

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA**

Katedra teologické etiky a spirituální teologie

Vladimír Folprecht

**Etika, pravdivost a objektivita v historii fotografie,
zejména žurnalistické**

Diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Libor Ovečka, Th.D

Praha 2014

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil 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 7. prosince 2013

.....

Bibliografická citace

Etika, pravdivost a objektivita v historii fotografie, zejména žurnalistické:
Diplomová práce. Vladimír Folprecht; vedoucí práce: PhDr. Libor Ovečka, Th.D. –
Praha, 2014.

Abstrakt

Etika, pravdivost a objektivita v historii fotografie, zejména žurnalistické

Tato práce se zabývá fotografií jako sociálně etickým obrazovým médiem od doby jejího vynálezu do poloviny padesátých let 20. století. Popisují v ní historii a vývoj etických aspektů fotografie ve vzájemných souvislostech od pořízeného snímku až po jeho zveřejnění v tisku a jeho význam v kontextu doby. Snímky, které jsou v práci prezentovány, jsou vybrány z těch, které měly pro svůj účinek v době svého pořízení zvláštní význam a které mají pro etickou problematiku v průběhu historického vývoje fotografie mimořádnou vypovídací hodnotu. Uvádím fotografy a fotografie, upozorňující na nově vzniklé etické problémy a umožňující bolesti, zlořády a nespravedlnosti ve společnosti vidět ostatním, burcovat svědomí společnosti a dávat impulsy k jejich nápravě. Tady sehrála fotografie významnou a nezastupitelnou roli. Uvedeny jsou také fotografie, které dokumentují etická selhání celých národů pod vlivem zruďných ideologií charismatických vůdců a jsou mementem pro další generace, aby se podobné věci již nikdy neopakovaly

Klíčová slova

Fotografie, žurnalistika, sociální etika, dětská práce, propaganda, manipulace.

Abstract

Ethics, credibility and objectivity in the history of photography, especially journalistic

This work deals with photography as with a socio-ethical pictorial medium, and covers the period from its invention to the mid-fifties of 20th century. I describe the history and development of ethical aspects of photography in the context of the process from image taking to its publication in the press, and its importance in the context of the time. The photos presented in the thesis are selected from those that have, due to their specific impact at the time they were taken, particular importance, and have extraordinary informative value related to ethical aspects in the historical development of

photography. I mention photographers and photos that draw attention to the newly emerged ethical problems enable others to see pains, wickedness and injustice in the society, to rouse conscience of the society, and give impetus to correct these. In this respect, photography has played an important and irreplaceable role. There are also presented photographs documenting ethical failures of whole nations under the influence of monstrous ideologies of charismatic leaders, as a memento for future generations to help them to avoid similar events.

Keywords

Photography, journalism, social ethics, child labor, propaganda, manipulation.

Počet znaků (včetně mezer): 150 079

Poděkování

Za rady, připomínky, trpělivost a vlídný a laskavý přístup děkuji vedoucímu práce doc. Liboru Ovečkovi. Děkuji také celé KTF UK a jejím výborným pedagogům, s kterými jsem měl tu čest a možnost se setkat, kteří mne dovedli až k této závěrečné diplomové práci. A poskytli mi ve svých přednáškách neocenitelné podněty a inspiraci jak pro tuto moji práci, tak i pro můj další život.

Obsah

Úvod	8
1. Předpoklady pro vznik fotografie a jejího uplatnění v tisku.	11
1.1. Pokroky ve vědě a technice jako výchozí stupeň pro vynález fotografie	12
1.2. Nový typ tiskovin, obrazové zpravodajství a obrázkové časopisy	16
2. G.A. Rejlander – „Dvě životní cesty“, první etické téma a ukázka manipulace s fotografií	19
3. Rané období sociálně etické a humanistické fotografie od vynálezu fotografie do konce 1. světové války	20
3.1. Henry Mayhew „London Labour and the London Poor“	20
3.2. J. Thompson a A. Smith „Street Life in London“	21
3.3. Dr. Barnardo a jeho domovy pro děti	23
3.4. Thomas Annan - Old Closes and Streets of Glasgow	24
4. Sociálně etická a humanistická fotografie v USA do konce 1. světové války	25
4.1. Jacob Augustus Riis – fotografie prosazuje sociální reformy	26
4.2. Lewis Wickes Hine – fotoaparát jako nástroj sociální reformy	28
4.3. John Spargo - The Bitter Cry of Children (Hořký pláč dětí)	30
5. Války a jiné ozbrojené konflikty do konce 1. světové války	31
6. Zdokonalení tiskových technik – masový průnik fotografií do novin a časopisů	32
7. Sociálně etická a humanistická fotografie v meziválečném období	41
7.1. Sociálně etická a humanistická fotografie v meziválečném Československu	45
7.2. Sociálně etická a humanistická fotografie ve Velké Británii	53
7.3. Sociálně etická a humanistická fotografie v meziválečném Německu	54
7.3.1. Fenomén „Arbeiterfotografie“ – „Dělnická fotografie“	54
8. Fotografie v boji proti fašismu	60
9. Sociálně etická a humanistická fotografie v meziválečném období v USA	64
9.1. Velká hospodářská krize	64
9.1.1. Aktivizace extrémistických hnutí v době krize v USA	65
9.1.2. Rooseweltův program New Deal (Nový úděl)	66
9.1.3. Farm Security Administration (FSA) (Hospodářská bezpečnostní správa)	67
10. Pravdivost a objektivita fotografie	70

11.	Etika fotografie v politické propagandě a manipulaci s veřejností	71
11.1.	Fotografie v politické propagandě v Německu	71
11.2.	Fotografie v politické propagandě a manipulaci v sovětském Rusku a v SSSR	80
12.	Etická problematika ve fotografii v Československu, propaganda a manipulace	84
12.1.	Protektorát Čechy a Morava (1939-1945)	86
12.2.	Československo – Třetí republika, od května 1945 do února 1948	90
12.3.	Československo po února 1948, nástup totalitního režimu	94
13.	Závěr	101
14.	Seznam použité literatury a dalších zdrojů	103

Úvod

Téměř každý z nás ví, jak vypadá Eifelova věž, egyptské pyramidy, zná tváře umělců a politiků, pohledy na vzdálená místa a děje i významné stavby na celém světě. Víme ale také, jak vypadají válkou zničená města, jak žijí jiní lidé, jak vypadá hlad, bída a utrpení ve vzdálených místech, ale mnohdy i okolo nás. Známe to proto, že jsme to viděli na vlastní oči. Ne přímo, ale zprostředkovaně. Tím prostředníkem byla a je fotografie. Ta je již více než 170 let nedílnou součástí lidské kultury, viditelně autenticky zobrazující okolní svět. Ve srovnání s klasickými zobrazovacími technikami jako je malířství a grafika je to doba velmi krátká. Přesto za dobu své existence významně ovlivnila a mnohdy i měnila naše vidění vnějšího světa a zasahuje do všech oborů lidské činnosti. Sama o sobě by fotografie nikdy nemohla takovým způsobem a tak masově působit, kdyby se nedostávala ke svému pozorovateli. A to se stalo v okamžiku, kdy se fotografie dostala do nejrozšířenějšího masového média – tisku.

Významné bylo postupné zvyšování výskytu fotografií na stránkách novin a časopisů, kde podávaly obrazové informace o aktuálních událostech a stavu společnosti a tím zároveň ovlivňovaly názory, postoje i myšlení lidí. Snímky přibližovaly lidem historické události, které by jinak zůstaly vyhrazeny pouze jejich účastníkům a několika málo přítomným svědkům.

Vynález fotografie nebyl nahodilým jevem, ale výsledkem mnohaletého systematického zkoumání a skládáním drobných objevů v chemii, optice a mechanice. Byl ale také, a na to se mnohdy zapomíná, výsledkem složitých procesů ve společnosti své doby. Doby, která je nazývána obdobím průmyslové revoluce. O fotografii se také říká, že je nejkrásnějším dítětem této revoluce.

Společenské, kulturní i politické poměry se v Evropě i ve světě po řadu století měnily velmi pozvolně, po několik lidských generací téměř nepozorovatelně. Průmyslovou revolucí tento pozvolný vývoj skončil, byla to revoluce v pravém smyslu tohoto slova. Tedy rychlá zásadní kvalitativní změna, vyvolaná novými vědeckými a technologickými objevy. Šlo o jedno z nejdůležitějších a nejvýznamnějších období lidských dějin vůbec. Masový přesun obyvatelstva z venkova do měst, tovární výroba a vznik nové společenské třídy, dělnictva, s sebou přinesl také dosud nebývalé sociální problémy a konflikty.

Na tento vývoj musela reagovat také katolická církev, vzniká nová část teologie, zejména teologie morální – katolická sociální etika. Dne 15. května 1891 vydal papež

Lev XIII. dlouho očekávanou první sociální encykliku *Rerum novarum*, která znamená nový počátek sociálního učení církve.

Předávání a šíření sociální nauky je součástí poslání církve hlásat evangelium. A protože jde o nauku, která má usměrňovat jednání člověka, vyplývá z ní jako důsledek "úsilí o spravedlnost" podle postavení, povolání a životních podmínek každého jednotlivce.

K službě hlásání evangelia na sociálním poli, která je jednou stránkou prorockého poslání církve, patří též obžaloba zlořádů a nespravedlností.¹

*Metodologii sociální nauky církve charakterizují tři hlavní kroky: vidět, hodnotit, jednat.*²

Na prvním místě je „vidět“, vidět ty zlořády a nepravosti ve společnosti a na základě toho pak hodnotit a jednat!

A právě to vidět umožnila fotografie. Fotografie, které pořizovali ti, kteří si uvědomovali nově vzniklé etické problémy a umožnili bolesti, zlořády a nespravedlnosti ve společnosti svými fotografiemi vidět ostatním, burcovat svědomí společnosti a dávat impulsy k jejich nápravě. Tady sehrála fotografie významnou a nezastupitelnou roli. Zejména poté, kdy nové techniky umožnily reprodukovat fotografie v masových nákladech v tisku a ty se dostaly ke statisícům čtenářů.

Katolická sociální etika má s fotografií společné východisko. Jsou to v obou případech produkty průmyslové revoluce v 19. století.

Velký etický problém představovaly vždy, a pro křesťany zvlášť, také války a jiné ozbrojené konflikty. Války znamenaly neštěstí, nenávisť, hlad, bídu a hlavně smrt. A to vše mohli teď lidé daleko za bojovými liniemi vidět na vlastní oči, na fotografiích v tisku.

Je nutné připomenout, že fotografie, a fotografie v tisku zvlášť, měla velký a významný vliv, sílu i moc. Až do sedmdesátých let dvacátého století byla fotografie nejúčinnějším prostředkem masové komunikace.

Historie fotografie a jejího uplatnění v tisku nezačala dnem vynálezu fotografie, ale mnohem dříve. Fotografická tvorba prošla dlouhým a složitým vývojem. V této práci je zpracován historický vývoj tak, aby byly uvedeny skutečnosti obecně známé, ale tak významné, že je nelze opomenout, ale zvláště upozornit na ty okamžiky vývoje

¹ Sociální encykliky (1891–1991). *Sollicitudo rei socialis*. Praha: ZVON, 1996, s. 398

² HALÍK Tomáš, Sociální encykliky (1891–1991). Předmluva. Praha: ZVON, 1996, s. 10

fotografie v tisku, které jsou, i přes svou zajímavost, známé méně a objasnit jejich vzájemné souvislosti uvnitř příslušného období vývoje.

Fotografie byla dlouho považována za spolehlivý, technický a objektivní záznam skutečnosti. Přitom retuše, tedy zásahy upravující pozitivní kopie i negativy byly již od počátku běžnou praxí nejen fotografických salonů, ale mnohdy i zpravodajských redakcí. Dnes dovoluje digitalizace mnohem snadněji a nekontrolovatelněji zasahovat do konečné podoby obrazu a nejrůznějším způsobem a z nejrůznějších pohnutek ho upravovat. Někdy je motivem úpravy snaha umocnit výsledný dojem nebo zlepšit technickou úroveň fotografie, jindy slouží k manipulaci a zkreslení skutečnosti a může vytvářet i nereálné a vůbec neexistující virtuální světy.

Je to tedy také velký etický problém, vyvolávající diskuse a polemiky o tom, co ještě je, a co již není při úpravách fotografií přípustné.

V této práci zachycuji historii a vývoj etických aspektů fotografie ve vzájemných souvislostech od pořízeného snímku až po jeho zveřejnění v tisku a jeho význam v kontextu doby.

V práci upřednostňuji informace z obtížněji dostupné naší i cizojazyčné literatury, které proto nejsou příliš známé. Části, zabývající se vývojem tisku a uplatnění fotografií v něm, jsou výsledkem dlouhodobého sbírání informací a nejsou, přes moji snahu o co největší stručnost, v této komplexní formě nikde prezentovány.

Vycházím ze svého křesťanského postoje, z principů křesťanské etiky obecně a z katolické sociální etiky zvláště, jako teologické disciplíny zabývající se etickou reflexí sociálních skutečností.

Snímky, které jsou v práci prezentovány, jsou vybrány z těch, které měly pro svůj účinek v době svého pořízení zvláštní význam a které mají pro etickou problematiku v průběhu historického vývoje fotografie mimořádnou vypovídací hodnotu. Uvedeny jsou také fotografie, které dokumentují etická selhání celých národů pod vlivem zrůdných ideologií charismatických vůdců a jsou mementem pro další generace, aby se podobné věci již nikdy neopakovaly.

1. Předpoklady pro vznik fotografie a jejího uplatnění v tisku.

Zásadním předpokladem pro rozšíření tištěných médií, zejména novin a časopisů, byla možnost vyrábět více kopií z jedné předlohy. V Evropě stál na počátku této „informační a komunikační revoluce“ Johann Gensfleisch, zvaný Guttenberg (1397-1468), zlatník a obchodník z Mohuče (Mainz) v jižním Německu, se svým vynálezem knihtisku (kolem roku 1455). Možnosti mnohonásobného tisku umožnily také vydávat a rozšiřovat pravidelně veřejně noviny.

Jedním z významných problémů, které bylo nutno pro rozvoj tiskovin vyřešit, byla jejich distribuce. V podstatě od počátku vzniku periodického tisku na začátku 17. století vznikaly pošty – organizované služby pro doručování podaných zásilek, tedy i novin. To bylo jedním z předpokladů vzniku periodického tisku.

Prvním periodikem byl zprvu nepravidelně vycházející list „Nieuwe Tidinghen“ vydávaný Abrahamem Verhoevenem od roku 1605 v Antverpách. Záhy přešel na měsíční periodicitu a od roku 1620 byl vydáván dokonce třikrát týdně. V povolení, vydaném nizozemskými regenty stálo: „Povoluje se tisknout, rýt ve mědi nebo dřevě a prodávat na všech územích spadajících pod správu řečených knížat všechny nové zprávy o válečných taženích dobytí měst a vítězstvích regentů“.³ Noviny byly na tehdejší dobu bohatě ilustrované mědirytinami. Tato důležitá ilustrační technika - mědiryt (chalkografie) – vznikla po vynálezu knihtisku v 15. století a velmi se rozšířila zejména v baroku. Tiskovou formou byla měděná deska, do níž rytci ryli ocelovými rydlý. Kresba byla v desce vyhloubena. Do jemných vyrytých čar se pak vtírala barva, její přebytek se z povrchu stíral, a z desky se v lisu snímaly otisky. U mědirytu je tedy kresba zahloblena pod povrch tiskové desky, a proto této technice říkáme tisk z hloubky. V této technice vynikli četní staří umělci, jako byl v 16. stol. Německý malíř Albrecht Dürer, později známý český rytec Václav Hollar. Nejstarší český mědiryt pochází z roku 1481.

Mědirytiny se musely tisknout samostatně, neboť nelze spojit do jedné tiskové formy text tištěný z výšky a ilustraci tištěnou z hloubky. V novinách a časopisech se mědirytiny používaly až do začátku 20. století.

Nebylo náhodou, že první noviny vznikly ve velkém přístavu s mnoha významnými obchodními kontakty. Před objevením Ameriky byly největším centrem evropského obchodu Benátky. Tak jak rostla důležitost obchodních kontaktů

³ Köpplová, B.-Köpl L.: Dějiny světové žurnalistiky 1. Novinář, Praha 1989, s. 25

s Amerikou v průběhu šestnáctého, ale především sedmnáctého století, přesouvalo se centrum ekonomického dění na atlantické pobřeží a částečně i do některých střeoevropských zemí.

Po Verhoevenových novinách následovaly další, zejména v důležitých obchodních centrech. Byl to například „Avisa, Relation oder Zeitung“ vydávaný od roku 1609 ve Wolfenbüttelu a v témže roce „Relation: Alle Fürmenemmen und gedencwürdigen Historien“ ve Štrasburku. Následovaly „Courante Uyt Italien, Duitsland Etc.“ v Amsterdamu v roce 1618, „Weekly News“ v Londýně v roce 1622, „Nouvelles Ordinaires de Divers Androits“ roku 1631 v Paříži a další. Prvním deníkem na světě byl „Einkommende Zeitungen“, vydávaný Timotheusem Ritzchem od roku 1650 v Lipsku.

Náklad těchto periodik se v 17. století pohyboval mezi 100 – 500 ks. Nejrozšířenější německé noviny „Frankfurter Journal“ dosáhly v roce 1680 nákladu 1.500 výtisků. Rozvoj byl v druhé polovině 17. století velmi rychlý. Na počátku Velké francouzské revoluce v roce 1789 vycházelo jen v Paříži asi 150 různých periodik.

1.1. Pokroky ve vědě a technice jako výchozí stupeň pro vynález fotografie

Průmyslová revoluce, která začala koncem 18. století ve Velké Británii a později se rozšířila přes Francii, Belgie, Německo, Spojené státy až po Rusko, Japonsko a další země, byla hlavním milníkem novinářského tisku. Důvodem byla naléhavá potřeba získávání důležitých informací a to vyžadovalo zdokonalování techniky a produktivity práce v tiskárnách. Kolem roku 1800 navrhl anglický inženýr Charles Stanhope první celokovový tiskařský lis, značně usnadňující a zrychlující tisk.

Neméně důležité bylo zavedení rychlého rotačního tisku s parním pohonem pro „The Times“ v Londýně roku 1814. Tento postup zrychlil výrobu novin přibližně desetinásobně oproti dřívějšímu tisku ručnímu. Podstatně se zvýšil počet výtisků při současném výrazném zlevnění. Pokračující snižování nákladů na výrobu periodik přineslo také rozšíření počtu stran a různorodost žánrů v novinách.

Odděleně od skutečných zpráv o důležitých domácích i zahraničních událostech se objevovaly také povídky, pohledy na známé osobnosti, zprávy z kultury, redakční články, komentáře, sloupky o knihách, výtvarném umění, divadle a podobně. Tisk zapadal do kulturní nadstavby průmyslové revoluce. Velmi se zlepšila standardní úroveň periodik.

Vylepšovaly se postupy doplňující Guttenbergův vynález o tisk ilustrací. William M. Ivins došel k závěru, že rychlý rozvoj evropské a severoamerické kultury byl ovlivněn v letech předcházejících průmyslové revoluci i možnostmi reprodukovat obrázkové zprávy.⁴

Pokračující průmyslová revoluce dávala stále nové impulzy k pokroku ve vědě a technice a k uplatňování získaných poznatků v praxi. V době předcházející vynálezu fotografie se nejdynamičtěji rozvíjel průmysl textilní. V tomto odvětví vznikaly první strojní manufaktury. Zvyšování průmyslové výroby přineslo také větší požadavky na dopravce. O tomto období se dá mluvit také jako o prvním stupni globalizace, zboží se přepravovalo mezi státy i kontinenty. V dopravě byly využity také nové vynálezy.

Charakteristickým a všudypřítomným energetickým zdrojem britské průmyslové revoluce se stal parní stroj, patentovaný Jamesem Watem r. 1769.

Průmyslový růst byl provázen velkým pokrokem ve vědě. Justus von Liebig položil svou knihou „Die Organische Chemie in unrer Anwendung auf Agrikultur und Physiologie“ základy k cílevědomému studiu sloučenin uhlíku, jejich cirkulaci v přírodě a jejich laboratorní i průmyslové syntéze. Tato výzkumy byly později využity ve velkém zlepšení fotografické techniky.

Založení průmyslových továren si vyžadovalo mnoho dělníků. To způsobilo velký růst měst. Rozsáhlé průmyslové aglomerace s velkou koncentrací obyvatelstva tvořily základní důležité podmínky pro rozvoj periodického tisku i pro rozšiřování fotografické tvorby.

Stejnou měrou byly důležité změny ve struktuře společnosti té doby v souvislosti s přechodem na nové výrobní prostředky. Prosperující bohatí vlastníci továren a obchodních firem potřebovali zvýšit počet kvalifikovaných a vzdělanějších vedoucích pracovníků na různých úrovních výroby. Také vzrůstající městská administrativa byla reakcí na rostoucí populaci. Podstatnou podmínkou pro rozšíření tištěných médií bylo masové rozšíření základní gramotnosti, projevující se zaváděním povinné školní docházky.

Vzrůst průmyslové produkce znamenal také velkou poptávku po surovinách. Pro získání nových zdrojů surovin byly vypravovány geologické expedice do doposud neprobádaných oblastí. Část veřejnosti projevovala velký zájem o tyto expedice a tato poptávka po informacích nutila vydavatele novin a časopisů uveřejňovat zprávy

⁴ HUNT, George P.: The Third Member of the team. Life, č. 1 r. 1967 s. 4, In: TAUSK, Petr: The Short History Off Press Photography, MON, Praha 1988, s. 10

a reportáže jak o samotných výpravách, tak i o krajích, které byly předmětem jejich zájmu. Před vynálezem a rozšířením fotografie provázely tyto expedice týmy kreslířů, zaznamenávající potřebné obrazové informace. Řada průmyslových odvětví v Evropě byla zásobována ze zdrojů v koloniích a kontakty s nimi během 19. století stále rostly.

Vznikla společenská poptávka po nových možnostech získání obrazových informací rychlejších než malování a kreslení. Tento naléhavý požadavek byl uspokojen vynálezem fotografie. Fotografie byla tedy jedním z významných produktů průmyslové revoluce.

Společenská poptávka po samočinně fungujícím prostředku zobrazování mohla být uspokojena pouze díky pokrokům tehdejší vědy a techniky, výrazně se rozvíjející v podmínkách probíhající průmyslové revoluce.

Zásadní bylo spojení poznatků tří vědních oborů, optiky, chemie a mechaniky. Již starořecký filozof Aristoteles zaznamenal jev, při kterém paprsky světla, přicházející malým otvorem do tmavého prostředí, vytvářejí v něm obraz vnějšího světa. Mnoho století byl tento princip využíván při pozorování zatmění slunce. Tmavý prostor, do kterého vnikalo otvorem světlo, byl nazván camera obscura (z latiny = temná komora). V širším slova smyslu můžeme říci, že počátky fotografie sahají až do roku 1342, kdy byla camera obscura poprvé popsána či do roku 1519, kdy její princip a popis práce s ní popsal a demonstroval Leonardo Da Vinci (1452-1519).

Další kroky na cestě k fotografii udělala svými poznatky chemie. Působení světla na různé materiály si lidé nemohli nevšimnout, textil měnil své barvy, papír žloutnul, barvu měnila i lidská pokožka. Černání stříbra nepřipisovali zprvu středověcí alchymisté účinkům světla, ale působení vzduchu. Tuto teorii publikoval ještě kolem roku 1660 anglický alchymista Robert Boyle (1627-1691) ve svém díle: „Experimenta considerationes de coloribus“. Teprve německý lékař a chemik Heinrich Schulze (1687-1744) náhodným experimentováním objevil, že roztok stříbra v lučavce královské působením světla černá.

Tento efekt byl však jen přechodný, neboť na světle posléze zčernal celý obsah nádoby. Své poznatky publikoval v roce 1727. O padesát let později pak na základě Schulzeových pokusů objevil německý chemik Carl Wilhelm Scheele (1742-1786) působení světla na chlorid stříbrný. Scheele také objevil, že zčernalý chlorid stříbrný se působením čpavku stane nerozpustným. Bylo tedy objeven princip ustálení, ale ještě nedozrál čas pro jeho praktické využití. V pokusech pokračovala celá řada chemiků, k nejvýznamnějším patřil anglický chemik Thomas Wedgwood (1771-1805).

Významné byly na přelomu 18. a 19. století jeho pokusy o zachycení obrazu fotochemickou cestou. Počátkem 19. století se výzkum v oblasti optiky a chemie sešel na společné cestě. A to již bylo skutečné vykročení k objevu fotografie.

Vstup fotografie do lidské společnosti byl výsledkem cíleně orientovaného dlouhodobého hledání. Objevení nových zobrazovacích metod nepřišlo náhle a nečekaně. Bylo důsledkem několik desetiletí trvající práce v oblasti optiky, chemie a mechaniky. Bylo samozřejmě také výsledkem společenského vývoje, který nové zobrazovací médium potřeboval a požadoval. Jen ve Francii se pracemi na různých principech získání fotografie zabývalo od roku 1800 nezávisle na sobě asi dvacet osob.

Mnoho osob spojených s vývojem fotografie bylo zapomenuto. V roce 1976 otiskl americký časopis *Popular Photography* článek o Brazilci francouzského původu Herculeovi Florenceovi. Je zde uvedeno, že již v roce 1833 zhotovil pomocí camery obskurní negativní snímek na papír nasycený roztokem dusičnanu stříbrného. V této práci je uváděn proto, že podle uvedeného časopisu poprvé použil názvu fotografie, a to již v roce 1834.⁵

Častěji je ovšem přisuzováno první použití pojmu fotografie německému astronomovi Johannu Mädlerovi, ale také - cituji: „*A kdo první použil název fotografie?*“ *Pravděpodobně Sir John Herschel v roce 1839 před Královskou společností. V názvu jsou zřejmá dvě řecká slova: světlo a psaní.*“⁶

Stále častější výpravy do odlehlých regionů nyní již místo kresličů provázely týmy fotografů, kteří i za obtížných podmínek zhotovovali detailní fotografie, usnadňující pozdější studium.

Byly realizovány velké projekty v dopravě, nejdůležitější byla stavba Suezského průplavu v letech 1859-1869. Velká Británie postavila v té době zase železniční trať v Indii a Egyptě. Plachetnice byly nahrazeny loděmi s parním pohonem, zejména na dlouhých trasách. Evropské noviny o tom podávaly obšírné informace a tak byl zpětně indukovan zájem o další zprávy a informace ze vzdálených a dosud nepřiliš známých kkončin a zemí. A u zpráv o cizích krajích se nebylo možné obejít bez obrazových informací.

Rozvoj průmyslu a hledání nových zdrojů surovin a odbytišť pro zboží šlo ruku v ruce s vojenskými aktivitami. Nové objevy vědy byly využívány i pro tyto účely. Švýcarský chemik Christian Friedrich Schönbein (1789-1868) vynalezl v roce 1846

⁵Hlaváč, L.: *Dejiny fotografie*. Osveta, Martin 1984, s. 32

⁶ Q klub Příbram. *Objevy a vynálezy, Fotografie*, dostupné na <http://www.quido.cz/objevy/fotografie.htm>

nitrocelulózu - střelnou bavlnu. Schönbein také v roce 1848 vytvořil kolodium – roztok střelné bavlny, nitrované na nižší nitrační stupeň, v etanolu a dietyleru, původně jako výborný lak proti vlhkosti. Po vypřechání rozpouštědel ztuhlo kolodium v pevnou, pružnou a ohebnou blánu. Kolodium se později stalo základem pro novou etapu vývoje fotografie.

Lze tedy shrnout, že pokrok vědy, techniky a průmyslu vytvořil nejen reálnou základnu pro vynález fotografie, ale také pro užití fotografie v tisku. Nelze přehlédnout, že výrobní základna, obchodní základna a životní styl celé společnosti ovlivnily zájem fotografů o to, co přitahovalo zájem veřejnosti a zpětně vzbuzovaly zájem čtenářů obrazové informace, které noviny přinášely. Je třeba si uvědomit, že v té době bylo vlastně vše fotografováno poprvé a tak byl účinek na čtenáře periodik mimořádný. Všechny tyto základní změny přispěly přímo nebo nepřímo ke zdokonalení fotografického procesu a tedy i k rozšíření sféry působnosti pro fotografy. A to vše mělo samozřejmě také významný vliv na zdokonalení tiskové techniky a zvýšení kvality novin i časopisů.

1.2. Nový typ tiskovin, obrazové zpravodajství a obrázkové časopisy

Zvyšující se zájem o aktuální dobové události se odrazil v důležitosti obrazového zpravodajství. Oproti dobovým tendencím přizpůsobit fotografickou tvorbu malířství, byli zde i fotografové, kteří se věnovali zachycení života společnosti a pořizovali snímky dosud neznámých krajin, měst nebo událostí. Polem působnosti fotografů se stále více stávaly zpravodajské informace. Největším problémem, omezujícím možnosti zpravodajské fotografie, byla dlouhá doba osvitů. Tento problém přetrvával ještě mnoho desetiletí. Přesto přinesly již v roce 1842 německé noviny obrazové zpravodajství o velkém požáru v Hamburské čtvrti Alster. Rytiny byly zhotoveny podle daguerrotypií, které nasnímal H. Biow (1810-1850) a C.F. Stelzner (1805-1894). Rozsáhlá série snímků byla pojata formou moderní reportáže.

Potřeba dlouhých expozičních časů značně ztěžovala, až téměř vylučovala, pořízení přirozených záběrů ze života. Snímky byly pořizovány tak, že fotografované osoby musely v určité fázi svou činnost zastavit a setrvat bez hnutí v té poloze po dobu expozice.

Poptávce po nových informacích doplněných obrazovým sdělením vycházely vstříc nově vznikající časopisy, v nichž převažovaly obrazové ilustrace. Fotografie se

dostala na stránky novin nepřímo. Sloužila jako základ pro další grafické techniky umožňující okamžitý simultánní tisk obrázku a textu. Tisk byl prováděn podle kreseb převedených do dřevorytů nebo mědirytin, případně ocelorytin, nebo byla použita metoda litografická. Litografie se používala spíše pro ilustraci knih nebo časopisů s malým nákladem, protože z jedné litografické předlohy bylo možné zhotovit jen omezený počet výtisků.

Rychlý rozvoj produkce novin a časopisů v první polovině 19. století byl inspirován osvícenským ideálem obecné vzdělanosti a silícími ideály jazykově svébytných národních kultur. České časopisy vznikaly nejdříve podle vyspělejších německých vzorů, měly zřetelný vlastenecký náboj a sloužily k šíření českého jazyka a kultury. František Palacký prohlašuje v roce 1827 v Časopise českého musea: „*Časopisové vůbec jsou za našeho věku tak říkajíc pěstounové vzdělanosti.*“⁷

V Čechách vycházel od roku 1834 časopis „Světozor“ s podtitulem „*Nejlacinější spis obrázkový k rozšíření užitečných známostí pro Čechy, Moravany a Slováky*“. Časopis redigoval významný představitel české obrozenecké vědy, rodák z východního Slovenska, Pavel Josef Šafařík. Psal česky i německy a získal si celoevropské uznání. Světozor byl později nejvýznamnějším ilustrovaným časopisem u nás. Po roce 1920 časopis například redigoval také Karel Čapek.

V prvním čísle Světozoru bylo na titulní straně uvedeno: „*Nadpis, kterýž jsme pro tyto listy zvolili a jemuž podle možnosti dosti učiniti se vynasnažíme, již sám vyjevuje cíl a konec směřování našeho. Z něho patrné jest, že snažení naše neobsahuje toliko jedné krajiny, jedné nauky, nýbrž že celý svět, všechny třídy lidských známostí a nauk k zanášení a osvětlení jak vůbec každého vzdělaného člověka, tak též dobrého čtení žádostivé mládeže prospěšných, předmětem jeho jsou.*“⁸

Fotografie jako základna pro grafickou ilustraci byla nejdříve, pro vysokou cenu a pracnost, využívána pro ilustraci knih. Aplikace těchto zkušeností v periodickém tisku přišla překvapivě brzy. Historickým datem je 14. květen 1842, kdy Herbert Ingram založil známý „Illustrated London News.“ Jak již název naznačuje, šlo o periodikum, které ve velké míře využívalo obrazové informace. Ilustrace byly vytvářeny velkým týmem grafiků, zaměstnaných nastálo vydavatelem. Jejich práce byla založena na kresbách i fotografiích. Fotografie v té době ještě nemohly být tisknuty přímo. Vyobrazení redakčních prostor té doby ukazují dlouhé místnosti s velkými okny, plné

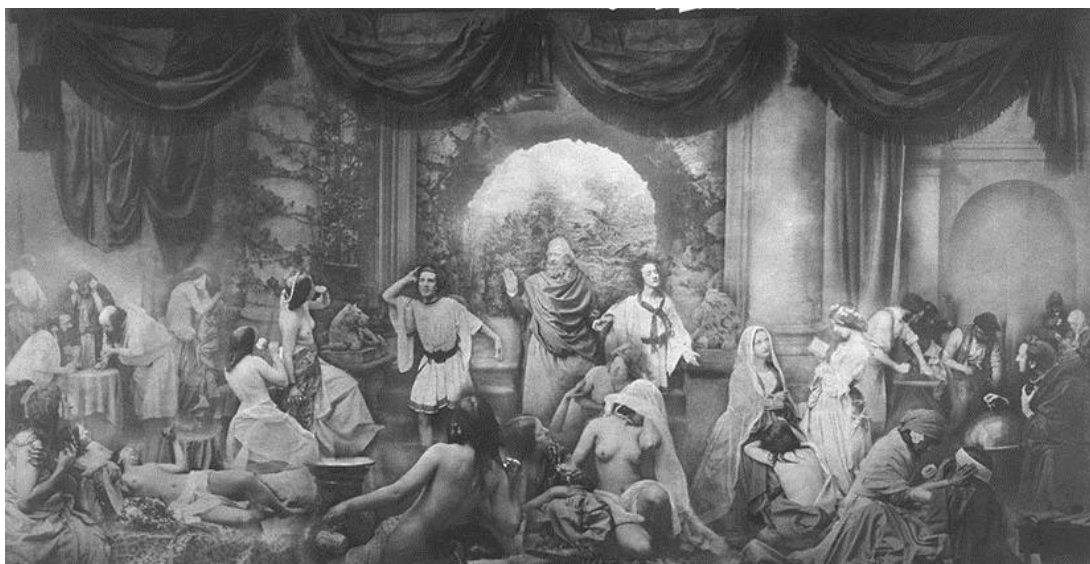
⁷ Převzato z výstavy „Zlaté časy médií“ v pražském Národním muzeu v listopadu 2005

⁸ Světozor, číslo 1, 1834, s. 1

stolů s rytci, kteří připravují předlohy vhodné pro tehdejší tiskařské technologie. Díky kvalitě a možnostem fotografie byly zobrazovány hlavně krajiny, pohledy na města a portréty. Žánrové scény a aktuální události byly zobrazovány kresbami, které dělali kreslíči vyslaní na místa, kde se daly očekávat zajímavé události. To, že nastala vhodná doba pro takováto periodika používající více obrazových sdělení, potvrzuje o rok později založení podobného obrazového časopisu „L'illustration“ v Paříži. A dále „Illustrierte Zeitung“ vydávaný v německém Lipsku.

Opět to není náhoda, že se to stalo v zemích, které měly velký podíl na začátku průmyslové revoluce a které byly ve stejné době důležitými faktory v evropské politice. USA na druhé straně Atlantského oceánu nezůstaly stranou. Naopak, jejich průmyslová produkce rychle rostla. Po několika neúspěšných pokusech založil v roce 1855 úspěšný časopis „Frank Leslie's Illustrated Newspaper“ rytec Frank Leslie. Ten získal zkušenosti nejprve ve Velké Británii ve vydavatelství Herberta Ingrena. Týdeník „Harper's Weekly“ (dodnes přední světový módní časopis) založený v roce 1857 byl nepochybně dalším důležitým mezníkem v historii vznikajícího obrazového žurnalizmu v Americe. Z fotografie byly pořizovány půltónové ilustrace, vytvářené podle originálních snímků šrafováním. Důvěra veřejnosti v tato obrazová sdělení nebyla stejná jako u původní fotografie, protože rytci občas nezobrazili všechny detaily obrázků mnohdy proto, že byli tlačeni časem, obrázky zjednodušovali. Lepení fotografických pozitivů na stránky časopisů byl poněkud neobvyklý experiment. Poprvé se o to pokusil v roce 1870 exkluzivní anglicky psaný čtrnáctideník „Daleký východ“ vydávaný v Japonské Yokohamě pro cizince.

2. G.A. Rejlander – „Dvě životní cesty“, první etické téma a ukázka manipulace s fotografií



Švédský malíř Oscar Gustav Rejlander se na fotografii díval očima umělce a úspěšně se pokusil dát fotografii uměleckou fantazii a kompozici. Inspirován fotografickými postupy Foxe Talbota vytvořil v roce 1857 velkolepou fotografickou alegorii s názvem "Dvě životní cesty", zobrazující výběr mezi morální a nemorální životní cestou. Dvacet pět modelů a modelek znázorňuje na jedné polovině život v ctnosti a na druhé straně v zábavě a neřesti Rejlander se zřejmě inspiroval slavným obrazem Rafaela Santiho „La scuola di Atene (Aténská škola).

V roce 1857 vyvolala Rejlanderova fotografie velké pozdvižení na výstavě v Manchesteru. Přestože ve viktoriánské Anglii nebylo zobrazování nahoty neobvyklé, fotografie o rozměrech 76 x 40 cm byla, podle vyjádření pořadatelů, "příliš věrná originálu postav na ní zobrazených". Na výstavě se rozhodli část obrazu zakrýt. Ani když si kopii tohoto obrazu objednala královna Viktorie, nedosáhlo Rejlanderovo dílo plného uznání. Skotská fotografická společnost odmítla vystavit Rejlanderův obraz na výstavě v Edinburku. Thomas Sutton, redaktor *Photographic News*, prohlásil: "*Není nevhodné vystavovat umělecká díla obnažených žen, ale je nevhodné veřejně vystavovat fotografie nahých prostitutek se všemi detaily jejich těl.*"⁹

Zajímavý je i způsob, jakým obraz vznikl. Talbotovým fotografickým procesem bylo možné nebo jejich části opakovaně kopírovat. Rejlander použil třicet dva negativů, celá scéna tak ve skutečnosti nikdy neexistovala.

Po roce 1859 se Rejlander vrátil k malířství a zemřel v chudobě.

⁹ The Two Ways of Life, dostupné na: <http://www.codex99.com/photography/10.html>

3. Rané období sociálně etické a humanistické fotografie od vynálezu fotografie do konce 1. světové války

Historie fotografie se neskládá pouze z vývoje technických prostředků, ty byly ovšem jejím předpokladem. Důležitou a snad nejdůležitější součástí fotografické historie jsou její produkty, fotografie samé. Přesněji, jsou to obrazy na nich zachycené. Události, objekty, lidé. Zprvu to byly hlavně statické objekty. Dlouhé expoziční časy neumožňovaly záběry ze života. Přesto mají tyto snímky dnes výjimečnou dokumentární hodnotu.

Již bylo také zřejmé, i když to nebyl názor obecně rozšířený, že nestačí jen stisknout spoušť fotoaparátu. Je třeba vědět, kdy ji stisknout, jak pracovat se světlem a podobně. Tedy i pro fotografii jsou třeba jisté schopnosti. A ty nemají všichni. Proto v historii fotografie mají své nezpochybnitelné místo i fotografové, jejichž produkty výrazně vybočovaly z průměru, a kteří přicházeli s novými směry ve fotografické tvorbě.

Mezi nimi také ti, kteří viděli kolem sebe bolesti doby, bídu, nepravosti a nespravedlnosti. Ti, kteří využili možností fotografie k tomu, aby s těmito neduhy společnosti, o nichž mnozí nevěděli, nebo nechtěli vidět. A snímky byly mnohem působivější a nepřehlédnutelnější než sebelepší text. Pro upozorňování na neduhy společnosti a jejich odstraňování nebo alespoň jejich zmenšování měla fotografie úlohu nezastupitelnou. V této době také vzniká sociální učení církve, v roce 1891 byla vydána první sociální encyklika Lva XIII. *Rerum novarum*. V ní papež prohlásil, že situace současného dělnictva se podobá situaci otroků a je nutné ji řešit.

Fotografie, nové, velmi účinné a působivé médium, sehrála při řešení sociálních otázek klíčovou roli. Doslova měnila svými účinky svět okolo sebe.

3.1. Henry Mayhew „London Labour and the London Poor“

V roce 1851 vydal Henry Mayhew knihu „London Labour and the London Poor“ (Londýnští pracující a londýnská chudina), ilustrovanou obrázky podle daguerrotypických fotografií. Je to první fotografická sociální studie, která dokumentovala život dělnické třídy a seznamovala střední a vyšší společenské třídy ve viktoriánské Anglii s jejími otřesnými sociálními podmínkami. Ilustrace ke knize byly založeny na daguerreotypiích, které pro knihu pořizoval v té době uznávaný fotograf Richard Beard. Snímky musely být statické a aranžované, protože dlouhé

expoziční časy neumožňovaly zachytit pohyb. Ty byly převedeny na dřevoryty vhodné



THE MUD-LARK.
[From a Daguerotype by BRASS.]

The Mud-Lark pro tisk. Tisk fotografií nebyl v té době ještě možný. Dřevoryty ovšem nezachytily všechny detaily fotografií a jejich účinek byl proto menší, divák nebyl ztotožněn s dějem, jak tomu bylo později, kdy byla možnost tisknout fotografie se všemi detaily. Reprodukce Beardových snímků mají velký význam proto, že originály daguerrotypů se nezachovaly. Jednou z nejubožejších skupin byli "toshers," kanalizační lovci, kteří procházeli kanalizačními stokami a hledali tam v odpadcích kosti, kovy, mince, přístroje, nebo jiné cennosti. Byla to, jak je v knize uvedeno, "*nejpravděpodobněji nejhorší práce vůbec*".¹⁰

3.2. J. Thompson a A. Smith „Street Life in London“

Naléhavě upozorňovala prostřednictvím fotografie na sociální problémy práce talentovaného a vlivného fotografa Johna Thomsona (1837-1921). Ten pracoval jako fotograf na Dálném východě a po návratu do Anglie začal ve spolupráci s radikálním socialistickým novinářem Adolphem Smithem fotografovat pouliční život londýnské chudiny. Svoji práci publikovali v letech 1876-7 po částech, jednou měsíčně, pod názvem „Street Life in London“ (Život na ulicích v Londýně). Jejich práce je nyní považována za klíčové dílo v dějinách sociální dokumentární fotografie.¹¹ Každá část obsahovala 36 fotografií s texty. Velmi zajímavé je také to, že snímky byly do tisku reprodukovány fotomechanicky Woodburyho metodou z původních suchých deskových negativů. Výsledkem byly překvapivě ostré výtisky, udivující tehdy svým až zdánlivě trojrozměrným dojmem.¹²

Každý Thompsonův snímek doprovázel A. Smith příběhem, k obrázku se vztahujícím. Takovéto obrazové publikace byly v té době něčím novým a neobvyklým, čtenář se prostřednictvím obrázku stával pozorovatelem do děje vtahovaným.

¹⁰ MAYHEW, Henry. The Mud-Lark, dostupné na: http://www.estherlederberg.com/EImages/Extracurricular/Mayhew/Mayhew_33.html

¹¹ Street Life in London, dostupné na: <http://digital.library.lse.ac.uk/collections/streetlifeinlondon>

¹² Woodburyho metoda je popsána na str. 34 této práce

Působivost byla velká a tím i dopad na veřejnost a veřejné mínění. A tím byl vyvoláván tlak na to, aby se alespoň ty nejkřiklavější sociální problémy řešily.

Texty jsou krátké, ale plné detailů, založených na rozhovorech s řadou mužů a žen, živořících na okraji společnosti v ulicích Londýna. Pod vlivem těchto fotografií „ze života“ vzrůstal ve druhé polovině 19. století zájem o sociální podmínky, ve kterých tito lidé žijí. Všechny části byly v roce 1880 také vydány v jedné knize pod názvem „*Street Incidents*“



"Hookey Alf," Of Whitechapel¹³



The "Crawlers"¹⁴

K snímku "Hookey Alf," Of Whitechapel je v knize tento text:

"Na fotografii před výčepem vidíme klidnou tvář řemeslníka, který si po úspěšné práci kouří v klidu a pohodě svou dýmku, zatímco pod ním sedí žena, jejíž bolestný výraz naznačuje starost o holou existenci a obavy, které nevyhladí ani pití. Po jejím boku sedí statná "žena z lidu", která se nenechá rušit při pití své sklenice piva žádnými starostmi o domácnost a přivyká své dítě od malička tabákovému kouři a výparům z alkoholu. Ale v popředí fotoaparát zaznamenal nejvíce dojemné epizody. Mladé dívka, ne však natolik mladá, aby si neuvědomovala fatální důsledky pití alkoholu, odvážně pronikla do skupiny, jako by chtěla odvést nějakého ohroženého člena své rodiny a dostat ho pryč z vlivu špatných přátel. Na ulicích Londýna nelze spatřit patetičtější scénu, než tento

¹³ "Hookey Alf," Of Whitechapel, dostupné na: <http://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:zic979hiy>

¹⁴ The "Crawlers" dostupné na: <http://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:zeg943muw>

často se opakující příběh malého dítěte, vedoucího domů opilé rodiče. Velmi časně nesou tyto dětské tváře výraz úzkosti, ničící jejich mládí a rozesmutní všechny, kteří mají odvahu takové scény sledovat. Navyklý životu plnému takových příhod stojí v pozadí vyrovnaně a klidně hostinský, zatím co vedle něho stojící zámožný obchodník má v tváři výraz uspokojení z toho, jak se cítí být povznesen nad bídu kolem.¹⁵

U snímku *The "Crawlers"* (vpravo) je uveden dojmavý příběh ženy, která po domácích hádkách a násilí musela i s malým synkem odejít z domova a klesala stále níž až na samé dno společnosti.

3.3. Dr. Barnardo a jeho domovy pro děti

Thomas John Barnardo (4.7.1845 - 19 září 1905) byl filantrop, zakladatel a ředitel domovů pro chudé a opuštěné děti. V 80. letech 19. století využil fotografie pro



Before and After picture from Barnardo's Home for Working and Destitute Lads¹⁶

Day and Night Magazine 1896.

přesvědčivou dokumentaci sociálních poměrů mládeže z nejhudších vrstev britské společnosti a pro podporu své charitativní činnosti.

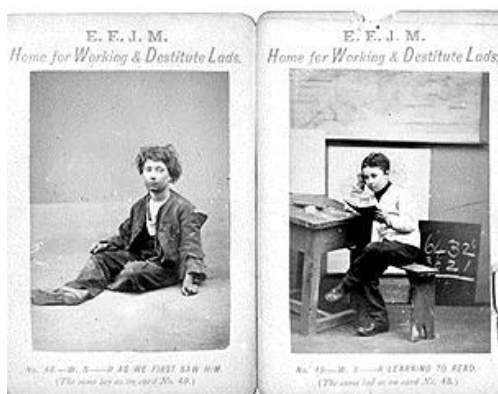
Pořizoval fotografie dětí tak, jak vypadaly před příchodem do domova a jakou proměnu doznaly v domově. Ty pak publikoval ve vlastním časopise, který rozesílal na podporu své činnosti. Fotografie z roku 1870 používal Barnardo pro získání finančních prostředků, zdánlivě ukazoval děti "před" a "poté", co byly zachráněny z ulice. Barnardo byl později obviněn z podvodného jednání. V soudním sporu, v roce 1877, Barnardo přiznal, že na fotografiích nebyly vždy opuštěné děti a někdy přehnaně upra -

¹⁵ "Hookey Alf," Of Whitechapel, dostupné na: <http://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:zic979hiy>

¹⁶ BERNARDO, J.B., dostupné na:

http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Thomas__Barnardo/A/

voval jejich vzhled. Soud ho pouze pokáral, ale rozhodl, že jeho pohnutky byly úspěch-



The transformation (1870)

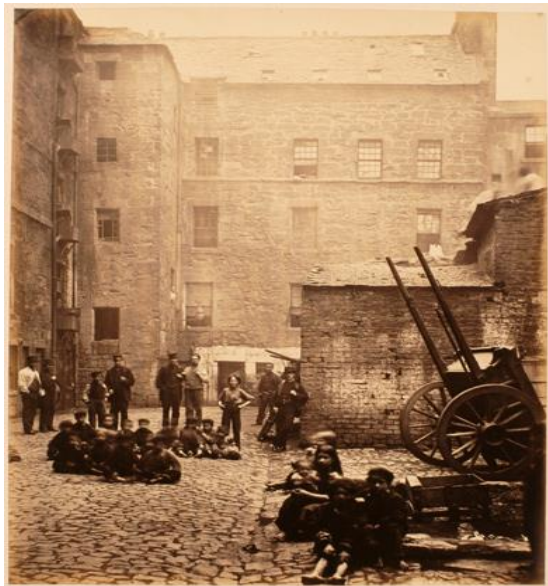


Hard working lads (1870)

tilé a jeho že domy pro děti jsou skutečnou a hodnotnou charitou.¹⁷

3.4. Thomas Annan - Old Closes and Streets of Glasgow

Thomas Annan (1829-1887) byl skotský fotograf, který svými snímky upozorňoval na špatné podmínky bydlení chudých. To mělo odezvu – v roce 1886 byl pověřen, aby pro město Glasgow zdokumentoval poměry v chudinských čtvrtích. Fotografie měly sloužit jako podklad pro rozhodnutí, které části města budou pro nevyhovující stav zbourány



No. 46 Saltmarket



No. 75 High Street

a jaká další opatření ke zlepšení života v těchto čtvrtích budou přijata. Soubor jeho fotografií byl zveřejněn pod názvem „Old Closes and Streets of Glasgow“¹⁸

¹⁷ The Guardian Gallery, dostupné na: <http://www.guardian.co.uk/gall/0,8542,803211,00.html>

¹⁸ ANNAN, Thomas. dostupné na: <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/Mar2006.html>

4. Sociálně etická a humanistická fotografie v USA do konce 1. světové války

Historické práce uvádějí, že v letech 1820 – 1915 vycestovalo do USA asi 50 – 55 milionů Evropanů. Jen z českých zemí se během „velké emigrace“ letech 1848–1914 vystěhovalo do USA 350 tisíc obyvatel.¹⁹

Velký počet byl také imigrantů z Asie, hlavně z Číny. Ekonomická i sociální nestabilita, která ovládla Čínu v polovině 19. století, měla za následek největší migrační vlnu v čínské historii.²⁰

Přistěhovalci se ocitli v neznámém prostředí často bez finančních prostředků, bez práce a s početnými rodinami. To způsobovalo nemalé sociální problémy, které nebyly vždy řešeny, a situace mnoha přistěhovalců byla velmi špatná.

Zákony, regulující zaměstnávání dětí, byly v USA přijaty pod velkým společenským tlakem, vyvolaných právě fotografickým svědectvím, které bylo velmi neúprosné.

Aby se sociální problémy řešily, bylo nutné je pojmenovat a upozornit na ně. Tady se ukázalo, co zmůže jeden člověk se svým fotoaparátem a s velkým odhodláním a statečností. S přesvědčením, že slova, nemohou plně vyjádřit realitu, pomáhali tito lidé svými fotografiemi prosadit důležité sociální reformy a přispět k tomu, aby svět okolo nich byl lepším místem k životu pro všechny.

4.1. Jacob Augustus Riis – fotografie prosazuje sociální reformy

Jacob Augustus Riis (1849-1914) byl americký fotograf, sociolog, novinář a spisovatel. Pocházel z Dánska, vyučil se truhlářem a v roce 1870 přicestoval do USA. Žil v chudých poměrech, dlouho se nemohl v novém prostředí uchytit, střídal různá zaměstnání a cestoval za prací. Až v roce 1877 se stal policejním a soudním reportérem novin The New York Tribune, později večerníku The Evening Sun. Obstarával zpravodajství z chudinských čtvrtí, kde se tísnily ve starých domech bez kanalizace a vodovodu statisíce lidí a kde se rodila zločinnost. Psal mnoho článků, aby upozornil na nelidské životní podmínky v těchto čtvrtích, Jacob Riis si uvědomil, že slova plně vyjádřit realitu nemohou. Protože neuspěl u fotografů, kteří se zalekli práce v nebezpečném prostředí, koupil si začátkem roku 1888 deskový fotoaparát. Časopis Sun otiskl již v témže roce 1888 dvanáct kreseb podle jeho fotografií jako ilustraci

¹⁹ Migrace v 19. století a její příčiny, dostupné na: www.gargantua.wz.cz/Migrace

²⁰ Svět v pohybu dostupné na: www.multikulti-challenge.cz/.../svet-v-pohybu-uvod-do-fenomenu-migrace

k článku „Flashed from the Slums“ (Poznámky z chudinských čtvrtí). Využil tehdy nový vynález bleskového světla a dokumentoval ponižující způsoby života v nájemných ubytovnách kasárenského typu (jeden z takových typických domů měl 2781 nájemníků, v jedné malé místnosti žilo až 9 lidí a v celém domě byla jen jedna vana na koupání).



*Bohemian Family Rolls Cigars
Česká rodina balí doutníky v jedné
místnosti činžovního domu. (1890)*

Dále dokumentoval poměry v policejních noclehárnách a práci dětí využívanou v domácích řemeslných dílnách.

*Snímek z knihy „Jak žije druhá polovina“,²¹
celá rodina, včetně dětí, pracuje dlouhé hodiny*

V roce 1889 uveřejnil v časopise Scribner's článek „How the Other Half Live“ („Jak žije druhá polovina“), ve kterém svoje kritické texty

doplnil kresbami vyhotovenými podle vlastních fotografií. Materiály vzbudily takový ohlas, že v rozšířené formě, ale také s přímými reprodukcemi fotografií, vyšly roku 1890 pod stejným názvem knižně. Kniha byla ilustrovaná jeho třicet šesti fotografiemi.



*Family living in a one-room
New York City, 1890*

Část z nich byla vytištěna půltónově, část byla překreslena.

Název knihy je citátem z románu Pantagruel francouzského spisovatele Françoise Rabelaise: "polovina na světě neví, jak žije ta druhá" ("la moitié du monde ne sait pas l' autre vit").

Svým bleskovým světlem Riis ozářil nemilosrdný, klaustrofobní život bída a představil veřejnosti, jako jeden z prvních, pohled na chudobu v její bezprostřední blízkosti.

²¹ STUMBERGER, Rudolf. Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945. s. 231

²² Tamtéž, s. 232



Tato fotografie z roku 1889 zachycuje tři děti choulící se na uličním zákoutí a hledající tam alespoň trochu tepla. Zobrazováním špinavých dětí spících na ulici působil na kolektivní vědomí společnosti o nutnosti nápravy. Poselství této fotografie bylo: Žádné dítě by nemělo spát na ulici.

Mulberry Street: It was like "Our Gang" with lots of pulmonary tuberculosis (1889)²³

Kniha „Jak žije druhá polovina“ zapůsobila na veřejnost tak, že Riis prosadil stržení nejhorších newyorských domů bez vody a kanalizace a reformaci městských škol. Kniha pomohla ke zlepšení životních podmínek v Lower East Side na Manhattanu. Byla tam vybudována kanalizace a zajištěn odvoz odpadu. Celá ulice Mulberry Street byla zbourána a na jejím místě zřízen park.

Riis intenzivně přednášel ve prospěch sociálních reforem a své přednášky doprovázel promítáním diapositivů svých fotografií. Ty se pak dostaly k mnohonásobně většímu počtu lidí, než by je vidělo jen v tištěné podobě.

Riis byl po své smrti prohlášen Episkopální církví USA (Episcopal Church in the United States of America) za svatého a jeho svátek je 2. července.

Riisovo snažení má ale i své kritiky. Ekonom Thomas Sowell (2001) tvrdí, že přistěhovalci v Riisově době byli většinou ochotni žít ve stísněných a nepříjemných podmínkách, jako úmyslná krátkodobá strategie, která jim umožnila ušetřit více než polovinu svých příjmů, aby se další členové jejich rodin mohli do USA dostat. Proto odmítali přemístění do pohodlnějšího ubytování, někteří nájemníci se fyzicky bránili dobře míněnému přestěhování, protože, jak uvádí Sowell, lepší ubytování bylo nákladnější a neumožňovalo takové úspory.²⁴

²³ STUMBERGER, Rudolf. Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945. s. 230

²⁴ SOWELL, Thomas. The Quest for Cosmic Justice. Simon and Schuster, 2001. s. 128-129

4.2. Lewis Wickes Hine – fotoaparát jako nástroj sociální reformy

Z amerických fotografů je významnou osobností tohoto období Lewis Wickes Hine (1874-1940). Po studiu sociologie se stal učitelem na newyorské "The Ethical Culture School". Podle slov jejího zakladatele, Felixe Adlera je: "*Ideou školy rozvíjet osobnost jednotlivců, kteří budou přispívat ke změně jejich prostředí k většímu souladu s morálními ideály.*"²⁵

Se svými studenty používal fotografii jako vzdělávací médium. V newyorském přístavu fotografoval se svými studenty tisíce přistěhovalců, kteří každý den připlouvali. Hine si jako sociolog uvědomil, že dokumentární fotografie by mohly být nástrojem pro sociální změny a reformy. Začal využívat fotografie při sociologických výzkumech a při publikování jejich výsledků, a upozorňoval na nutnost změn.

Fotografoval chudinské čtvrti New Yorku a život v jejich nájemních domech.



*Indiana Glass Works at midnight, (1908)*²⁶

V roce 1907 fotografoval pro organizaci „National Child Labour Committee“ (Národní komise pro práci dětí) děti pracující v továrnách.

Pracoval s formáty desek 13 x 18 cm. Na snímcích zdůrazňoval disproporce mezi velikostí dětí a strojů. Jeho práce přispěla

k přijetí zákonů, regulujících zaměstnávání dětí. Své práce publikoval v roce 1908 v časopise „Charities and the Commons“.



*“Anemic Little Spinner in North Pownal Cotton Mill, North Pownal, Vermont“ (1910)*²⁷

²⁵ "The Ethical Culture School", dostupné na: <http://www.ecfs.org/>

²⁶ HINE, L.W. dostupné na: <http://www.authentichistory.com/1898-1913/2-progressivism/3-laborreform/2-hine/>

²⁷ STUMBERGER, Rudolf. Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945. s. 236

Na fotografiích je dvanáctiletá Annie Card, pracující v tkalcovně bavlny ve Vermontu.



Snímek vlevo²⁸ byl použit na poštovní známce USA, připomínající přijetí prvních zákonů o dětské práci. Také román „Counting on Grace“, který napsala Elizabeth Winthropovou, byl inspirován touto fotografií Annie a jejím životem.

Během svého života byla Hineho tvorba považována za staromódní, v jedno období byl závislý na sociálních dávkách, neschopný platit hypotéku na svůj dům. Přesto pokračoval dále ve fotografování, včetně studie o stavbě Empire State Building v roce 1930.

Po dobu 1. světové války fotografoval pro misi Červeného kříže ve Francii a v Itálii. Hineho snímky vyjadřovaly morální apel na kruté pracovní a životní podmínky. Hine fotografoval i později po skončení války. V práci „Man at Work“ vyzdvihuje dělnickou práci. Významné je jeho zdokumentování stavby Empire State Building.

Retrospektivní výstava jeho díla se konala v Riverside Museum bezprostředně před jeho smrtí v roce 1940.²⁹

²⁸ STUMBERGER, Rudolf. Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945. s. 48

²⁹ HINE, Lewis., dostupné na: <http://www.escapeintolife.com/artist-watch/lewis-hine/>

4.3. John Spargo - The Bitter Cry of Children (Hořký pláč dětí)

John Spargo (1876-1966) byl americký socialistický aktivista, vycházející



Děti v uhelném dole v Západní Virginii

z pozic křesťanského socialismu. V historii sociálně humanistické fotografie má své místo knihou „The Bitter Cry of Children“. Kniha je ilustrována fotografiemi a je obžalobou dětské práce na začátku 20. století v USA. V té době mohly být legálně v uhelných dolech zaměstnávány děti od dvanácti let. Pracovaly deset hodin denně po kotníky ve vodě a blátě. Spargo v knize píše: „Vzpomněl jsem si na Roberta Owena³⁰, který se ptal dvanáctiletého chlapce v anglickém uhelném dole, zda zná Boha. Chlapec zíral nepřítomně na tazatele a řekl: "*Boha? Ne, toho neznám, asi musí pracovat v nějakém jiném dole.*"³¹

z pozic křesťanského socialismu. V historii sociálně humanistické fotografie má své místo knihou „The Bitter Cry of Children“. Kniha je ilustrována fotografiemi a je obžalobou dětské práce na začátku 20. století v USA. V té době mohly být legálně v uhelných dolech zaměstnávány děti od dvanácti let. Pracovaly deset

Ještě dnes údaje z Mezinárodní organizace práce ukazují, že v některých částech světa pracuje přibližně 73 milionů dětí ve věku od 10 do 14 let. Ve věku od 5 do 17 let je to již 218 milionů.³² Každých 6 vteřin zemře jedno dítě hladem, 6 milionů dětí za rok.

Nelze ani odhadnout, kolika dětem ani není dovoleno, aby se narodily.

³⁰ Robert Owen (1771-1858) byl významný britský sociální reformátor

³¹ SPARGO, John. The Bitter Cry of Children. New York: Macmillan, 1906, s. 163

³² International Labour Organisation, dostupné na: http://www.ilo.org/global/about-the-ilo/newsroom/news/WCMS_008058/lang--en/index.htm

5. Války a jiné ozbrojené konflikty do konce 1. světové války

At' fotografovali pro tu či onu stranu konfliktu, z těch či oněch důvodů, nakonec všechny válečné fotografie vypovídají o nenávisti, hladu a smrti. Fotografie jsou obžalobou i svědectvím, aby se na hrůzy válek nezapomínalo a aby se neopakovaly.

V Novém zákoně je válka obecně chápána jako zlo a Ježíš zdůrazňoval, že mír je pro křesťana svatým pojmem, ne válka. Radil nám, abychom se nemstili a neopláceli zlo zlem. V lásce máme mít i své nepřátele.

Slyšeli jste, že bylo řečeno: ‚Oko za oko a zub za zub.‘ Já však vám pravím, abyste se zlým nejednali jako on s vámi; ale kdo tě uhodí do pravé tváře, nastav mu i druhou; a tomu, kdo by se s tebou chtěl soudit o košili, nech i svůj plášť. Kdo tě donutí k službě na jednu míli, jdi s ním dvě. Kdo tě prosí, tomu dej, a kdo si chce od tebe vypůjčit, od toho se neodvracej. Slyšeli jste, že bylo řečeno: ‚Milovati budeš bližního svého a nenávidět nepřítele svého.‘ Já však vám pravím: Milujte své nepřátele a modlete se za ty, kdo vás pronásledují, abyste byli syny nebeského Otce; protože on dává svému slunci svítit na zlé i dobré a déšť posílá na spravedlivé i nespravedlivé. (Matouš 5, 38 - 48)

V prvních stoletích dějin církve žili křesťané ve víře, že jim Kristus zakázal válčit, zdráhali se nosit zbraň, byli přesvědčeni o zvrácenosti války a odmítali se jí účastnit bez ohledu na riziko postihu. Teprve po roce 313, kdy za římského císaře Konstantina poprvé dochází ke spojení církve se státem, byla křesťanská teologie postavena před nutnost hledání kompromisů mezi evangelním ideálem nenásilí a příkázáním lásky k bližním včetně nepřátel a reálnou politikou.

Vzniká křesťanská válečná etika, která už nestaví radikálně otázku účasti křesťana ve válce, ale hovoří o oprávněnosti tzv. spravedlivé války. Zásady této spravedlivé války, rozpracoval na přelomu 4. a 5. století především sv. Augustin.

V církevním učení o spravedlivé válce se je vysloven názor, že válka může být za určitých krajních okolností menším zlem. (jako jím byla např. v minulém století válka proti Hitlerovi), nicméně v každém případě stále zůstává zlem. . . ³³

Fotografové byli již v raných dobách fotografie vysílání na místa válečných konfliktů. Se zdokonalováním technických prostředků fotografie a tisku se tak dělo stále

³³ Machálek, Vít: Postoje k válkám v dějinách křesťanství, z příspěvku předneseného na setkání praktického mezináboženského dialogu 12. 12. 1998 věnovanému tématu „Náboženství - zdroj válek nebo míru?“ Dostupné na: <http://www.getsemany.cz/book/export/html/2544>

častěji. Válku a její hrůzy tak mohly shlédnout masy lidí, fotografie získala humanitní rozměr. Ve snímcích z válečných konfliktů ukázala fotografie, jako nové informační médium, svůj velká potenciál.

Fotografie zprostředkovala účast i na vzdálených válečných událostech nesrovnatelně výstižněji a účinněji než dříve užívané obrazy nebo kresby. Čtenáři je považovali za přesný a autentický obraz na nich zachycených událostí a dějů. Očekávání se, že fotografové, protože nejsou aktivní účastníky války, přinášejí její pravdivé a objektivní zobrazení, nebylo často naplněno. Těžké a objemné vybavení a nutnost dlouhých expozičních časů v desítkách vteřin neumožňovalo přímé záběry z bitevního pole. Snímky byly proto většinou naaranžované a statické, zdánlivý pohyb byl jen iluzí. Také následné zpracování bylo zdlouhavé, zvláště u daguerrotypií.

Po vynálezu fotografie v roce 1839 probíhala řada malých i velkých válečných konfliktů, do kterých se zapojili i fotografové. Zachovaly se desítky klasických daguerrotypií neznámých autorů z mexicko-americké války v letech 1846-1848. Skotský armádní chirurg Dr. John McCosh, který byl také zaníceným fotografem a měl velmi dobré fotografické vybavení, fotografoval druhou anglicko-sikhskou válku v letech 1849-1850 a druhou anglicko-barmskou válku roku 1852. Pracoval výhradně s kalotypiemi formátu 15x19 cm až 20,5x21 cm.

Významnější byla práce anglického fotografa Rogera Fentona (1819-1869). Fenton byl zkušený fotograf, proslavený svými snímky z Ruska v roce 1852 (snímky tehdy pořizoval ještě talbotypii). Ten za čtyři měsíce zhotovil z Krymské války 360 snímků. Fotografoval britské oddíly pomáhající Turkům, aby novinové zprávy o této válce byly doprovázeny také obrazovými informacemi. Fotografie měly za úkol ovlivnit pozitivně britskou veřejnost, která byla k účasti na této válce stále kritičtější, proto nesměly být pořizovány záběry padlých a následky bojů. Proto jsou Fentonovy snímky z Krymu považovány také za první využití fotografie v oblasti propagandy a ovlivnění veřejného mínění.

Fenton mohl, vzhledem k rozměrnosti fotografických přístrojů a dlouhé době osvitů (průměrně okolo 10 vteřin), fotografovat jen připravené snímky se staty. Pohotovost byla omezována i pracnou přípravou mokrých kolodiových desek na místě fotografování.

Po návratu do Anglie byl jmenován oficiálním fotografem královské rodiny a Britského muzea. Fentona vystřídal na Krymu rytec a fotograf působící v tehdejší Istanbulu, James Robertson. Můžeme ho nazvat prvním válečným fotografem.

Pořizoval snímky z bojiště a fotograficky zdokumentoval pád Sevastopolu. Po ukončení Krymské války se stal v roce 1857 oficiálním fotografem britské armády při potlačení vzpoury Spahiů v Indii. Snímky, které F. Beatoe pořídil při dobývání Tiensinu v Číně v roce 1860 jsou děsivým svědectvím rané válečné fotografie.

Používán byl v tomto období výhradně mokřý kolodiový proces. To znamenalo cestovat s černým stanem, obrovským stojanem, chemikáliemi, neskladnými a křehkými skleněnými deskami a s řadou různých objemných a těžkých kamer. Vybavení muselo být na Krym dovezeno v celém železničním vagonu a posléze bylo přemísťováno ve zvláštním, koňmi taženém voze.

Fotografie z Krymské války, zveřejňované v tisku (tehdy ještě stále nepřímo) byly také jedním z impulzů pro vznik dobrovolných hnutí organizujících zdravotnickou pomoc na bojištích. Zde byla poprvé zřejmá síla fotografického obrazu a jeho vliv na veřejné mínění.

Tisíce fotografií byly pořízeny v průběhu občanské války v USA v letech 1861-1865. V této nejkrvavější válce v historii USA padlo více lidí, než ve všech dalších válkách, kterých se USA zúčastnily, včetně obou válek světových i válek v Korei a Vietnamu.

Morseův žák, fotograf Mathew Brady (1823-1896), systematicky dokumentoval průběh občanské války, organizoval a financoval rozsáhlý tým fotografů vybavených pojízdny laboratořemi. Jeho snímky byly mnohem krutější a pravdivější než snímky z Krymské války. Za nejpůsobivější fotografii z americké občanské války je považován snímek padlých vojáků v bitvě u Gettysburgu 1.–3. 7. 1863. Pořídil ho jeden z Bradyho



spolupracovníků Timothy O'Sullivan. Nazval ho výstižně „Žně smrti“.

Fotografie pořízené Bradyho týmem působí neobyčejně objektivně, ale ve skutečnosti je možné, že jednotlivé snímky byly aranžovány. Celkem pořídila Bradyho skupina přes 7 000 negativů.

Vraťme se k historii fotografie evropské. Jsou to opět fotografie zobrazující



Barikády na Rue de Castiglione³⁴

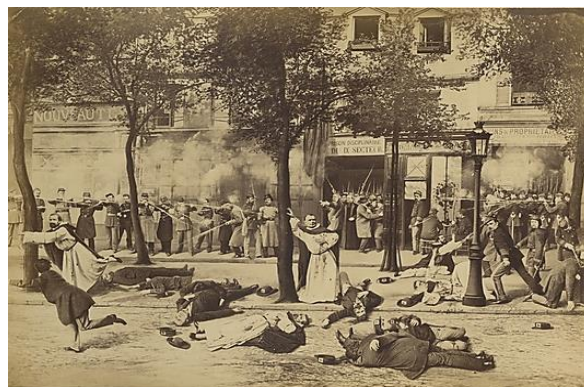
nechali na barikádách často fotografovat. Snímky pak systematicky vyhledávala policie a identifikovala podle nich příznivce revoluce. Ti byli pak zatčeni a poté většinou popraveni. Snímky z těchto událostí byly zveřejněny v mnoha evropských novinách a časopisech.

Pro podporu teroru proti komunardům po porážce komuny byla poprvé

fotografie použita jako nástroj propagandy a manipulace. Fotograf Eugene Appert zhotovoval fotomontáže, na nichž byli komunardi prezentováni jako vrazi. Jeden z těchto snímků měl „dokumentovat“ masakr dominikánských mnichů ve městě Arcueil u Paříže.

násilí. Země, která dala světu fotografii, prožila v době 21. až 28.5. 1871 krvavý týden. Vládní jednotky porazily Pařížskou komunu. Za tento týden padlo, lépe řečeno bylo povražděno, 30 - 50.000 lidí. V dějinách fotografie mají snímky ze dnů Pařížské komuny své místo také z jiného důvodu než

z hlediska dokumentárního. Komunardi se



E. Appert fotomontáž „Zločiny komuny“ (1872)³⁵

Fotografie si získávala přes svá technická omezení významnou pozici při dokumentování událostí z celého světa. Tým fotografů dokumentoval tažení i popravu císaře Maxmiliána v Mexiku v roce 1867. Německo-dánskou válku dokumentovali v roce 1864 H. Graf, C. Junod a F. Brand.

V konečném důsledku však v převážně většině způsobily fotografie válečných událostí odpor veřejnosti k válce.

³⁴ Pařížská komuna, dostupné na:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Commune_de_Paris_barricade_rue_de_Castiglione_2.jpg

³⁵ APPERT, Eugene. Dostupné na: <http://depotte.com/blog/2012/02/eugene-appert/>

6. Zdokonalení tiskových technik – masový průnik fotografií do novin a časopisů

K zadavatelům a zájemcům o dokumentární a reportážní fotografie patřily překvapivě zřídka noviny a časopisy té doby. Zprávy se sice díky telegrafu rozšiřovaly velmi rychle, fotografie ale mohly být zveřejňovány jen nepřímo a se značnými výdaji. Fotografie byly stále převáděny do rytin nebo litografií, tím ale velmi ztrácely na své hodnověrnosti. Zájem podávat zprávy, informovat pomocí obrazů a přiblížit je hromadně lidem kladl nové požadavky na tiskové techniky.

Zvýšená poptávka po aktuálním obrazovém zpravodajství přišla ale až po vynálezu a vylepšení pultónové metody reprodukce. Tomu předcházelo několik dalších technik tisku, na nichž se významně podíleli také čeští vynálezci.

Metoda vynalezená v roce 1855 Alfonsem Poitevinem používající citlivou vrstvu složenou s želatiny a potaše nebyla příliš úspěšná. Negativ získaný Talbotovou nebo Archerovou metodou byl zkopírován na tuto vrstvu. V místech vystavených světlu želatina ztvrdla, a proto tam lépe držel olejovitý tiskařský inkoust. Nevýhodou byla možnost provést tisk pouze malého množství kopií a nemožnost tisknout obrázky současně s textem.

Úspěšnější byla modifikace této metody, kterou vynalezl Walter Bentley Woodbury v roce 1864. Jeho postup také využíval kombinaci potaše a želatiny – pozitiv byl propraný ve vlažné vodě a během toho byla smyta neztvrdlá želatina a reliéf byl zformován a použit na výrobu oloveného odlitku. Forma připravená touto metodou byla použita pro tisk. Vynálezce tvrdil, že zaručuje 600 až 800 výtisků z jedné olovené formy. A že z jedné želatinové předlohy může být zhotoveno asi 20 těchto forem. Celkové množství kopií mohlo být tedy až 12 000. V praxi bylo ale dosahováno počtů polovičních. Rychlost tisku byla asi 120 stran za hodinu. Nedostatek této metody je názorně možno objasnit časem, který by byl potřeba pro tisk šestnáctistránkových novin v nákladu 100 000 ks. Zatímco toto množství bylo možno koncem 19. století vytisknout na moderním rotačním tiskařském stroji za hodinu, potřebovala by Woodburyho metoda několika desítek tisíc hodin. Další nevýhoda této metody byla opět nemožnost současného tisku textů a obrázků. Dominantní pozice dřevorytu v tisku ilustrací připravených grafiky byla ohrožena pouze zinkografií. Na začátku byla používána k reprodukci kreseb, v roce 1850 francouzský vynálezce Firmin Gillot uspěl ve vyleptání štočku na zinkovou desku.

Pro tisk fotografií má zásadní význam vynález Karla Klíče - heliogravura a hlubotisk. Heliogravura leptaná do měděné desky byla impulsem pro vznik dalšího vynálezu nové reprodukční a tiskové techniky, původní a dosud neznámé – hlubotisku. Tato technika byla u zrodu ilustrovaných magazínů v období po první světové válce. Heliogravura se hodila jen pro tisk na ručním lisu, Klíč však chtěl tisknout množství obrázků na stroji, a tak přišel jeho další vynález, hlubotisk.

Převrat v reprodukčních technikách způsobil vynález autotypie Georgem Meisenbachem v roce 1881. Je to fotomechanický rozklad tónových, stínovaných obrazů hustou černou sítí. V novinách se používala technika autotypických kovových štočků. Principem bylo rozrastování snímku pomocí síťky do řady bodů. Podíváme-li se autotypický obraz z blízka, nebo na jeho zvětšeninu, uvidíme jen zmeř' černých a bílých bodů. Budeme to snad pokládat za nějaký obratný trik vynálezavého rytce, ale vpravdě je to jen hrubý příklad optického klamu, jimž podléháme vždy, když se díváme na autotypie. Fotografie reprodukované tímto způsobem v knihách a časopisech se nám vždy zdají jednolitě, ale podíváme-li se na ně lupou, uvidíme jen síťku (rastr). Je-li síťka jemná, splývá našemu oku už při vzdálenosti, ve které obvykle držíme knihu při čtení. Je-li naopak síťka hrubá, splývá teprve při pohledu z větší vzdálenosti.

Používání Meisenbachovy autotypie umožnilo od konce roku 1880 současný tisk textu a fotografií. S touto technikou se staly možnosti rozmnožování fotografií tiskem téměř neomezené. Byl to, a dodnes je, základ pro reprodukci fotografií v tisku.

Významnou složku v cenách periodik tvořily náklady na papír. Ten se doposud vyráběl z bavlny a částečně ze starého textilu. Byla zde tedy pochopitelná snaha výrobu papíru zlevnit, aby byl velký nástup novin a periodik usnadněn jejich nižší cenou. V roce 1884 americký vynálezce Friedrich Gottlieb Keller vynalezl technologii výroby papíru ze dřeva. Jeho krajan Alexander Mitcherlich tento proces vylepšil a během následujících let cena papíru vyráběného tímto postupem výrazně klesla.

Fotografie doposud oslovovala relativně malý okruh lidí a udivovala je pohledy na vzdálená místa, která by jinak nikdy nespátřili. Fotografie v žurnalistice mohla teď nejen oslovit, ale také významně ovlivnit miliony čtenářů novin a časopisů.

Také bouřlivý společenský vývoj vytvářel podmínky pro rychlý růst počtu novin a časopisů. V tomto období stále rostla města, vyžadující pro nové tovární výroby velký počet zaměstnanců. Stoupající koncentrace obyvatel vyvolala zvýšenou poptávku po informacích a tak se náklady novin a časopisů stále zvyšovaly. Nebyl to pro zvyšování

nákladu jediný důvod – vzrůstající úroveň průmyslové produkce nezbytně potřebovala a vyžadovala také více reklamy.

Zájem o reklamu a inzerci se zvyšoval a tím také úměrně rostly zisky vydavatelů. To jim umožňovalo modernizovat tiskařské závody, zvyšovat počty výtisků novin při současném snižování nákladů na jejich výrobu. Zvyšující se úroveň periodik znamenala také zájem o lepší a častější využití obrazových informací. Fotografie měla zpočátku v novinách a časopisech jen pasivní ozdobnou hodnotu. Byla to tendence z předchozích období, daguerrotypií počínaje.

Také česky psaný periodický tisk se rozvíjel velmi dynamicky. V roce 1860 vycházelo 60 česky psaných periodik, v roce 1880 to bylo již 155, do roku 1900 se počet zvýšil na 572 a na začátku 1. světové války to bylo již 1251 titulů.³⁶

Přímá reprodukce fotografií pultónovou metodou byla přirozeně využívána v ilustrovaných tiskovinách, ale moderní tiskařské metody nebyly ještě všeobecně rozšířeny. Stále se současně ve značné míře vedle pultónových reprodukcí fotografií ještě používaly rytiny podle kreseb nebo fotografií, pouze menší část obrazových ilustrací se týkala přirozených snímků ze života. Možnosti fotografů, pořizovat živé snímky byly také stále limitovány dlouhými expozičními časy.

Je také překvapující, že veřejnost té doby nepřijala nahrazení rytin pultónově reprodukovanými fotografiemi se všeobecným nadšením. Strohé fotografie nevyhovovaly v době nastupující secese obecnému vkusu. U rytin byly obsahové nedostatky zakrývány přemírou ornamentiky rostlinného i geometrického původu, náhodně seskupené pouze pro překvapení a oslňování čtenáře. Snaha o líbivost je u secese nesporná, což dokládají nejen tvary a ornamenty. Když rytec vynechal všechny nedůležité prvky obrazu podle fotografického originálu, tak „vylepšoval“ obrázek. Na druhé straně většina fotografů, kteří přispívali do periodik, neměla potřebný talent a schopnosti, spokojovala se tehdy s čímkoli, co se jim objevilo před objektivem fotoaparátu, aniž by čekali na vhodný okamžik a vhodnou situaci.

Estetický rozměr fotografií v tisku byl podceňován. Opomíjelo se, že fotografování není jen mechanický proces, ale že lidský faktor a cítění fotografa má na výsledném produktu určující podíl. Je zřejmé, že možnosti přímé reprodukce fotografií pultónovým postupem nestačily samy o sobě vyvolat větší zájem a umocnit účinek

³⁶ Převzato z výstavy „Zlaté časy médií“ v pražském Národním muzeu v listopadu 2005

fotografie v tisku. Grafici a rytci se samozřejmě také nechtěli vzdát svých pozic. Dělali, co bylo v jejich silách, aby ztížili fotografům větší přístup na tištěné stránky.

Nebylo také jednoznačně dané, kdo by měl pro vydavatele novin a časopisů snímky pořizovat. Willi Frerk v článku publikovaném již v roce 1906 píše: „*Většina obrazového materiálu je pořizena autory, kteří nemají žádné vzdělání ani umělecký talent. Mnoho obrázků je práce amatérů, kteří byli náhodnými svědky nějaké události, nebo žurnalisty, kteří zkoušejí fotografovat vedle své novinářské práce.*“³⁷

To naznačuje, že mnoho vydavatelů bylo toho názoru, že při vyspělém stavu fotografické techniky se suchými želatinovými materiály může fotografovat každý.

Z obyčejných „fotografií pro noviny“ se ovšem už za několik let stalo vyhledávané umění.

Poprvé vyšly pultónové reprodukce v newyorském „Daily Graphic“ ze dne 4. března 1880. Přímá reprodukce fotografií umožnila přinášet více obrazových informací a také aktuálnějších oproti pracnému a zdoluhavému zhotovování rytin. Je proto jen přirozené, že počet vydavatelství, která se rozhodla ilustrovat své noviny novou technikou, stále narůstal.

Až v roce 1892 přecházel londýnský „The Illustration London News“ z větší části na fotografické ilustrace.

V roce 1890 přešel výhradně na fotografické ilustrace americký „Illustrated American“. V Evropě začaly teprve od 7. března 1904 jako první používat výhradně přímé reprodukce fotografií britské noviny „The Daily Mirror“. To se ovšem stalo až za více než 20 let po Meisenbachově vynálezu. Ovšem jakmile byly jednou předsudky a obavy překonány, rozšiřovaly se nové techniky již velmi rychle. Konec rytin a nástup pouze přímé pultónové reprodukce fotografií nastal teprve okolo roku 1910. Přesto například nejmasovější americký deník „The New York Times“ začal fotografie pravidelně uveřejňovat až od roku 1922.

Obrazové informace přijímal čtenář stále více jako alternativu ke zdoluhavějšímu textovému popisu. Uplatnění fotografie v periodikách se zvýšilo díky moderním a méně drahým metodám reprodukce obrázků umožňující jejich tisk mnohem rychleji a levněji než dříve.

Stále se zvyšující potřeba fotografií pro tisk vedla také k založení fotografických agentur. První byla zřejmě založena roku 1894 v Londýně pod názvem „The Illustrated

³⁷ TAUSK, P. A Short History of Press Photography, s. 94

Photographic Supply Company“. Agentura se neujala a brzy zanikla. Proto některé prameny přisuzují prvenství Georgu Granthamovi Bainovi, který v roce 1898 založil agenturu „Montauk Photo Concern“. Poptávka po obrazových informacích vzrůstala a tak vznikaly další podobné agentury, dodávající vydavatelstvím novin a časopisů obrazový materiál. Někteří vydavatelé, jako například Ullstein, spolupracovali s renomovanými fotografy přímo a kupovali od nich snímky. Některé byly publikovány okamžitě, jiné byly zakládány do vznikajících a stále se rozrůstajících redakčních archivů pro pozdější využití. Původní tiskové agentury, z nichž některé byly založeny již v první polovině 19. století, také rozšiřovaly své služby o nabídku fotografií.

Od 60. let 19. století do první světové války zaznamenala tištěná média nebývalý rozmach a stala se samozřejmou součástí života. Noviny a časopisy zajišťovaly rychlý a plynulý přísun nejrůznějších informací pro nové společenské vrstvy. Tomu napomohly i nové objevy a vynálezy. Začaly vznikat informační sítě propojující celý svět. Jejich páteří byl telegraf a telefon.

Pohled na období zpravodajství, reportáže a dokumentu ve fotografii před 1. světovou válkou nelze zcela uzavřít. Většina snímků byla publikována anonymně. Tento typ fotografie byl považován za pouhé řemeslo a proto se autorství neuvádělo. Za umění bylo považováno kresličství a rytectví a tak u snímků z tohoto období bylo zpravidla uvedeno: „podle fotografie ryl“, případně podle fotografie překreslil“. Fotograf sám nebyl považován za důležitého a jeho jméno nebylo udáváno.

Na potřeby zvláštního vzdělání a talentu pro tiskové fotografy upozornil později Carlo Conte Scapinelli ve svém článku z roku 1911: „*Žádné jiné odvětví fotografie nevyžaduje tolik znalostí a umu jako fotografie reportážní*“.³⁸

Po skončení 1. světové války došlo k velkému hospodářskému rozvoji. Válka přinesla také řadu nových, pokročilých technologií, ty se také, spolu se získanými poznatky a zkušenostmi, začaly uplatňovat v mnoha výrobních odvětvích. Mimo jiné se tyto trendy projeví u celé řady na trh nově uváděných fotografických přístrojů. Tyto přístroje umožňovaly zastavit prchavé okamžiky neustále plynoucího času a zachytit věci dříve (hlavně z technických důvodů) nezachytitelné.

Fotograf se stal všudypřítomným novinářem, před nímž se lidé již nemuseli složitě stavět do vumělkovaných póz.

³⁸ BEILER, B.: Das fotografische Bildniss des verkatigen Menschen in Geschichte und Gegenwart. Otisknuto v antologii Beilerových článků: Denken über Fotografie. VEB Fotokinoverlag, Lipsko 1977, s. 87

Nejlepší podmínky pro vydávání, rozvoj a uplatnění ilustrovaných časopisů byly v Německu v období Výmarské republiky. Již v roce 1890 založený Ullsteinův „Berliner Illustrierte Zeitung“, redigovaný Kurtem Korffem si zachoval vysokou úroveň i ve dvacátých letech. Vycházel v nákladu 1 600 000 výtisků. Úspěšný byl také „Münchener Illustrierte Presse“, vedený Stefanem Lorantem. Dále již z 19. století známý „Sport im Bild“ Ten redigoval Erich Maria Remarque. Dále to byly týdeníky „Die Hamburger Illustrierte“ a „Das Illustrierte Blatt“. Významný byl od roku 1921 i levicový „AIZ“ (Arbeiter Illustrierte Zeitung) prodáváný ve všech německy mluvících zemích i v oblastech se silnými německými menšinami.

Podle odhadů se prodalo koncem dvacátých let v Německu týdně 5 000 000 výtisků ilustrovaných časopisů, které přečetlo asi 20 000 000 čtenářů. Převratnou událostí v uplatnění fotografie v obrazových periodikách bylo založení časopisu „Life“ v listopadu 1936. Henry Robinson Luce, který tento týdeník založil, si dovedl vybrat nejvhodnější a nejschopnější spolupracovníky. Časopis Life byl bezesporu nejvýznamnější, ale byly založeny i další dobré a úspěšné týdeníky tohoto typu. V USA následoval koncepčně shodný „Look“ a ve Francii to byl například časopis „Vu“, redigovaný levicovým nakladatelem L. Vogelem.

Po nástupu nacistů k moci v Německu v roce 1933 doznala většina obrazových týdeníků rozsáhlé personální změny. Řada nadaných fotografů se nemohla ztotožnit s fašistickým režimem a proto emigrovali a pokračovali ve své činnosti jinde. Ti nejlepší pracovali pro týdeník „Life“.

Stefan Lorant, zakladatel „Münchener Illustrierte Presse“, emigroval do Anglie a podílel se na zvýšení úrovně obrazového týdeníku „Picture Post“ a „Weekly Illustrated“.

V meziválečném Československu vycházela také celá řada ilustrovaných týdeníků. Zvláštní pozornost si zaslouží „Pestrý týden“ a „Světobzor“ se svými kvalitními hlubotiskovými fotografickými ilustracemi. Oblíbený byl i Vilímkův časopis „Letem světem“, „Reflektor“, „Pestré květy“, „Tramp“, „Koruna“, „Eva“, „Gentleman“, „Ahoj na neděli“ a další.

7. Sociálně etická a humanistická fotografie v meziválečném období

První světová válka odsunula do pozadí sociální konflikty, o nichž hovořila encyklika papeže Lva XIII. *Rerum novarum*³⁹. Ty však po jejím skončení vzplály s ještě větší prudkostí. Partnerství mezi kapitálem a prací, o němž encyklika mluvila, se neuskutečnilo. Vyvinula se konfliktní třídní společnost s mocensky silným kapitálem na jedné straně a již organizovaným dělnictvem na straně druhé.

Po válce zaznamenala Evropa ekonomickou prosperitu, avšak tento slibný vývoj skončil krachem na newyorské burze a vypuknutím hluboké ekonomické krize, která se projevila na přelomu dvacátých a třicátých let, přičemž v některých státech ještě na počátku druhé světové války nebyla ekonomika zcela zotavena. Právě špatná hospodářská situace umožnila v Evropě vzestup nedemokratických režimů.

To vyvolalo odezvu i u angažovaných fotografů v oblasti sociální dokumentární fotografie. Nepodávali prostý, střízlivý a objektivní pohled na věci, ale využívali dokumentární moc snímků pro vyjádření požadavků na politické a sociální změny.

Jejich vliv byl velký, ve dvacátých a třicátých létech prožívaly obrazové týdeníky nebývalou popularitu a přinesly také nové možnosti sociální a politické agitace.

Koncem 30. let se občas začaly na obálkách ilustrovaných týdeníků objevovat také barevné snímky. Prvním byl snímek červeného závodního automobilu s řidičem na obálce známého "Saturday Evening Post". Byl to revoluční průlom umožněný novými diapositivními třívrstevnými filmy Kodachrome a Agfachrome.

Fotografové tehdy dostali do rukou nové prostředky a dovedli je také plně využít. V meziválečném období vkládali do své tvorby velké morální a humánní aspekty. A byla to také doba, kdy se fotožurnalisté, teď již lépe řečeno fotoreportéři, objevovali téměř všude, kde se něco dělo.

³⁹ Sociální encykliky (1891-1991). Praha: Zvon, 1996, s. 19

K nejvýznamnějším fotografům patřil Robert Capa (1913-1954). V roce 1931 přichází z Budapešti do Německa. V Berlíně studoval politologii a současně pracoval u fotoagentury Dephot. Po nástupu Hitlera k moci odchází do Paříže. Tam si mění jméno z původního Endre Friedmann na to, které se stane fotografickou legendou. Fotografuje pro „Life“, „Time“, „Vu“ a „Picture Post“.

V roce 1936 fotografuje pro časopis „Life“ ve Španělsku, kde probíhá občanská válka. S R.Capou působila ve Španělsku jeho životní družka, která tam na konci roku



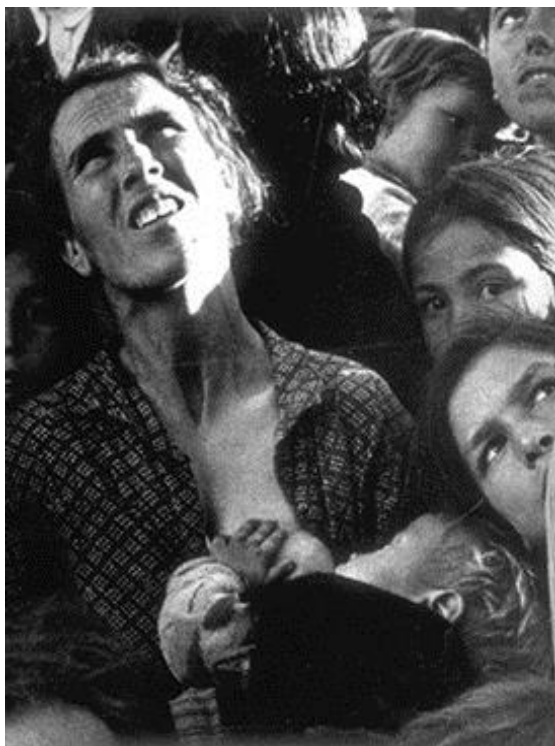
1936 zahynula. O rok později mu vychází kniha „Smrt pracuje“. Snímek „*Smrt republikána*“⁴⁰(vlevo) ho proslaví tak, že tento snímek je považován za nejlepší válečnou fotografii všech dob. A pak již jen fotografuje války a její hrůzy. Mezi fotografy je známé také Capovo motto: „*Nejsou-li tvé fotografie dobré, nebyl jsi*

dost blízko“.

V roce 1937 fotografuje v Číně při Japonské invazi, za druhé světové války prošel jako válečný fotograf bojiště v Africe, Itálii, Francii a Německu. Za jeho válečnou činnost mu prezident Roosevelt udělil v lednu 1945 americké občanství. Je právem pokládán za hlavního představitele humanistické fotografie. V roce 1947 zakládá společně s Cartierem Bressonem, D. Seymourem a G. Rodgerem skupinu Magnum. Nebylo mu dáno, aby se naplnilo jeho přání, které vyslovil, když byl zvolen předsedou tohoto seskupení: „Přeji si, abych se stal nezaměstnaným válečným zpravodajem“. Již v roce 1948 fotografuje boje v Izraeli. Poslední válečné události fotografoval ve Francouzské Indočíně. Tam ho v roce 1954 zastihla smrt. Při procházce na okraji džungle šlápl na minu. Plných 18 let z těch 41, které mu byly vyměřeny, prožil ve válkách.

⁴⁰ MRÁZKOVÁ, Daniela Příběh fotografie, Mladá fronta, Praha 1986, s. 140

David Seymour (1911-1956), vlastním jménem David Szymin, byl americký reportér



*Nálet, Estremadura, Spain, 1936*³⁹

a dokumentarista pocházející z Polska. Studoval typografii, umění a fotografii na univerzitě v Lipsku, později přešel na pařížskou Sorbonu. Jako fotoreportér se zúčastnil občanské války ve Španělsku v letech 1936-1939. V roce 1941 emigroval do Ameriky. Po vstupu USA do války sloužil v armádě nejprve jako tlumočnick, později již jako fotoreportér. Prošel bojišti v Severní Africe, Itálii a v Německu. Zaměřil se na fotografování dětí postižených válkou. D. Seymour byl známý svou nenávistí k válce a k násilí všeho druhu.

D. Seymour také byl po R. Capovi druhým předsedou fotografické skupiny Magnum. A také jako on zahynul při výkonu své reportérské práce. Při Suezském konfliktu v roce 1956 byl již čtyři dny po uzavření příměří zasažen kulometnou dávkou.



*Slepý houslista (1921)*⁴²

Maďarského původu byl také André Kertész (1894-1985). Již jako zkušený fotograf přichází v roce 1923 z Budapešti do Paříže. Tady začíná od roku 1925 spolupracovat s časopisem „Vu“ Luciena Vogela. Zajímal se o život na pařížských předměstích, fotografoval pouliční život a jeho rozmanitost, lidi žijící na okraji lidské společnosti. Publikoval sérii snímků o pařížských tulácích a lidových zábavách. Do roku 1928 používal velkoformátové deskové kamery. Pak ocenil před-

nosti Leicy a dále fotografoval již jen s tímto přístrojem. V roce 1936 odjíždí do Ameriky pracovat pro agenturu Keystone. Do Evropy se již nevrátil. V USA pak pracoval převážně pro módní časopisy.

⁴¹ Fotografie dostupná na: <http://museum.icp.org/museum/collections/special/chim/chim-1936.html>

⁴² Fotografie dostupná na: <http://blog.ricecracker.net/tag/andre-kertesz/page/2/>

Alfred Eisenstaed (1898-1998) patří k první, zakladatelské generaci fotožurnalistů. Byl průkopníkem moderní fotografické reportáže.

Narodil se 6. prosince 1898 v Dirschau v západním Prusku, části tehdejšího císařského Německa, v rodině židovského obchodníka. V roce 1906 se rodina přestěhovala do Berlína, kde později mladý Eisenstaedt narukoval do německé armády. S dělostřeleckým oddílem se zúčastnil první světové války, během níž byl 9. dubna 1918 zraněn. Po první světové válce začal prodávat opasky a knoflíky, taktéž začal fotografovat pro radost. Obchodovat neuměl, a ani ho to prý nebavilo, čím dál více se však stával zručnějším fotografem a začal nezávisle spolupracovat pro berlínský deník Berliner Tageblatt. Fotografii věnoval všechny své peníze i volný čas, obdivoval Ericha Salomona a jeho nepřipravené snímky pořízené bez blesku za přirozeného osvětlení.

Fotografovat začal v roce 1928 pro týdeník „Die Woche“. V roce 1929 se stal fotografem agentury „Pacific and Atlantic Photo“ v Berlíně. Používal fotoaparát Ermanox s objektivem 1:1,8, v roce 1934 přešel na klasický 35 mm fotoaparát Leica M3, u které již zůstal. Tematická škála jeho většinou předem nepřipravených fotografií byla široká, od bruslicího číšníka s táčem plným sklenic v hotelu ve Sv. Mořici, první setkání Hitlera s Mussolinim, rozpraskaná chodidla etiopského vojáka nebo masakr povstalců v Keni italskými vojáky v roce 1937. Život pro něho znamenal radost a krásu stejně jako hrůzu a nejistotu. Prostřednictvím zastaveného okamžiku



vyprávěl o životě. V roce 1933 fotografoval zasedání Společnosti národů v Ženevě, o rok později Hitlerovo setkání s Mussolinim v Benátkách. V roce 1935 se také on emigroval z Německa do USA, kde začal pracovat pro agenturu Associated Press. Ihned po založení časopisu „Life“ byl přizván do jeho týmu spolupracovníků. Pro Associated Press fotografoval italsko-habešskou válku. Nasnímal tam svojí Leicou přes 3 500 záběrů.

Nohy habešského vojáka (1936)⁴³

⁴³ Fotografie dostupná na: <http://www.flickr.com/photos/kraftgenie/4488829181/>

7.1. Sociálně etická a humanistická fotografie v meziválečném Československu

Meziválečné Československo je často až mysticky idealizováno, Příběh o jediné skutečné demokracii ve střední Evropě a o společenské idylce tam panující si jenom rádi, neznalí skutečného stavu, namlouváme. Nebyla to jen doba elegantních účesů, smekání klobouků a swingu. Pro někoho to byly „zlaté časy“, Ale ne pro každého. Dělnický plat stačil sotva na pořádné jídlo, zvláště když si uvědomíme, že rodina s pěti i více dětmi nebyla ničím neobvyklým.

Politické prostředí po vzniku Československa bylo velmi pestré. Silnou pozici měla levicová socialistická seskupení. Jejich pozice byla posilována s nástupem hospodářské krize. Nová generace fotografů plně využila novou techniku, umožňující opravdové „vidění okamžiku“. V meziválečném Československu 30. let se sociální fotografie ujali tehdejší levicoví fotografové. Zobrazovali lidi v krizi, bez práce a na ulici, do té doby jen hezké obrázky dostávaly politický podtext.

Jejich fotografie, ukazující lidskou hmotnou i duchovní bídu, utrpení a beznaděj zasáhly nejen jejich diváky, ale jistě musely zasáhnout a ovlivnit i fotografy samé. Pohled do očí hladových dětí, žebráků, potulných hudebníků nebo do životních podmínek v dělnických koloniích, nám poskytuje i vidění světa ze zorného úhlu toho kterého autora.

Výstižně toto období popisuje odstavec z katalogu výstavy „Neúprosné světlo“, konané v roce 2012 v Leica Gallery v Praze: *„Právě od dvacátých let se fotografie začala osvobozovat od komplikovaných aparátů a s rozmachem „rychlých kamer do jedné ruky“ novou cestou vykročili i umělci seznámení s nejaktuálnějším vývojem, jak například dokládají avantgardně komponované snímky Ireny Blühové. Důležitou roli hrál i nástup obrazových týdeníků, který během třicátých let přinesl nové možnosti sociální a politické agitace. V tehdejších boji za lepší životní podmínky sehrály fotografie publikované v tisku klíčovou roli, z historického hlediska je zajímavé i jejich pozdější užití poválečnou komunistickou propagandou jako kritika kapitalistického systému.“*⁴⁴

⁴⁴ Z katalogu výstavy Neúprosné světlo, Praha: Leica Gallery 14. 9. - 28. 10. 2012.

Hospodářská situace, přes velké nadšení ze samostatné republiky, nebyla začátkem dvacátých let dobrá. Proto témata zahrnující pauperizaci, špatné životní podmínky a těžkou manuální práci byla i v umělecké tvorbě poměrně častá. V literatuře to byli na příklad S. K. Neumann a J. Seiferta. A také J. Wolker – jeho báseň „Tvář za sklem“ z roku 1922 je názornou uměleckou reflexí na sociální rozdíly ve společnosti. Wolker k básni sám říká, že teprve teď dospěl, a objevuje kolem sebe sociální rozdíly. I jeho další báseň „Balada o snu“⁴⁵ ukazuje obraz sociálních rozdílů (paláce – podkroví, sytí – hladoví). Autor to popisuje na příběhu Jana a Marie. Jan chodí po městě, srovnává domy dělníků a továrníků. Večer se mu zdá se, kde jsou všichni lidé najedeni, všem se žije stejně dobře.

Po polovině dvacátých let se stává sociální realismus silným také ve fotografii. Fotografická tvorba, zabývající se v meziválečném období sociálně etickými problémy společnosti, nezaujme libivými výtvarnými technikami. Je ale realistickým dokumentem doby, podává i svědectví o těch, kteří nebyli ke společenským neduhům lhostejní a statečně se svou fotografickou tvorbou angažovali, aby na tyto bolesti doby upozorňovali a tak přispěli k jejich řešení.

Ke spolupracovníkům časopisu „Světobor“ patřil v letech 1933 až 1939 Jiří Krejčí (1899-1977), uznávaný fotograf, malíř a kreslíř. Narodil se 1. prosince 1899 v Praze. V letech 1919-25 studoval na akademii v ateliéru Maxe Švabinského. Do svých pláten začíná promítat vlastní vize a duševní stavy, odvrací se od skutečnosti a dává velký prostor fantazii. V té době se dostává také k fotografii. Krejčí se v časopise uplatnil jako reportér, redaktor i autor řady článků. Vedle práce kulturního referenta a kritika sledoval sociální problematiku v období hospodářské krize, dokumentoval bydlení ve městě i na vesnici. Jiří Krejčí zemřel 8. června 1977 v Chřibské.⁴⁶

Výraznou postavou českého sociálního dokumentu byl v meziválečném období také Rudolf Kohn. Karel Poličanský o něm píše: “S Leicou v ruce, ve své kšiltovce, odřených pumpkách a vybledlé celtovce prošel všemi stávkovými boji, demonstracemi i dělnickými slavnostmi.”⁴⁷ Fotografoval pro levicové noviny a časopisy – „Rudé právo“, „Tvorbu“, „Svět práce“ i pro německý „AIZ“ (Arbaiter Illustrierte Zeitung).

⁴⁵ WOLKER, Jiří. Těžká hodina, Praha: Práce, 1984

⁴⁶ VILGUS, P.: Fotografie v období protektorátu Čechy a Morava (1997). (cit.11.2.2006) Dostupné na: <http://itf.fpf.slu.cz/studenti/vilgus.doc>

⁴⁷ Hlaváč, Ľudovít: Dejiny fotografie. Osveta, Martin, 1984, s. 315

Systematicky dokumentoval život nejchudších vrstev společnosti. Hned po příchodu nacistů byl zatčen a deportován do Osvětimi. Tam také v roce 1943 zahynul.

Fotografkou všedních dnů byla nazývána jedna z nejvýznamnějších a nejvýraznějších osobností sociálně etického fotografického dokumentu v meziválečném Československu, slovenská fotografka Irena Blühová (1904-1991).



*I. Blühová: Rodina (1934)*⁴⁹



*I. Blühová: Žebráci*⁵⁰

Původním povoláním bankovní úřednice začala fotografovat v polovině 20. let 20. století kdy dokumentovala špatné sociální podmínky lidí na Kysucku. Tyto její snímky byly použity jako dokument při interpelaci komunistických poslanců v tehdejší parlamentu.⁴⁸

V letech 1931-1932 studuje Irena Blühová na známé výtvarné škole Bauhaus v německém Dessau. V té době byl Bauhaus nejpokrokovější a také nejvlivnější vzdělávací institucí v oblasti architektury, umění a designu. Dodnes je Bauhaus považován za zakladatele meziválečné umělecké avantgardy ve všech oblastech výtvarného a užitého umění.

Po nástupu Hitlera k moci byla škola uzavřena a Irena Blühová se vrací do Československa. V Bratislavě si otevírá knihkupectví a při něm zakládá, podle stejnojmenného uskupení maďarského, skupinu Sociofoto.

Své práce publikovala v levicových časopisech (Dav, Pravda chudoby a dalších), Její fotografie otiskoval pravidelně i německý Arbeiter Illustrierte Zeitung, jehož

⁴⁸ Sociální fotografie na Slovensku. Katalóg výstavy. Bratislava 1971, s. 5

⁴⁹ Hlaváč, Ľudovít: Dejiny fotografie. Osveta, Martin 1984, s. 315

⁵⁰ Hlaváč, Ľudovít: Dejiny fotografie. Osveta, Martin 1984, s. 316

redakce sídlila v té době v Praze. Některé snímky I. Blühové použil také J. Heartfield pro své známé protinacistické fotografické koláže.

V prostředí českých levicově orientovaných intelektuálů vzniká na přelomu



*O. Straka: Tulák (1935)*⁵¹



*O. Straka: Kopanina (1939)*⁵¹



*O. Straka: Ve sklepním bytě (1935)*⁵¹

dvacátých a třicátých let Levá Fronta a v jeho rámci je založena skupina Film-Foto. Mezi její nejaktivnější členy patřil Oldřich Straka (1906–1983).

Ve třicátých letech pracoval jako fotoreportér pro různé noviny a časopisy (např. *Ahoj na sobotu*, *Pestrý týden*, *Svět práce*). Spolupracoval také se zahraničními časopisy a tiskovými agenturami. Svými snímky zobrazoval důsledky hospodářské krize. Na jeho fotografiích byli zachyceni bezdomovci, žebráci, nejchudší vrstvy pražských dělníků a malých zemědělců z venkova. Zobrazuje nuzné bydlení, na příklad na snímku obyvatele sklepního bytu večeřícího ve světle petrolejky. Na fotografiích z venkova kromě lidí na okraji společnosti zobrazuje také život dětí. Společenskému systému svými snímky rozhodně nepřítakává, ale jde mu o obžalobu panujících poměrů. Rozdíl mezi periferií města a bídou venkova dobře ilustrují Strakovy snímky kopaničářských dětí a usmívajících se kluků z předměstí. Přestože byl samoukem, jeho snímky měly velký smysl pro celek i detail.

Po dobu války pracoval v reklamním oddělení Baťových závodů ve Zlíně, kde si také doplnil fotografické vzdělání. K reportážní fotografii se už nevrátil.

⁵¹ Mrázková, Daniela - Remeš, Vladimír: *Cesty československé fotografie*, s. 110-112

Sociální situace byla za první republiky na Slovensku horší než v Čechách. I tady fotografové zobrazovali skutečnost tak, aby jejich snímky byly prostředkem sociálních i politických změn ve společnosti.

Iľja Jozef Marko (1907–1980) byl slovenský novinář, spisovatel, textař a fotograf. V letech 1917 - 21 studoval na měšťanské škole a na gymnáziu v Trenčíně. Po studiích byl ve dvacátých letech stavebním dělníkem v Brně, číšníkem, v období



*I.J. Marko: Byt v Domkappel (1936)*⁵²



*I.J. Marko: Dům v Domkappel (1936)*⁵²

hospodářské krize nezaměstnaným a v letech 1932 - 1938 úředníkem města Bratislava, poté do konce války pracovníkem Dělnické sociální pojišťovny. Po roce 1945 se věnoval novinářské činnosti, byl redaktorem několika novin a časopisů. Zabýval se především dělnickou tematikou.

Do historie československé sociálně etické fotografie se významně zapsal tím, že v roce 1938 vydal knihu „Dornkappel – predmestie troch jazykov“. Je to soubor sociálně-dokumentárních fotografií z dělnického předměstí Bratislavy Dornkappel, dnešní Trnávka.

V období hospodářské krize v letech se přistěhovalo na Dornkappel mnoho obyvatel, kteří opustili své vesnice, zejména z Pováží, kde nenašli práci a ani nedostali zemědělskou půdu v rámci pozemkové reformy. Toužili po městě, v němž by bylo více pracovních příležitostí a možnost lepšího života. Město jim začalo přidělovat levnější parcely na stavbu domků v Dornkappel. Na nich si pak stavěli provizorní domy z dřevěných beden, odpadových prken a kůlů, z krabic od cukru, se stěnami oblepenými papírem, v lepším případně dehtovým.

Knihy, ilustrované jeho vlastními fotografiemi, připomíná v této práci již zmíněnou knihu J.A. Riise „Jak žije druhá polovina“.

⁵² Fotografie dostupné na: <http://www.webumenia.sk/web/guest/search/-/simpleSearch/query=Marko>

Sergej Protopopov (1895–1976) se narodil v Rusku, kde začal studovat malířství. V roce



*S. Protopopov: Baníci v šachte František II. (1928)*⁵³



*S. Protopopov: Chudobná úroda (1936)*⁵³



*K. Aufricht: Nezaměstnaný (1934)*⁵⁴ a dětí a fotografovat ho nikoliv z pohnutek sociografických, jak bylo tehdy zvykem, ale s vyhraněným cílem sociálně kritickým.⁵⁵

1918 byl odveden do armády, po skončení války se přes Turecko dostává do Československa, kde už zůstává. Jako lesník se dostává na Slovensko. Tady se brzy věnuje fotografii a stává se zakladatelem slovenské fotografické reportáže. Jeho snímky publikuje většina ilustrovaného tisku.

Více než svými reportážními cykly se stal veřejně známým systematickou dlouholetou propagací historických památek a přírodních krás Slovenska. Do historie se ale zapsal svým výmluvným svědectvím o sociálních a pracovních podmínkách života horníků v banskoštiavnických dolech v letech 1927-1929. V padesáti stupňovém vedru, v prostředí prosyceném vodními parami bylo jistě fotografování velmi obtížné.

Karol Aufricht (1910–1975), původně vyučený krejčí začal v polovině dvacátých let fotografováním přírody, brzy se však zaměřil na sociální fotografii. Inspirován Irenou Blühovou zakládá při turistickém spolku Naturfreunde další pracovní skupinu spolku Sociofoto. Skupina si vytyčuje cíl: fotografovat život městské venkovské chudiny, nezaměstnaných,

⁵³Fotografie dostupná na: <http://www.webumenia.sk/web/guest/search/-/simpleSearch/query=Protopopov>

⁵⁴ Fotografie dostupná na: <http://www.webumenia.sk/web/guest/search/-/simpleSearch/query=au%3A%22Karol+Aufricht%22>



K. Aufricht: *Sociálna starostlivosť* (1936)⁵⁴



K. Aufricht: *Děti* (1936)⁵⁴

Viliam Malík (1912-2012) patřil mezi hlavní představitele moderní fotografie na Slovensku třicátých a čtyřicátých let 20. století. Pocházel z Prahy a velmi brzy se prosadil ve fotoamatérském hnutí třicátých let. Už v roce 1932 se stal členem Sdružení fotoamatérů YMCA, tehdy nejvýznamnějšího fotografického seskupení na Slovensku. Uplatnil také své organizační schopnosti a větší část čtyřicátých let stál v čele masové organizace neprofesionálních Slovenská fotografů - fotoodboru KSTL (Klubu Slovenská



V. Malík: *Slunce svítí i pro chudé* (1935)⁵⁶

turistů a lyžařů). Od počátku ho přitahovala živá dokumentaristické fotografie.

*"Lákala mě ulice ... na ulici se prodávalo, kupovalo, potkávali jste nezaměstnané, ale i čističe bot před Carltonem, děti, kreslící křídou na Klariskej ulici, i zapomenutou ženu na trhu, která usnula nad fazolkami, protože po půlnoci vstávala, aby prošla s batohem pěšky ze Záhorské Bystrice do Bratislavy."*⁵⁷

⁵⁵ MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír. Cesty československé fotografie. Praha: Mladá fronta, 1989. s. 102

⁵⁶ Fotografie dostupná na: <http://www.webumenia.sk/web/guest/search/-/simpleSearch//query=au%3A%22Karol+Aufricht%22>

⁵⁷ Podle katalogu výstavy SNG: Výstava fotografií – Viliam Malík 1912 – 2012

Tibor Honty (1907-1968) byl dalším slovenským fotografem, který sociálně etické problémy 30. let svými snímky kriticky zobrazoval. Je také autorem souboru fotografií sochařských děl, osvobození Prahy v květnu 1945 a života lidí na východním Slovensku. Tibor Honty patřil k významným fotografům, kteří spolupracovali s tehdy nejvlivnějším ilustrovaným časopisem Pestrý týden.



*Tibor Honty: Žižkovský kluk*⁵⁸



*Tibor Honty: Žižkovská máma*⁵⁹



Děti v době hospodářské krize fotografoval Josef Zeman. Bližší údaje o tomto fotografovi se mi nepodařilo získat. Jeho fotografie z roku 1930 je ale velmi působivá.⁶⁰ V té době snímky otištěné ve statisícových nákladech novinami či obrazovými týdeníky, často pod záštitou vlivných levicových hnutí, líčily každodenní život nejchudších vrstev obyvatel. A tím upozorňovaly na nutnost pomoci a často také změny k lepšímu vyvolaly.

*J. Zeman: Bez názvu (1930)*⁵⁹

⁵⁸ MAŠÍN, Jiří. Tibor Honty. Praha: Panorama, 1986.

⁵⁹ MAŠÍN, Jiří. Tibor Honty. Praha: Panorama, 1986

⁶⁰ Snímek z katalogu výstavy Neúprosné světlo, Leica Gallery, Praha 2012

7.2. Sociálně etická a humanistická fotografie ve Velké Británii

Bill Brandt (1904-1983) se narodil v Hamburku jako syn britského otce a německé. Po nástupu nacistů k moci se roce 1933 přestěhoval do Londýna. Byl pravidelným přispěvovatelem do ilustrovaných časopisů Liliput, Picture Post a Harper's Bazaar, kterým kromě jiného dodával obrazové zprávy o průběhu hospodářské krize a o životě krizí postižených osob. Bill Brandt se stal mezinárodně uznávaným nejvýznamnějším britským fotografem 20. století. Mnoho z jeho děl má v sobě důležitý sociální podtext. Fotografuje služky, dělníky, návštěvníky barů a klubů, děti z ulice i studenty elitních internátních škol. Svou prací vytvořil samostatnou sociální dokumentární práci vysoké hodnoty.

Dokumentovat všechny vrstvy britské společnosti. Takovýto druh dokumentu byl v té době něčím zcela novým. Jeho fotografie z londýnských protiletadlových krytů během náletů druhé světové války mají velkou dokumentární hodnotu. Anglickým průkopníkem společensky angažované fotografie se stal umělec. Brandt se v roce 1931 usadil v Anglii a pracoval pro několik časopisů, V roce 1936 vydal knihu *The English at Home* (Angličané doma), ve které kriticky zobrazil britskou třídní společnost.



Panská s pomocnicí podávají večeři (1933)⁶⁹



Horník v Northumberlandu a jeho večeře (1937)

⁶¹ BRANDT, Bill. *The Red List*, dostupné na: <http://theredlist.fr/wiki-2-16-601-790-view-social-documentary-profile-brandt-bill-1.html>

7.3. Sociálně etická a humanistická fotografie v meziválečném Německu

Dvě desetiletí mezi první a druhou světovou válkou jsou v německé historii dobou politické a ekonomické nestability a nekontinuity. Proto se tady termín meziválečné období příliš nepoužívá. Odlišná situace byla v období po válce, byl zde šok z nečekaně prohrané války a z toho plynoucími tvrdými důsledky. První světová válka odsunula do pozadí násilné konflikty, které však po jejím skončení vzplály s obnovenou prudkostí. Špatná ekonomická situace s hyperinflací se začala zlepšovat až po roce 1923.

Klidnější období Výmarské republiky, zlatá dvacátá léta, skončilo globální hospodářskou krizí v roce 1929. Následkem byl kolaps Výmarské republiky, 6 milionů nezaměstnaných, bída a beznaděj. To bylo ideální živnou půdou pro radikální politické strany a hnutí. Příchodem Hitlera k moci 30.ledna.1933 nastoupilo Německo na cestu k diktatuře.

Byla to tedy doba velkých sociálně etických problémů až po etické selhání značné části německého národa. O to více je třeba ocenit, a připomenout ty, pro něž morální nárok byl důležitější, než osobní prospěch i bezpečnost.

Mezi nimi byli i fotografové. Na etické problémy a selhání upozorňovali a bojovali proti nim svými zbraněmi = fotografickými přístroji.

Německo bylo od konce 19. století fotografickou velmocí. Řada firem dodávala nejvyspělejší fotografickou techniku, to se projevilo i na velkém počtu fotografií profesionálních i amatérských.

7.3.1. Fenomén „Arbeiterfotografie“ – „Dělnická fotografie“

Naléhavá nutnost řešit dělnickou otázku – název první části encykliky Rerum novarum papeže Lva XIII. – je aktuální i v Německu dvacátých let. Tato encyklika je základním dokumentem sociální nauky katolické církve. Církev zde uznává právo na důstojný život pro ty, kteří nejsou vlastníky výrobních prostředků. Důrazně odmítá nelidské a ponižující zacházení s nemajetnými a vykořisťování pracujících kapitalisty. Na rozdíl od ve stejné době sílicího komunistického a socialistického hnutí však odsuzuje násilný třídní boj a různé formy vyvlastnění (např. znárodnění).

V Německu vzniká ve dvacátých létech fenomén „*Arbeiterfotografie*“ (*Dělnická fotografie*). Vznikl v rámci dělnického hnutí jako svérázná součást sociální dokumentární fotografie, následně rychle rozšiřuje nejen do dalších evropských států, zejména do Československa, Francie, Velké Británie, Rakouska a Holandska, ale i do USA.

Byla to reflexe sociálních skutečností, ukazovala na stejné problémy jako křesťanská sociální etika. Ukazovala a obrazem popisovala stejné problémy, jak byly podány už v encyklice *Rerum novarum*. Jak byly tyto obrazy později využity k agitaci a propagaci, nebo jako podklad pro řešení jimi reflektovaných sociálních problémů, je už věc jiná. Papež Lev XIII. v téže encyklice napsal, že „socialismus problémy dělníků neřeší“.

Willi Muenzenberg (1889-1940), byl německý levicový vydavatel a filmový producent. V jeho vydavatelství Neuen Deutschen Verlag vycházely časopisy *Welt am Abend*, *Berlin am Morgen*, ale především *Arbeiter Illustrierten Zeitung (AIZ)*, obrazový týdeník vydávaný v letech 1921-1938 nejprve v Berlíně, po nástupu Hitlera k moci pak od srpna 1933 v Praze, v roce 1938 v Paříži. Přispívali do nich významní autoři němečtí jako Anna Seghersová, Erich Kästner a Kurt Tucholsky, i zahraniční, například Maxim Gorkij nebo George Bernard Shaw. O významu AIZ svědčí i to, že se jeho náklad stále zvyšoval, z počátečních 10.000 výtisků vzrostl až na více než 500.000.

V roce 1926 vyhláší AIZ soutěž pro amatérské fotografy. Nečekaný ohlas a několik tisíc zaslaných soutěžních fotografií, to byl podnět pro založení *Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands (VdAFD)* – Sdružení německých dělnických fotografů. Toto sdružení začalo v rámci AIZ vydávat časopis *Der Arbeiter-Fotograf*. Sdružení se stalo levicovou alternativou k doposud dominantnímu postavení stávajícího ilustrovaného tisku.

Téměř 1.500 stálých členů a dalších asi 5.000 přispěvatelů produkovalo takové množství snímků, že mohly být vybírány ty nejhodnotnější fotografie. Většina autorů zůstala neznámá, někteří se ale svými snímky proslavili.

V této práci představíme ty nejznámější. A také jejich snímky, které hovoří svou vlastní obrazovou řečí, které rozumějí lidé na celém světě.

Walter Ballhause (1911-1991), byl pro svůj styl práce s kamerou (používal fotoaparát Leica) ukrytou pod kabátem nazýván „neviditelný fotograf“. Tímto způsobem práce si pravděpodobně zachránil život, když nacisté začali hon na opoziční umělce a fotografy.

Narodil se v Hameln. Vyrůstal v chudých podmínkách. Od roku 1925 se zapojuje do činnosti sociálně demokratické mládežnické organizace Sozialistische Jugend Deutschlands – Die Falken. V letech 1929 - 1931 byl členem SPD (Sozialdemokratische Partei Deutschlands), v roce 1931 přechází do nově založené Sozialistische Arbeiterpartei (SAP). To byla levicová politická strana, která hrála v letech 1931-1945 hlavní roli v odporu proti národně socialistickému režimu.

Po nástupu nacistů byl v roce 1933 l zatčen Gestapem a krátce vězněn. Vystudoval chemii a pracoval jako chemický inženýr ve firmě Hanomag v Hannoveru, od roku 1941 působil jako vedoucí laboratoře firmy Vomag v Plauen. Znovu byl zatčen v roce 1944 a až do konce války vězněn na hradě Osterstein ve Zwickau. Do roku 1947 byl starostou Plauen, v dalších letech technickým ředitelem slévárny Plumag v Plauen. V roce 1971 odchází do důchodu.

Fotografie Waltera Ballhause představují s vysokou uměleckou úrovní život lidí na okraji společnosti. Dokumentuje sociální situaci tehdejšího „lumpenproletariátu“, situaci nezaměstnaných, válečných invalidů, žebráků, ale i životy proletářských městských dětí a starých lidí. Souběžně byl kronikářem svých politických aktivit v SAP, ale také s obavami zaznamenával ožívající nacistické hnutí. Viděl v něm politickou hrozbu a proto varoval diktaturou, která vedla k válce a k ničení. Jak se sám vyjádřil, chápal své fotografie jako zbraň pro změnu společnosti.

V Arbeiter Illustrierten Zeitung (AIZ) zveřejnil fotografický soubor Überflüssige Menschen. V něm zobrazil lidi v jejich nejhlubší ponížení, snímky lidí, kteří přehrabují odpadky na tržišti, nezaměstnaní v jejich tupém zoufalství, vyhořelé, bez naděje. Staré ženy se sbírají na ulicích odpadky a uhlí. Zobrazuje již také časně formy fašismu v ulicích. Postavy sedících nezaměstnaných se sklopenou hlavou. Ruce nezaměstnaných, bezmocné v nucené nečinnosti, se objeví na jedné z jeho fotografií jen jako stín.

Überflüssige Menschen – Přebyteční lidé Waltera Ballhause



Sběračky odpadků (1931)



Nezaměstnaní ve frontě na práci (1931)



Nezaměstnaní (1932)



Nezaměstnaný (1932)



Vozík (1932)



Děti nezaměstnaných (1932)

63

⁶² Všechny snímky jsou z knihy BALLHAUS, Walter. Zwischen Weimar und Hitler: sozialdokumentarische Fotografie 1930-1933.

Ernst Thormann (1905-1984) je fotografem, o němž najdeme jen velmi málo podrobnějších údajů. Nezmiňuje se o něm ani Ludovít Hlaváč ve svých Dějinách fotografie, jeho snímky chybí i v Příběhu fotografie Daniely Mrázkové.

Narodil se v Breslau, dnešní polské Wrocław, v rodině tiskařského sazeč. V roce 1910 přichází do Berlína, kde jeho otec pracuje v tiskárně sociálně demokratického listu „Vorwärts“ V jeho šestnácti letech, v roce 1921, mu otec koupil deskový fotoaparát na formát 9x12 cm.



*Bez hřiště – děti z velkoměsta (1929)*⁶³



*Slunce, ale žádná tráva (1929)*⁶³



*Domácí práce rodiny s dětmi (1931)*⁶³

kterí zahynuli v Terezíně. Ernst Thormann si bere Friedou Schneiderovou hned 8. května 1945.

V roce 1926 se stává zakládajícím členem Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands (VdAFD). Po roce 1933 publikuje pouze anonymně, podílí se na výrobě protinacistických letáků. Upozorňuje na důsledky krize, zvláštní pozornost věnuje dětem v rodinách zasažených krizí. Znepokojuje ho narůstající aktivita nacistů.

V roce 1939 se chce Ernst Thormann oženit s Friedou Schneiderovou. Pro její položidovský původ je mu dána možnost, že sňatek bude povolen jen když se dá Frieda sterilizovat. To odmítne, od roku 1942 se Frieda schovává na různých místech a tím unikne osudu svých rodičů,



*Volební propaganda „Stahlhelm“ s policejní ochranou (1932)*⁶³

⁶³ Snímky jsou ze sbírek Deutsche Historische Museum v Berlíně

Eugen Heilig (1892-1975) je také zakládajícím členem a funkcionářem VdAFD, Ani on není v naší fotografické literatuře prezentován, nebo je zmiňován jen okrajově. Jeho význam pro sociálně etické pojetí fotografie je ovšem značný.

Vyučil galvanoplastikem a v roce 1911 začal fotografovat. Fotografovat začal už před 1. světovou válkou. Od začátku dvacátých let se věnoval především fotografií dělníků, starých lidí a bezdomovců a upozorňoval na jejich špatnou situaci. Pro



Z cyklu *Hunger im Frankenwald*, (1930)⁶⁴



Z cyklu *Akkord im Dreck* (1930)⁶⁴

časopisy AIZ a Der Arbeiter Fotograf zpracoval několik zajímavých projektů. Byly to například fotografické eseje „Hunger im Frankenwald“ (Hlad ve Frankenwaldu) a „Akkord im Dreck – Grafitarbeiterinnen“ (Akord ve špíně – dělnice v továrně na grafit). Do roku 1936 tajně fotografoval narůstající protižidovské projevy.

V období nacismu pracoval v odboji. Po válce psal knihy o fotografování pro děti a mládež.



V okolí Berlína (1936)⁶⁴

Svou tvorbou popisovali zmiňovaní fotografové sociální situaci dělníků, chudých, slabých a dalších lidí na okraji společnosti shodně s tím, na co se zaměřovala i katolická sociální nauka. V převážné většině se jednalo o fotografy levicové a prokomunistické. V roce 1931 vyšla encyklika *Quadragesimo anno*, zabývající se uspořádáním společnosti, obnovou a zdokonalením společenského řádu podle zásad evangelia. Vyzývá sociální hnutí k větší aktivitě, poukazuje na důležitost odborů. Navrhovaný způsob překonání třídní společnosti se distancoval od představ komunismu. Žádná další sociální encyklika ani 2. vatikánský koncil se už o žádném novém společenském řádu nezmiňuje.⁶⁵

⁶⁴ Fotografie dostupné na: <http://desdelaventanadegrass.blogspot.cz/2013/02/eugen-heilig.html>

⁶⁵ *Quadragesimo anno*, Zvon, české katolické nakladatelství, Praha 1996

8. Fotografie v boji proti fašismu

„K tomu, aby zlo zvítězilo, stačí jediná věc – aby slušní lidé nedělali nic.“ (Edmund Burke)

Ekonomická krize, nezaměstnanost, růst cen, špatné podmínky bydlení na přelomu dvacátých a třicátých let, to vše vyvolává sociální napětí a rostoucí nespokojenost. A fašisté v Německu toho využívají pro své vlastní cíle. Pochodují ulicemi s hákovými kříži a dalšími symboly, zvedají pravice v nacistickém pozdravu a šíří nenávist vůči Židům.



⁶⁶ I v Německu třicátých let se našli jedinci, kteří si to, co nacismus představuje uvědomovali a bojovali proti němu. Mnozí za to zaplatili svými životy a zemřeli strašlivou smrtí. Odvaha, kterou projevili, byla obdivuhodná.

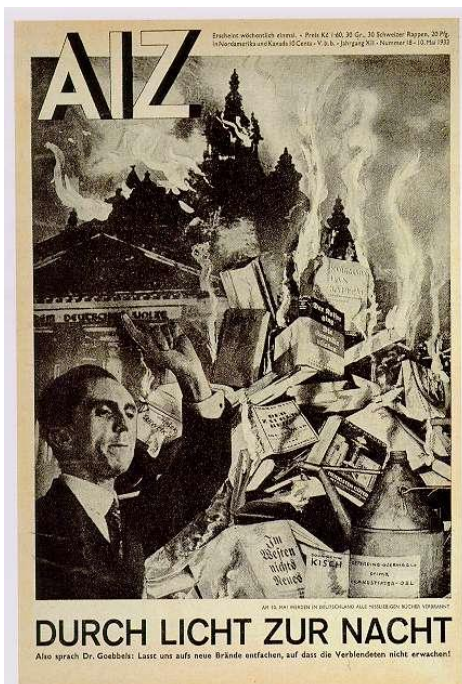
Mezi nimi byli i fotografové, kteří na nebezpečí nastupujícího nacismu svými snímky upozorňovali.

Čtyři týdny po převzetí moci nacisty, 27. února 1933, byl zapálen Reichstag, budova, která je symbolem německé říše. Týden před volbami to byla provokace, pro nacistickou propagandu velmi užitečná. Nacisté mohli odvést pozornost od vnitřních obtíží a prezentovat se na mezinárodní scéně jako bojovníci proti barbarskému bolševizmu, který ze založení požáru obvinili. Požáru využili k perzekuci a krvavému stíhání všech demokratických a socialistických sil. Hitlerova vláda ho využila jako záminky k masivnímu omezování lidských práv. Fašisté plánovali monstrproces jako veřejný soud proti komunismu, byl přizván i mezinárodní tisk. Hlavními aktéry byli Goebbels a Goering, kteří vše osobně organizovali. Obvinění byli Holand'an Van der



⁶⁶ HHERZFELDE, W. John Heartfield. s. 166-185

Lubbe, Němec Ernst Torgler a tři Bulhaři - Georgi Dimitrov, Blagoi Popov a Vasil Tanev, všichni komunisté. Odsouzen byl pouze Van der Lubbe, ostatním nebyla vina



prokázána.

⁶⁷ V září 1933 byl v Londýně zahájen proces s mezinárodní porotou, který za hlavního viníka označil Göringa. Jeden z organizátorů procesu, v této práci již zmíněný německý levicový nakladatel Willi Münzberger, o procesu napsal knihu *The Brown Book of the Reichstag Fire and Hitler Terror*, údajně byl pravým autorem československý komunist Otto Katz.

Kampaň okolo požáru Reichstagu se stala největší propagandistickou bitvou mezi fašismem a komunismem. Fotograf John Heartfield (1891-1968) reagoval svými fotomontážemi v listu AIZ

(*Arbeiter Illustrierte Zeitung*), vydávaným v té době v Praze. Tyto fotomontáže se staly celosvětově známými.

John Heartfield, vlastním jménem Helmut Herzfeld, vystudoval reklamní design na Královskou Bavorskou školu umění a řemesel *Könglische-Bayerische Kunstgewerbeschule* (Královská Bavorská škola umění a řemesel) a *Kunst und Handwerkerschule* (Umělecko-průmyslová škola) v Berlíně. Kampaň proti Velké Británii pod heslem „Bůh trestej Anglii!“ se u Herzfelda projevilo prvními protiválečnými protesty a změnou jména na John Heartfield. V roce 1918 se Hertfield stává členem v berlínské skupiny Dada a vstupuje do německé komunistické strany. Za podporu stávký, která byla vyhlášena po vraždě Karla Liebknechta a Rosy Luxemburgové 15. ledna 1919 byl propuštěn ze zaměstnání u filmové společnosti UFA. Velký vliv na další Heartfieldův umělecký vývoj měl Bertold Brecht, kterého Heartfield potkal v roce 1928, v tomto roce zhotovil také své první fotomontáže.

Po nástupu Hitlera k moci odchází Heartfield do Prahy a stává se členem pražského spolku Mánes. V roce 1938 je donucen okolnostmi přesídlit do Anglie. V Londýnské Arcade Gallery byla uspořádána výstava jeho děl pod názvem výstavu „Válka jednoho muže proti Hitlerovi“. Ovšem ani v Anglii nenašel Heartfield po

⁶⁷ HHERZFELDE, W. John Heartfield. s. 156

napadení Francie vhodné podmínky pro práci. V roce 1940 byl zadržen a krátce internován jako nepřítel vzhledem k svému německému původu.

Pro Heartfilda byly fotomontáže nástrojem pro upozorňování na nebezpečí fašismu a protestem proti nekalým politickým a mocenským praktikám. Jeho heslem, které zveřejnil v jednom čísle AIZ bylo: „Použijte fotografii jako zbraň“.

Heartfieldova tvorba byla vzorem a inspirací pro mnohé další umělce. Z nich vyniká dánský umělec žijící ve Francii, Jacob Kjeldgaard (1884- 1964), publikující zásadně pod pseudonymem Marinus. Proto také mohl přežít německou okupaci Francie.

Příběh Marinuse Kjeldgaarda je příběhem muže, který se již v roce 1930 svými



Marinus – Slepý vede slepé (1939)⁶⁸



Marinus - Jeho poslední spojenec (1940)⁶⁸

fotomontážemi také postavil proti Hitlerovi a nacistické hrozbě. Publikoval ve francouzských novinách Marianne, vědom si skutečných Hitlerových úmyslů - agrese, války a světové nadvlády. Patřil k těm umělcům, a nebylo jich mnoho, kteří se otevřeně postavili proti Hitlerovi ještě před tím, než se

uchopil moci. Terčem jeho fotomontáží byl, na rozdíl od Heartfielda, kterého zřejmě vázalo jeho členství v komunistické straně, také Stalin a další státníci, kteří Hitlerovu politiku tolerovali.

⁶⁸ Fotografie dostupné na: <http://www.marinus.dk/>

V Rusku napodobil Heartfieldův styl ilustrátor a grafik Alexandr Žitomirský. Během druhé světové války zhotovoval pod záštitou sovětského ministerstva propagandy plakáty a letáky, které sovětská letadla shazovala nad německými liniemi. Byla to součást kampaně na demoralizaci německých vojáků.



69

Na snímku vlevo je Žitomirského fotomontáž z roku 1941 s názvem „Kaprál vede Německo do katastrofy“

Otto von Bismarck (1815-1898), nazývaný "Železný kancléř" ožívá

na portrétu a žalujícím prstem ukazuje na maličkého Vůdce (který získal v 1. světové válce pouze hodnost kaprála), a zpochybňuje Hitlerovy vůdcovské vlohy.

Na snímku vpravo je německy vydávaný časopis, napodobující styl AIZ, v němž na titulní straně dává do kontrastu život nacistické smetánky (Goering s manželkou) s miliony padlých vojáků na válečných frontách.

Po skončení války Žitomirský dále vyráběl fotomontáže a další propagandistický materiál pro sovětský stát, jen změnil jejich cíl z Němců na imperialistické Američany.

⁶⁹ FINEMAN, Mia. Faking It: Manipulated Photography before Photoshop. s. 104

9. Sociálně etická a humanistická fotografie v meziválečném období v USA

Po téměř deseti letech optimismu a prosperity stačil jediný den 29. října 1929 k tomu, aby vše skončilo. Ten den se zhroutil akciový trh a začalo období Velké hospodářské krize. Ceny akcií prudce klesly bez naděje na oživení, Masy lidí se snažily v panice své akcie prodat, ale nikdo je nekupoval. Akciový trh, který vypadal, že je tou nejjistější možností jak zbohatnout, se stal nejrychlejší cestou k bankrotu.

9.1. Velká hospodářská krize

Krach na burze byl ale jen začátek. Téměř všechny banky také investovaly velkou část úspor svých klientů na kapitálovém trhu. V obavách o své úspory spěchali lidé do bank, které byly stále otevřeny, vybrat si své peníze.

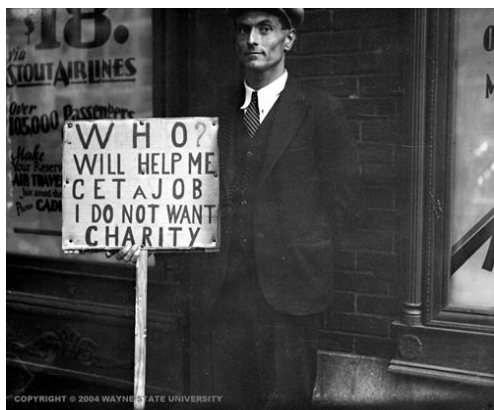


*Russell Lee: Great Depression*⁷⁰

Tato masivní výběr hotovosti způsobil krach bankovního sektoru.

Ten, kdo měl své úspory v bankách a nestačil si je vybrat, zkrachoval také.

Podniky a průmysl byly také postiženy. Po uzavření bank přišlo také mnoho firem o své finanční prostředky, omezovaly výrobu a propouštěly zaměstnance. Na druhé straně, spotřebitelé začali omezovat své výdaje a kupovali jen to nejnnutnější zboží. Tím nastal bludný kruh uzavírání dalších firem a hromadného propouštění. Brzy byl nezaměstnaný každý čtvrtý Američan. Když se někde nabízela práce, sešlo se tam i několik tisíc zájemců.



*Unemployment (AP Photo 1932)*⁷¹

⁷⁰ Rudolf Stumberger, *Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945*, s. 63

⁷¹ Tamtéž, s. 64

9.1.1. Aktivizace extrémistických hnutí v době krize v USA

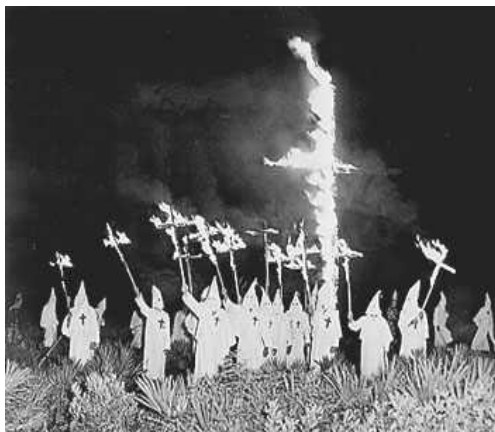
Také ve Spojených státech aktivizovala krize extrémistické síly. V New Yorku začala působit americká odnož německé NSDAP, v jižních státech nechvalně známý Ku-klux-klan.



New Yorští nacisté již v roce 1932⁷²



Pronacistický pochod v Camp Seigfried v Yaphank, Long Island, NY (1938)⁷³



Ku-klux-klan (Alabama 1937)

Americko-německý spolek byl založen v roce 1930 sloučením dvou starších organizací, Národně socialistické německé dělnické strany v USA (NSDAP) a svobodné společnosti Teutonia. Američtí nacisté ale ve veřejnosti neměli velkou podporu. Jejich spolek měl jen několik set registrovaných členů.⁷⁴ Podpora nacistického Německa a obdiv

k Hitlerovi byl však až do vypuknutí války značný. Proto jsou tyto fotografie i v dnešní době varováním.

⁷² Dva američtí nacisté v uniformách stojí ve dveřích jejich newyorské kanceláře v den jejího otevření 1. dubna 1932, dostupné na <http://vapolitics.us/2013/06/american-socialism-a-blend-of-communism-and-fascism/>

⁷³ Fotografie dostupná na: <http://chomsky-must-read.blogspot.cz/2009/01/history-lesson-usa-hitler-germany.html>

⁷⁴ SANDER A. Diamond.P. Zur Typologie der amerikanischen NS-Bewegung (PDF; 1,3 MB). In: „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte“, Jahrgang 23, Heft Nr. 3, 1975, dostupné na: http://www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/1975_3_2_diamond.pdf

9.1.2. Rooseveltův program New Deal (Nový úděl)

V roce 1933, uprostřed Velké hospodářské krize (The Great Depression) vystřídal republikánského prezidenta Herberta Hoovera demokrat Franklin Delano Roosevelt (1882 – 1945). Vytýčil si za úkol během sto dnů vypracovat program pro východisko z krize. Během této doby předložil široké spektrum právních předpisů pro zmírnění dopadu krize na ty nejpostiženější a pro podporu ekonomického růstu. Obrátil se o pomoc na přední odborníky, ze kterých sestavil tým nazývaný „Brain Trust“, Výsledkem byl program New Deal (Nový úděl), který sestával z řady dílčích programů navržených tak, aby zvrátily účinky hospodářské krize.⁷⁵

Program The Civilian Conservation Corps (CCC) poskytoval pracovní místa pro svobodné muže ve věku mezi 18 a 25 lety. Muži budovali nové národní parky, stavěli mosty, sázeli stromy, a pomáhali s výstavbou protipovodňových opatření.⁷⁶

V projektu CCC dostalo zaměstnání 2.750.000 mladých mužů. Za práci dostávali jeden dolar denně. Když začala druhá světová válka, mnoho těchto mužů narukovalo do armády. CCC byl jeden z nejúspěšnějších programů Rooseveltova New Deal. Nejenže dávají tisícům lidí placená pracovní místa, ale přinesli i řadu dalších zlepšení situace v USA. Fotografové a jejich snímky připomínají toto lidsky i sociálně eticky složité období dalším generacím.



Jack Delano, CCC – stavba plotu v Greene County, Georgia, snímek z F. D. Roosevelt Library⁷⁴



Jack Delano, CCC – mýcení lesa, snímek z F. D. Roosevelt Library⁷⁴

Organizovaná fotografická kampaň šířená tiskem na podporu programu New Deal měla získat podporu americké veřejnosti pro Rooseveltova protikrizová opatření.

⁷⁵ Tindall, George Brown, Dějiny Spojených států amerických, s.321-330

⁷⁶ 20th Century History, dostupné na <http://history1900s.about.com/library/photos/blygd12.htm>

9.1.3. Farm Security Administration (FSA) (Hospodářská bezpečnostní správa)

Největší akce v historii světové fotografie se týká fotografie sociálně etické, a to právě z tohoto období velké deprese třicátých let ve Spojených státech.

Farm Security Administration, (FSA), Hospodářská bezpečnostní správa, byla zřízena roce 1935 také v rámci Rooseveltova programu New Deal, v češtině uváděný také jako Nový úděl. Jejím úkolem bylo pomáhat proti zničující chudobě postiženého venkovského obyvatelstva. FSA podporovalo skupování okrajových pozemků, výhodnými půjčkami podporovat nákup moderních zemědělských strojů pro práci na polích a kolektivizaci, sdružování drobných farmářů do velkých státem vlastněných podniků s využitím moderních technik pod dohledem odborníků. Program se nezdařilo, protože farmáři chtěli mít půdu ve svém vlastnictví.

Hospodářské potíže a krize se dříve zemědělců obvykle nedotkly v takové míře, jako lidí ve městech, protože měli zajištěnou obživu i bydlení. Bohužel právě během Velké hospodářské krize byla zasažena oblast nazývaná Great Plains (Velké pláně) jevem nazvaným Dust Bowl (Prachová pánev).

Byla to řada na sebe navazujících a přesouvajících se rozsáhlých prachových bouří zapříčiněných po mnoho let trvajících nesprávných a nedomyšlených úprav zemědělské půdy. Tráva na prériích byla spásána příliš velkým počtem dobytka, zorání velkých ploch prerie v kombinaci s účinky sucha způsobilo zničení travních porostů. Během období sucha půda vyschla a bez ochrany travním porostem se změnila v prach. Silný vítr ho zvedal a roznášel až stovky kilometrů daleko.

Většina půdy byla odváta do Atlantického oceánu. Prachové bouře ničily vše, co jim stálo v cestě i většinu úrody v postižených oblastech od Texasu až po jižní části Kanady. Tato katastrofa způsobila hromadný odchod lidí ze států Velkých plání. Téměř půl milionu Američanů zůstalo bez přístřeší a zcela bez prostředků.

Hodně postižených se dalo na cestu na západ, zpravidla do Kalifornie. Mnoho jich onemocnělo a umíralo na zápal plic a na následky hladovění.

Součástí FSA, a to velmi významnou, byl sociálně-dokumentární fotografický projekt profesora ekonomie Roy E. Strykera, vedoucího oddělení propagace FSA. Stryker angažoval přední americké fotografy té doby⁷⁷, aby zdokumentovali tíživou

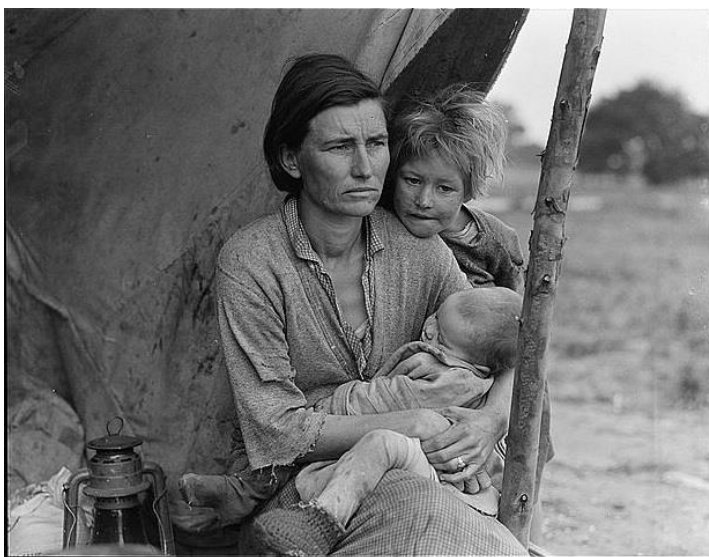
⁷⁷ Skupina FSA se skládala z následujících fotografů: Charlotte Brooks, Esther Bubley, Harold Corsini, Marjory Collinsová, Jack Delano, Sheldon Dick, Arnold Eagle, Theodor Jung, Walker Evans, Dorothea Langeová, Russell Lee, Sol Libsohn, Carl Mydans, Gordon Parks, Arthur Rothstein, Martha McMillan

situaci amerických farmářů. Informační divize FSA byla zodpovědná za zhotovení a šíření vzdělávacích materiálů a pro informování veřejnosti. Během své existence vytvořili tito fotografové 177.000 černobílých dokumentárních snímků (většina je jich nyní umístěna v Library of Congress ve Washingtonu), pro svou vysokou vypovídací i uměleckou hodnotu dosáhlo mnoho z nich světové proslulosti. Snímků pořízené těmito umělci významně pomohly formovat veřejné mínění a vnímání problému amerických farmářů. Fotografie byly prezentovány v tisku a také na celé řadě putovních výstav po celých Spojených státech.

Bez této fotografické akce by nikdy nedostal Rooseveltův program New Deal tak velkou podporu mezi obyvateli i představiteli americké administrativy.

Mnoho snímků má již své stálé místo v historii fotografie, a to jak pro své umělecké provedení, tak i pro jejich etický obsah.

Patří k nim i snímky Dorothea Langeové. Dorothea Langeová začala svou kariéru jako portrétní fotograf v San Franciscu v roce 1920. Od portrétů osob z „vyšší společnosti“ se vydala do ulic, aby fotografovala život dělníků a nezaměstnaných. V roce 1935 začala pracovat se správou Farm Security Administration. Pořizovala snímky z postižených oblastí a migrujících farmářů. Její fotografie byly distribuovány do novin a časopisů, zásadně zdarma, kde se rychle staly nejpůsobivějšími snímky z hospodářské krize.



Fotografie, která se stala známou jako " Migrující matka"⁷⁸ je jeden z řady snímků, které pořídila Dorothea Langeová s 32 letou Florence Owens Thompsonovou a jejími sedmi dětmi v únoru nebo v březnu roku 1936 v Nipomo v Kalifornii.

Robertsová, Edwin Roskam, Louise Roskamová, Richard Saunders, Arthur Siegel, Ben Shahn, Roy Stryker, John Vachon, Marion Post Wolcottová, Barbara Wrightová, Alfred T. Palmer.

⁷⁸ The Dorothea Lange Collection, Oakland Museum of California, in STUMBERGER, Rudolf. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945, s. 257



V roce 1960 Langeová o těchto snímcích řekla: "Když jsem uviděla tuto rodinu, přistoupila jsem k hladové a zoufalé matce, jakoby přitahována magnetem. Nepamatuji si, jak jsem vysvětlila svou přítomnost s fotoaparátem, ale vzpomínám si, že se mě na nic neptala. Udělala jsem pět expozic, z různých vzdáleností ze stejného směru. Neptala jsem se jí na jméno nebo její historii, řekla mi, že je jí třicet dva let a má sedm dětí. Tak tam seděla v tom provizorním stanu a její děti se choulily kolem ní."⁷⁹

Suchá a vyprahlá země v Badlands v Jižní Dakotě. Fotografie Arthura Rothsteina z května 1936⁸⁰

Arthur Rothstein byl dalším americkým novinářským fotografem známým svou prací pro Farm Security Administration.



Během doby práce pro FSA se Rothstein proslavil zvláště dvěma snímky. Jeden z nich byl snímek lebky vola na rozpraskané zemi. Fotografie tak měla na diváka velký účinek. Další inscenací byla fotografie *Farmáře se syny čelící písečné bouři*⁸¹ pořízená v jedné z nejvíce postižených oblastí v okrese Cimarron v Oklahomě. I tyto Rothsteinovi snímky



pomohly k aktivizaci obyvatel USA k pomoci postiženým rodinám na Velkých pláních.

⁷⁹ Popular Photography, Feb. 1960, s. 17

⁸⁰ Farm Security Administration/Office of War Information Collection, Library of Congress, Washington

⁸¹ Farm Security Administration/Office of War Information Collection, Library of Congress, Washington

10. Pravdivost a objektivita fotografie

Fotografie byla zpočátku považována za přesný, dokonalý a pravdivý otisk skutečnosti. Ale již v prvních letech po vynálezu fotografie byly snímky z různých důvodů upravovány, pozměňovány a retušovány. Fotografové museli být také zručnými retušéry, protože se úpravy, zvyšující zajímavost a působivost fotografie, v jejích začátcích předpokládaly a požadovaly. Pokud se fotografie upravovaly jen pro odstranění technických nedostatků nebo zvýšení umělecké působivosti, nebylo na těchto postupech nic špatného. Ale když byly fotografie upravovány s úmyslem změnit skutečnost na nich zachycenou, případně manipulovat pomocí fotografie s divákem nebo ovlivňovat veřejné mínění, stala se otázka pravdivosti a objektivity fotografie velmi důležitou.

Brian McNair ve své knize „Sociologie žurnalistiky“ píše: *„Filozoficky inspirované hledání objektivní pravdy bylo na sklonku třicátých let 19. století povzbuzeno a urychleno vynálezem fotografie, záznamového média nebývalé vypovídací přesnosti a zjevné pravdivosti, které poprvé využilo techniky k umělému znázornění lidí a událostí. Zdálo se, že fotografie ospravedlňuje filozofickou víru v absolutní pravdu, neboť dokumentovala skutečnost nezprostředkovaným způsobem (tedy bez subjektivního zásahu pozorovatele). Fotografie byla samozřejmě od samého počátku ve své podstatě stejně subjektivní a tvůrčí zobrazovací technikou jako malování nebo psaní, neboť umožňovala estetickou volbu na úrovni výřezu, osvětlení, úhlu pohledu apod. Zpravodajská fotografie je stejně subjektivní jako kterýkoli jiný typ fotografie a může být zakódována způsobem, který bere značný ohled na hodnotový systém. Ale fotografie se lidskému oku jeví jako skutečná věc. Vypadá pravdivě a její stále častější využití od poloviny čtyřicátých let 19. století nevyhnutelně posílilo nárok žurnalistiky na objektivitu. Tento nárok byl ve 20. století ještě posílen vynálezem pohyblivých obrázků a využitím filmové techniky v žurnalistice. Televizní zpravo-dajství je dodnes „nejdůvěryhodnějším“ ze všech žurnalistických produktů díky vypovídací přesnosti, s níž zaznamenává události.“*⁸²

⁸² McNair, B.: Sociologie žurnalistiky. Portál. Praha 2004, s. 69-70

11. Etika fotografie v politické propagandě a manipulaci s veřejností

Propaganda - z lat. propagare - hlásat, šířit, rozmnožovat:

Původně je míněna víra, a úkol víru šířit. Bylo převzato z názvu úřadu Sacra congregatia de propaganda fide (Svatá kongregace pro šíření víry). Je to kolegium kardinálů, kteří jsou zodpovědní za misijní činnost katolické církve. Kolegium bylo založeno v roce 1622 papežem Řehořem XV.

Moderní propaganda souvisí s jejím zapojením do masových médií. Nejprve v tisku, účinně podporovaného fotografiemi, tedy prakticky od 1. světové války, kdy byla média již plně využita k propagandistickému působení. Fotografie se stala výrazným manipulačním prostředkem v předválečné politicky nestabilní Evropě. Především ve fašistické Itálii a v nacistickém Německu sloužila k propagaci jejich nemorálních zvrácených ideálů, rovněž tak i ve Stalinově Sovětském svazu.

11.1. Fotografie v politické propagandě v Německu

Nacistická strana po svém nástupu k moci postupně ovládla soudy, úřady a všechny občanské organizace vyjma protestantských a katolických. Veřejné mínění v Říši utvářelo ministerstvo propagandy vedené Josefem Goebbelsem. Podle Goebbelse byla propaganda nejdůležitější podpůrnou metodou vládnutí. Propagandě musí rozumět i ti nejprimitivnější. Obyvatelstvo bylo vystaveno neustálé antisemitské kampani. Bylo nutné přesvědčit všechny Němce, že za porážku v 1. světové válce může spiknutí světového židovstva a pouze očištění Německa od Židů umožní nápravu. Od roku 1923 byl vydáván antisemitský časopis



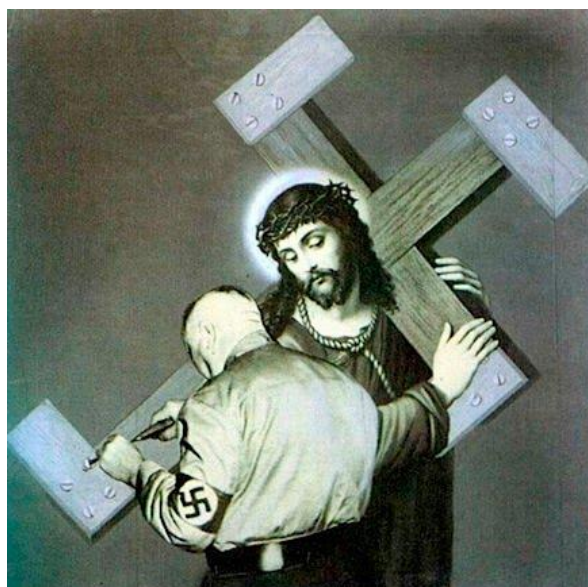
Říšský ministr propagandy J. Goebbels

„Der Stürmer“, v němž byla protižidovská propaganda umocňována hrubou pornografií. Zakladatel a šéfredaktor časopisu „Der Stürmer“ byl za zločiny proti lidskosti odsouzen v Norimberském procesu s válečnými zločinci k trestu smrti.

K propagandě byly využívány i náboženské symboly. Vlevo je titulní strana časopisu „Der Stürmer“ s mottem časopisu „Židé jsou naše neštěstí“.⁸³



Vpravo je protinacistická fotografická koláž Johna Heartfielda z května roku 1934 „Kříž nebyl dost těžký“⁸⁴, zobrazující Ježíše se svato-



září nad hlavou a s trnovou korunou, nesoucího kříž, na kterém zemře. Nacista v parádní uniformě se svastikou šroubuje k ramenům kříže kovové pláty, aby napodobil hákový kříž. Autor ironizuje je skutečnost, že Ježíš byl Žid, a nacistický režim akceptoval křesťanství, tedy náboženství založené na učení Žida, zatímco ve stejnou dobu prováděl nacistický režim tu nejodpornější antisemitskou politiku v historii.

V Německu převzali nacisté absolutní kontrolu nad veškerým tiskem a novinářskou fotografií a začali ji systematicky zneužívat. Tak jako ve všech totalitních režimech se fotografie stala účinnou zbraní státní moci a propagandy. Totalitní režimy pomocí fotografie klamaly důvěřivou veřejnost.

⁸³Ze sbírek Deutsches Historisches Museum v Berlíně

⁸⁴WIELAND Herzfelde, John Heartfield, Verlag der Kunst, Dresden 1971, s. 183



K propagandě využíval J. Goebbels (na snímku zcela vpravo)⁸⁵ všech prostředků, tedy i církvi. Katoličtí kněží, hajlující s nacistickými pohlaváry by se mohli zdát odsouzeníhodnými, ale byla to nutnost té doby. Před nástupem nacistů k moci neměli příslušníci nacistické strany v některých

německých diecézích povolenu účast na náboženských obřadech a někde biskupové dokonce zakazovali katolíkům ze svých diecézí do nacistické strany vstupovat.

Heinrich Heine: „Kde se pálí knihy, tam se budou upalovat i lidé.“

Tato slova napsal německý židovský básník sto let před nástupem Hitlera k moci!

Göbbelsova propaganda přišla s dalším projektem „Aktion wider den undeutschen Geist“. 10. května 1933 se sešlo na Opernplatze v Berlíně přes 40.000 lidí, aby vyslechli Goebbelsův projev, po němž hořelo v symbolickém aktu „očistění ohněm“ přes 25.000 knih.⁸⁶ To samé se dělo v dalších 21 německých univerzitních městech.



87

Smutné je, že pálení knih organizovali vysokoškolští studenti. Fotografie z těchto událostí jsou důraznou připomínkou toho, co se dělo v době historicky nedávné, v osvíceném dvacátém století.

⁸⁵ Fotografie ze sbírek Bayerische Staatsbibliothek v Mnichově

⁸⁶ Páleny byly knihy těchto autorů: Erich Kästner, Henri Barbusse, Albert Einstein, Lion Feuchtwanger, Sigmund Freud, John Galsworthy, André Gide, Ernst Glaeser, Maxim Gorkij, Werner Hegemann, Ernest Hemingway, Erich Kästner, Helen Keller, Alfred Kerr, Jack London, Emil Ludwig, Heinrich Mann, Thomas Mann, Karel Marx, Hugo Preuss, Marcel Proust, Erich Maria Remarque, Walther Rathenau, Margaret Sanger, Arthur Schnitzler, Upton Sinclair, Kurt Tucholsky, Jakob Wassermann, H.G. Wells, Theodor Wolff, Emil Zola, Arnold Zweig, Stefan Zweig a další

⁸⁷ Fotografie ze sbírek Bundesarchiv Koblenz

„Die Propagandakompanie“ (PK) někdy nazývaná také Propagandatruppe byla zvláštní jednotka SS, která měla na starosti intenzivní propagandu mezi vojáky wehrmachtu i mezi civilním obyvatelstvem.



88

Na snímku vlevo je jedna z výstav této jednotky z roku 1940. Vpravo je ukázka z propagandistických snímků této skupiny „Členové NSDAP rozdávají dárky chudým lidem v Rumunsku“.

V roce 1938 Ladislav Jehlička⁸⁹ píše v časopise Národní obroda⁹⁰: „*Máme velkou úctu k německé propagandě, ale při všem obdivu k její technice musíme říci, že by byla nedosáhla žádných velkorysých výsledků, kdyby v Německu nebylo také co propagovat*“⁹¹.

Hitlerova malformace dětí a mládeže prostřednictvím mládežnické organizace Hitlerjugend (Hitlerova mládež) vyvolávala také odpor, tento vývoj sledovali i fotografové, zejména W. Ballhause a E. Thormann.

Aktivitám Hitlerjugend byla v pracovním týdnu vymezena sobota. Protože sobota byla pracovním dnem, byl na zaměstnavatele vyvíjen nátlak, aby mladistvé zaměstnance z Hitlerjugend z práce. Ti se pak scházeli v táborech, kde se věnovali především sportu, ale také polovojenským aktivitám – učili se zacházet se zbraněmi a výuce nacionálně socialistického světonázoru. Chlapci sice mohli jít na neděli domů, ale byl na ně i na jejich rodiče vyvíjen nátlak, aby zůstávali v táboře. Proti tomu protestovala katolická církev, protože jim to bránilo účasti na bohoslužbách. Většina chlapců přesto v neděli "dobrovolně" v táboře zůstala a vracela se až pozdě večer. Byly zde vyučovány základy vojenského výcviku a bojové sporty – zápas, box a šerm.

⁸⁸ Fotografie Bundesarchiv Koblenz

⁸⁹ Ladislav Jehlička (1916 – 1996) byl katolický publicista, redaktor časopisů Řád a Obnova

⁹⁰ Katolický kulturněpolitický týdeník Obnova vycházel v Opavě v letech 1937-1940, v letech 1938-1940 pod názvem Národní obnova

⁹¹ Jehlička, L. Tajemství propagandy. Národní obnova, r.3, 1938, č.4 in KOUBA, M.; MAGINCOVÁ, D., ŘÍHA I. Kontexty propagandy. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012, 99

Celý tento systém vzdělávání mládeže měl jediný smysl a cíl, který jasně formuloval Adolf Hitler už ve svém díle Mein Kampf:

„Výchova a vzdělávání mají být v nejobecnějším smyslu přípravou na pozdější vojenskou službu. Armáda pak nebude muset jako dosud vštěpovat mladým mužům základy výcviku a nejelementárnější pravidla....a raději se postará, aby se z těchto fyzicky zdatných jedinců stali vojáci. Stát musí zaměřit celou vzdělávací mašinerii nikoli na to, aby do dětí napumpovala co nejvíce vědomostí, ale na to, aby produkovala stoprocentně zdravá těla.“ — Adolf Hitler, Mein Kampf ⁹²



Ballhause W.: Hitlerjugend nastupuje (1931)⁹³



Neznámý autor: "Hitlerjugend páli knihy" (1932)⁹⁴

Nacistické Německo pořádalo v roce 1936 Olympijské hry. Hitler se chystal naskytnutou příležitostí propagandisticky využít. Organizace se ujal osobně ministr propagandy Goebbels. Černošský atlet Jesse Owens získal před očima Adolfa Hitlera čtyři zlaté medaile, a tím zpochybnil nacistické teorie o nadřazenosti árijské rasy.⁹⁵



⁹² Antoine Vitkine: Mein Kampf: příběh jedné knihy, Praha-Litomyšl, Paseka 2010, 215

⁹³ Ballhause, Walter: Zwischen Weimar und Hitler. Sozialdokumentarische Fotografie 1930 – 1933, s. 69

⁹⁴ Členové nacistické mládeže páli knihy, Veřejné pálení knih označených za neněmecké nebo židovsko-marxistické bylo v nacistickém Německu běžné

⁹⁵ Fotografie dostupné na: <http://www.theatlantic.com/infocus/2011/06/world-war-ii-before-the-war>

Hlavním bodem nacionálně socialistické propagandy byl „Kult Vůdce“. Největší podíl na úspěchu této propagandy měl Joseph Goebbels, který osobně veškeré kampaně vedl. Goebbelsovo ministerstvo propagandy byl obrovský reklamní podnik, který by mohl být vzorem pro moderní reklamní kampaně. Hitler byl všudypřítomný. Fotografie a články v novinách časopisech představovaly Hitlera jako největšího génia, který je přitom obyčejný člověk z lidu. Hitler a Goebbels dovedli metodu davové manipulace k dokonalosti.

U Adolfa Hitlera, jehož vztah k fotografii byl známý, byla manipulace s fotografiemi běžná. R. Fabian uvádí: "Adolf Hitler vedl divadelní existenci."⁹⁶ Hitler byl podle životopisců spíše nenápadný člověk s nedostatkem sebevědomí. Fritz Wiedemann, někdejší nadřízený Adolfa Hitlera za 1. světové války, odpověděl na otázku, proč se Hitler nestal poddůstojníkem: "*Protože jsme na něm nemohli objevit náležité vůdcovské vlastnosti.*"⁹⁷

Právě nedostatek sebevědomí byl jednou z příčin toho, proč se nebyl Adolf Hitler schopen vyrovnat svojí nepříliš slavnou minulostí. "*Proto zakázal zveřejnění všech snímků, které ho zobrazovaly jako zneužnaného malíře, jako obyvatele domova pro muže a jako ilustrátora, který vytvářel plakáty na brilantinu na vlasy.*"⁹⁸

Fotografie byla tak médiem, jemuž Vůdce věnoval přehnanou pozornost. "*Hitler fotografie osobně vybíral, propagoval, nechával retušovat, zakazoval,...*"⁹⁹

Hitler, na základě své představy o tom, jak má a nemá vypadat velký státník, se snažil v očích veřejnosti vytvořit obraz Vůdce, který ve skutečnosti neodpovídal realitě.¹⁰⁰ Zakazoval fotografie, na kterých byl znázorňován s brýlemi, v krátkých kalhotách a podobně, neboť podle něho neodpovídaly představě „nadčlověka“.

Hitler zakazoval rovněž fotografie, kde byl on či jiní nacističtí pohlaváři v intimním kruhu rodiny nebo přátel.

⁹⁶ FABIAN Rainer: Die Fotografie als Dokument und Fälschung. München: Desch, 1976, s. 97

⁹⁷ Tamtéž, s. 98

⁹⁸ Tamtéž, s. 103

⁹⁹ Tamtéž, s. 109

¹⁰⁰ Hitlerova rezignace na realitu se projevovala nejen ve vztahu k fotografii. Fabian ve své knize uvádí příhodu, která se stala koncem roku 1943. Vůdci se vlaku do Mnichova naskytl pohled do vedle stojícího nemocničního vlaku, přičemž musel zhlédnout to, co mu nabízela holá realita války: Díval se do zubožených obličejů, které na něj zíraly jako na zjevení, a vztekle poručil zatáhnout závěsy. Vojáci, kteří byli v boji kvůli němu zraněni, zmizeli tak ve tmě. In: FABIAN, s. 111

Zakázané fotografie – Hitler na pikniku a Hitler v krátkých kalhotách.¹⁰¹



Hitler měl zřejmě opravdový herecký talent. Ovládal celý rejstřík výrazů a hraných emocí. Zvládal přejít od výbuchů zlosti k naléhavému zapřísahání se, po výbuchu jásavého nadšení se propadnout do trýznivého přemítání, neústupnou panovačností dokázal v okamžiku změnit na neodolatelný šarm. Ačkoliv tak na první pohled

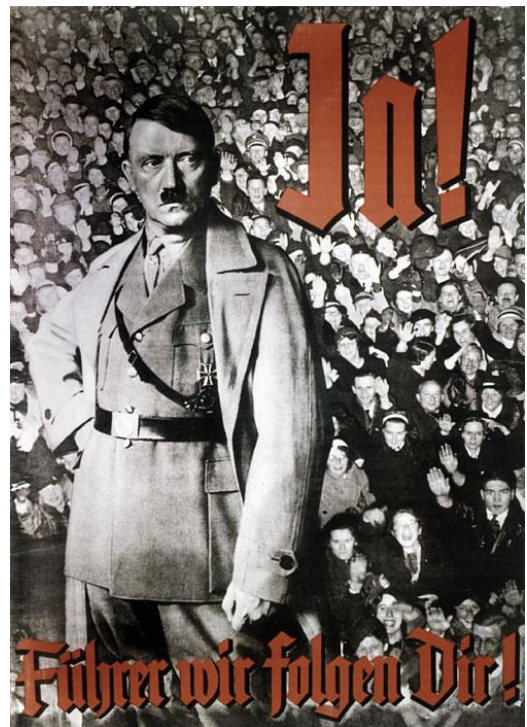
¹⁰¹ Fotografie Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin

nepůsobil, Hitler se vždy dokonale ovládal. Zachovával ve styku s okolím až křečovitou sebekázeň. Svá gesta a své výrazy si pečlivě nacvičoval. Řečnické pózy cvičil v přítomnosti profesionálního herce a svého dvorního fotografa¹⁰² a přítele Heinricha Hoffmanna (viz fotografie na předchozí stránce). Ten byl také již od roku 1920 členem NSDAP. Mezi roky 1920 a 1945 pořídil Hoffmann téměř dva a půl milionu Hitlerových záběrů. Vůdcova "řeč těla", známá z filmových nahrávek Vůdcových projevů, byla výsledkem dlouhé práce a pečlivé přípravy.

Pokud do 30.1.1930 existovala místa, kde jste se s ním nesečkali, po jeho zvolení jste se mu už nevyhnuli nikde. Od té doby se všechny jeho projevy přenášely rozhlasem a nejen do rozhlasových přijímačů v domácnostech, ale i na veřejná místa (na fotografii je



zachycen poslech Hitlerova projevu na ulici). Jejich poslech byl povinný, zaměstnavatelé museli zajistit přestávku v práci a poslech projevů.



byly všudypřítomné.¹⁰³

Obrazy Vůdce a nacistické symboly

¹⁰² FABIAN, R. Die Fotografie als Dokument und Fälschung. s. 105

¹⁰³ Fotografie Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin

Ve všech totalitních režimech, v Hitlerově Německu, ve Stalinově Sovětském svazu a jeho vazalech včetně pounorového Československa, v Maově Číně, ale i v USA za éry senátora Josepha McCartyho bylo běžnou praxí retušovat osoby, které se režimu znelíbily ze všech oficiálních fotografií.

Na níže uvedených fotografiích Heinricha Hoffmanna je ale důvod „zmizení“ Josepha Goebbelse jiný. Jde o návštěvu u filmařky Leni Riefenstahlové (na snímku po Hitlerově pravici) v její nové vile v Berlíně v roce 1937.¹⁰⁴ Důvody, proč J. Goebbels ze snímku zmizel, mohou být dva. V té době měl mít Goebbels, známý svými milostnými romány z filmového prostředí, poměr s Leni Riefenstahlovou a nebylo vhodné je ukazovat na společné fotografii, Nebo to byl důvod kompoziční, aby Hitler více vynikl v kruhu filmařky a její rodiny.



Fotografie s nápisem „Život jen jako zátěž“ je podkladem k propagaci programu eutanázie duševně nemocných osob. Na plakátu vpravo je napsáno: „Každý dědičně nemocný stojí národní společnosti 60 tis. marek – jsou to i tvoje peníze“¹⁰⁵



¹⁰⁴ FINEMAN, Mia. Faking It: Manipulated Photography before Photoshop. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. s. 92

¹⁰⁵ Fotografie Deutsches Historisches Museum Berlin

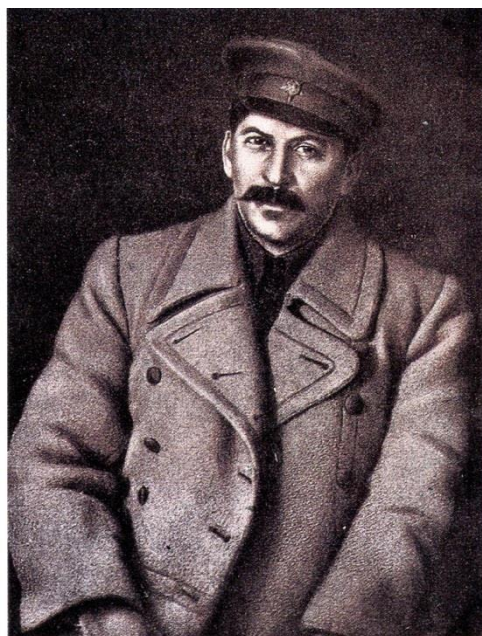
11.2. Fotografie v politické propagandě a manipulaci v sovětském Rusku a v SSSR

Největší rozkvět zaznamenala manipulace s fotografiemi v období kultu Stalinovy osobnosti. Stalina byl na fotografiích zasazen do míst a událostí, kde nikdy nebyl a jichž se nezúčastnil. Bylo nutné změnit historii tak, aby Stalin, který v době Říjnové revoluce vůbec v Petrohradu nebyl, byl na fotografiích prezentován společně s Leninem jako hlavní vedoucí osobnost revoluce. A zmizet musel Trocký, který vojenský průběh revoluce řídil. Po roce 1930, v období masivních Stalinových čistek, kdy likvidoval své protivníky ve straně, většinou pouze domnělé, nebo ty, kteří byli populární a mohli by mu v budoucnosti konkurovat. To byli prakticky všichni původní bolševici z Leninovy éry. Proto docházelo k až groteskním situacím, kdy bylo na původní skupinové fotografie z roku 1919 celkem 20 Leninových bolševiků. Postupem času, jak upadali v nemilost, se jejich počet díky retušerským zásahům stále zmenšoval, až zůstal pouhý dvojportrét Stalina s Leninem, ze kterého byl nakonec v roce 1938 známým fotografem Alexandrem Rodčenkem odstraněn i Lenin a z fotografie se stal jen Stalinův portrét.¹⁰⁶



Původní snímek z roku 1919

¹⁰⁶ KING, David. *The Commissar Vanishes*, s. 44-45



Po úpravách (a po popravách), byly zveřejňovány pouze tato dva snímky.¹⁰⁷



Fotografie ze 14. sjezdu komunistické strany v dubnu 1925.¹⁰⁸ Na levém snímku jsou zleva doprava M.M. Laševič, M.V. Frunze, I.N. Smirnov, A.I. Rykov, K.J. Vorošilov, J.V. Stalin, N. Skrypnik, A. Bubnov, G.K. (Sergo) Ordžonikidze a J.S. Unšlicht.

Ve Stalinových životopisech vydaných v letech 1938 a 1948 k výročím Stalinových narozenin je uveden snímek vlevo.

Zjistil jsem, že i znalci, na příklad David King ve své knize „The commissar vanishes“, uvádějí, že bylo ze Stalinova okolí odstraněno 60% osob z původního snímku. Není to ale zcela pravda. Ve skutečnosti z nich zůstal kromě Stalina pouze jeden jediný, Kliment Jefremovič Vorošilov (po Stalinově pravici).

¹⁰⁷ KING, David. *The Commissar Vanishes*, s. 47

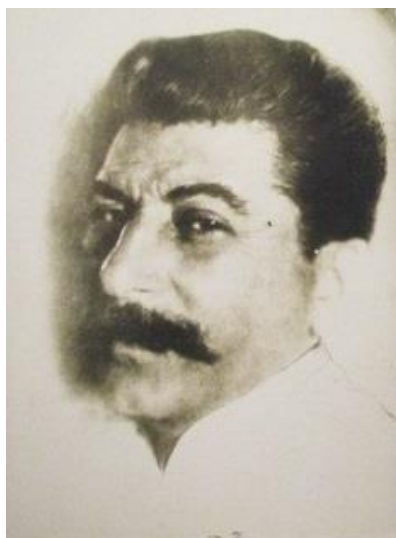
¹⁰⁸ Tamtéž, s. 51

Michail Vasiljevič Frunze se jako blízký přítel Grigorije Zinovjeva se dostal v roce 1925 do konfliktu se Stalinem. Frunze byl tehdy ale velmi populární. Na Stalinovu a Molotovovu intervenci se podrobil operaci žaludku, po níž zamřel na otravu. Je možné, že za jeho smrt nese odpovědnost Stalin, neexistuje však na to důkaz. Faktem je, že Frunze dostával větší dávky narkotik, než bylo normální. Byl pohřben u Kremelské zdi. Zajímavostí je, že všichni lékaři, kteří Frunzeho operovali, po roce 1934 za nejasných okolností zemřeli.

G.K. (Sergo) Ordžonikidze byl Stalinův přítel a loajální spolupracovník, Stalin však začal od roku 1936 jeho loajalitu zpochybňovat, zejména od doby, když zjistil, že Ordžonikidze intervenuje za své přátele, kteří byli vyšetřováni NKVD během začátků Stalinových čistek. Také měl spory s Lavrentijem Berijou, jehož praktiky při odstraňování politických nepřátel a těch, kteří překáželi jeho záměrům, odsuzoval a varoval před ním i samotného Stalina. Stalin, sám pod vlivem Beriji, místo rázného zakročení nechal volný průběh likvidaci Ordžonikidzeho bratra, a tím ho dohnal k sebevraždě.

I o tom vypovídají fotografie. A také varují, aby se podobné věci neopakovaly. Ostatní byli postupně zatčeni a popraveni. N. Skrypnik zemřel v roce 1926 a tím se vyhnul osudu svých druhů.

Mnoho fotografií z období říjnové revoluce v roce 1917, na kterých Stalin vystupuje jako její hlavní aktér, ačkoli, jak jsem již uvedl, se jí vůbec nezúčastnil, není autentických. Jsou to snímky z pozdějších filmů Sergeje Michajloviče Ejzenštejna. Především filmy Křižník Potěmkin a Deset dní, které otřásly světem.



Stalin dbal na svoji sebezpůsobení dokonalého vůdce národa. Všechny snímky musely být náležitě upraveny. Uvádím příklad fotografie původní a fotografie retušované.¹⁰⁹

¹⁰⁹ KING, David. The Commissar Vanishes. s. 98-99

Fotografie se domalovávaly, předělávaly na pseudofotorealistické malby, na nichž byli vůdci neurčitelného věku ve velkolepých pózách, a když nebyly k dispozici originální fotografie, tak se nafotografovaly nové, bez ohledu na čas a prostor, vydávající se za pravdivě zobrazenou historii. V hitlerovském Německu se fotografie (většinou pocházející od již zmíněného Heinricha Hoffmanna) převážně jen ořezávaly a retušovaly. Stalin měl již velmi propracovaný systém obrazové lži a podvodu. Lidé zmizelí z fotografií aby se po rehabilitacích opět na cenzurované snímky po letech vraceli a zase nahrazovali jiné, kteří mezitím upadli v nemilost.

Každý totalitní vůdce, Stalina nevyjímaje, se rád nechával fotografovat s dětmi.



U snímku vlevo je uveden tento text:
„Generalissimus J.V. Stalin s prezidentem republi-

ky Klementem Gottwaldem na čestné tribuně při tělovýchovné slavnosti v Moskvě v červenci 1946“.¹¹⁰ Doplnuji, že na snímku je ještě V.M. Molotov (vpravo) a G.M. Malenkov (vlevo).

Na snímku vpravo nazvaném „Přítel malých dětí“ je Stalin s šestiletou Geljou Markizovou¹¹¹, dcerou funkcionáře Burjatsko-mongolské autonomní oblasti Ardana Markizova. Ten byl rok po pořízení snímku odsouzen k trestu smrti a popraven za špionáž a přípravu atentátu na Stalina. Krátce poté byla za záhadných a nikdy neobjasněných okolností zavražděna i jeho žena Domenica.

¹¹⁰ Stalin v obrazech. Praha: Orbis, 1949, s. 21.

¹¹¹ KING, D. s. 152-153

12. Etická problematika ve fotografii v Československu, propaganda a manipulace

Fotografie nám neúprosně připomínají, že v naší historii nebylo všechno ideální ani v období předválečné republiky, natož pak v období protektorátu a totalitního poválečného režimu. Na fotografiích je ale také zachycen mravně silný postoj jiné části české společnosti.

Fotografie nám tak nastavují zrcadlo, abychom viděli a z viděného se poučili.



Na snímku vpravo je nositel Nobelovy ceny z roku 1929, německý spisovatel Thomas Mann při projevu v českém rozhlasu v roce 1935. Po otevřeném protifašistickém projevu byla jeho díla v roce 1936 v Německu zakázána a byl mu odňat čestný doktorát bonnské univerzity i německé občanství. Slavný spisovatel přijal nabídku ČSR a stal se spolu se svým bratrem Heinrichem Mannem s celou svou rodinou československým občanem.¹¹² S tím kontrastuje záběr z prvomájového průvodu v roce 1934, s transparenty proti poskytování útočiště uprchlíkům před Hitlerem.¹¹³



I takovéto reklamní poutače bylo možné vidět v některých pražských obchodech. Tento snímek je již z roku 1933, z období krátce po nástupu Hitlera k moci.¹¹⁴

¹¹² ŘEHÁKOVÁ, H.; Veselý, D. Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK. Praha: X-gen s.r.o., 1999, s. 59

¹¹³ Tamtéž, s. 59

¹¹⁴ Tamtéž, s. 55



Fotografie z demonstrace na obranu republiky 22. září 1938 před budovou tehdejšího parlamentu ukazují odhodlání velké většiny našich občanů bránit republiku.¹¹⁵



Pochod „Republikanische Wehr“, ozbrojené strážní gardy německé sociální demokracie v červenci 1938 v Ústí nad Labem.¹¹⁶

Židé, Češi, komunisté a sociální demokraté se stávali cílem slovních i násilných útoků henleinovských ordnerů. Již v roce 1937 rozhodla československá vláda o vydání zbraní sudetoněmeckým antifašistům, především členům DSAP, kteří přísahali věrnost republice. Akce byla zaštitěna heslem „Věrnost za věrnost“. Braná organizace DSAP dostala název „Republikanische Wehr“

Po podpisu Mnichovské smlouvy spolu s Čechy opouštělo území Sudet také mnoho sociálních demokratů a členů Republikanische Wehr. Česká policie je ale nesmlouvavě vrátila zpět, kde už na ně čekalo gestapo aby „vyčistilo Sudety od marxistických

¹¹⁵ Cesta k rozbití ČSR v roce 1938. Moderní dějiny, Výkladová prezentace, dostupné na: <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/cesta-k-rozbiti-csr-v-roce-1938/>

¹¹⁶ Peripetie soužití Čechů a Němců v českých zemích. Moderní dějiny, Výkladová prezentace, dostupné na: <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/peripetie-souziti-cechu-a-nemcu-v-ceskych-zemich-prvni-ceskoslovenska-republika/>

a jiných nepřátelských elementů“. Podle západního tisku bylo předáno zpět na 20 tisíc uprchlíků. Mnoho z nich bylo sice zatčeno jen přechodně, ale přibližně deset tisíc skončilo v koncentračních táborech. Takhle si naplnění hesla „Věrnost za věrnost“ žádný z příslušníků Republikanische Wehr jistě nepředstavoval.



Lidé si zvykají na život s plynovou maskou.¹¹⁷

12.1. Protektorát Čechy a Morava (1939-1945)

V Protektorátu Čechy a Morava měly fotografické žánry jako dokument či reportáž velmi ztíženou roli. Fotografovat se nesmělo leccos - od hutí přes státní budovy či silniční tahy až po nejmenší nádražička. Protože fašistická moc měla zájem na klidu v Protektorátu, aby mohla nerušeně probíhat průmyslová výroba pro zbrojní průmysl i produkce zemědělská, zajišťující potraviny pro frontu i zázemí, Žádaly se motivy hezké a veselé. Jak se vyjádřil ministr propagandy Joseph Goebbels, není třeba závažných projektů, hlavní je obyvatelstvo pobavit, rozptýlit jejich deziluzi z války a všeobecného nedostatku. Podle jednoho z tajných pokynů cenzury (číslo 359 ze 17. září 1940), jímž se museli vydavatelé novin řídit, se zakazovalo "propustit v tisku obrázky znázorňující účinky anglických náletů na německá města a místa, jako například snímky poškozených budov, stopy po výbuchu na dlažbě a podobně". Preventivní cenzurou procházelo v agenturách i redakcích všechno textové i obrazové zpravodajství.

¹¹⁷ ŘEHÁKOVÁ, H.; VESELÝ, D., s. 69

V průběhu válečných let úředně zastaveno nebo násilně pospojováno na 1887 českých periodik. Na zastavení deníků a časopisů stačilo často málo - noviny A Zet skončily svou existenci už 18. března 1939 za otištění vůdcovy nelichotivé fotografie, Národní listy byly v červenci 1939 zakázány za článek s názvem „Mluv česky“.¹¹⁸

Po zastavení těchto časopisů, začaly vycházet proněmecky zaměřené časopisy Kuratoria pro výchovu mládeže, jako byly Böhmen und Mähren nebo Zteč, pro který fotografoval Svatopluk Sova. Další časopisy, jako Světový zdroj zábavy a poučení, Praha v týdnu nebo Ahoj, nejdříve otiskovaly žánrové snímky, portréty hereček nebo sportovní záběry. Po nástupu Reinharda Heydricha do funkce říšského protektora v roce 1941 většina těchto časopisů publikovala převzaté německé agenturní záběry propagující úspěchy německé armády a snímky výrazně antisemitské.

V novinách se nesměly objevovat zprávy např. o sebevraždách v souvislosti s okupací. Též se neměly objevovat informace o židovských transportech. Cenzoři museli dávat pozor také na slovní obraty, věcný obsah, úpravu, nadpisy, „náznaky“ či jinotaje. V tisku se nesmělo objevit nic, co by mohlo být vykládáno dvojsmyslně. Cenzuře byl podroben veškerý obsah novin od první do poslední stránky.¹¹⁹



Příjezd německých okupantů do Prahy 15. 3. 1939.¹²⁰ A od 26. 3. 1939 se začalo jezdit vpravo.¹²¹

¹¹⁸ VILGUS, P. Fotografie v období protektorátu Čechy a Morava (1997). Dostupné na: <http://itf.fpf.slu.cz/studenti/vilgus.doc>

¹¹⁹ Školákem v Protektorátu. Projekt Památníku Terezín. Dostupné na: <http://skolakemvprotektoratu.pamatnik-terezin.cz>

¹²⁰ ŘEHÁKOVÁ, H.; VESELÝ, D., s. 78

¹²¹ Tamtéž, s. 78

Okupační správa a její čeští kolaborantští přísluhovači, z nichž je nechvalně nejznámější Emanuel Moravec, se zaměřila na ovlivňování nejmladší generace. Byla založena organizace Kuratorium pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě. To vydávalo časopisy Zteč, Správný kluk a dívčí svět, bohatě ilustrované propagačními fotografiemi.

Od září 1941 museli všichni Židé v Protektorátu, včetně dětí, nosit Davidovu



hvězdu s nápisem „Jude“ (snímek z Prahy vlevo)¹²². Po atentátu na R. Heydricha museli čeští divadelníci demonstrovat svoji loajálnost k nacistické říši 4. června 1942 na shromáždění v Národním divadle v Praze.(snímek vpravo)¹²³



Téměř zapomenutí hrdinové -

Dobový popis k fotografii:

Slavná šlechtická svatba na Pražském hradě. 30. března 1940 konala se ve velechrámu sv. Víta svatba dcery knížete Ericha z Turn-Taxisů princezny Josefíny s drem Jiřím hrabětem Bořek-Dohalským. Svatební obřad vykonal strýc ženicha kancléř pražské arcidiecéze J.M. Dr. Antonín hrabě

*Bořek-Dohalský, Za ženichem stojí druhý jeho strýc Dr. Zdeněk hrabě Bořek-Dohalský.*¹²⁴

¹²² ŘEHÁKOVÁ, H.; VESELÝ, D., s. 89

¹²³ Tamtéž, s. 90

Prof. Václav Černý¹²⁵ o Zdeňkovi Bořkovi-Dohalském píše: „...muž v první fázi odboje velmi zasloužilý, jeden ze skvělých charakterů, jimž národní boj dovolil zazářit, člověk, na jehož přátelství budu do smrti vzpomínat s radostí a pýchou, Zdeněk Bořek, hrabě Dohalský. Prastarý rod naší šlechty vydal o sobě práci tohoto muže – i jeho bratří – ba i posledním jeho hrdým gestem před puškami terezínské popravčí čtyř svědectví absolutní urozenosti.“¹²⁶



Fotografie Tibora Hontyho z 5. května 1945 (vlevo)¹²⁷ symbolicky ukončuje fotografickou reflexi Protektorátu. Na snímku Václava Chocholy (vpravo)¹²⁸ jsou zachyceni účastníci květnového povstání při přesunu Hybernskou ulicí.

¹²⁴ Tamtéž, s. 85

¹²⁵ Prof. PhDr. Václav Černý (1905-1987) byl český literární vědec, spisovatel, překladatel a filozof.

¹²⁶ ŘEHÁKOVÁ, H.; VESELÝ, D., s. 85

¹²⁷ BIRGIUS, Vladimír. Hořká léta 1939-1947. Katalog výstavy fotografií, s. 20

¹²⁸ Tamtéž, s. 25

12.2. Československo – Třetí republika, od května 1945 do února 1948

Podoba budoucího Československa byla dohodnuta již před koncem války. Poválečný vývoj a směřování Československa bylo zásadně ovlivněno Benešovým traumatem z Mnichovské dohody. Stále v něm přetrvával pocit, že jediným, kdo neznadil, Byl Sovětský svaz. Mnichovské události, období Protektorátu a německý teror proti českému obyvatelstvu za války měly za nepřátelský postoj Čechů proti Němcům.

V otázce odsunu německého obyvatelstva z Československa panovala všeobecná shoda a přesvědčení o jeho nutnosti. Na Postupimské konferenci 1945 byl odsun německých menšin z Československa, Polska a Maďarska schválen.

Hrůzy nacistických zločinů vyvolaly u nás po válce vlnu rozhořčení a pomstychtivosti. Byly přijaty dekrety o potrestání zločinů spáchaných v době okupace. Na jejich základě vznikly mimořádné lidové soudy, Ty odsoudily k smrti bývalého státního tajemníka říšského protektora Karla Hermana Franka, bývalého slovenského prezidenta Jozefa Tisa a některé další členy vlády Slovenského štátu. Celkem bylo k smrti odsouzeno 713 osob, 741 dostalo trest doživotního vězení a téměř 20 000 nepodmíněné tresty různé délky.



Na snímcích Svatopluka Sovy jsou stříhány dohola německé ženy a kolaborantky (vlevo)¹²⁹ a německé ženy při opravách dláždění pražských ulic, rozebraného na stavbu barikád.¹³⁰

¹²⁹ BIRGIUS, Vladimír. Hořká léta 1939-1947. Katalog výstavy fotografií, s. 28

¹³⁰ Tamtéž, s. 29



Jednoho dne mě dozorce vyvedl z cely a odvedl mne na dvůr, kde na mě čekalo asi deset novinářů a fotografů. Jeden z novinářů mi později prozradil, že to bylo na příkaz ministerstva vnitra a článek s fotografií uveřejnily všechny noviny, aby každý viděl na vlastní oči, jak jsem byla potrestána. Když mě konečně propustili, objevily se v novinách dva řádky: Adina Mandlová byla propuštěna z pankráckého vězení, protože nebylo prokázáno nic, co by

zavdávalo příčinu ke stíhání lidovým soudem. Z paměti Adiny Mandlové.¹³¹



Na fotografii je Vlasta Burian před zvláštní trestní nalézací komisí Ústředního národního výboru hlavního města Prahy 8. července 1946.

Prohlašuji, že si nejsem vědom žádné viny. Neprohřešil jsem se ničím proti národní cti. Jsem tupen, nazýván zrádcem a kolaborantem, jsem předmětem urážek různých novin a časopisů jedině na základě šušky, nedoložených pověstí a různých přehnaných zpráv z filmu a divadla.

Prosím o spravedlnost a o vrácení cti a povolání. Vlasta Burian před Mimořádným lidovým soudem.¹³²

¹³¹ ŘEHÁKOVÁ, H.; VESELÝ, D., s. 120

¹³² Tamtéž, s. 121



133

Když se někoho zeptáte, kdy byla v Čechách poslední veřejná poprava oběšením, málokdo bude vědět, že to bylo historicky poměrně nedávno, 6. září 1945. Pankrácké náměstí tehdy zaplnily desetitisíce Pražanů, aby zhlédly trapné divadlo, veřejnou popravu Josefa Pfitznera, českého historika německé národnosti, za Protektorátu náměstka pražského primátora. Popravu uspořádal Mimořádný lidový soud v Praze.



Poprava Karla Hermanna Franka v Praze 22. května 1946¹³⁴

"Kdo není s námi, je proti nám. A kdo je proti nám, bude rozdrcen," prohlásil Frank v projevu na Staroměstském náměstí na počátku prosince 1939. Po vynuceném odchodu říšského protektora von Neuratha a atentátu na Reinharda Heydricha se Frank, jmenovaný v srpnu 1943 říšským ministrem pro Čechy a Moravu, stal v protektorátu fakticky samovládcem a byl zmocněn nařizovat popravu bez soudního řízení - poslední rozkazy k popravě podepsal ještě 1. května 1945.

¹³³ ŘEHÁKOVÁ, H.; VESELÝ, D., s. 114

¹³⁴ Tamtéž, s. 115

Poválečný odsun sudetských Němců z bývalého Československa se stal v posledních přibližně 15 letech předmětem různých, zpravidla politicky motivovaných interpretací, či dokonce dezinterpretací. Do pozadí často ustupují fakta, časová posloupnost, vztah mezi příčinou a následkem. Jakoby se někdy zapomínalo, že odsunu Němců předcházel nacistický teror v pohraničí, poté Mnichovská dohoda, následně vyhnání českého obyvatelstva ze zabraných území a konečně šest let nacistické okupace a genocidy. Někdy dokonce vzniká dojem, že někteří historikové či komentátoři se snaží dělat rovnítko mezi odsunem, resp. jeho divokou fází, a nacistickými zločiny za války. S tím souvisí i tlak, čas od času vyvíjený ze zahraničí, na právní revizi poválečných dekretů prezidenta Beneše. Všechny tyto jevy jsme považovali a považujeme za neakceptovatelné.¹³⁵



Fotografie (vlevo) z odsunu Němců z Libereckého sběrného tábora pořízená při příležitosti návštěvy ministra vnitra Václava Noska 13. července 1946¹³⁶

Brněnští Němci, shromáždění k odsunu, červen 1956 (snímek vpravo).¹³⁷

¹³⁵ HOUŽVIČKA, Václav. Odsun Němců z Československa 65 let poté. Vydáno pro Skupinu Evropských konzervativců a reformistů, 2012, z předmluvy Jana Zahradila, poslance Evropského parlamentu

¹³⁶ ŘEHÁKOVÁ, H.; VESELÝ, D., s. 123

¹³⁷ HOUŽVIČKA, Václav., s. 27

Konec posledních zbytků demokracie. 25. únor 1948 byl jen logickým pokračováním událostí předchozích a nástupem k neblahým událostem následujícím.



Do pražských ulic bylo připraveno nepochodovat 6000 ozbrojených příslušníků Lidových milicí (snímek vlevo).

Prezident Edvard Beneš podepisuje 25. února 1945 v 16:30 demisi čtrnácti ministrů Gottwaldovy vlády (snímek vpravo).¹³⁸

12.3. Československo po února 1948, nástup totalitního režimu

Morální důsledky a morální profil poúnorového Československa nám připomenou opět fotografie Politické retuše v socialistickém Československu byla nepostradatelným pomocníkem režimu. Stát měl absolutní moc nad sdělovacími prostředky, nic mu nebránilo použít veškerých dostupných metod pro pozměňování skutečnosti ve prospěch oficiální ideologie. To se týká především přikrášlování politických vůdců nebo o mazání nepohodlných osob, ne nepodobné tomu z Orwellova románu 1984. Propaganda, pozměňování historie falšováním fotografií a tuhá cenzura, to vše probíhalo podle sovětského vzoru,

¹³⁸ Fotografie z archivu ČTK



139

Fotografie z 25. února 1948 zachycuje Klementa Gottwalda při projevu na Staroměstském náměstí. V levé části snímku vpravo je Vladimír Clementis¹⁴⁰, v té době státní tajemník na ministerstvu zahraničních věcí. Poté, co upadl v nemilost, a byl v roce 1962 popraven, byl z fotografie odstraněn. Muž s fotoaparátem je známý fotoreportér Karel Hájek. V některých komentářích k tomuto snímku je uváděno, že byl vyretušován. V. Clementis a K. Hájek proto, že oba upadli v nemilost. To pravda není. Karel Hájek byl vyretušován jen proto, aby Gottwald na snímku lépe vynikl. Karel Hájek naopak získal v roce 1955 vyznamenání za Vynikající práci, o jedenáct let později byl jmenován zasloužilým umělcem. Karel Hájek fotografoval prezidenta Masaryka, protektorátního prezidenta Emila Háchu, byl dvorním fotografem prezidenta Edvarda Beneše, fotografoval J. Goebbelse a K. H. Franka, a také Klementa Gottwalda.

Ještě složitější historii má snímek vedoucích osobností Slovenského národního povstání v roce 1944. Na původním, neupraveném snímku jsou: Jozef Tvarožka, Pavel Gajdoš, Jan Šverma, Rudolf Slánský, Dezider Kišš-Kalina, A.N. Asmolov, Vladimír Prikryl a Pavol Marcelly. Prvním, kterého bylo třeba nechat zmizet, byl

¹³⁹ LÁBOVÁ, Alena. Jak je to s mýtem pravdomluvnosti fotografie?. Historická fotografie 2004, roč. 4, č. 1, s. 71

¹⁴⁰ JUDr. Vladimír Clementis (1902–1952) byl slovenský komunistický politik, publicista a diplomat. V poúnorové, vládě Národní fronty nahradil Jana Masaryka na pozici ministra zahraničí. V lednu 1951 byl na základě vykonstruovaného obvinění z pokusu o protistátní spiknutí zatčen. V listopadu 1952 byl odsouzen na smrt a 3. prosince popraven. V roce 1963 byl rehabilitován a 29. dubna 1968 dostal in memoriam vyznamenání Hrdina ČSSR.

Vladimír Přikryl.¹⁴¹ Mezera po jeho postavě byla zaretušována smrkem. V roce 1951 odhalený „agent angloamerických imperialistů“ Rudolf Slánský musel pochopitelně zmizet také. Na konečné podobě snímku již musel retušér plně projevit své umění a schopnosti.



Postavy srazit k sobě do přirozené skupiny a dotvořit pozadí krajiny. Snímek je velmi názornou ukázkou manipulace s fotografií z politických důvodů

142

Paradoxem je, že na likvidaci Vladimíra Přikryla měl hlavní podíl R. Slánský, jeden z hlavních organizátorů poúnorového teroru, aby se pak byl sám stal pro svůj židovský původ obětí zájmů svých soudruhů. V procesu se Slánského „spikleneckým centrem“ bylo vyneseno 11 trestů smrti oběšením z celkového 14 obžalovaných. Slánského žádost o milost byla prezidentem Klementem Gottwaldem zamítnuta.

Rudolf Slánský musel zmizet ze všech fotografií, a těch bylo, vzhledem k jeho funkci generálního tajemníka KSČ, hodně. Již skoro zapomenuté je to, že fotografie s Rudolfem Slánským byly i v učebnicích, které měli školáci u sebe. Proto museli učitelé dětem vysvětlit, že R. Slánský je zrádce, a fotografie z učebnice vystříhnout, nebo na nich Slánského alespoň začernit.

¹⁴¹ Generál Vladimír Přikryl bojoval v ruských legiích, po okupaci nacistickými vojsky se aktivně zapojil do odboje, v roce 1940 se dostává přes Jugoslávii do Francie, později do Anglie. V roce 1943 se přes severní Afriku dostává do SSSR. Účastní se aktivně všech bojů, včetně Dukelské operace. V květnu 1949 byl zatčen za vykonstruovanou účast na spiknutí a práci pro zahraniční rozvědku. Byl odsouzen na 9 a půl roku, byl degradován na vojína. Na jeho likvidaci měl zájem osobně Slánský

¹⁴² ŘEHÁKOVÁ, H.; VESELÝ, D., s. 123



143

Na původní fotografii vlevo je K. Gottwald, vpravo pak Antonín Zápotocký a viliam Široký. Zcela vlevo za Gottwaldem je R. Slánský a uprostřed Zdeněk Fierlinger. Také tato fotografie bývá často dezinterpretována tak, že Slánský a Fierlinger byli z fotografie odstraněni, když upadli v nemilost. Zdeněk Fierlinger, tak jako dříve zmíněný Karel Hájek, byl odstraněn jen pro lepší vyniknutí K. Gottwalda, když už měl retušer snímek v práci. Z. Fierlinger v nemilosti komunistického režimu nikdy nebyl.



Rudolf Slánský vypovídá u soudu v listopadu 1962 (vlevo) a ke všem obviněním se přiznává: „Dopustil jsem se nejpodlejších zločinů, jakých se může kdo dopustit. Vím, že pro mne není žádných polehčujících okolností, žádné omluvy, žádné shovívavosti. Zasluhuji právem opovržení. Nezasluhuji žádný jiný konec svého zločinného života, než konec, jaký navrhuje státní prokurátor.“¹⁴⁴

Na snímku vpravo je nechvalně známý prokurátor a hlavní žalobce v procesu s R. Slánským, JUDr. Josef Urválek.

¹⁴³ ŘEHÁKOVÁ, H.; VESELÝ, D., s. 191

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 150

Takto končí jeho závěrečná řeč: „*Občané soudci, ve jménu našich národů, proti jejichž svobodě a štěstí zločinci povstali, žádám pro všechny obviněné trest smrti. Necht' váš rozsudek dopadne jako železná pěst bez nejmenšího slitování. Necht' je ohněm, který do kořene vypálí tuto hanebnou hlízu zrady. Necht' je zvonem, volajícím po celé naší krásné vlasti k novým vítězstvím na pochodu k slunci socialismu.*“¹⁴⁵

Josef Urválek, spolu s Karlem Čížkem a Ludmilou Polednovou, byl také žalobcem v procesu s řádovými knězi, který probíhal od 31. 3. 1950 do 5. 4. 1950



v Praze.

Souzeni byli: jezuitský provinciál František Šilhan, jezuité Adolf Kajpr a František Mikulášek, františkán Jan Evangelista Urban, dominikán Josef Silvestr Brait, redemptorista Ivan Mastiliak a Jan Blesík. Dále opat premonstrátského kláštera v Želivě Vít Bohumil Tajovský a novoříšský opat Augustin Machalka. Desátým členem této uměle vytvořené skupiny byl provizor premonstrátského kláštera

v Nové Říši Stanislav Barták.¹⁴⁶

Doslovné znění dobového popisku k fotografii: „*Před pětičlenným senátem státního soudu v Praze bylo 31. března 1950 za předsednictví dr. Nováka zahájeno veřejné přelíčení s 10 obžalovanými řádovými knězi. Tři z nich jsou vysokými církevními hodnostáři s pravomocí biskupa, jiní jsou typickými politickými kazateli. Žaloba viní všechny obžalované, že jako věrní služebníci Vatikánu, jemuž jde především o udržení a rozšíření světské moci, pracovali v jeho špionážních službách, prováděli podvratnou činnost proti ČSR v zájmu Vatikánu, mocnosti nám nepřátelské, usilovali o státní převrat a dopustili se zločinu velezrady a až na obvinění Mikuláška i zločinu vyzvědačství.*“¹⁴⁷

¹⁴⁵ ŘEHÁKOVÁ, H.; VESELÝ, D., s. 191

¹⁴⁶ ZÍDEK, Petr. Příběh herečky - Dělnická prokurátorka Ludmila Brožová a její svět. s. 58

¹⁴⁷ ŘEHÁKOVÁ, H.; VESELÝ, D., s. 191



Na počátku roku 1948 vypukla v Československu vládní krize. Josef Beran n se, jako nejvyšší představitel katolické církve v zemi, zcela jednoznačně vymezil vůči totalitní moci a stal pevně na straně zachování demokracie. Své stanovisko k únorovým událostem roku 1948 zveřejnil 24. února v pastýřském listu „*Nemlč arcibiskupe, nesmíš mlčet!*“ V Lidové demokracii a Svobodných novi-

nách vyšel tento pastýřský list jako úvodník 25. února 1948. Jeho výzva však zcela zanikla v ruchu tehdejších události.¹⁴⁸

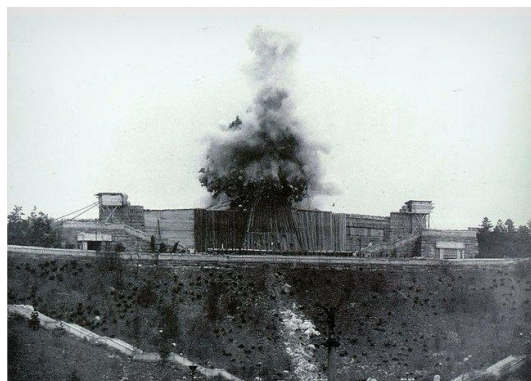
Na fotografii je arcibiskup Beran a Klement Gottwald před slavnostním Te Deum dne 14. června 1948.

Po zvolení Gottwalda prezidentem požádal Čepička arcibiskupa Berana aby sloužil u této příležitosti Te Deum. Oplátkou mu přislíbil obnovení činnosti církevních škol. Alexej Čepička později odkryl záměry komunistů: *Te Deum, které bylo slouženo u příležitosti volby prezidenta, bylo výsledkem tahanic a sporů. Představovali jsme si, že jím bude dán na straně katolické hierarchie předpoklad, že otevřeně řeknou, že jsou pro stávající režim. Avšak asi dva dny po této události [...] byl pak vydán 15. června oběžník obsahující 6 bodů, v nichž se říká, že tento akt neměl znamenat proklamaci pro režim, a nepřímo se v něm hovořilo proti režimu.*¹⁴⁹

¹⁴⁸ VODIČOVÁ, Stanislava. Ať si Berana vezmou, doma je nebezpečný. Paměť a dějiny 2008, roč. 2, č. 4, s. 93

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 94

1. května roku 1955 byl v Praze odhalen pod heslem „Svému osvoboditeli – československý lid“ Stalinův pomník. Vydržel bohudík pouhých sedm let. Odstřelen byl v listopadu roku 1962. Fotografovat likvidační práce bylo přísně zakázáno. Proto je zde uvedená fotografie odstřelu pomníku jediná, kterou jsem našel.



Tuto dvojici fotografií jsem vybral na závěr své práce úmyslně. Jako naději, jako příklad toho, že žádná zruďná ideologie netrvá věčně. Pomník byl odstraněn na začátku doby, které se říká „zlatá šedesátá léta“. Přicházelo uvolnění, nadšení a naděje. Toto nadějně období skončilo v srpnu 1968, a už se zřejmě nikdy nebude opakovat.

13. Závěr

Práci s tématem etiky fotografie bylo vypracováno více. Prohlédl jsem pečlivě repozitáře a archivy akademických prací abych zjistil, zda nebylo na toto téma již napsáno vše.

Pod pojmem etika fotografie jsem našel práce, zabývající se zejména pornografií a brutalitou, objektivitou zpravodajství z novodobých válečných konfliktů, případně pozměňováním a falšováním fotografií pomocí digitální počítačové techniky a podobně.

Zvolil jsem tedy přístup odlišný, uvést etický rozměr fotografie jinak, z jiného úhlu pohledu, v průběhu celých dějin fotografie od jejího vynálezu v roce 1839. Konec zpracovávaného období jsem vymezil polovinou padesátých let 20. století.

Fotografie v žurnalistice má již více než 150 let dlouhou historii. Vznik fotografie a tištěných médií má své kořeny ovšem mnohem dříve. Tato práce má také poukázat na málo známou skutečnost, že vynález fotografie nebyl náhodný. Byl výsledkem podivuhodného období ve vývoji lidské společnosti nazývaného průmyslovou revolucí. Ta dala lidstvu parní stroj, telegraf, telefon, automobil, letadla. A také fotografii. Na rozdíl od ostatních vynálezů se nestala jen mrtvým strojem, ale také, v rukou těch, kteří s ní uměli zacházet, obrazovým médiem sloužícím k humanizaci přetechnizované lidské společnosti.

V 19. století sehrála fotografie významnou úlohu jako účinný nástroj, upozorňující na sociální a etické problémy doby. Mnoho lidí o těchto problémech nevědělo, byly skryté a tak se jimi nikdo příliš nezabýval. To ale jen do té doby, kdy přišli ti, kterým patří uznání, obdiv a poděkování, kteří se svými fotoaparáty etickou a sociální situaci neúnavně dokumentovali a zveřejňovali. Jejich práce přispěla ke změnám v sociálním zákonodárství a pomohla odstranit práci dětí. Byli tam, kde se vyskytovala společenská nespravedlnost, bída, utrpení, útlak a zneužívání moci, poukazovali na nesmyslnost válčení a válek vůbec.

Proč se v práci věnuji fotografiím etických a sociálních problémů lidí z předminulého a minulého století, které jsou již tak vzdálené? Protože bezpráví, bída, chudoba a sociální vyloučenost mají stejnou podobu dnes jako před staletími. Tehdy i dnes se jedná o lidské utrpení. Výrazy lidských tváří, pohledy do zoufalých očí, beznadějí ve shrbených postavách, to zůstává stejné dnes tak jak tomu bylo dříve. U bezdomovců, žebráků, starých a opuštěných lidí. Jedním ze způsobů, jak probudit společnost z lhostejnosti k morálním neduhům společnosti, byla právě fotografie.

V další části se věnuji fotografům a fotografiím, které dokumentovaly etické problémy a etická selhání své doby, například v obdobích hospodářských krizí a v dobách, kdy se k moci dostaly takové ideologie, jako byl fašismus a komunismus.

Ale také fotografiím a fotografům, stojícím na zcela opačném pólu, fotografie, které sloužily k propagandě a manipulaci s lidmi ve jménu oněch idejí a ideologií. Ty zkreslovaly a pozměňovaly skutečnost k obrazu těch, kteří chtěli lidi a národy ovládat.

Historii i minulost nepřiliš vzdálenou je nutné stále připomínat, včetně těch období, která by někteří lidé chtěli z paměti celého národa nejraději vymazat. Neboť národ, který nezná svoji historii, nebo na ní zapomíná, je odsouzen k tomu prožít si ji znovu.

Vzhledem k rozsahu daného tématu nemohly být všechny vývojové etapy zpracovány zcela podrobně. Nejde o práci historickou, snažil jsem se vybrat hlavně méně známé a zajímavé údaje, dávat do souvislostí poznatky získané studiem literatury a dalších zdrojů. Bohatá fotodokumentace k tématu práce je dostupná v uvedené literatuře.

14. Zdroje

Literatura:

ARENDOVÁ, H. Eichmann v Jeruzalémě. Zpráva o banalitě zla. Praha: Mladá fronta, 1995.

AUER, Anna; MRAZ, Werner; STANEK, Ivo. Katalog k výstavě Fotografis collection reloaded. Palác Kinských 17.12.2008 - 08.02.2009. Praha: Národní galerie, 2009.

BAATZ, Willfried. Geschichte der Fotografie. Köln: DuMont Buchverlag, 1997.

BALLHAUSE, Walter. Zwischen Weimar und Hitler: sozialdokumentarische Fotografie 1930-1933. München: Schirmer-Mosel, 1961.

BEILER, B. Das fotografische Bildniss des verktatigen Menschen in Geschichte und Gegenwart. Otisknuto v antologii Beilerových článků: Denken über Fotografie. Lipsko: VEB Fotokinoverlag, 1977.

BIRGIUS, Vladimír. Hořká léta 1939-1947. Katalog výstavy fotografií. Praha: Purkrabství pražského hradu, 3. 5 – 18. 6.1 995, 1995.

BRAUCHITZ, Boris. Kleine Geschichte der Fotografie. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH&Co., 2002.

CAINER, Rudolf. Žulový Stalin. Osudy pomníku a jeho autora. Praha: Arsci, 2008.

Česká fotografie 1918-1938. Katalog výstavy. Brno: Moravská galerie, 1981.

FABIAN, Rainer. Die Fotografie als Dokument und Fälschung. München: Desch, 1976.

FINEMAN, Mia. Faking It: Manipulated Photography before Photoshop. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012.

FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie. Praha: nakladatelství Hynek, s.r.o., 1994.

HERZFELDE, Wieland. John Heartfield, Leben und werk. Dresden: Verlag der Kunst, 1970.

HESSE, Wolfgang. Die Eroberung der beobachtenden Maschinen: zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag GMBH, 2012.

HLAVÁČ, Ľudovít. Dejiny fotografie. Martin: Osveta, 1984.

HOFMANN, Heinrich. Hitler buduje Velké Německo. Praha: Naše vojsko, 2010.

HOUŽVIČKA, Václav. Odsun Němců z Československa 65 let poté. Praha: Neprodejná publikace Evropských konzervativců a reformistů, 2012.

JAUBERT, Alain. Making people disappear. An Amazing Chronicle of Photographic Deception. Washington DC: Pergamon-Brassey's, 1989.

- KEEGAN, John. Druhá světová válka. Praha: BETA-Dobrovský, 2004.
- KING, David. The Commissar Vanishes. New York: Henry Holt & Co. Inc., 1997
- KNOPP, Guido. Hitler. Praha: Ikar, 2005
- Kontroverze. – právní a etická historie fotografie. Katalog výstavy. Lausanne: Actes Sud, Musée d'Elysée, 2008.
- KÖPPLOVÁ, B.; KÖPPL L.: Dějiny světové žurnalistiky 1. Praha: Novinář, 1989.
- KOUBA, M.; MAGINCOVÁ, D., ŘÍHA I. Kontexty propagandy. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012.
- LÁB, Filip; LÁBOVÁ, Alena. Fotografie a propaganda, Acta Politologica, Internetový recenzovaný časopis, vydává Univerzita Karlova v Praze, 2010, Vol. 2, No. 2.
- LÁBOVÁ, Alena. Jak je to s mýtem pravdomluvnosti fotografie?. Historická fotografie 2004, roč. 4, č. 1, s. 63–78.
- LÁBOVÁ, Alena. Základy fotožurnalistiky II.. Praha: SPN, 1990.
- LACINA, Vlastislav, Velká hospodářská krize v Československu 1929-1934. Praha: Academia, 1984.
- MARTIN, Gilbert. Křišťálová noc, Předehra záhuby. Praha: BB art, 2007.
- McNAIR, Brian. Sociologie žurnalistiky. Praha: Portál, 2004.
- MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír. Cesty československé fotografie. Praha: Mladá fronta, 1989.
- MRÁZKOVÁ, Daniela. Příběh fotografie. Praha: Mladá fronta, 1985.
- PEČENKA, M.; LUŇÁK, P.. Encyklopedie moderní historie. Praha: Libri, 1998
- POVOLNÝ, František. Dar republice. Brno: Rovnost, 1949.
- ŘEHÁKOVÁ, Hana; Veselý, Dušan. Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK. Praha: X-gen s.r.o., 1999.
- Sociální encykliky. Praha: Zvon, 1996.
- SOWELL, Thomas. The Quest for Cosmic Justice. New York: Simon and Schuster, 2001.
- Stalin v obrazech. 1879 – 1949. Praha: Orbis, 1949.
- STUMBERGER, Rudolf. Klassen-Bilder: Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 2007.
- TAUSK, Petr. A Short History of Press Photography. Praha: MON, 1988.

TINDALL, George B. Dějiny Spojených států amerických. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.

VODIČOVÁ, Stanislava. Ať si Berana vezmou, doma je nebezpečný. Paměť a dějiny 2008, roč. 2, č. 4, s. 85–94.

ZÍDEK, Petr. Příběh herečky - Dělnická prokurátorka Ludmila Brožová a její svět. Praha: Dokořán, 2010.

Elektronické zdroje:

20th Century History. Dostupné na:
<http://history1900s.about.com/library/photos/blygd12.htm>

APPERT, Eugene. Dostupné na: <http://depotte.com/blog/2012/02/eugene-appert/>

ANNAN, Thomas. Dostupné na:
<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/Mar2006.html>

AUFRICHT, Karel. Dostupné na: <http://www.webumenia.sk/web/guest/search/-/simpleSearch/?query=au%3A%22Karol+Aufricht%22>

BERNARDO, J.B. Dostupné na:
http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Thomas__Barnardo/A/

BRANDT, Bill. The Red List. Dostupné na: <http://theredlist.fr/wiki-2-16-601-790-view-social-documentary-profile-brandt-bill-1.html>

HINE, Lewis. Dostupné na: <http://www.escapeintolife.com/artist-watch/lewis-hine/>

HINE, L.W. Dostupné na: <http://www.authentichistory.com/1898-1913/2-progressivism/3-laborreform/2-hine/>

"Hookey Alf," Of Whitechapel. Dostupné na:
<http://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:zic979hiy>

International Labour Organisation. Dostupné na: http://www.ilo.org/global/about-the-ilo/newsroom/news/WCMS_008058/lang--en/index.htm

MARKO, Ilja. Dostupné na: <http://www.webumenia.sk/web/guest/search/-/simpleSearch/?query=Marko>

Migrace v 19. století a její příčiny. Dostupné na: www.gargantua.wz.cz/Migrace

Pařížská komuna. Dostupné na:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Commune_de_Paris_barricade_rue_de_Castiglione_2.jpg

Peripetie soužití Čechů a Němců v českých zemích. Moderní dějiny, Výkladová prezentace, dostupné na: <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/peripetie-souziti-cechu-a-nemcu-v-ceskych-zemich-prvni-ceskoslovenska-republika/>

PROTOPOPOV, Sergej. Dostupné na: <http://www.webumenia.sk/web/guest/search/-/simpleSearch/query=Protopopov>

Q klub Příbram. Objevy a vynálezy, Fotografie. Dostupné na: <http://www.quido.cz/objevy/fotografie.htm>

RIIS, Jacob. Dostupné na: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/503662/Jacob-A-Riis>

SANDER A. Diamond.P. Zur Typologie der amerikanischen NS-Bewegung (PDF; 1,3 MB). In: „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte“, Jahrgang 23, Heft Nr. 3, 1975. Dostupné na: http://www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/1975_3_2_diamond.pdf

Street Life in London. Dostupné na: <http://digital.library.lse.ac.uk/collections/streetlifeinlondon>

Svět v pohybu. Dostupné na: www.multikulti-challenge.cz/.../svet-v-pohybu-uvod-do-fenomenu-migrace

"The Ethical Culture School". Dostupné na: <http://www.ecfs.org/>

The Guardian Gallery. Dostupné na: <http://www.guardian.co.uk/gall/0,8542,803211,00.html>

The Mud-Lark. Dostupné na http://www.estherlederberg.com/EImages/Extracurricular/Mayhew/Mayhew_33.html

The Two Ways of Life. Dostupné na: <http://www.codex99.com/photography/10.html>

THOMPSON J. Dostupné na: <http://digital.library.lse.ac.uk/collections/streetlifeinlondon>

USA before WW II. Dostupné na: : <http://www.theatlantic.com/infocus/2011/06/world-war-ii-before-the-war>

Výstavy:

Výstava „Co je fotografie“, 150 let fotografie. Mánes, Praha 1. 8. – 30. 9. 1989.

Výstava „Hořká léta – Evropa 1939-1947 očima českých fotografů.“. Purkrabství Pražského hradu, Praha 3. 5. – 18. 6. 1998.

Výstava „Česká fotografie 1840-1950“. Rudolfinum, Praha 15. 1. 2004 – 28. 3. 2004.

Výstava „Zlaté časy médií“. Národní muzeum, Praha 25. 11. 2005 – 2. 4. 2006.

Výstava „Fotografis collection reloaded“, Národní galerie, Palác Kinských, Praha 17. 12. 2008 – 08. 02. 2009.

Výstava „Kontroverze, právní a etická historie fotografie. Rudolfinum, Praha 8. 9. – 13. 11. 2011.

Výstava „Neúprosné světlo. Sociální fotografie v meziválečném Československu. Leica Gallery 14. 9. – 28. 10. 2012.