brežněv (fotografie)
- Příloha č. 19: Kladrubáci (fotografie)
- Příloha č. 20: Babosed (fotografie)
- Příloha č. 21: Polibek Alexandra Dubčeka (obrázek)
- Příloha č. 22: Rakev (fotografie)
- Příloha č. 23: Nikita Chruščov (fotografie)

Přílohy

Příloha č. 1: Zvláštní číslo *Světa v obrazech* z 26. srpna 1968 (obrázek)



Příloha č. 2: Titulní strana Světa v obrazech z roku 1968 (obrázek)



Příloha č. 3: Protokol o prvním rozhovoru s Bedřichem Kockem (text)

Narátor: Bedřich Kocek (*1924), fotoreportér obrazového týdeníku *Svět v obrazech* v letech 1956-1986

Tazatel: Tereza Sýkorová

Datum a čas konání rozhovoru: 20. 2. 2019, 14:00 – 17:00

Místo konání: soukromý byt narátora (Ke Škole 1397/3, Praha 11 – Chodov)

Projekt: diplomová práce Bedřich Kocek a česká novinářská fotografie

Záznamová technika: Iphone SE, aplikace diktafon

Nosič záznamu: mp3 nahrávka

Délka záznamu: 2 hod., 19 min.

Rozhovor proběhl u jídelního stolu v obývacím pokoji, který je spojen s kuchyní. Druhý pokoj slouží jako ateliér, kde Bedřich Kocek tvoří své malby. Celému bytu dominují jeho obrazy a dřevořezby. Atmosféru obývacího pokoje dotváří vitrína se starými fotoaparáty. Bohatý archiv fotografií je uložen v komoře.

Při studiu dostupných materiálů jsem se seznámila s příběhy Bedřicha Kocka, které dříve uvedl. Několik příhod, na kterých ilustroval poměry v redakci *Svět v obrazech*, zaznělo i v rozhovoru doc. Filipa Lába a Sandry Štefanikové. V takovém případě jsem se snažila, aby téma rozvedl více do detailu, čímž bych zjistila nové informace.

Pro zaujetí sdělovanými tématy rozhovor neobsáhl podrobněji jeho osobní život a zaměstnání před působením ve *Světě v obrazech*. Také je třeba se doptat na tlaky na vstup do KSČ. V několika případech narátor nedokázal k událostem, o kterých hovořil, zařadit přesnější časové období. Rozhovor byl dvakrát přerušen návštěvou, ale na průběh rozhovoru neměla vliv.

Příloha č. 4: Protokol o druhém rozhovoru s Bedřichem Kockem (text)

Narátor: Bedřich Kocek (*1924), fotoreportér obrazového týdeníku *Svět v obrazech* v letech 1956-1986

Tazatel: Tereza Sýkorová

Datum a čas konání rozhovoru: 3. 4. 2019, 14:00 – 17:30

Místo konání: soukromý byt narátora (Ke Škole 1397/3, Praha 11 – Chodov)

Projekt: diplomová práce Bedřich Kocek a česká novinářská fotografie

Záznamová technika: Iphone SE, aplikace diktafon

Nosič záznamu: mp3 nahrávka

Délka záznamu: 2 hod., 58 min.

Rozhovor proběhl na stejném místě jako poprvé, u jídelního stolu v obývacím pokoji. Při druhém setkání jsem se zaměřila na zjištění chybějících informací. Nejprve jsem se doptala na rodinný život a osobní a pracovní život před zaměstnáním ve *Světě v obrazech*. Dále jsem se pokusila zjistit více informací ohledně tehdejších tlaků na vstup do KSČ. Další doplňující otázky jsem kladla pro zjištění více informací ohledně cenzury, složení redakce a jeho malby. Následně byla pozornost přesunuta ke Kockovým snímkům, které mi zapůjčil. Autorovy komentáře poslouží k analýze fotografií v diplomové práci. Rozhovor byl přerušen třikrát, ale ani jedna návštěva průběh rozhovoru nenarušovala.

Příloha č. 5: Výběr z rozhovoru s Bedřichem Kockem, 20. února 2019 (text)

Fotografické začátky

„Pro mě to byla taková atrakce to fotografování. Jako kluk jsem měl takovej bakelitovej... dělal jsem nějaký fotky... A po válce tady byla ta Etareta, tak jsem si koupil Etaretu. Když jsem vyfotil první Etaretu, tak jsem si říkal, že jsem mistr světa (*směje se, pozn. red.*). Ono mně to náhodou vyšlo a čím dýl jsem fotografoval, tak jsem si říkal, že jsem čím dál blbější. Ale jako první film jsem byl mistr.“

„Pak jsem se sešel taky s jedním kámošem na Vinohradech (*Ota Hůrků, pozn. red.*). Byl taky takovej amatér, tak jsme se scházeli a vykládali si o vývojkách a o tom všem. No a já jsem byl v podnájmu a měli jsme tam koupelnu, tak mi bytná dovolila, že jsem si mohl tam vyvolávat filmy. No a právě ten kluk, on byl zase chemik. A on se dostal do Sportu (*Československý sport, pozn. red.*), on dělal sport. Od něj jsem měl spojení na Hájka.“

Začátky u Karla Hájka

„On (*Ota Hůrků, pozn. red.*) mi řekl, že tam shání laboranta. Já jsem říkal, že nepůjdu, tak mě donutil. Nejdřív na mě vylítl pes Brok. Pak mi strčil negativy a říká: ‚víte co, udělejte mi z toho zvětšeniny podle vašeho vkusu.‘ Já jsem mu to udělal a on odešel pryč, sám jsem tam byl v laboratoři. Říká: ‚až půjdete pryč, tak zabouchněte.‘ Udělal jsem fotky, vyleštil jsem mu to, dokonce jsem mu to i oretošoval trošku, nechal jsem to tam a šel jsem. A říkám, to je na hovno, vykašlu se na to. A ten Ota Hůrků mě donutil, abych tam ještě šel. Tak jsem tam šel ještě jednou a on říká: ‚jo pane Kocek, bylo to dobrý.‘ Dával jsem si záležet. Trochu jsem o tom přeci jenom věděl, dělal jsem si zkoušky, aby to bylo dobře naexponovaný. Tak on říká: ‚víte, co je průšvih, já bych teda někoho potřeboval a oni mi ho teď nechtějí povolit.‘ A já jsem udělal jednu věc (*chodil Hájkovi pomáhat dobrovolně, pozn. red.*), protože mě to zajímalo ta práce v novinách u Hájka. A tam jsem se taky naučil, co ty noviny potřebují.“

Vladimír Rýpar a důraz na fotografii ve *Světě v obrazech*

„Rýpar byl na ty obrázky. Když nebyly fotky, tak pro něj článek neměl cenu. Musely být fotky, dobrý fotky. Článek když byl velkej, tak se seškrтал, ale ne fotky. Základ byly

fotografie. To neměli redaktori rádi, ale fotografové to vítali. Jakože se tam prezentovali. Systém reportáže byl, což jsem okoukal... Byl potřeba vidět celkový pohled třeba do té fabriky, takovej delší ilustrační pohled a pak nějaký šikovný detaily. Takže ono se to skládalo celek, polocelek a detail. Takhle se to stříhá i ve filmu. Takovým způsobem jsme dělali i ty reportáže. Nevím, jak to dělaly jiné redakce, ale protože my jsme se zaměřili, nebo ten šéfredaktor, na tu obrazovou část, tak tam to takovýmhle způsobem běhalo.“

O práci v redakci *Světa v obrazech*

„Co se týče práce v redakci, tak tam to bylo tak, že jsme byli placení a bylo jedno, jestli jsme dělali, nebo nepracovali. Chodili jsme normálně do práce, a když si vzpomněli, tak jsme museli dělat všechno, cokoli přišlo. Já jsem většinou dělal kulturu. Pražský jaro jsem dělal, nebo sochaře, kulturu. Ale přitom jsem chodil do fabriky, dělal jsem JZD. Ale svým způsobem to bylo volný. Čas od času jsme si mohli udělat něco pro sebe. Když jsem nafotil nějakou reportáž, tak to bylo jenom pro ten Svět v obrazech, nemohl jsem to použít. Až když to vyšlo, tak si to třeba nějaký noviny vyžádaly, tak to už jsem jim to mohl dát. A to už mi dali honorář. Cizí firmy, noviny nám daly honorář, to mi redakce dovolila.“

Platy v redakci *Světa v obrazech* a tvorba placených reportáží

„Žádný veliký platy nebyly, měli jsme o něco míň než redaktor. To byly stokoruny. Já jsem si občas vydělal kapesný, ne tím, že bych prodával fotky, ale něco mi přetiskli. Přišli do redakce, tak jsem jim dal fotky, který zbyly, oni to přetiskli a přišel honorář dvě tři stovky.“

„Já si vzpomínám, že jsem dělal s Pavlem Landou, to byl takovej výbornej kamarád redaktor. V tom osmašedesátým roce byly takový tendence, že byly takzvaný reportáže, který byly placený. Rád vzpomínám na hrad Bouzov, protože tam jsme jeli dělat právě tu reportáž a vzali jsme si s sebou Hanku Maškovou. Byla to vynikající krasojezdkyně, medailistka. Strašně ráda vykládala, jak jezdila na soutěže a máma jí do toho léčila. Celou tu dobu, až do Olomouce jsme se mohli potřhat smíchy. A tam jsme taky dělali strašně zajímavou fotografii, protože tam není zavedena elektřina a dovolili nám, to si vymyslel ten redaktor, že uděláme večerní snímek a že se to celý osvětlí svíčkama. To byla machrovská fotografie, to jako nebyla žádná sranda. Já jsem si s sebou nosil vývojku a ustalovač a vyvolával jsem to na hotelu. Takže když bych to nevyvolal, tak jsme to museli

jít opakovat znova, ale vyšlo to. Tak si představte velikej sál, rytířskej sál na hradě, kde není osvětlení žádný. Rozsvítili tam asi sto svíček okolo. Takhle to prosvítili. Jenomže když máte takhle velikej sál a rozsvítíte tam třeba sto svíček, tak je tam stejně tma, houby vidět. A teď Hanka si tam sedla dopředu a pár lidí okolo ní. A že to bude udělaný, jako že ona bude sedět v tom rytířským sále a budou tam rytíři kolem ní v civilu. Nahoře tam byl balkonek, postavil jsem tam foťák a nařídil jsem to. Nějakej foťák 6 × 6 nebo větší formát. A říkám: ‚podívej, ty budeš tady a já na tebe křiknu, kdy to zmačeš a kdy to otevřeš a já zase dole budu přisvětlovat.‘ Takže já jsem říkal: ‚Pavle zkus to!‘ Tak Pavel to zmačknul, nechal otevřenou díru u toho foťáku a já jsem bleskem to takhle trošku obleskoval, abych to prosvěttil trochu, aby tam bylo něco vidět. A pak jsem na něj křiknul: ‚dobrý‘. On to zavřel a párkrát jsme to opakovali na blind. Vůbec jsem nevěděl, kolik ten blesk toho osvěttil. Fotky byly bezvadný (*směje se, pozn. red.*). A potom to přetiskly některý noviny jako reportáž. Ne jako inzerát, ale jako reportáž. Když to přetisknou noviny, tak vám daj stovku nebo dvě stovky. To nejsou žádný prachy, ale kapesný na oběd a na pivo to bylo.“

„S tímhle redaktorem jsem dělal ještě jednu věc, taky reklamu trošku. To jsme dělali Moravskej kras, ty jeskyně. To byla taky takováhle složitá fotografie. Dneska se takováhle věc udělá... Vyfotíte to, nacpete tam nějaký obrázky, jaký chcete... Ten redaktor byl takovej strašně prima kluk, byl mladší než já, hezoun. Vymyslel si to, já s takovou pitomostí bych nepřišel. Říká: ‚vezmeme jednu holku, svlíkneme ji do plavek a bylo by to fajn, kdybys ji vyfotil na jeden obrázek na několika místech.‘ No to bylo náročný, taky jsem si musel vzít vývojku, to jsem si všechno vzal. Vzali jsme tu holku do jeskyň do Moravskýho krasu, do toho největšího krápníkovýho domu, a tak jsem přemejšlel, jak to udělat. Postavil jsem na stativ, zaostřil jsem to nějak, zaclonil a postavil holku v plavkách pod nějakej krápník. Já tu holku osvítíl, pak jsem ji dal na jinej roh, tam jsem ji osvítíl zvlášť a pak na třetí. Takhle jsem to udělal. To bylo za tmy dělaný, museli zhasnout. Někdy to bylo zajímavý.“

„To byla taková tajná inzerce. Byla placená, ale dělaná ve formě reportáže. A byly to ve skutečnosti lepší reportáže než inzerát. Jestli to bylo legálně nebo nebylo, to nevím. Tehdá on to nikdo nevěděl, byla to reportáž. Nic jsme tam nevychvalovali, jen fakta jsme tam dávali.“

Nevstoupil do KSČ

„Když jsem začínal novinářinu, ještě za Novotného. To jsme byli v ČTK. Šéfredaktor řekl, že by s tím Novotným jel náš redaktor. Hájek už byl starší, tak řekli, že aby jel Kocek. Já nevím proč, já byl jelimánek. Já jsem se na to skutečně necítil jet, měl jsem z toho stažených zadek. Ale to tam na mě nějak ušili a hodili mě tak říkajíc do rozbouřené vody, abych plaval. A to byl teda šok. A ÚV řeklo, že dobře, ať jede teda Kocek, ale my vyžadujeme, aby fotoreportér byl straník. Ale on řekl, že Kocek sice není, ale je kandidát. Takže šéfredaktor ze mě udělal kandidáta, aniž by se mě ptal. Když jsem byl kandidát, tak to bylo dobré. Zaplat' pánbůh s odřenými ušima jsem to nafotil všechno. Ještě jsem dostal potom nějaký peníze na Tuzex. A potom se nic nedělo. Najednou na to přišli a strčili mi tu přihlášku. Já jsem to podepsal, protože to bylo na poradě veřejně, a teď jsem přišel na tu prověrku na tu komisi. To všechno byli známí redaktoři, tykali jsme si, kámošové všechny. A předsedkyně byla Věra Hellová, sympatická, sice byla ve straně, ale sympatická. A říká: ‚soudruhu Kocku, proč ty vstupuješ do strany teprva teď?‘ A já říkám: ‚co blbneš, dyť jsi byla na poradě, Věro, dyť to víš. Šéfredaktor řekl, že jsem kandidát, tak jsem ti to podepsal‘ (*směje se, pozn. red.*). Tím pádem to skončilo, moje stranicství. No a pak jsem si oddych.“

Předběžná cenzura

„Každá fotografie musela mít razítko, jinak když se to neslo do tiskárny, tak bez razítka to neotiskli. To bylo zajímavý. Byl na to tiskovej odbor (*Hlavní správa tiskového dozoru, pozn. red.*), to bylo až do toho šedesátého osmého. Pak byla cenzura zrušena. Jednalo se hlavně o ty texty, aby tam něco neprošlo. Nakonec ti redaktoři byli rádi, protože když tam bylo razítko, tak byli z obliga. Nesmělo se psát tehdy, museli vědět, co píšou. V šedesátém osmém roce to zrušili. Ale bylo zajímavý, že ta instituce byla, takže se to tam nosilo, a oni to neprohliželi, dávali tam razítka a tiskaři už na to nebrali ohled. Bylo to takový volnější v tom osmašedesátém roce.“

O roce 1968

„Můžu říct, že to byly krásný věci. Ono se to strašně měnilo. Když si vzpomenu na ten osmašedesátý rok, najednou to bylo bez cenzury, byl tu Dubček a začalo se mluvit otevřeně. My jsme třeba chodili na reportáže do fabriky a byli jsme tam celebrity.“

Neuvěřitelný jak si nás vážili. Mně se stalo, že jsem šel do fabriky a ředitel mi nosil brašnu s foťákama. Ohromná věc. Pak se to samozřejmě změnilo po těch rusákách, když sem přišli s tankama (21. srpna 1968, pozn. red.), že nás vyhazovali všude. Já jsem měl zkušenosti, to už bylo trochu později, ale ta demokracie ještě běhala trochu, když přišli ti Rusové. To ještě nebylo tak zlý. Třeba u Václava (*u sochy sv. Václava, pozn. red.*) byli sročený lidi a já jsem tam přišel s foťákem a kluci, co tam byli, mě vysadili nahoru, abych měl lepší pohled. To je neuvěřitelný, co se dělo, krásný to bylo. Ten šedesátý osmý rok byl nádhernej. Já jsem měl ještě kliku, že jsem nebyl ve straně. Oni si těch nestraníků moc nevšíмали. Kdo byl ve straně a psal, tak hodně lidí vyházeli.“

21. srpna 1968

„Já byl v srpnu na dovolený, ale vrátili jsme se ještě přesně, když sem přijeli. Oni mě sháněli do redakce, protože se stěhovali, měli strach. Pak mě našli, tak jsem vylezl s foťákem taky, něco jsem fotil, ale neměl jsem žádný geniální fotky. Jednak jsem to dělal na nějaký ruskej foťák, kterej nebyl kvalitní. Říkal jsem si, kdyby mně ho sebrali, tak ať si posloužej, a jednak protože jsem neměl chuť ani na to focení moc. Pak už jo, pak jsem si zvyknul. Ale to hlavní, toho jednadvacátýho, to jsem nefotil, to jsem tam nebyl. Až pozdějc.“

Zakázky pro americký časopis *Life*

„Jednou jsem dostal zakázku pro americkéj *Life*. Nejdřív to bylo jednoduchý. Sigmund Freud má někde na Moravě u Ostravy baráček. Paní, která tady zastupovala *Life*, mi dala asi tisícovku do ruky, abych jel letadlem do Ostravy, tam si vezmu taxíka, s taxíkem se dostanu do té vesnice, už nevím, jak se jmenuje, a že si můžu dát oběd v restauraci a co utratím, to utratím a ten zbytek, jestli něco zbyde, tak to vrátím. Ono to tehdy nebyly takový balíky peněz jako dneska. Stačila na to tisícovka a já jí ještě polovičku vrátil. Dneska by to sežral jenom ten taxík. Tak jsem přijel do Ostravy, v hotelu jsem si dal snídani, z toho hotelu jsem si objednal taxíka, kterej mě odvezl do té vesnice. Ovšem to já jsem nevěděl, že ta vesnice je asi dvacet kilometrů od letiště. Já jsem jel do Ostravy, to je asi třicet, a z Ostravy potom dalších dvacet (*směje se, pozn.red.*). Tak tam jsem udělal ten baráček, dokonce jsem si vzal větší foťák na to. Seděl jsem v hospodě, vypil jsem pivo a šel jsem. Zmačknul jsem to dvakrát, třikrát, pak jsem si objednal taxík a jel jsem na letiště z Ostravy do Prahy. To všecko za ty prachy. Udělal jsem jim fotku a tu jsem jim

poslal, ona mi za ty fotky ještě dala asi dvě stovky, což bylo poměrně dost peněz, takže to šlo. Vyšla taková krásná knížka, psychologie to byla v angličtině, já tam měl jednu umrněnou fotku toho Sigmunda Freuda, a ještě mi dali autorskej výtisk. Byl jsem zaplaceněj bohatě.“

„Pak ještě přišla jednou, to jsem něco napravoval. V Brně je prehistorický skladiště, mají tam schovanou Věstonickou venuši. Oni si přímo požádali, co tam chtějí udělat. Tři věci: Věstonickou venuši, mamutí roh... ale zajímavěj byl, protože ona na tom mamutím rohu byla vyryta postava ženy. A papilární linie. Ona tam poslala děti, aby si přivydělaly nějakou korunu. Oni tam přijeli a neudělali ani fotku, prostě nebyli schopní to nafotit. Já jsem si říkal, Věstonická venuše a takovýhle pitomosti, levá zadní! Když jsem potom přišel na ty papilární linie, tak jsem věděl, že tohle ti kluci nemohli vyfotit, študák nějakěj, a to ještě ani nebyli moc fotografové. Přijel jsem do toho muzea a představte si, tam skladiště temný, špinavý, okna zatažený, takhle malá žárovka u toho. Naštěstí jsem si nějakou žárovku přinesl s sebou. A teď mi přinesli tuhle drahocennou věc. Přinesl to nějakěj chlapík, dal mi to tam do krabice od bot a já to fotil (*směje se, pozn. red.*). To dneska, kdybyste šla fotit, tak tam bude ochranka, budou vás kontrolovat. A on tam přišel nějakěj chlapík, přinesl to v ruce, dal to do krabice a nechal mě si s tím hrát. Já si s tím hrál celý dopoledne. Ono mi to dalo práci to udělat, protože když to plošně nasvítíte, tak vám nevyunikne kresba. Takže trochu musíte z boku, aby tam ta kresba vyšla. No hrál jsem si s tím hezky. Nějak to vyšlo, nic moc, ale vyšlo to. Nejhorší byly ty papilární linie prehistorický. To si představte, kolik tisíc let je to starý. Přinesli mi to tam jako nějakýho buřta, dneska si neumim představit, že by to dali z ruky. Ale kšeft to byl taky pěkněj, něco jsem dostal z Tuzexu, knihu mi taky poslali. I takovýhle věci jsem fotil. Prostě všecko, co bylo možný, jsem fotil.“

O autocenzuře po roce 1968

„Když přišli ti Rusové, tak ještě se to tak rok drželo, ještě se mohlo fotit. A pak už ty sedmdesátý léta, to už byla normalizace tomu začali říkat. Nastoupila autocenzura a každěj když něco prošvihl, tak to měl na triku. Jako fotograf jsem neměl problémy, protože jsem to vyfotil a už dál, jestli to tam šéfredaktor dá nebo ne, už to bylo spíš na něj. Co jsme měli nějaký nepříjemnosti, tak to bylo k volbám. To jsem dělal barevnou fotku, krásná fotka na obálku na titulku. Grafík řekl: ‚hele, potřebuju takovouhle fotku. Chlapa, holčičku a jak ji

vede za ruku a jak jdou k volbám. Bude to takový soustředěný na tu ruku mužskou a dětskou ručičku. On tam ani nemusí bejt.‘ Udělal jsem to, docela krásná fotka to byla. Hezká, dobrej nápad, líbivá. Vyšlo to a byla tam zarážka K volbám. To tam muselo bejt, aby to bylo vidět, a tím se stalo, že se strašně rozčílili. Ti šéfové bolševici někdy přemejšleli jinak, že nabádáme lidi, aby chodili k volbám bez hlavy (*směje se, pozn. red.*). Jako kdyby to nebyla pravda. Protože ono tam bylo jen to dítě s tou pěstí, a ten chlap tam nebyl, hlava tam nebyla. Takže to byl takovej průšvih, že nabádáme lidi, ať choděj k volbám bez hlavy. To si takhle dokázali vysvětlit, v tomhle byli mistři, že ve všem viděli podraz.“

Vydávání Světa v obrazech bylo v roce 1969 na tři měsíce zastaveno

„Chodili jsme do práce, brali jsme peníze, nemakali jsme nějak. A za tři měsíce jsme potom začali vycházet a nikdo to už nekupoval. To bylo, když se to začalo normalizovat, tak nás zastavili. A pak to bylo tak, že jsme říkali, že nás asi zrušej. Protože náklad strašně klesal. Pak jsme se dostali na trh a měli jsme strašně malej náklad. Byla tam jedna redaktorka, která měla známosti v rozhlase, a přišli s nápadem, že bysme mohli dělat slovníček angličtiny. Učila se v rozhlase angličtina, my jsme k tomu dělali slovníček, a tím okamžikem se zvedal náklad, zvedli jsme ho a byli za vodou. Zachránila nás angličtina. Odkázali na Svět v obrazech, že k tý lekci u nás vyjde slovníček. A oni si kupovali Svět v obrazech kvůli tomu slovníčku. A v tom se to stalo, že jsme vylezli nahoru na tech 90 tisíc a byli jsme zachráněný, jinak by nás bejvali zrušili. Tehdá přišly myslím Květy a daly mi nabídku, že bych mohl přestoupit tam, tak jsem to říkal šéfredaktorce a ona: ‚no jo, loď se potápí‘. A já jsem říkal, že to nevezmu a do Květů nepůjdu. Tam to bylo Rudý právo, to už by vás zase nutili do strany. A tady jsem to měl už jednou za sebou. A udělal jsem dobře, protože jsem tam potom skončil se slávou. Bylo to dobrý.“

Příloha č. 6: Rozhovor s Bedřichem Kockem, 3. dubna 2019 (text)

Doplnění tématu cenzury a autocenzury

„Autocenzuru, to jsem neměl. To bylo tak, že jsem nafotil fotky, vybrali jsme třeba tři čtyři do reportáže, ty se odnesly na určitej úřad a ten tam dal razítka. A tím jsme byli z obliga. Později byla ta autocenzura, ale fotografů se to netýkalo moc. Poslední šéfredaktor,

Hrabica, s tím jsem byl na Slovensku, to už ta autocenzura byla. S ním jsem dělal reportáž, to bylo neobvyklý, šéfredaktor málokdy šel s fotografem na reportáž, ale on byl takovej... Tam byla vesnice, na kopci jsme byli a dole byla vesnice a říká: ‚vyfoť mi tu vesničku‘. A já říkám: ‚Zdeňku, ale tam je kostel a tam je křížek,‘ tehdá na to byli hákliví. A on se na mě podívá a říká: ‚tobě vadí ten křížek?‘ A já říkám: ‚Mně ne, ale jestli tobě to nevadí.‘ Tak jsme to vyfotili, ale jestli tam nakonec ta vesnička byla, to už si nepamatuju. *(směje se, pozn. red.)*“

Doplnění tématu tlaků na vstup do KSČ

„Nebyl to problém *(že Koček nebyl ve straně, pozn. red.)*. Nevim jestli to bylo tím Hájkem, on tam měl docela dost velký slovo. On si mě vybral, tam byla dost velká tlačenice, on by každě rád býval.. i takový fotografové, výtvarníci, rádi by dělali, protože to byl prestižní časopis. Hájek si mě vybral, já jsem byl zažraněj do fotografie taky trochu.“

Fotografický styl Bedřicha Kocka a redakční zásady

„On to člověk dělá podvědomě, ale samozřejmě spoustu jsem se učil. Jak to zarámovat, výřezy, nějak jsem do toho přišel. Já si vzpomínám, že když jsem byl kluk, měl jsem takovej box tengor, kterej se nedal zaostřovat, na 4,5 × 6 film. Vzal jsem to a fotil jsem si rozkvetlý květy a najednou jsem udělal to, že jsem šel hodně blízko a udělal si detail. Zjistil jsem, jaká krása je v tom detailu. To jsem si potom ověřoval hodně často. (...) I v tech reportážích to se člověk celej život učí. Víím, že třeba u nás, a to byl fotografickej časopis, a ti šéfredaktorové, co tam byl ten první, ten strašně dbal na fotografii, takže grafik nesměl udělat do fotografie žádnou čárku nebo nápis, to bylo jako prznění fotografie. Až potom pozdějc už se to nebralo tak. Byla tam taková zásada, že se dělala reportáž dejme tomu z fabriky, a tak musely bejt tak, jako se to dělá ve filmu. Pohled celkovej, pak polocelek a detail. To jsme takhle museli dodržovat. Ono vám to dojde do kůže a děláte to pořád. Pražský jaro když jsem dělal, tam šlo o dirigenty, ale vždycky se udělal i krásnej celek, třeba Smetanový síně, vždycky jsem na tohle pamatoval, i když se to potom nepoužilo. Někdy se to hodí a někdy ne.“

Fungování redakce

„Většinou, když to bylo plánovaný, tak jsme to plánovali třeba tejděn dopředu. Takže to bylo v pohodě. Ve čtvrtek jsme měli poradu, třeba v pondělí jsme vyjeli, v úterý už jsme

udělali fotky, napsali a šlo to, takže na to bylo dost času. Když to byla aktualita, tak to většinou muselo bejt hned. Že se to ještě vyvolalo hned a že na to byl krátkej termín. To se stávalo, ale málokdy. (...) Když umřel Zápotockej tehdá, tak všecy šli na pohřeb. Každěj dostal nějakej foťák v redakci a fotili, a já jsem neměl akreditaci, akreditaci měl Hájek. Ale dostali jsme novou Linhof techniku, krásnej foťák. To byl deskáč, jenže místo desek tam byly kazety. Když jsi to hodila přes rameno a šla jsi s tim, tak ti policajti salutovali, takže jsem nemusel mít propustku ani. A to bylo ještě ten den, ono to bylo odpoledne, ještě ten den jsme byli všecy v redakci a do půlnoci jsme lámali, vyvolávali, dělali kontakty, protože naštěstí stačily dělat kontakty, a kontakty šly do tiskárny. Oni nejraději pracovali z negativu. Tak ještě ten den v noci to šlo do tiskárny. To byly takový výjimečný případy. A to si pamatuju, že jsme šli s Hájkem večer domu. Já šel na tramvaj a on říká: „pane Kocku, ty funusy, to nám jde, vid'te.“ (*směje se, pozn. red.*) Měl radost z vykonaný práce.“

Se snímkem *Pouliční scéna v Luxoru* se umístil na 3. místě v soutěži World Press Photo

„My jsme byli s manželkou na dovolený v Luxoru. Od Čedoku to bylo oficielně. V Čedoku byl program, že nás naložili do vozu a jezdili jsme po Luxoru, udělali takovej vejlet po Luxoru. Jeli jsme na voze, kočár takovej to byl. A tam ty kluci chodili a říkali: „bakšiš, bakšiš.“ A ten chlapík, co nás vezl s těma koňma s tim bičem, vozka, skočil z toho kozlíku a bičem ty kluky vyháněl. V tom okamžiku já jsem udělal tuhle fotku. Měl jsem na krku foťák a tak jsem to zmáčkl. To je dílo okamžiku, to se nedá ani nijak naaranžovat. Proto si toho asi někdo všiml, že to nějakou cenu dostalo. Být na určitým místě v určitou dobu, to je výhoda pro fotografa.“

Příloha č. 7.: Portrét Bedřicha Kocka, datum pořízení 3. dubna 2019 (fotografie)



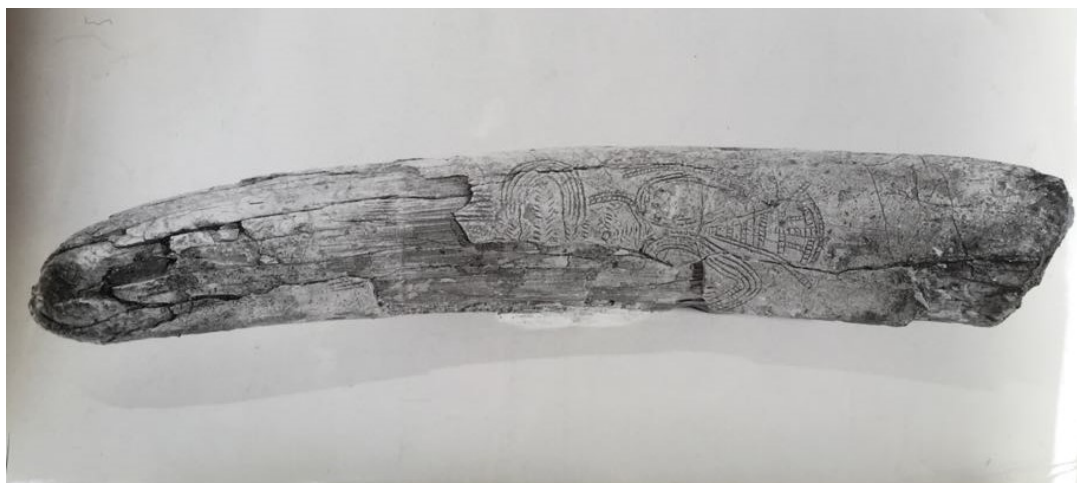
Příloha č. 8: Autoportrét Bedřicha Kocka (fotografie)



Příloha č. 11: Duet (fotografie)



Příloha č. 12: Mamutí roh s rytinou (fotografie)



Příloha č. 13: Papilární linie (fotografie)



Příloha č. 14: Malby a dřevorezby Bedřicha Kocka (fotografie)







Příloha č. 15: Stopařka (fotografie)



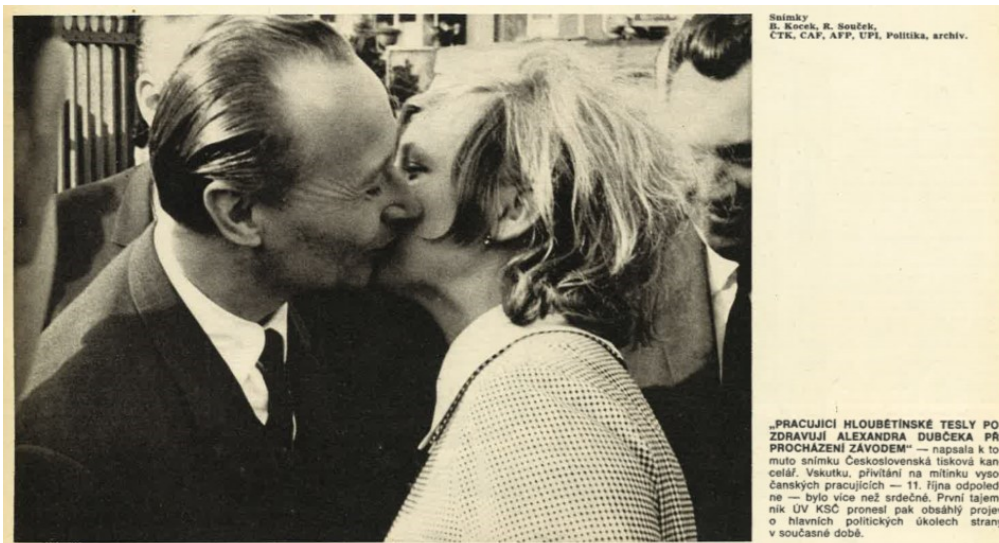
Příloha č. 19: Kladrubáci (fotografie)



Příloha č. 20: Babosed (fotografie)



Příloha č. 21: Polibek Alexandra Dubčeka (obrázek)



Příloha č. 22: Rakev (fotografie)



Příloha č. 23: Nikita Chruščov (fotografie)

