

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Diplomová práce

2017

Dominik Hejbal

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Dominik Hejbal

**Stanislav Tereba: jeho kariéra a fotografický
styl**

Diplomová práce

Praha 2017

Autor práce: **Mgr. Dominik Hejbal**

Vedoucí práce: **doc. MgA. Filip Láb, Ph.D.**

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Hodnocení:

Bibliografický záznam

HEJBAL, Dominik. *Stanislav Tereba: jeho kariéra a fotografický styl*. Praha, 2017. 102 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce doc. MgA. Filip Láb, Ph.D.

Anotace (abstrakt)

Diplomová práce mapuje kariéru fotografa Stanislava Tereby, který se proslavil především hlavní cenou v prestižní mezinárodní soutěži World Press Photo, kde uspěl se snímkem fotbalového brankáře Miroslava Čtvrtníčka z utkání hraného v Praze na Letné. Práce se zabývá především Terebovou prací v době, kdy působil v redakci Večerní Prahy, kde strávil většinu své kariéry. Část práce je věnována také samotné Večerní Praze, v jejíž redakci se dostávalo fotografií velké pozornosti. Terebova kariéra od 90. let je pak příznačnou ukázkou problémů, které mnoha novinářům nastaly po sametové revoluci, kdy se média dostávala do soukromého vlastnictví. V práci je také Terebova kariéra zasazena do kontextu vývoje sportovní fotografie v Česku. Terebův fotografický styl je zde zkoumán s využitím sémiotické analýzy a metody kompoziční interpretace. Dále se práce skládá z případové studie zaměřené na Terebův úspěch ve World Press Photo. Terebův snímek je srovnáván s ostatními vítěznými fotografiemi i s konkurencí v samotném ročníku 1959, kdy byl poctěn hlavní cenou i na úkor obvykle oceňovaných válečných fotografií. Pozornost je věnována také vzniku Terebova vítězného snímku od účasti na utkání až po následnou úpravu fotografie.

Abstract

The paper focuses the career of photographer Stanislav Tereba, the only Czech winner of the main World Press Photo Prize. He succeeded with the photography of Miroslav Čtvrtníček, the soccer goalkeeper, played in Prague, Letna stadium. The paper deals mainly with Tereba's work in evening paper Vecerni Praha where the winning

photography was paid a great attention there. As well as a lot of journalists since the 1990's Tereba have faced the problems after the Velvet Revolution when his career nearly stopped as the media went to private ownership.

Tereba's career is explored in the context of the development of sports photography in the Czech Republic. Tereba's photographic style is studied by using semiotic analysis and the method of compositional interpretation there. In addition, the work consists of a case study of Tereba's success in World Press Photo. Tereba's photography is compared to the other winning photographs as well as to the competition in 1959 when he was honored with the main prize at the expense of war photographs usually awarded. Attention is also paid to the creation of Tereba's winning photography from participation in the stadium to subsequent photo editing.

Klíčová slova

Stanislav Tereba, fotograf, Večerní Praha, fotografie, fotožurnalistika, sportovní fotografie, fotoreportér

Keywords

Stanislav Tereba, photographer, Vecerni Praha, photography, photojournalism, sport photography, photojournalist

Rozsah práce: 132 124 znaků

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne ...

Dominik Hejbal

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval všem, kteří mi pomohli s realizací této diplomové práce. Děkuji vedoucímu práce doc. Lábovi. Děkuji také všem respondentům, kteří si na mě udělali čas, aby mi pomohli poskládat důležité informace, jmenovitě Stanislavu Terebovi, Josefu Richterovi a Václavu Jirsovi. Děkuji i těm, kteří mi pomáhali se sháněním, kontaktů na respondenty, zejména Vladislavu Jihlavcovi, Bohumilu Žídkovi a kolegům z redakce *Sport.cz*.

Obsah

BIBLIOGRAFICKÝ ZÁZNAM	5
PROHLÁŠENÍ.....	7
PODĚKOVÁNÍ	8
OBSAH.....	1
ÚVOD	3
1. STRUČNÝ VÝVOJ ČESKÉ SPORTOVNÍ FOTOGRAFIE	6
2. PROFIL DENÍKU VEČERNÍ PRAHA.....	9
3. Z KARIÉRY SPORTOVCE KE KARIÉŘE SPORTOVNÍHO FOTOGRAFA.....	17
4. VÍTĚZSTVÍ VE WORLD PRESS PHOTO	20
4.1 PODÍL FRANTIŠKA HOLUBOVSKÉHO NA TEREBOVĚ ÚSPĚCHU	22
4.2 VZNIK SLAVNÉ FOTOGRAFIE	23
4.3 NÁSLEDNÁ ÚPRAVA FOTOGRAFIE	25
5. PRÁCE VE VEČERNÍ PRAZE	28
5.1 FOTOGRAFOVÁNÍ Z VÝŠEK.....	31
5.2 ÚČAST NA ZAHRANIČNÍCH AKCÍCH.....	32
5.3 SRPEN 1968 VE VEČERNÍ PRAZE.....	33
6. POKRAČOVÁNÍ KARIÉRY OD 90. LET DO SOUČASNOSTI	35
7. PŘÍPADOVÁ STUDIE: PROČ VYHRÁL PŘÁVĚ TEREBA?.....	37
7.1 SROVNÁNÍ BRANKÁŘE V DEŠTI S VÍTĚZNÝMI FOTOGRAFIEMI OSTATNÍCH ROČNÍKŮ	39
7.2 KONKURENCE VE WORLD PRESS PHOTO 1959.....	45
7.3 ZÁVĚR PŘÍPADOVÉ STUDIE.....	47
8. ANALYTICKÁ ČÁST	48
8.1 KOMPOZIČNÍ INTERPRETACE: POUŽITÍ „DOBRÉHO OKA“	49
8.2 SÉMIOLOGICKÁ ANALÝZA	50
8.3 BRANKÁŘ V DEŠTI	52
8.3.1 <i>Kompoziční interpretace snímku Brankář v dešti</i>	52
8.3.2 <i>Sémiologická analýza snímku Brankář v dešti</i>	53
8.4 JOSEF MIKOLÁŠ PO VÝHŘE NAD ŠVÉDY	54
8.4.1 <i>Kompoziční interpretace snímku Josefa Mikoláše</i>	54
8.4.2 <i>Sémiologická analýza snímku Josefa Mikoláše</i>	55
8.5 KDYŽ MLČÍ DĚLA, ZPÍVAJÍ MÚZY	56
8.5.1 <i>Kompoziční analýza snímku Když mlčí děla, zpívají múzy</i>	56
8.5.2 <i>Sémiologická analýza snímku Když mlčí děla, zpívají múzy</i>	56
8.6 SKOK KE HVĚZDÁM.....	57
8.6.1 <i>Kompoziční analýza snímku Skok ke hvězdám</i>	57
8.6.2 <i>Sémiologická analýza snímku Skok ke hvězdám</i>	58
8.7. SECRETIN CHYTNE VŠECHNO	59
8.7.1 <i>Kompoziční analýza snímku Secretin chytne všechno</i>	59
8.7.2 <i>Sémiologická analýza snímku Secretin chytne všechno</i>	59
8.8 GÓL POD ORLOJEM	60
8.8.1 <i>Kompoziční analýza snímku Gól pod Orlojem</i>	60
8.8.2 <i>Sémiologická analýza snímku Gól pod Orlojem</i>	60

8.9 NATÍRÁNÍ PETŘÍNSKÉ ROZHLEDNY	61
8.9.1 Kompoziční analýza snímku <i>Natírání Petřínské rozhledny</i>	62
8.9.2 Sémiotická analýza snímku <i>Natírání Petřínské rozhledny</i>	62
8.10 JSME MISTRY EVROPY!	63
8.10.1 Kompoziční analýza snímku <i>Jsme mistry Evropy!</i>	63
8.10.2 Sémiotická analýza snímku <i>Jsme mistry Evropy!</i>	63
8.11 FOTBAL NA BLÁTĚ	64
8.11.1 Kompoziční analýza snímku <i>Fotbal na blátě</i>	64
8.11.2 Sémiotická analýza snímku <i>Fotbal na blátě</i>	65
8.12 PORTRÉT JAROMÍRA JÁGRA NA STATKU V HNIDOUSÍCH	65
8.12.1 Kompoziční analýza portréту <i>Jaromíra Jágra na statku v Hnidousích</i>	66
8.12.2 Sémiotická analýza portréту <i>Jaromíra Jágra na statku v Hnidousích</i>	66
ZÁVĚR	67
SUMMARY	69
POUŽITÁ LITERATURA	71
SEZNAM PŘÍLOH	75
PŘÍLOHY	76

Úvod

Cílem práce je zmapování kariéry fotografa Stanislava Tereby a jeho fotografického stylu. Toto téma jsem si zvolil, protože považuji vývoj odvětví sportovní fotografie na českém území za stále nedostatečně zpracovaný. Odborné knihy zabývající se historií české fotografie až trestuhodně opomíjejí tuto část, přestože právě sportovní fotografové dosahovali možná vůbec největších úspěchů v mezinárodních soutěžích, ať už se jedná o Stanislava Terebu, jemuž se věnuje tato práce, nebo o Josefa Pilmanna či zástupce současné generace Romana Vondrouše. Sám jsem začal historii tohoto oboru zpracovávat už ve své předchozí diplomové práci v rámci Mediálních studií na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy. Příběh a práce Stanislava Tereby se mi poté jevily jako nejvýznamnější. Navíc jsem i na základě rozhovorů s lidmi ze svého okolí i v oboru sportovní fotografie usoudil, že Stanislav Tereba je pro mou generaci téměř zapomenutou osobností, a proto jsem se ve své druhé magisterské práci rozhodl věnovat právě jemu.

Stanislav Tereba většinu své kariéry prožil jako fotoreportér *Večerní Prahy* a jako jediný český fotograf se stal vítězem hlavní ceny World Press Photo, kterou překvapivě získal v pouhých 21 letech, kdy pro *Večerní Prahu* pracoval ještě jen jako externista. Jeho úspěch v této soutěži je opravdu velmi výjimečným počinem v historii české fotografie. Po převzetí ceny v Haagu se stal stálým členem redakce *Večerní Prahy*. Je tedy evidentní, že úspěch v mezinárodní soutěži měl zásadní vliv na jeho život.

Bude též zmíněno vybavení, s nímž Stanislav Tereba během svého života pracoval. Fotograf svého největšího úspěchu paradoxně dosáhl s přístrojem, který sám nazývá snad vůbec nejhorším, s jakým přišel do styku. Jednalo se o fotoaparát Praktisix 6x6, který už v tehdejší době na konci 50. let byl považován za velmi nevhodný pro fotografování sportovních akcí. V kombinaci se skutečností, že hlavní cenu World Press Photo vyhrávaly fotografie z válek a přírodních katastrof, se tak ocenění Brankáře v dešti jeví opravdu výjimečným. Na toto téma je zaměřena případová studie, která je součástí této diplomové práce. Kromě toho je k dispozici přehled dalších českých fotografů, kteří v soutěži uspěli v kategoriích sportovní fotografie a potvrdili tak, že česká sportovní fotografie od počátků patřila k těm světově nejúspěšnějším. Tereba však pro *Večerní Prahu* pokrýval i jiná témata, na jeho fotografiích například nalezneme celou řadu

známých osobností. Zřejmě nejčastěji portrétovanou celebritou je pak v práci Stanislava Tereby zpěvák Karel Gott. Díky dlouholetému přátelství Tereby s Gottem můžeme Terebovy archivní fotografie nalézat například na obalech Gottových alb. Velmi cennými snímky jsou také Terebovy fotografie Prahy, které jako fotoreportér regionálního periodika pořizoval od 50. let až takřka do současnosti.

Za slabinu této práce může být považováno místy jednostranné interpretování některých skutečností, protože vychází z metody orální historie, tedy z ústních sdělení jednotlivců,¹ a částečně z Terebova svědectví zaznamenaného v jeho autobiografii. Miroslav Vaněk a Pavel Mücke v knize *Třetí strana trojúhelníku: Teorie a praxe orální historie* na tento problém poukazují. „Subjektivita výpovědí je přitom součástí standardu orálněhistorické práce, kterou je třeba přiznat a počítat s ní,“² píše Vaněk s Mückem, kteří také upozorňují na skutečnost, že s potřebnou kritičností musíme přistupovat i k písemným materiálům.³ Při rozhovorech s pamětníky zachycujeme především přesný smysl a obsah rozhovoru, rezignujeme například na zachycení defektů výslovnosti, vynecháváme například výplňková „vatová“ slova, pokud brání srozumitelnosti projevu a nezaznamenávají charakterističnost narátorova slovního projevu.⁴ Rozhovory se Stanislavem Terebou, fotografem Václavem Jirsou a někdejší šéfredaktorem *Večerní Prahy* Josefem Richterem jsou v plném znění umístěny v příloze. Oproti těm jsou naopak vynechány rozhovory s mladšími fotografy. Jak se totiž ukázalo při neformálních rozhovorech, nedá se říci, že by v Terebově práci hledali inspiraci, což vyplývá i ze skutečnosti, že při svých studijních letech nemohli snadno dohledávat práci svých předchůdců na internetu, jak je tomu dnes. Teoretická část této diplomové práce se zaměřuje nejen na Terebovu kariéru, ale také na historii *Večerní Prahy*, v níž strávil přes tři dekády svého života. Je zde také stručně popsán vývoj české sportovní fotografie, v níž se Tereba stal jednou z největších osobností. Praktická část se skládá z případové studie

¹ Srov. VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. Orální historie a soudobé dějiny, s. 14. ISBN 978-80-246-2931-5.

² VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. Orální historie a soudobé dějiny, s. 22. ISBN 978-80-246-2931-5.

³ Srov. VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. Orální historie a soudobé dějiny, s. 22. ISBN 978-80-246-2931-5.

⁴ Srov. VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. Orální historie a soudobé dějiny, s. 175. ISBN 978-80-246-2931-5.

Terebova výjimečného úspěchu v soutěži World Press Photo a kvalitativních obrazových analýz, jež se soustředí na fotografův styl zaznamenaný v jeho nejslavnějších a nejúspěšnějších snímcích. Terebův fotografický styl je rozebrán s použitím kombinace metod obrazových analýz, a to sémiotické analýzy podle Rolanda Barthesa a kompoziční analýzy „The Good Eye“, jak ji popisuje autorka Gillian Rose v knize *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*.⁵

⁵ ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. 3rd edition. Los Angeles: Sage, 2012, s. 51-80. ISBN 978-0-85702-888-4.

1. Stručný vývoj české sportovní fotografie

Sice Stanislava Terebu nemůžeme striktně označit jen za sportovního fotografa, ovšem toto fotografické odvětví bezpochyby je tím hlavním, kterým se nejvíce proslavil a jemuž se sám věnoval ze všeho nejraději. Abychom pochopili, v jakých podmínkách se Tereba prosazoval, shrneme si stručně dějiny české sportovní fotografie.

Základem sportovní fotografie, zejména v jejím reportážním provedení, je zachycení pohybu. Nemůžeme sice říci, že sportovní fotografie je jen o zachycování pohybu, ovšem vypořádání se s fotografováním zpravidla rychle se odehrávajících scén jistě patří ke stěžejním schopnostem sportovních fotografů. V počátcích fotografie však narážíme na nedostatky vybavení, kterým by bylo možno pořizovat snímky v extrémně krátkých časech. Není tak žádným překvapením, že první sportovní fotografie se skládaly ze snímků sportovců staticky rozmístěných před fotoaparátem. V českém prostředí se datují první pokusy o fotografie sportovců do 60. let 19. století a jsou spjaty se jménem Jana Brandeise, akademického malíře a ateliérového fotografa.⁶ První, kdo fotograficky zvětšoval sportovce přímo na sportovišti, byl František Josef Arnošt Fridrich,⁷ jenž roku 1871 fotografoval v Praze profesionálního bruslaře a tanečníka Jacksona Hainese na otevřené ledové ploše na Střeleckém ostrově.⁸ Sport jako takový je během 19. století hodně spjat se sokolskými aktivitami. Proto je prvním sportovním časopisem sokolský *Dráp* (1964), zatímco první nesokolský sportovní časopis *Cyklista* vychází až o 20 let později.⁹ Tou dobou se zde ještě nehraje fotbal, nejstarší kluby jako Sparta nebo Slavia vznikají až koncem 19. století, hokejové kluby jsou zakládány ještě později. Také reportážní fotografie se zde ještě příliš neuplatňuje, prvním, kdo se jí začíná vážně

⁶ Srov. KOLIŠ, Jiří a kol. *Naučte se fotografovat sport kreativně*. Brno: Zoner Press, 2009. s. 25, Encyklopedie - grafika a fotografie. ISBN 978-80-7413-032-8.

⁷ Srov. OSVALDOVÁ, Barbora a Jan HALADA. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3., rozš. vyd. Praha: Libri, 2007. s. 79, ISBN 978-80-7277-266-7.

⁸ Srov. KOLIŠ, Jiří a kol. *Naučte se fotografovat sport kreativně*. Brno: Zoner Press, 2009. s. 25-26, Encyklopedie - grafika a fotografie. ISBN 978-80-7413-032-8.

⁹ Srov. KOLIŠ, Jiří a kol. *Naučte se fotografovat sport kreativně*. Brno: Zoner Press, 2009. s. 17, Encyklopedie - grafika a fotografie. ISBN 978-80-7413-032-8.

věnovat, je roku 1889 Rudolf Brunner-Dvořák,¹⁰ který mimo jiné zachycuje dostihy, velocipedisty nebo všesokolské slety.¹¹

Průlom přichází až ve 30. letech 20. století, kdy se sportovci stávají známými osobnostmi, tudíž se fotografie sportu začínají více objevovat v periodikách.¹² Jenže s druhou světovou válkou, podobně jako v mnoha jiných odvětvích, přichází útlum a ani první poválečné roky nepřinášejí jednoduchou situaci. Chybí vybavení, v Československu se stále téměř nepoužívá kinofilm, zároveň je nedostatek zájemců o práci reportážních fotografů.¹³ Sami fotografové se potýkají s nedostatečným zázemím v redakcích a minimem financí.¹⁴ Zatímco ve světě už se běžně používá kinofilmová leica, českoslovenští fotografové ji prakticky neznají.¹⁵ Emil Fafek, dlouholetý fotograf *Mladé fronty*, vypráví, že leica tehdy stála 30 tisíc korun, zatímco plat fotografa činil jen tisíc korun.¹⁶ Z počátku 50. let navíc registrujeme malý zájem redakcí o sportovní fotografii.¹⁷ V české sportovní fotografii je důležitý rok 1953, kdy je založen magazín *Stadión*, v němž se schází tuzemská elita mezi sportovními fotografy.¹⁸ Ke konci 50. let už se českoslovenští fotoreportéři snáze dostávají ke služebním fotoaparátům dováženým z NDR.¹⁹ Paradoxně sám Stanislav Tereba se v počátcích kariéry stále potýkal s nedostatečným vybavením. Svou nejslavnější a nejúspěšnější fotografii *Brankář v dešti* pořídil s fotoaparátem Praktisix 6x6, který sám označuje za ten nejproblémovější, jaký kdy měl v ruce.²⁰ Josef Pilmann, přední český sportovní fotograf, tehdy ve své knize

¹⁰ Srov. KOLIŠ, Jiří a kol. *Naučte se fotografovat sport kreativně*. Brno: Zoner Press, 2009. s. 16, Encyklopedie - grafika a fotografie. ISBN 978-80-7413-032-8.

¹¹ Srov. OSVALDOVÁ, Barbora a Jan HALADA. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3., rozš. vyd. Praha: Libri, 2007. s. 79, ISBN 978-80-7277-266-7.

¹² Srov. KOZÁK, Martin. *Velká kniha sportovní fotografie*. Brno: Computer Press, 2010. s. 11, Edice digitální fotografie. ISBN 978-80-251-3247-0.

¹³ Srov. KOTLÁŘ, Vladimír. *Československá sportovní fotografie v denním tisku po druhé světové válce*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1989. s. 13, Vedoucí práce Alena Lábová.

¹⁴ Srov. HEJBAL, Dominik. *Vývoj české sportovní fotožurnalistiky od poloviny 20. století*. Praha, 2016, s. 20-21. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova

¹⁵ Srov. KOTLÁŘ, Vladimír. *Československá sportovní fotografie v denním tisku po druhé světové válce*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1989. s. 23, Vedoucí práce Alena Lábová.

¹⁶ Srov. Tamtéž.

¹⁷ Srov. KOTLÁŘ, Vladimír. *Československá sportovní fotografie v denním tisku po druhé světové válce*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1989. s. 24, Vedoucí práce Alena Lábová.

¹⁸ Srov. HEJBAL, Dominik. *Vývoj české sportovní fotožurnalistiky od poloviny 20. století*. Praha, 2016. s. 22. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova

¹⁹ Srov. KOTLÁŘ, Vladimír. *Československá sportovní fotografie v denním tisku po druhé světové válce*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1989. s. 24, Vedoucí práce Alena Lábová.

²⁰ Srov. Technika. *Stanislav Tereba: Fotografická tvorba* [online]. [cit. 2016-05-12]. Dostupné z: <http://tereba.com/>

uvedl, že na sport není možné chodit s nepohotovými přístroji s matnicí.²¹ Takovým byl právě Terebův praktisix.

Od přelomu 50. a 60. let nastává zřejmě nejúspěšnější období české sportovní fotografie, která se i s Terebovým přispěním začíná prosazovat i na mezinárodních výstavách.²² Často zmiňovaným přístrojem sportovních fotografů v období padesátých a šedesátých let je Praktina FX s objektivy Sonnar. S tímto vybavením fotografuje také Stanislav Tereba.²³ Fotografům se také postupně dostává možností fotografovat sekvenčně. O motorku pro sekvenční fotografování už psal ve své knize v roce 1959 Josef Pilmann, přední československý fotoreportér.²⁴ Václav Jirsa z *Večerní Prahy* však v rozhovoru k této diplomové práci uvádí, že sám toto vybavení začal používat až v 70. letech.²⁵ Na fotografování s kratšími ohnisky se také používal fotoaparát Rolleiflex. Tereba uvádí, že tento přístroj používal v letech 1965 až 1968, než jej vyměnil za Leicu M3.²⁶ Období, které bývá označováno za zlatá léta české sportovní fotografie, končí se srpnem 1968.²⁷ Fotografům následně nastávají problémy politického rázu, výrazně se jim také komplikují možnosti cestovat na zahraniční akce. K emigraci se uchylují dva přední českoslovenští fotoreportéři. František Holubovský z *Lidové demokracie* odchází do Kolína nad Rýnem, Josef Pilmann ze *Stadiónu* utíká do Basileje.²⁸

Přestože 70. léta znamenají výrazná omezení v práci sportovních fotožurnalistů, dostává se jejich fotografiím většího ocenění na domácí scéně. „Titulní strany byly vyzdobeny kombajnéry, soustružníky nebo tváří nějakého komunistického politika (...) Lidé ve sportovní fotografii instinktivně hledali a také nalézali svobodu života, která ostře kontrastovala s oficiálním pojetím jiných fotografických žánrů prezentovaných tehdejšími médii,“²⁹ přibližuje situaci Oleg Homola a dodává, že i sami fotografové raději věnovali

²¹ Srov. PILMANN, Josef. *Fotorádce: Sportovní fotografie*. Praha: Orbis, 1959. s. 5.

²² Srov. KOTLÁŘ, Vladimír. *Československá sportovní fotografie v denním tisku po druhé světové válce*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1989. s. 28, Vedoucí práce Alena Lábová.

²³ Srov. Technika. *Stanislav Tereba: Fotografická tvorba* [online]. [cit. 2016-05-12]. Dostupné z: <http://tereba.com/>

²⁴ Srov. PILMANN, Josef. *Fotorádce: Sportovní fotografie*. Praha: Orbis, 1959. s. 6-7.

²⁵ Rozhovor s Václavem Jirsou, příloha 2.

²⁶ Srov. Technika. *Stanislav Tereba: Fotografická tvorba* [online]. [cit. 2016-05-12]. Dostupné z: <http://tereba.com/>

²⁷ Srov. Tamtéž.

²⁸ Srov. HEJBAL, Dominik. *Vývoj české sportovní fotožurnalistiky od poloviny 20. století*. Praha, 2016. s. 28-29. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova

²⁹ Srov. HOMOLA, Oleg. Jiří Pekárek dal sportu jinou tvář. *Mladá fronta DNES*. 11. 7. 2006, 17, 8.

pozornost sportu.³⁰ Jaroslav Skála, dlouholetý fotograf *Stadiónu*, zakládá v roce 1970 velmi populární každoroční přehlídku 100 nejlepších sportovních fotografií roku.³¹ Obliba a prestiž této soutěže dokládá, jak byla v tehdejší Československu ceněna sportovní fotografie. Od druhé poloviny 70. let už se v magazínech prosazuje barevná fotografie. K dosavadním stálým, jakými byli Stanislav Tereba, Jaroslav Skála, Emil Fafek nebo Antonín Bahenský přibývají nové osobnosti, mezi nimiž asi nejvíce vyčnívají Jiří Pekárek a Jiří Koliš, fotografové *Stadiónu*.³²

Další velká změna přichází se sametovou revolucí. Od devadesátých let mohou čeští fotografové svobodně cestovat, s tím souvisí i snazší získávání vybavení a přijímání nových trendů. Čeští fotografové se také mohou více uplatnit v zahraničních médiích. Postupně se také v branži sportovních fotografií začínají prosazovat i ženy. Fotografové se pak specializují na konkrétní sporty, což by dříve nebylo možné.³³ Až na přelomu tisíciletí dosahuje digitální fotografie takové kvality a dostupnosti, že se může naplno prosazovat v redakcích. Rozvíjí se také online zpravodajství, což značně mění práci sportovních fotoreportérů, kteří začínají odevzdávat první snímky už v průběhu sportovní akce. Kolem roku 2004 se také v práci sportovního fotografa plně uplatňuje automatické ostření, které sice přišlo na trh v sedmdesátých letech, avšak pro svou nízkou rychlost ostření bylo pro sportovní fotografy dlouho nevyužitelné.³⁴

2. Profil deníku *Večerní Praha*

Jelikož list *Večerní Praha* hrál v kariéře Stanislava Tereby opravdu významnou roli, je na místě stručně nastínit jeho historii. Připomeňme, že právě ve *Večerní Praze* Tereba publikoval svoji nejslavnější fotografii *Brankář v dešti*, samotný snímek pořídil na utkání, kterého se účastnil jako fotoreportér *Večerní Prahy*. A po triumfu ve World Press Photo strávil další tři dekády jako fotograf *Večerní Prahy* na plný úvazek, což mu umožnilo soustředit se v pracovním životě jen na fotografii. Jako fotograf mohl cestovat

³⁰ Srov. HOMOLA, Oleg. Jiří Pekárek dal sportu jinou tvář. *Mladá fronta DNES*. 11. 7. 2006, 17, 8.

³¹ Srov. ČECHTICKÝ, Tomáš. Clony a blesky Jaroslava Skály. *Instinkt*. (10.12.2009), 62.

³² Srov. HEJBAL, Dominik. *Vývoj české sportovní fotožurnalistiky od poloviny 20. století*. Praha, 2016, s. 30-32. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova

³³ Srov. HEJBAL, Dominik. *Vývoj české sportovní fotožurnalistiky od poloviny 20. století*. Praha, 2016. s. 22. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova

³⁴ Srov. HEJBAL, Dominik. *Vývoj české sportovní fotožurnalistiky od poloviny 20. století*. Praha, 2016. s. 80. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova

na zahraniční akce, měl přístup k portrétování známých osobností, zaznamenávání důležitých událostí atd. Když se podíváme do historie večerníku, zjistíme, že spojení listu s jedním z nejúspěšnějších československých fotografů bylo vcelku logické.

Večerní Praha se poprvé objevila na ulicích hlavního města 1. dubna 1955. Na titulní straně nechyběl dopis redakce, která představila své cíle čtenářům. „V hlavním městě, kde se sbíhají všechny nervy, kde je obrovský průmysl, obchod, instituty a bohatá kultura, kde denně jsou v pohybu statisíce občanů, tam život kypí, kam jen pohlédnete. Nechceme víc, než aby se nám podařilo tento obraz života vás všech dobře poutavě a zajímavě zachytit,“³⁵ nastínila redakce své ambice. „Máme shodné cíle, chceme život zkrášlit, chceme žít bohatěji, kulturněji a radostněji. Soustředíme všechny síly, um novinářů, odborných a pohotových spolupracovníků ze všech oborů, abychom vytvořili noviny vám blízké a milé,“³⁶ pokračuje dopis čtenářům. Dnes snad můžeme říci, že redakce svým slibům dostála. Samozřejmě musíme brát v potaz, že v socialistickém Československu byly pro novinářinu jisté limity. Dlouholetá redaktorka *Večerní Prahy* Olga Šulcová vysvětlila, že ač bylo hlavním úkolem listu přinést aktuální zpravodajství v odpoledních či večerních hodinách, nechyběla zde ani vytríbená publicistika. „Vzdor svému hlavnímu poslání předčila jiné noviny tím, že v ní byl denně fejeton i reportáž, také sloupky, kurzívy, rozhovory, před víkendem povídky,“³⁷ upozorňovala novinářka, která zemřela v roce 2016. „V dobách své největší slávy v letech 1965–69 měla *Večerní Praha* stotisícový náklad, sobotní vydání pak 130 000 kusů. Na milionové město je to docela dost,“³⁸ pochlubila se Šulcová v rozhovoru pro *Deník*.

Předlohou *Večerní Prahy* měl být úspěšný ruský titul *Večerní Moskva*. „V důvodové zprávě navrhuující založení *Večerní Prahy* lze nalézt odkaz na přímou inspiraci večerníkem vycházejícím v Moskvě,“³⁹ píše se v *Dějínách českých médií*, kde však autoři upozorňují, že o inspiraci se jednalo spíše formálně. „Obsahově však šlo o list, v němž politicko-výchovné funkce konkurovaly zprávy o místních událostech, které byly pro

³⁵ Slovo redakce. *Večerní Praha: list všech Pražanů*. Praha: Práce, 1955, 1(1), 1.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ *Večerní Praha* směla být veselejší. *Deník.cz* [online]. Praha: VLTAVA LABE MEDIA, 2009 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://prazsky.denik.cz/zpravy_region/vecerni-praha-smela-byt-veselejsi20091109.html

³⁸ Tamtéž.

³⁹ BEDNAŘÍK, Petr, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada, 2011, s. 293. ISBN 978-80-247-3028-8.

čtenáře zajímavé svou blízkostí a nádechem zábavné každodennosti,⁴⁰ dočteme se v *Dějínách českých médií*. Moskevská redakce zaslala dopis, který byl publikován na titulní straně prvního vydání.⁴¹ Když Krajská odborová rada v Praze začala ve vydavatelství Práce vydávat *Večerní Prahu*, první večerník od roku 1945,⁴² zaúkolovala sice redakci, aby po vzoru *Večerní Moskvy* informovala občany Prahy a okolí o „posledních vnitřních i zahraničních událostech a o životě pracujících hlavního města“,⁴³ ovšem oblibu čtenářů si získala hlavně něčím jiným. „Měla prostě dovoleno být pestřejší – ‚veselejší‘ než ostatní noviny – v grafické úpravě, v titulcích i v obsahu svých příspěvků“,⁴⁴ vzpomínala Olga Šulcová. „To bylo právě to, co do ní přitáhlo z jiných redakcí lidi jako byl například Jiří Lederer ze *Světa sovětů*, Jiří Ruml z rozhlasu, Josef Kepřta z *Lidových novin*, novinář Vincenc Nečas – jeden z nejbližších přátel proslulého reportéra E.E. Kische, Jan Nový z *Tvorby* (syn národního umělce, spisovatele Karla Nového), nebo Dušan Tomášek z armádního časopisu, jehož byl šéfredaktorem. Povídky pro nás psal i Pavel Kohout a fejetony například spisovatelky Jarmila Glazarová nebo Jindřiška Smetanová, sama jsem je u nich objednávala...“⁴⁵ prozradila Šulcová, která ve *Večerní Praze* působila od roku 1956 až do konce 60. let.⁴⁶ Večerníku možná také prospělo, že začínal v době, kdy redakce postupně získávaly větší svobodu ve tvorbě obsahu. „Od konce 50. let můžeme v obsazích českého tisku začít zaznamenávat opatrné slábnutí dosavadní (a stále deklarované) koncepce leninského nástroje ideologické výchovy mas a faktické posilování tendence brát v potaz také zájmy a očekávání čtenářů“,⁴⁷ uvádí se v *Dějínách českých médií*, kde autoři přímo zmiňují, že „za předzvěst této změny lze považovat rozhodnutí o založení deníku pro Prahu a střední Čechy *Večerní Praha*.“⁴⁸ Jelikož tou dobou v Československu večerníky nevycházely, vznikala velká časová mezera v informování čtenářů. *Večerní Praha* tak měla překlenout dlouhou dobu

⁴⁰ BEDNAŘÍK, Petr, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada, 2011, s. 293. ISBN 978-80-247-3028-8.

⁴¹ Srov. *Večerní Praha: list všech Pražanů*. Praha: Práce, 1955, 1(1), 1.

⁴² Srov. BEDNAŘÍK, Petr, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada, 2011, s. 260. ISBN 978-80-247-3028-8.

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ *Večerní Praha směla být veselejší*. *Deník.cz* [online]. Praha: VLTAVA LABE MEDIA, 2009 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://prazsky.denik.cz/zpravy_region/vecerni-praha-smela-byt-veselejsi20091109.html

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ Srov. Tamtéž.

⁴⁷ BEDNAŘÍK, Petr, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada, 2011, s. 292-293. ISBN 978-80-247-3028-8.

⁴⁸ Tamtéž.

od jednoho rána k druhému bez nových informací.⁴⁹ To samozřejmě znamenalo velký rozdíl i v práci novinářů, kteří měli uzávěrky krátce po poledni, jejich materiály navíc vycházeli až po konkurenčních listech. Stanislav Tereba připomíná, že to znamenalo velký rozdíl i pro fotoreportéry. „Když jste ráno koupil noviny *Rudé právo*, *Práci*, *Lidovou demokracii*, všichni měli stejné fotky. My jsme byli všichni stejně dobří, stejně pohotoví. Protože jsem vycházel s *Večerní Prahou* po všech těch ranících, tak jsem si nemohl dovolit sebelepší fotku, abych ji měl stejně krásnou ve *Slově* nebo v *Práci*,“⁵⁰ vysvětluje. „Přece nebudu čtenáře šidit tím, že jim dám stejnou fotku, jakou mají ve *Svobodném slově*,“⁵¹ dodává Tereba.

S *Večerní Prahou* se také vrátila do Československa distribuce prostřednictvím kamelotů, tedy prodejců, kteří nabízeli noviny přímo na ulici. Tento způsob prodeje byl obvyklý v období první republiky.⁵² „(*Večerní Praha*) vycházela kolem třetí odpoledne a už dlouho před tím, než ji začala rozvážet auta a prodávat kolportéři, se na nárožích tvořily fronty,“⁵³ vypráví Olga Šulcová. Třeba právě distribuce přímo v ulicích, krom jiných znaků, může vyvolávat dojem, že *Večerní Praha* byla bulvárem své doby. Dlouholetý člen redakce Josef Richter se tomuto srovnání ani nebrání. „V době, kdy jsem tam byl já nebo už v těch sedmdesátých, asi 76, tak byla předchůdcem bulváru. Já bych se za to ani nestyděl. Proto hlavní důraz byl na ty krimi zprávy, kriminalistické deníky a soudničky. A že se dělaly také věci ze soukromého života různých uměleckých celebrit, to je taky pravda,“⁵⁴ přiznává Josef Richter.

Večerní Praha také od svých počátků byla atraktivní díky kvalitním fotografiím. Večerníku bývá připisováno také to, že se jeho fotooddělení jako první začalo orientovat více humanistickým směrem.⁵⁵ „Bylo to ve vzduchu, ale první s tím přišel Erich Einhorn ve *Večerní Praze*. Do světa politických událostí, sportu a práce se začínal vkrádat všední

⁴⁹ Srov. *Večerní Praha* měla být veselejší. *Deník.cz* [online]. Praha: VLTAVA LABE MEDIA, 2009 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://prazsky.denik.cz/zpravy_region/vecerni-praha-smela-byt-veselejsi20091109.html

⁵⁰ Rozhovor se Stanislavem Terebou, příloha 3.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Srov. BEDNAŘÍK, Petr, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada, 2011, s. 293. ISBN 978-80-247-3028-8.

⁵³ *Večerní Praha* měla být veselejší. *Deník.cz* [online]. Praha: VLTAVA LABE MEDIA, 2009 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://prazsky.denik.cz/zpravy_region/vecerni-praha-smela-byt-veselejsi20091109.html

⁵⁴ Rozhovor s Josefem Richterem, příloha 1.

⁵⁵ Srov. MRÁZKOVÁ, Daniela. a Vladimír. REMEŠ. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. s. 239, ISBN 80-204-0015-X.

život, jeho poezie,“⁵⁶ vzpomínal fotoreportér týdeníku *Stadión* Jaroslav Skála. Velkou zásluhu na obrazové kvalitě listu měl nepochybně i Stanislav Tereba, který v letech 1960 až 1990 byl vedoucím fotooddělení.⁵⁷ „*Večerní Praha* od začátku věnovala velký prostor fotografiím. Hodně velký, opravdu oproti všem ostatním, kde byly takové ty dvojákové fotky (pozn. široké přes dva sloupky), tak Večerka měla na výšku přes půl stránky a podobně,“⁵⁸ vzpomíná Josef Richter, který v redakci působil od 70. let. Richter také přidává jeden zajímavý postřeh: „Málo se to ví, ale tehdy se ta *Večerní Praha* vytvářela na základě fotek. Byla ranní porada a první, kdo vystupoval, byli fotografové a dávali denní produkce na tabuli. Normálně papírové fotografie. Na základě fotek se dělaly jednotlivé stránky. A teprve když byla ta ústřední fotka, tak se do toho dolamovaly texty.“⁵⁹ Příklady neobvyklé práce redakce *Večerní Prahy* s fotografiemi najdete v příloze č. 5.

Redakce od počátku fungovala v samém centru hlavního města. „Zakladatelem *Večerní Prahy* byly odbory a také jsme až do roku 1961 sídlili v odborovém vydavatelství Práce na Václavském náměstí. Šéfredaktor Jan Zelenka byl ale velmi ctižádostivý muž – zároveň vzdělaný a hovořící třemi jazyky, který chtěl patřit do stranické nomenklatury, což se mu po pěti letech podařilo. Přestěhovali jsme se do budovy *Rudého práva* na Poříčí...“⁶⁰ vyprávěla Olga Šulcová. Slavný šéfredaktor, jenž od roku 1969 byl výkonným ředitelem Československé televize, paradoxně na nové adrese příliš dlouho nevydržel, protože záhy odešel pracovat do ČTK.⁶¹ „Byl v roce 1962 vystřídán (Zdeňkem⁶²) Koželuhem, který přišel z aparátu jednoho pražského obvodního národního výboru. Redakce ho neuznávala, neboť novinám nerozuměl,“ nešetřila Šulcová svého někdejšího nadřízeného. Změna přišla s obdobím pražského jara, kdy se naskytl prostor rozhodovat o redakčních záležitostech bez většího politikaření. „Zjara 1968, kdy už bylo něco takového možné, jsme si celá redakce – včetně šoféra a zřízenkyň – zvolili za

⁵⁶ MRÁZKOVÁ, Daniela. a Vladimír. REMEŠ. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. s. 239, ISBN 80-204-0015-X.

⁵⁷ Srov. Profesní životopis. *Tereba.com* [online]. Praha [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <http://www.tereba.com/ne/templates/tereba.asp?articleid=5&zoneid=2>

⁵⁸ Rozhovor s Josefem Richterem, příloha 1.

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ *Večerní Praha* směla být veselejší. *Deník.cz* [online]. Praha: VLTAVA LABE MEDIA, 2009 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://prazsky.denik.cz/zpravy_region/vecerni-praha-smela-byt-veselejsi20091109.html

⁶¹ Srov. BEDNAŘÍK, Petr, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada, 2011, s. 333. ISBN 978-80-247-3028-8.

⁶² Celé jméno tehdejšího šéfredaktora bylo ověřeno v tirážích *Večerní Prahy* z roku 1963.

šéfredaktora jednoho z nás – Vladislava Jisla. V tajných volbách a jednohlasně,⁶³ prozradila Šulcová a naznačila také, že tentokrát už o volbě šéfredaktora rozhodovaly především jeho schopnosti. „Vláda byl novinářský machr. Napsal například učební skripta o novinářských žánrech a o titulcích, rozuměl tiskařskému řemeslu. Navíc to byl hodný nekonfliktní člověk, předtím redaktor *Mladé fronty* a *Reportéra*.“⁶⁴

V srpnu 1968 vycházela *Večerní Praha* od 22. do 30. srpna ilegálně, protože tou dobou bylo vydávání československých periodik zastaveno, s čímž se řada členů včetně Stanislava Tereby nechtěla smířit.⁶⁵ V následujících letech tak podle očekávání došlo k personálním změnám v redakci. Šéfredaktorem se nově stal František Nebl,⁶⁶ který do nové pozice přešel přímo z ministerstva vnitra,⁶⁷ v čele redakce setrval až do své smrti v prosinci 1984.⁶⁸ „Byl to stranicky připravený člověk, který rozdával politické úkoly, když to řeknu jednoduše. Ale to bylo asi všude,“⁶⁹ líčí Josef Richter, který v 80. letech pracoval v kulturní rubrice. „Já jsem o něm slyšel různé věci, ale co se týče redakce, tak on nebyl takový politruk, takový blázen, který by chtěl za každou cenu vytvářet Ústřední výbor KSČ v novinách,“⁷⁰ dodává Richter. Od ledna 1985 se na Neblovu pozici posunul jeho dosavadní zástupce Miloš Kolísko.⁷¹

Na přelomu 80. a 90 let už se *Večerní Praha* chystala na novou éru, kterou předznamenávaly události spjaté se sametovou revolucí. „V úterý 28. listopadu dopoledne byla narychlo svolaná celoredakční porada, na které nás ale moc nebylo, protože většina byla v terénu. Přišli dva pracovníci MV KSČ, jeden z nich byl bývalý šéfredaktor *Mladé fronty* Ctirad Frčka, kteří nám sdělili, že předsednictvo i sekretariát odstoupili, a že k volbě nových orgánů už zřejmě nedojde. Oznámili nám, že byli pověřeni, aby nám

⁶³ *Večerní Praha* směla být veselejší. *Deník.cz* [online]. Praha: VLTAVA LABE MEDIA, 2009 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://prazsky.denik.cz/zpravy_region/vecerni-praha-smela-byt-veselejsi20091109.html

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 69, ISBN 80-90361307.

⁶⁶ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 70, ISBN 80-90361307.

⁶⁷ Srov. *Večerní Praha* směla být veselejší. *Deník.cz* [online]. Praha: VLTAVA LABE MEDIA, 2009 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://prazsky.denik.cz/zpravy_region/vecerni-praha-smela-byt-veselejsi20091109.html

⁶⁸ Srov. Zemřel soudruh František Nebl. *Večerní Praha: list všech Pražanů*. Praha: Práce, 1984, 30(250), 1.

⁶⁹ Rozhovor s Josefem Richterem, příloha 1.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ Kolísko byl uváděn v tirážích *Večerní Prahy* jako šéfredaktor od ledna 1985 až do prosince 1989.

předali jménem vydavatele *Večerní Prahu* a popřáli hodně úspěchů v další práci. Tak jsme dostali darem list všech Pražanů,⁷² vzpomíná Tereba na konec roku 1989.

S devadesátými lety pak do redakce přišly zcela nové starosti. Zmizela jistota v podobě Městského výboru KSČ, který list vydával. „Poté, co nám vyslanci našeho bývalého vydavatele předali *Večerní Prahu*, se nás vydavatelsky ujal jakýsi pohrobek Tiskových podniků UV KSČ akciová společnost Delta. V jejím čele byl tenkrát Vlasta Košťál, velice schopný a šikovný mladý muž,⁷³ vypráví Stanislav Tereba. Delta se však hned v roce 1990 dostala do potíží. „Předběžně nám bylo naznačeno, že bychom se měli poohlédnout po novém vydavateli,⁷⁴ přibližuje Tereba tehdejší situaci, která se však záhy vyřešila. Koncem února 1991 koupil *Večerní Prahu* nový vydavatel Fidelis Schlée⁷⁵ a vedl ji až do roku 1997.⁷⁶ Krátce po svém nástupu se například musel vypořádat se změnou názvu. „Prvním rozhodnutím nového majitele bylo, že nevstoupí v jednání s a.s. Impuls, která se, mně neznámým řízením, stala majitelem grafické podoby hlavičky *Večerní Prahy*. Cena této faksimile byla stanovena na milion korun,⁷⁷ prozrazuje Tereba. List tak dostal nový název – *Večerník Praha*. Stanislav Tereba také vypráví, že nápad změnit název jen o jedno písmeno vzešel přímo z redakce. „Na redakční radě nás napadlo, abychom nebyli daleko původnímu názvu, udělat ze samičky samečka, změnit název *Večerní Praha* na *Večerník Praha*. A protože byl chráněn původní název i jeho grafické ztvárnění, tím že jsme název změnili a v titulu udělali mimo toho ještě jednu malou změnu, když jsme z červeného puntíku uprostřed názvu listu odstranili jeho cenu, neporušili jsme nic,⁷⁸ podává redakční fotograf svědectví, jakým způsobem se také dalo transformovat médium po sametové revoluci. Krom toho dodává, že změna přišla i s formou zaměstnání v redakci, kdy se z novinářů (včetně Tereby) prakticky stali podnikatelé, kteří pracovali pro redakci na živnostenský list.⁷⁹ „To byl první moment, kdy se hodně lidí rozčílilo a odešli,⁸⁰ upozorňuje tehdejší šéfredaktor Josef Richter. „Schlée

⁷² TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 113, ISBN 80-90361307.

⁷³ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 115, ISBN 80-90361307.

⁷⁴ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 116, ISBN 80-90361307.

⁷⁵ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 116-117, ISBN 80-90361307.

⁷⁶ Srov. BEDNAŘÍK, Petr, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada, 2011, s. 374. ISBN 978-80-247-3028-8.

⁷⁷ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 117, ISBN 80-90361307.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 117, ISBN 80-90361307.

⁸⁰ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 118, ISBN 80-90361307.

si všechno dělal tak napůl nelegálně, napůl legálně,⁸¹ říká po letech otevřeně Richter. Tereba i další kolegové začali postupně z *Večerníku Praha* odcházet do jiných redakcí, až se velká část kolektivu, včetně Tereby nebo šéfredaktora Richtera, sešla v nově vzniklém *Dobřím Večerníku*.⁸² „Nepokládám to za sebemenší senzaci. Je to normální obměna vedoucích pracovníků. Není pravdou, že se jedná o ztrátu důvěry. Nechápu, proč se nad tím pozastavovat,"⁸³ odpovídal Fidelis Schlée *Rudému právu* v únoru 1993, kdy vrcholily odchody členů redakce propuštěním šéfredaktora Josefa Richtera a jeho zástupce Miloše Skalky.⁸⁴ Také Skalka redaktorovi *Rudého práva* sdělil svůj názor na propouštění: „Pan Richter ho (pozn. Schléeho) prý špatně informoval o stavu v redakci, tudíž k němu ztratil důvěru. U pana Schléeho je to obvyklé řešení. Vyhodil první část vedení *Večerní Prahy*, když ji dostal, vyhodil kompletně vedení *Lidové demokracie* a teď vyhodil nás. Zřejmě to má jako hobby,"⁸⁵ dodal Miloš Skalka.

Večerník Praha od roku 1995 začal vycházet ráno.⁸⁶ V prosinci 1997 pak Fidelis Schlée prodal 100 % svých akcií ve vydavatelství Pragoprint, pod které spadal i *Večerník Praha*. Novým vydavatelem listu se tak stalo Vydavatelství Vltava (pozdější Vltava-Labe Press). Prodejem *Večerníku Praha* došlo ke sloučení všech tehdejších regionálních novin pod jednoho vydavatele.⁸⁷ Od října 2005 začíná *Večerník Praha* spadající stále pod Vltava-Labe-Press vycházet celorepublikově pod názvem *Šíp*, už v průběhu roku se list viditelně ubíral mnohem bulvárnějším směrem. Dokonce se změnou názvu na *Šíp* už se ani nezměnil šéfredaktor. Tím nadále zůstal Jiří Bigas.⁸⁸ *Šíp* začínal s nákladem 300 000 výtisků⁸⁹ a jako deník fungoval do března 2009, kdy se přeměnil na týdeník, definitivně

⁸¹ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 118, ISBN 80-90361307.

⁸² Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 139-140, ISBN 80-90361307.

⁸³ KOUDA, Jiří. Ve *Večerníku Praha* padaly hlavy: Propuštěný M. Skalka: Je to asi Schléeho hobby. *Rudé právo*. (24.2.1993), 3.

⁸⁴ Srov. Tamtéž.

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ Srov. *Večerník Praha* se mění na bulvární *Šíp*. *IDnes.cz* [online]. Praha: MAFRA, 2005 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/vecernik-praha-se-meni-na-bulvarni-sip-d8h-domaci.aspx?c=A051013_184813_domaci_pat

⁸⁷ Srov. ČTK. Vltava koupila *Večerník Praha*. *Mladá fronta DNES*. 18(18.12.1997), 4.

⁸⁸ Srov. *Večerník Praha* se mění na bulvární *Šíp*. *IDnes.cz* [online]. Praha: MAFRA, 2005 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/vecernik-praha-se-meni-na-bulvarni-sip-d8h-domaci.aspx?c=A051013_184813_domaci_pat

⁸⁹ Srov. HVÍŽDALA, Karel. *Mardata: vzpoury v žurnalistice: dějiny rozhovoru a další texty o médiích* 2006-2011. s. 84, ISBN 978-80-7367-851-7.

přestal vycházet v listopadu roku 2016, jeho internetová verze funguje nadále.⁹⁰ „Šíp přežíval jen díky synergickému efektu v rámci širokého portfolia lokálních deníků, což mu značně snižovalo finanční investice,“⁹¹ viděl výhodu novinář Karel Hvížďala. „Jeho náklad ale stále klesal až na 42 000, takže vydavatel ho v dubnu 2009 zrušil a začal jej pod názvem *Šíp Plus* vydávat jako týdeník, který koncem roku 2009 prodával 90 000 výtisků,“⁹² dodává v knize *Mardata – vzpoury v žurnalistice*. Hvížďala také přidává postřeh, že *Šíp* byl v porovnání s *Bleskem* ještě více „obrázkový“⁹³ a „většinou měl poloviční rozsah, tedy jen 16 stránek proti 32 stranám *Blesku*.“⁹⁴

3. Z kariéry sportovce ke kariéře sportovního fotografa

Mezi specifika sportovní fotografie můžeme zařadit skutečnost, že velké množství fotografů se ke své práci dostávalo po vlastní zkušenosti se závodním sportem. Zejména v průběhu dvacátého století, kdy sport nebyl natolik profesionalizovaný jako dnes, bychom našli příklady mužů, kteří se z ligových sportovišť přesunuli za postranní čáry, odkud dění na hřišti zaznamenávali hledáčky svých fotoaparátů.

Jako příklad může posloužit třeba Emil Fafek, jeden z průkopníků československé sportovní fotografie, jenž svou fotografickou kariéru strávil v *Mladé frontě* a nastupoval v nejvyšší házenkářské soutěži za Smíchov.⁹⁵ Jiří Koliš, později dlouholetý fotograf sportovního týdeníku *Stadión*, se nejprve snažil uspět jako hokejový brankář, ale vrcholem jeho úsilí bylo působení ve druhé lize.⁹⁶ Největší raritou, především z dnešního pohledu, byl Karel Novák. Cesta Karla Nováka ke sportovní fotografii vedla skrze jeho povolání do československé fotbalové reprezentace. Tam se prvoligový útočník ocitl roku 1952, kdy se účastnil dvou utkání hraných v Albánii proti místnímu výběru. Tou dobou

⁹⁰ Srov. Časopis Šíp končí. V listopadu vyjde naposled. *Mediahub* [online]. Praha: MAFRA Slovakia, 2016 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <http://mediahub.cz/media/901156-casopis-sip-konci-v-listopadu-vyjde-naposled>

⁹¹ HVÍŽĎALA, Karel. *Mardata: vzpoury v žurnalistice: dějiny rozhovoru a další texty o médiích 2006-2011*. s. 85, ISBN 978-80-7367-851-7.

⁹² Tamtéž.

⁹³ Srov. HVÍŽĎALA, Karel. *Mardata: vzpoury v žurnalistice: dějiny rozhovoru a další texty o médiích 2006-2011*. s. 84, ISBN 978-80-7367-851-7.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Srov. KOTLÁŘ, Vladimír. *Československá sportovní fotografie v denním tisku po druhé světové válce*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1989. s. 14-15, Vedoucí práce Alena Lábová.

⁹⁶ Srov. HEJBAL, Dominik. *Vývoj české sportovní fotožurnalistiky od poloviny 20. století*. Praha, 2016. s. 9, Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova.

bylo obvyklé, že se novináři do dějiště zahraničních reprezentačních akcí nevypravovali. A protože ani do Albánie nejel žádný československý fotograf, reprezentační debutant Novák si zakoupil fotoaparát a do českých médií dodal vlastní fotografie. Novák v první lize působil jako hráč Slovanu Bratislava, Sparty Praha a Bohemians, do reprezentace se po dvouzápasovém výjezdu do Albánie již nepodíval, později se však stal jedním z nejznámějších československých sportovních fotografů a kameramanů.⁹⁷

Také Stanislav Tereba původně směřoval ke kariéře vrcholového sportovce. Byl k tomu předurčen už díky tomu, že jeho otec Václav Tereba byl velmi úspěšným sportovcem, sám fotograf o svém otci říká, že to byl „jeden z nejlepších stolních tenistů na světě“.⁹⁸ Mrázková s Remešem v knize *Cesty československé fotografie* Stanislava Terebu označují jako „syna prominentního sportovce“.⁹⁹ Fotograf se v mládí primárně věnoval závodění v lehké atletice, jako nadaný sprinter trénoval pod dohledem známého trenéra Otakara „Otce“ Jandery.¹⁰⁰ „Přípravě na závodní kariéru se věnoval tak vehementně, že ho na střední průmyslovou školu grafickou, kam se hlásil, pro neprospěch nepřijali,“¹⁰¹ uvádějí Mrázková s Remešem. Tereba také příležitostně hrál hokej, fotbal a lyžoval,¹⁰² jeho sportovní kariéra však skončila prakticky na samotném začátku. Po Běhu únorového vítězství, který absolvoval se zvýšenou teplotou, onemocněl zápallem plic a po roční léčbě mu nakonec lékaři oznámili, že vrcholovému sportu už se nemůže dále věnovat. „Těžko jsem se s tím smířoval, ale nakonec nezbylo nic jiného než poslechnout, protože bez razítka a podpisu lékaře na registračním průkazu se závodit nedalo,“¹⁰³ vysvětluje. Sám s odstupem času přiznává, že tato na první pohled smutná diagnóza měla i svou velkou výhodu, protože mu přinesla modrou knížku a zprostila ho tehdy povinné vojenské služby.¹⁰⁴ O to snazší byl pak přesun do nového povolání. „Měl štěstí, že když už nevěděl kudy kam, získal možnost při práci podnikového laboranta a fotografa navštěvovat tříletý kurs fotoreportérů při Československém svazu novinářů a získat tak

⁹⁷ Srov. HEJBAL, Dominik. *Vývoj české sportovní fotožurnalistiky od poloviny 20. století*. Praha, 2016. s. 12, Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova.

⁹⁸ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 67, ISBN 80-90361307.

⁹⁹ MRÁZKOVÁ, Daniela. a Vladimír. REMEŠ. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. s. 237, ISBN 80-204-0015-X.

¹⁰⁰ Srov. Tamtéž.

¹⁰¹ Tamtéž..

¹⁰² Srov. HEJBAL, Dominik. *Vývoj české sportovní fotožurnalistiky od poloviny 20. století*. Praha, 2016. 12 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova.

¹⁰³ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 9, ISBN 80-90361307.

¹⁰⁴ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 8-9, ISBN 80-90361307.

výuční list,¹⁰⁵ píše se v knize *Cesty československé fotografie*. Sám Tereba prozrazuje, že s výběrem nového povolání problém neměl. „Protože jsem vedle sportu měl dalšího koníčka fotografování, vrhl jsem se s malou Opemou na fotografování sportu,¹⁰⁶ jak popisuje ve své knize.

Terebovy začátky ve sportovní fotografii byly skromné. Fotograf podle svých slov začal nejprve obcházet sportovní akce s tím, že si fotografie pořizoval jen sám pro sebe. Na první příležitost publikovat však nečekal příliš dlouho, dočkal se krátce po svých osmnáctých narozeninách. „V březnu 1956 jsem se dozvěděl, že v národním podniku Start, přesněji ve fotooddělení tohoto podniku, hledají fotografa. Rychle jsem spěchal na malostranský Újezd, abych pak zjistil, že nováček by měl nahradit výborného profesionála Dalibora Richtera. Ukázal jsem tam šéfům svoje fotografie a oni řekli, že jsou velmi slušné, ale že si mě ještě musí vyzkoušet,¹⁰⁷ líčí Tereba ve své knize. Zmíněný Dalibor Richter si beze sporu zaslouží být zařazen k nejlepším československým sportovním fotografům své doby. Informace o něm se k dnešnímu dni sice shánějí velmi obtížně, víme však přinejmenším to, že působil v redakci časopisu *Stadión*, což pro sportovního fotografa v Československu byla asi ta nejprestižnější adresa.¹⁰⁸ „Půjčili mi fotopřístroj Super Ikonta 6x6, blesk Braun Hobby, dali mi jeden film a poslali k bazénu do Tyršova domu na plavecké závody. Jelikož jsem plavání nikdy nefotil a ani fotoaparát tohoto typu jsem nikdy neměl v ruce, začal jsem se obávat nejhoršího,“ vzpomíná Tereba. Tím nejhorším měl na mysli, že by nemusel získat vytouženou práci. V tom však přichází stěžejní vklad do jeho kariéry ze strany zkušenějšího kolegy. „Naštěstí se mnou poslali pana Richtera, který mě tam měl dostat a taky na mne dohlížet. Svěřil jsem se mu se svými obavami, načež on poté, co si objektiv zvykl na vlhké horko, vzal techniku do ruky a vše nafotil za mě. Dokonce se záměrně několikrát ‚ucvkl‘, aby reportáž nebyla podezřele kvalitní,“¹⁰⁹ přiznává Tereba bez okolků, že k první fotografické práci se dostal podvodem. Přijetí Tereby se totiž ukázalo být v zájmu i samotného Richtera. „Teprve mnohem později, když jsme byli s Daliborem Richterm výborní přátelé, jsem se od něho dozvěděl, že on musel tenkrát za každou cenu

¹⁰⁵ MRÁZKOVÁ, Daniela. a Vladimír. REMEŠ. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. s. 237, ISBN 80-204-0015-X.

¹⁰⁶ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 9, ISBN 80-90361307.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Srov. HEJBAL, Dominik. *Vývoj české sportovní fotožurnalistiky od poloviny 20. století*. Praha, 2016. s. 55, Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova.

¹⁰⁹ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 9, ISBN 80-90361307.

odejít. Měl velice lukrativní místo u filmaře a fotografa Karla Nováka ve filmovém a fotografickém oddělení Státního výboru pro tělesnou výchovu a sport. Takže proto mi pomohl a já se vlastně díky němu stal profesionálním sportovním fotoreportérem.“¹¹⁰

Jen u samotné práce fotoreportéra však nezůstalo. Tereba se také v novém zaměstnání měl věnovat profesionální práci v laboratoři. „Musel jsem se naučit chemii i zvětšovat fotografie od 13 x 18 až po 3 x 4 metry. Za dva roky, po které jsem zde pracoval, jsem se naučil mnoho, včetně zvětšování na výstavy a následné retušování neboli puntíkování, ovládal jsem celkem slušně i tenkrát moderní americkou retuš,“ popisuje. A tato schopnost se ukázala být stěžejní pro dosažení úspěchu na World Press Photo, Soutěže se totiž zúčastnil díky tomu, že připravoval zvětšeniny pro kolegu Františka Holubovského, jenž mu za odměnu umožnil přidat do zásilky pár vlastních fotografií. V té době nebylo úplně jednoduché se zúčastnit mezinárodní fotografické soutěže. Holubovský však získal potřebná povolení od Svazu novinářů a ministerstva zahraničí a Terebovi nabídl, ať přidá své fotografie do jeho zásilky.¹¹¹ „To už jsem byl ve *Večerní Praze*, ale z vedení fotooddělení ve Startu mně dovolili fotky nazvětšovat u nich v laboratoři, kde pro větší zvětšeniny byly ideální podmínky,“¹¹² upřesňuje Tereba.

4. Vítězství ve World Press Photo

Snímek brankáře Čtvrtníčka je považován za typický příklad humanistické fotografie, která na přelomu 50. a 60. let prožívala svůj vrchol. Počátky směru humanistické fotografie se datují k roku 1947, kdy vzniká mezinárodní sdružení fotografů Magnum. Daniela Mrázková v knize *Příběh fotografie* vysvětluje, že Magnum mělo fungovat „jako platforma pro fotografii, která se chce společensky angažovat v problémech soudobého světa.“¹¹³ Agentura je od počátku financována samotnými fotografy, kteří se chtějí oprostit od dosavadních požadavků v redakcích. „Chtějí prosazovat svou vlastní koncepci fotografie, stranicí jednoznačně člověku. Jejich krédem

¹¹⁰ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 9, ISBN 80-90361307.

¹¹¹ Srov. Tamtéž.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1988, s. 138-139.

je ‚lidský pohled‘ na veškeré dění,¹¹⁴ upozorňuje Mrázková. Založení agentury je spjato s Robertem Capou, Davidem Seymourem a Henri Cartier-Bressonem, později také s Georgem Rodgerem, Wernerem Bischofem a Ernstem Haasem.¹¹⁵ Důležitou postavou humanistické fotografie je Edward Steichen, jenž od roku 1952 začal připravovat slavnou výstavu Lidská rodina, která byla poprvé otevřena v roce 1955 v Muzeu moderního umění v New Yorku. „Stala se historickým předělem; milníkem na vývojové cestě fotografie, od něhož se často počítá konec jedné a počátek další etapy. Ale aby k tomuto milníku fotografie dospěla, muselo lidstvo projít temnou apokalypsou,¹¹⁶ dodává Mrázková v narážce na druhou světovou válku, na níž mělo hnutí svým způsobem reagovat. Proklamativní humanismus, který je optimisticky zahleděný do budoucna, začíná ve druhé polovině 60. let ustupovat, což je zapříčiněno dalšími válečnými konflikty, zejména válkou ve Vietnamu. Mění se způsoby fotografické reflexe dění kolem válek. Postupně se vytrácí odstup od bolesti a utrpení.¹¹⁷

K historii samotné soutěže World Press Photo se váže jedna zajímavá skutečnost. Zatímco hlavní cena World Press Photo má dosud jediného českého držitele, ve sportovních kategoriích uspěla celá řada Terebových krajanů. I to vypovídá o vysoké kvalitě sportovní fotografie v českém podání. Už v roce 1959, kdy Tereba převzal hlavní cenu, se na druhém místě v kategorii „sports“ umístil další Čech Otakar Hůrka 1959 z redakce Československého sportu, v roce 1962 ovládl první místo za sportovní snímek Josef Pilmann 1962. Dva roky po Pilmannově úspěchu byl oceněn také Emil Fafek z *Mladé fronty*, který skončil v téže kategorii třetí. Václav Jirsa, Terebův kolega z *Večerní Prahy*, byl v roce 1973 oceněn druhým místem v kategorii sportovních příběhů. Za rok 1975 byl další český fotograf oceněn prvním místem v kategorii jednotlivých sportovních snímků, stal se jím Miroslav Martinovský z mládežnického časopisu *Sedmička*. Roman Sejkot získal roku 1994 třetí místo v kategorii sportovních příběhů. O deset let později

¹¹⁴ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1988, s. 139.

¹¹⁵ Srov. Tamtéž.

¹¹⁶ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1988, s. 138.

¹¹⁷ Srov. MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1988, s. 139.

dosáhl stejného úspěchu Jan Šibík. Roman Vondrouš z ČTK v roce 2013 získal první místo mezi sportovními příběhy, Michael Hanke roku 2017 ve stejné kategorii druhý.¹¹⁸

4.1 Podíl Františka Holubovského na Terebově úspěchu

Jak již bylo zmíněno, velký podíl na Terebově úspěchu v Haagu měl jeho 32letý kolega František Holubovský z *Lidové demokracie*. Holubovský si u Tereby nechával zvětšovat a retušovat fotografie, s nimiž chtěl soutěžit na World Press Photo, za odměnu pak Terebovi nabídl, aby do zásilky přidal také své snímky. Tereba zřejmě sám od sebe vůbec nepomýšlel na to, že by se soutěže zúčastnil. Holubovský však získal u ministerstva zahraničí a Svazu novinářů potřebná povolení.¹¹⁹ Tereba podle svých slov poslal do soutěže tři různé fotografie, jednu z hokejového utkání českého týmu proti profesionálům z Beleville McFarlands, jednu z fotbalového zápasu Dukly Praha se Žilinou a pak dnes již známého Brankáře v dešti.¹²⁰ Sám fotograf *Lidové demokracie* na World Press Photo žádné ocenění nezískal (ani v předešlých nebo pozdějších letech). Z prostředí českých médií se vytratil po událostech ze srpna 1968, kdy emigroval do Německa. Podle dostupných záznamů se jeho odchod do ciziny vydařil. Práci novinářského fotografa získal v Kolíně nad Rýnem. Až do důchodu setrval v regionálním listu *Kölner Stadt-Anzeiger* a v redakci se zřejmě stal místní legendou.¹²¹ V Německu zůstal i po revoluci až do své smrti.¹²²

„Drobný mužík, který v pražském jaru roku 1968 uprchl od Vltavy k Rýnu, byl v Kolíně nad Rýnem známější než mnohý šéfredaktor. Od politiky přes sport až ke karnevalu, vše se svým nikonem zvládl bravurně. Jeho černobílé fotografie jsou nadčasové dokumenty,“¹²³ píše se o Holubovském v německém regionálním listu. Noviny

¹¹⁸ Srov. *World Press Photo* [online]. [cit. 2017-05-12]. Dostupné z: <http://www.worldpressphoto.org>

¹¹⁹ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 9-10, ISBN 80-90361307.

¹²⁰ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 10, ISBN 80-90361307.

¹²¹ Srov. MEYER, Claudia. Er gab unserer Zeitung ein Gesicht. *Kölner Stadt-Anzeiger* [online]. 17.7.2006 [cit. 2017-05-17]. Dostupné z: <http://www.ksta.de/er-gab-unserer-zeitung-ein-gesicht-13778992NWupke?kontrola=1>

¹²² Srov. Fanda Vilem Holubovsky. *Wir Trauern* [online]. 2015 [cit. 2017-05-17]. Dostupné z: <http://www.wirtrauern.de/Traueranzeige/Fanda-Vilem-Holubovsky>

¹²³ MEYER, Claudia. Er gab unserer Zeitung ein Gesicht. *Kölner Stadt-Anzeiger* [online]. 17.7.2006 [cit. 2017-05-17]. Dostupné z: <http://www.ksta.de/er-gab-unserer-zeitung-ein-gesicht-13778992NWupke?kontrola=1>

také připomínají, že Holubovský roku 1952 fotografoval na olympiádě v Helsinkách Emila Zátopka, což byla historická událost.¹²⁴ Připomeňme, že Zátopek ve Finsku získal tři zlaté medaile v bězích na 5 000 a 10 000 metrů, navrch ovládl i maraton. František Holubovský zemřel v březnu 2015.¹²⁵

4.2 Vznik slavné fotografie

„Tu fotografii jsem nepovažoval za nic zvláštního, vlastně vznikla náhodou a do soutěže byla odeslána také náhodou. Díky ní však od té doby zůstávám na place, i když ostatní odcházejí, a tak se mi podařilo udělat pár dalších, možná ještě zdařilejších snímků,“¹²⁶ připouští Stanislav Tereba a dodává: „Do Holandska jsem snímek poslal jen tak z hecu, když mi dal kolega za jednu laskavost rezervní přihlášku.“¹²⁷ Jak si ukážeme na následujících řádkách, vznik a úspěch snímku zřejmě provázela celá řada šťastných okolností místy dokonce vyplývajících z chyb Stanislava Tereby. Alespoň svědectví samotného autora tomu nasvědčuje.

Dosud jediná česká (respektive československá) fotografie, která vyhrála hlavní cenu World Press Photo, vznikla na místě dnešního stadionu fotbalové Sparty v Praze na Letné. Tehdy v květnu 1958 na tom místě stál zcela odlišně vyhlížející stadion než dnes a i místní klub nesl jiný název – TJ Spartak Praha Sokolovo.¹²⁸ Jednalo se tedy o Spartu, která stejně jako jiné československé kluby prošla změnou názvu, který už se příliš nepodobal tomu původnímu. Soupeřem Spartaku byl dnes již neexistující slovenský celek TJ ČH Bratislava. Už samotný průběh utkání a chování fotografů přímo u hřiště napovídá, že se Stanislav Tereba ve snaze pořídit materiál pro noviny spíše trápil. „Od začátku střetnutí bylo zamračené počasí. Teplo, jak má v květnu být, ale tenkrát skoro obden přšelo. Žádnou mimořádnou momentku jsem neudělal,“¹²⁹ vypráví Tereba ve své

¹²⁴ Srov. KREITZ, Susanne. Köln - mit der Kamera gesehen. *Kölner Stadt-Anzeiger* [online]. 18.9.2003 [cit. 2017-05-17]. Dostupné z: <http://www.ksta.de/koeln---mit-der-kamera-gesehen-14442878>

¹²⁵ Srov. Fanda Vilem Holubovsky. *Wir Trauern* [online]. 2015 [cit. 2017-05-17]. Dostupné z: <http://www.wirtrauern.de/Traueranzeige/Fanda-Vilem-Holubovsky>

¹²⁶ MRÁZKOVÁ, Daniela. a Vladimír. REMEŠ. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. s. 237, ISBN 80-204-0015-X.

¹²⁷ Tamtéž.

¹²⁸ Srov. Historické názvy klubu. *Sparta.cz* [online]. Praha: AC Sparta Praha [cit. 2017-05-17]. Dostupné z: <http://www.sparta.cz/cs/klub/historie/historicke-nazvy-klubu.shtml>

¹²⁹ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 7, ISBN 80-90361307.

knize. „Od chvíle, než se spustil pořádný liják, jsem měl dvě nebo tři momentky, stejně jako kolegové, kteří tak jako já seděli za spartánskou brankou.“¹³⁰

Pořízení úspěšné fotografie pro něj asi bylo i odměnou za trpělivost a obětavost, protože zápas opouštěl jako jeden z posledních. „Lilo jako z konve a kolegové mizeli jeden za druhým. Buď se šli tenkrát na chvíli schovat v naději, že přestane pršet, nebo toho měli tolik nafoceno, že už spěchali do redakcí. Já na té lajně zůstal, děšť neděšť.“¹³¹

A svou roli hrálo i to, že Tereba tou dobou pracoval jako externista *Večerní Prahy*. „Kolegové byli všichni, až na Jardu Skálu nebo Pepu Pilmanna z raníků, oba jmenovaní pak z týdeníku *Stadión*. Všichni jsme byli zhruba na stejné úrovni, takže jsme měli téměř stejné momentky. Kolegům z raníků to bylo jedno, ti zkrátka spěchali, aby stihli uzávěrku venkovských mutací, ale já ve *Večerní Praze* jsem vycházel až v podvečer deset hodin po nich a musel jsem mít něco jiného než oni ráno,“¹³² vysvětluje Tereba.

Již bylo zmíněno, že sportovní fotografii se často věnují bývalí sportovci, protože v této profesi je důležitá i předvídatost dění na sportovišti. Sám Tereba však přiznává, že vývoj utkání, v němž nakonec pořídil svůj nejslavnější snímek, moc dobře neodhadl, když se rozhodl fotografovat u spartánské brány. „Tam jsme přeběhli, když soupeř Spartu doslova drtil. Vedl sice jen 1:0, ale před brankářem Sparty Mirkem Čtvrtníčkem se to jen mlelo,“¹³³ vzpomíná fotograf. „Byl jsem ohnutý, abych alespoň trochu uchránil fotoaparát před vodou, ale jakoby naschvál se u branky nic nedělo, a vody tolik, že mi stékala po zádech. Navíc spartánské vstřelili rychle za sebou dvě branky.“¹³⁴ Tereba tak přiznává, že situaci skutečně neodhadl, když se přesunul k bráně Sparty. Jak také sám zmiňuje, střetnutí fotografoval objektivem s ohniskem 180 mm,¹³⁵ tudíž se nedalo předpokládat, že by pokryl dění odehrávající se dál od spartánského velkého vápna. Dlouhé teleobjektivy se k československým sportovním fotografům dostaly mnohem později, a tak fotografování fotbalu bylo výrazně odlišné od dnešního stylu. Koncem padesátých let byli fotografové usazeni co nejblíže koncové čáře a fotografovali akce

¹³⁰ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 7, ISBN 80-90361307.

¹³¹ Tamtéž.

¹³² Tamtéž.

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 8, ISBN 80-90361307.

odehrávající se kolem velkého vápna. „Pomalou jsem propadal beznadějí, když mě napadlo, že udělám alespoň žánr, který kolegové nebudou mít, protože před lijákem utekli,“¹³⁶ líčí Tereba, že fotografii brankáře Čtvrtníčka pořídil de facto z nouze. Navíc mu gólman prakticky vešel do záběru, který byl původně zamýšlen trochu jinak. „Pokusil jsem se zaostřit přes mokrou matnici na škvárovou atletickou dráhu, která tenkrát na Spartě byla s tím, že si vyfotím, jak je na ní jezero, jak provazy deště dělají na hladině doslova bubliny, v pozadí pak poměrně zaplněné hlediště plné diváků s deštníky i bez nich. Mělo to takovou hezkou atmosféru, zvláště rozptýlené protisvětlo bude třeba záběru dodávat zajímavý efekt,“¹³⁷ popisuje původní námět. „Nastavil jsem čas na patnáctinu vteřiny, clonu 4, což u 180 mm objektivu neznamenal žádnou mimořádnou hloubku ostrosti, navíc se přístroj musel pevně držet. Na matnici přibývalo vody, a najednou do té hladiny na atletické dráze dopadl s cáknutím míč. Byl trochu blíž, a právě když jsem se chystal k pokusu na míč přeostrit, tak se za ním objevila postava brankáře Sparty Mirka Čtvrtníčka. Šel si pro něj. Počkal jsem, až mi přijde do pásma tušené ostrosti a zmáčkl spoušť. Ta byla takzvaně dlouhá, protože musela napřed sklopit zrcátko a pak teprve spustit štěrbinovou uzávěrku. Gólman šel proti mně, takže delší čas tolik nevadil. Bylo to takové buď, anebo. Pak jsem ještě udělal nějakou momentku a byl konec.“¹³⁸

4.3 Následná úprava fotografie

„Podíval jsem se na negativ a polilo mě horko. Všechny momentky byly podexponované, na konci dvanáctipolíčkového filmu bylo jedno okénko přeexponované, tmavé. Mohl jsem klidně na to volání dělat místo času jedna patnáctina šedesátinu vteřiny,“¹³⁹ prozrazuje Tereba. Asi netřeba připomínat, která fotografie byla tou jedinou, která šla použít. I tím je příběh Brankáře v dešti výjimečný. „Políčko na filmu usušením ještě více ztmavlo, takže jsem namíchal zeslabovací lázeň z červené krevní soli a bromidu draselného, a film v ní trochu vymáchal. Když jsem jej pak opět ustálil, vypral a usušil, všechny momentky prakticky zmizely a zbyl jen Čtvrtníček v lijáku, jak si jde pro míč.“¹⁴⁰

Zajímavé z dnešního pohledu je i Terebovo počínání při úpravě fotografie. Připomeňme, že se jednalo o snímek, který později použil do soutěže. „Negativ jsem

¹³⁶ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 7-8, ISBN 80-90361307.

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 8, ISBN 80-90361307.

¹³⁹ Tamtéž.

zvětšil na 18 x 24 cm, trochu komplikovaně se to kopírovalo, muselo se dost nakrývat a vykryvat. Musel jsem si dokonce z černého papíru vystříhnout malé kolečko, to nastrčit na drátek a tím kolečkem trochu vykryt míč, který vycházel na obrázku hodně tmavě,¹⁴¹ prozrazuje tak, že fotografie prošla drobným upravením reality.

„Když jsem si pak rozsvítil na výsledek, uviděl jsem neočekávaně pozoruhodný záběr. Bylo tam vše, co tam mělo být, a navíc to bylo doopravdy ostré. Mělo to náladu, bylo tam neuvěřitelně pultónů, reflexy na mokřých deštnících jako by prosvětlovaly hlediště, které bylo nejméně z deseti odstínů šedé. K tomu zřetelné provazy deště. A to jsem fotografii viděl při umělém světle. (...) Ráno jsem fotografii, která se mi při denním světle líbila ještě více, jako jediný záběr z utkání, ve kterém Sparta nakonec porazila ČH Bratislava 4:1, s trochou obav odevzdal vedoucímu sportovní rubriky Jirkovi Křičenskému s omluvou, že nic lepšího bohužel nemám. Podíval se na fotku, pak na mne a řekl: ‚To není špatné, perfektně to dokládá atmosféru, co tam byla. Je to lepší než nějaká obyčejná momentka, ale snad jsi se proboha nedal najednou na umění. Tu fotku bys měl poslat na nějakou výstavu!‘ Fotografie vyšla na jeden tiskový sloupek tehdejší *Večerní Prahy*: 5,5cm x 10 cm.“¹⁴²

Pokud si klademe otázku, zda by fotografie mohla uspět i dnes, měli bychom se zaměřit i na současný způsob posuzování manipulace. Pravidla *World Press Photo* například říkají, že „obsah obrazu nesmí být změněn přidáním, přeskupením, obrácením, deformováním nebo odstraňováním lidí a předmětů z formátu.“¹⁴³ Tak dramatickou úpravu fotografie Tereba určitě neprovedl. Stejně tak můžeme říci, že neořízl nic, co by zásadně měnilo vyznění fotografie, což také pravidla nedovolují.¹⁴⁴ V případě Terebova Brankáře v dešti můžeme mluvit o úpravě barev či stupňů šedi, což je podle současných pravidel povoleno pod dvěma podmínkami: „(I) Změny v barvě nesmí vést k významným změnám v odstínu, v takovém rozsahu, že zpracované barvy se odchylují od originálních barev. (II) Změny v hustotě, kontrast, barvy a / nebo úrovně saturace, které mění obsah

¹⁴⁰ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 8, ISBN 80-90361307.

¹⁴¹ Tamtéž.

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ Photo Contest Entry Rules. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/activities/photo-contest/entry-rules>

¹⁴⁴ Srov. Tamtéž.

skrytím nebo odstranění pozadí a / nebo předmětů nebo osob v pozadí obrazu, nejsou povoleny.“¹⁴⁵

Alena Lábová se v rozhovoru pro *Lidové noviny* vyjádřila k míře únosnosti dodatečných úprav takto: „Podle mého názoru jsou v postprodukčním procesu akceptovatelné všechny úpravy snímku, které jsou stejné jako úpravy prováděné při zvětšování fotografií v klasické fotokomoře, tedy provádění výřezu, úprava tonality a kontrastu, expoziční a uměřená barevná korekce například.“¹⁴⁶ Zmínila však jiný nešvar, k němuž se Tereba dobrovolně hlásí: „Osobně se ale nemůžu ztotožnit s názory některých českých fotografů, kteří považují za zcela běžné odstranění rušivých obrazových prvků či naopak přidávání puků a míčků ve zpravodajských fotografiích.“¹⁴⁷ Tereba přiznává, že u jiných fotografií, které poskytoval do tisku, dodatečně přidával chybějící předměty, zmiňuje především snímky z fotbalu. „Občas byla hezčí ta momentka po vstřelení gólu. On se napřáhl, odkopl to, ale ta noha mu tam chvíli zůstala ve vzduchu napnutá, výraz v obličeji taky. Tak se prostě dal míč nad tu nohu do takové dálky...“¹⁴⁸ vysvětluje Tereba a vyjadřuje se také k tomu, jak často k takové úpravě sahal. „Moc často ne. Udělal jsem to tak pětkrát za sezónu, to je osmnáct zápasů.“¹⁴⁹ Tereba ovšem nebyl zdaleka jediným, kdo se k takovým krokům uchýloval. Na toto téma se ve své knize vyjádřil další známý fotograf sportu Jiří Koliš. „Mnozí fotografové měli do zásoby nazvětšované např. různě velké fotbalové míče, které někdy na své snímky dolepovali. Ti méně chytří si občas neuvědomili, že světlo vždy dopadá shora a míč nalepili vzhůru nohama. U sportovní fotografie byla taková chyba, přišel-li na ni někdo, snad jen důvodem k úsměvu,“¹⁵⁰ vypráví zkušený fotograf. Tento způsob postprodukce byl výrazně častější v dřívějších dobách, protože k inovacím fotografických přístrojů postupně patřilo také zvyšování možného počtu snímků za vteřinu. V dobách, kdy fotograf musel zachytit sportovní akci na jeden snímek, byla logicky mnohem větší pravděpodobnost, že mu bude na fotografii chybět stěžejní objekt. Fotografové trik

¹⁴⁵ Photo Contest Entry Rules. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/activities/photo-contest/entry-rules>

¹⁴⁶ Co je manipulace ve fotografii? Hranice jsou poněkud tekuté. *Lidovky.cz* [online]. Praha: MAFRA, 2014 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://byznys.lidovky.cz/skoda-ze-porota-world-press-photo-nesmi-zdvodnit-vyrazeni-snimku-rika-fotografka-ge4-/media.aspx?c=A140219_164900_ln-media_sk

¹⁴⁷ Tamtéž.

¹⁴⁸ Rozhovor se Stanislavem Terebou, příloha 3.

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ KOLIŠ, Jiří. Bylo nebylo. *Koliš.cz* [online]. [cit. 2016-05-12]. Dostupné z: http://www.kolis.cz/go_sekceclanku.php?id_clanku=1203799910

s doplněním chybějícího předmětu zřejmě ani nepovažovali za prohřešek proti etice, ale naopak se snažili dodat co nejlepší fotografii, což v rozhovoru potvrdil také Václav Jirsa, dlouholetý fotoreportér *Večerní Prahy*, který zároveň dodává, že tato praxe fungovala takřka výhradně u snímků pro noviny. „Nikoho nenapadlo tohle udělat s fotkou na výstavu,“¹⁵¹ ubezpečuje Jirsa. Zde bychom také měli zmínit, že revoluce v etice novinářské fotografie přišla především s nástupem digitálních fotoaparátů. Velké novinářské organizace začaly reagovat úpravou etických kodexů, které nově začaly klást větší důraz i na postprodukcí snímku, aby se zabránilo fotografickým podvrhům.¹⁵² Také proto se dnes na případné doplňování chybějících objektů do fotografie nahlíží s výrazně větším odporem.

5. Práce ve Večerní Praze

Získání plného úvazku ve *Večerní Praze* bylo pro teprve jednadvacetiletého fotografa jistě významným posunem v kariéře. Dalo by se však předpokládat, že *Večerní Praze* nic jiného nezbyvalo, pokud by o svého čerstvě proslaveného člena redakce nechtěla přijít. Sám Tereba ve své knize zmínil, že měl hodně blízko ke stáži v prestižním americkém magazínu *Life*.¹⁵³ Fotograf v autobiografii vysvětluje, že tato možnost však ztroskotala na tom, že nezískal povolení k pobytu.¹⁵⁴

Nicméně nejdříve v pražském večerníku působil jako externista ještě v době, kdy nebyl celosvětově proslulý. „Do *Večerní Prahy* jsem se dostal díky tomu, že s nimi spolupracoval na sportovní stránce Jiří Heller, fotoreportér ze *Svobodného slova*. Byli jsme velcí kamarádi. Říkali jsme mu ‚pan Okýnko‘, protože on vždycky říkal: ‚Mně stačí jedno okýnko. Gól mi stačí,“¹⁵⁵ vypráví Tereba. „Jednou mu (pozn. Hellerovi) v redakci *Svobodného slova* vynadali, protože my jsme byli noviny, které vydával městský výbor komunistické strany. Vadilo jim jako Národním socialistům, že mu vycházejí fotky v komunistické *Večerní Praze*. Tak mi řekl, ‚hele v neděli je Sparta – Slavia, tak počítej

¹⁵¹ Rozhovor s Václavem Jirsou, příloha 2.

¹⁵² Srov. LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalistiky?: manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Karolinum, 2009, s. 135. ISBN 978-80-246-1647-6.

¹⁵³ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 7-18, ISBN 80-90361307.

¹⁵⁴ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 14, ISBN 80-90361307.

¹⁵⁵ Rozhovor se Stanislavem Terebou, příloha 3.

s tím, že do večera musíš dát fotku do *Večerní Prahy* na Václaváku.‘ Ptal jsem se proč. A on: ‚No já mám zákaz, ale uvedl jsem tě tam, že ty jsi vycházející fotoreportérská hvězda,‘¹⁵⁶ prozrazuje Stanislav Tereba, jak dostal první příležitost osvědčit se v renomovaném večerníku. Podle svých slov se mu první zápas vydařil. ‚Tenkrát tam Sparta vyhrála 3:1, já měl všechny tři góly a docela tak nějak slušně. Jeden zprava, druhý zepředu a třetí zezadu,‘¹⁵⁷ vzpomíná. ‚No a já jsem tenkrát fotil v národním podniku Start na Újezdě. To byl podnik, který vyráběl sportovní náčiní. I pro profíky. Vyráběli disky, kladiva, bradla, kruhy, všechno možné... V té době, já jsem dělal tři roky a po tu dobu jsem jako externista fotil pro *Večerní Prahu*. Pro nás, pro Start jsem potřeboval jeden gól, protože to byl spartánský podnik, a oni (pozn. *Večerní Praha*) tam dali oba ty zbylé, z toho jeden na první stránku na tři sloupce. Tam ty fotky vycházely nejlépe. Navíc jsem si k té fotce dokázal napsat popisek,‘¹⁵⁸ vysvětluje.

Přestože Stanislav Tereba po vítězství ve World Press Photo nastoupil do redakce *Večerní Prahy* k plnému úvazku jako slavná posila, rozhodně neměl natolik výsadní postavení, aby se mohl věnovat svému hlavnímu zaměření. I když se ve světě proslavil jako sportovní fotograf, pro pražský večerník musel pokrývat také ostatní rubriky. Za svého působení v redakci tak vyfotografoval celou řadu známých osobností z politiky či showbyznysu. ‚Když mě Jan Zelenka (pozn. šéfredaktor *Večerní Prahy*) v roce 1959 přijímal do redakce, dal mi velmi brzy najevo, že se redakci nevyplácí držet si fotoreportéra jen na sport. Brzy jsem musel dělat všechno,‘¹⁵⁹ vysvětluje Tereba ve své autobiografii. Nepopírá však, že i focení jiných motivů si velmi užíval, zvláště když kromě fotografování se už nemusel věnovat žádné jiné práci. ‚Klukovský sen se mi vyplnil: lezu všude tam, kam by se čtenář jen stěží dostal – na vysoké komíny a věže, do hlubin země, skáču padákem, a vůbec se řídím heslem, že kam se dostanu po čtyřech, tam můžu fotografovat,‘¹⁶⁰ svěřil se autorům knihy *Cesty československé fotografie*.

Samozřejmě se však mohl nadále věnovat i sportovní fotografii. ‚Sport tam sice tenkrát vycházel na třech čtvrtinách zadní strany, tou čtvrtou byla inzerce, ale stránka

¹⁵⁶ Rozhovor se Stanislavem Terebou, příloha 3.

¹⁵⁷ Tamtéž.

¹⁵⁸ Tamtéž.

¹⁵⁹ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 124, ISBN 80-90361307.

¹⁶⁰ MRÁZKOVÁ, Daniela. a Vladimír. REMEŠ. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. s. 237, ISBN 80-204-0015-X.

potřebovala denně od pondělí až do soboty minimálně dvě fotografie. Denně ale sportovní akce nebyly, takže jsem si musel vymýšlet,¹⁶¹ vzpomíná fotograf.

Právě zmíněné „vymýšlení“ považuje za svou velkou přednost mezi novinářskými fotografiemi. „Já byl za tu předlouhou dobu, co jsem pracoval ve *Večerní Praze*, zvyklý nečekat na požadavky a nosit samostatné fotoinformace. Samozřejmě, když byl požadavek, tak se musel plnit, ale i když jsem jel s redaktorem za nějakým materiálem, často se auto zastavovalo, když jsem viděl něco, co by stálo za fotku do novin,¹⁶² vypráví ve své knize. V redakcích také občas vypomáhal psaným materiálem, který případně dodával ke svým fotografiím. To dokonce označuje za svou hlavní výhodu.¹⁶³ Dále se netají tím, že při hledání námětů hojně využíval svých kontaktů. „Fakt je, že jsem si nadělal spousty známostí i přátelství s řadou sportovců, které vytrvaly až do dnů, kdy se stali hvězdami, mistry světa a olympijskými vítězi,¹⁶⁴ chlubí se Tereba.

Ve své knize také vypráví o tom, jak si zkraje roku 1968 aktivně sháněl témata prostřednictvím práce s informátory. „Každému, s kým jsem se služebně nebo soukromě setkal, jsem dal vizitku a poprosil, aby mi zavolali ve dne nebo v noci vždy, kdyby se v jeho blízkosti něco přihodilo. Havárie, požáry, různé zajímavosti, prostě cokoliv, co probudí i jejich zvědavost,¹⁶⁵ přibližuje svůj systém. Informátorům dokonce sliboval odměnu: „Za zavolání a následně za fotku v novinách jsem každému slíbil padesát korun. To jsem mohl dodržet, neboť jsem si psal vždy sám popisky pod fotografie a právě za těch 10 až 15 řádek jsem mohl tzv. vyškrtnout až padesát korun pro toho, kdo mi dal tip,¹⁶⁶ nastiňuje finanční stránku. „Vizitek jsem rozdával na tři stovky. Dával jsem je taxikářům, policistům, kopáčům na ulici, domovnicím, důchodcům v parku i lékařům a sestřám od sanitek nebo v nemocnicích, zkrátka všem, které jsem potkal. A už brzy nesl nápad ovoce,¹⁶⁷ popisuje svou síť kontaktů. Tereba sice zmiňuje, že díky informátorům dostával cenné tipy, ovšem zároveň dodává, že mu tato činnost přinesla problémy, když se v období normalizace hodnotila činnost novinářů do srpna 1968. Jeho systém provizí

¹⁶¹ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 124, ISBN 80-90361307.

¹⁶² TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 121, ISBN 80-90361307.

¹⁶³ Tamtéž.

¹⁶⁴ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 124, ISBN 80-90361307.

¹⁶⁵ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 64, ISBN 80-90361307.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ Tamtéž.

pro informátory měl být vyhodnocen jako uplácení.¹⁶⁸ Z redakce *Večerní Prahy* však propuštěn nebyl.

5.1 Fotografování z výšek

Pokud v této práci máme popsat fotografický styl Stanislava Tereby, nemůžeme vynechat ani jeho zálibu ve fotografování v prostorách vysoko nad zemí. „Samostatnou kapitolou mého života s fotoaparátem v rukou, bylo fotografování z letadel, vrtulníků, motorového rogalu i z balonů. A navíc i s padákem nad hlavou. Byly to mnohdy zážitky, na které, byť jsou staré už desítky let, se nedá nikdy zapomenout,“¹⁶⁹ říká Tereba. Ve své knize popisuje první let roku 1964, během něhož s kolegou Václavem Jirsou pořizovali fotoaparáty Praktina FX první letecké fotografie pro *Večerní Prahu*.¹⁷⁰ „Ale někdo nám naši radost nepřál. Byli to vojenští cenzori z tzv. Konzultačního střediska ČSLA. Ti zavolali do redakce, kdo organizoval naše letecké fotografování,“¹⁷¹ popisuje Tereba, jenž se následně dozvěděl, že pro fotografování z letounů v tehdejší Československu bylo nutné vyřídit celou řadu úředních povinností. „Nejprve si vyžádáte na ministerstvu dopravy odboru pro civilní letectví povolení k letu. Tam vám také stanoví výšku, ve které můžete létat. Pak požádáte o povolení letu na Veřejné bezpečnosti ve čtvrtém patře v Benediktské ulici. V případě, že vám to obě instituce povolí, přinesete povolení sem k nám. A my se s vámi dohodneme, kdy poletíte a s kým, a pak vám přidělíme pracovníka našeho střediska, který absolvuje let s vámi. A všechny fotografie, které pak budete chtít publikovat, musíte přinést sem k nám, my vám je prohlédneme a orazítkujeme,“¹⁷² cituje Tereba plukovníka, který ho instruoval o nutnosti procedur před publikováním leteckých snímků v novinách. Dále fotograf popisuje, že během letu býval upozorňován vojenským cenzorem, které stavby nesmí fotografovat.¹⁷³ To v rozhovoru potvrdil také Václav Jirsa, který spolu s Terebou pořizoval letecké snímky pro *Večerní Prahu*.¹⁷⁴ „Téměř každý den jsem mohl rozšířit nabídku fotooddělení o nějakou fotku z výšky. A fotografie měly úspěch. Poměrně snadno jsme tak plnili stálý úkol fotooddělení: ukazovat takové pohledy

¹⁶⁸ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 70, ISBN 80-90361307.

¹⁶⁹ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 91, ISBN 80-90361307.

¹⁷⁰ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 91-92, ISBN 80-90361307.

¹⁷¹ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 92, ISBN 80-90361307.

¹⁷² Tamtéž.

¹⁷³ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 93, ISBN 80-90361307.

na Prahu, jaké nemá možnost normální čtenář vidět,“¹⁷⁵ chlubí se fotoreportér. „Skutečně jsme létali dvakrát i třikrát do roka. Měli jsme v redakci takový archiv leteckých pohledů na Prahu a okolí, jaký neměla žádná redakce ba ani Československá tisková kancelář,“¹⁷⁶ dodává Tereba.

5.2 Účast na zahraničních akcích

Coby člen redakce *Večerní Prahy* si Stanislav Tereba mohl dovolit cestovat na zahraniční sportovní události. Avšak nelze říci, že by měl prakticky neomezený přístup na velké akce. Leccos si musel zařídit částečně na vlastní náklady, sám si vyjednával povolení. Ve své knize například hovoří o cestě do Rakouska roku 1963. Tehdy vyrazil na dvě akce v rámci jedné cesty. Krasobruslařka Milena Kladrubská vystupovala na Vídeňské lední revue a ve Spittalau se konaly závody ve vodním slalomu.¹⁷⁷ „Byl rok 1963 a při trošce známostí se daly dělat i takové akce, na jakou jsme se právě chystali. A to jsme tenkrát nebyli členy žádné politické strany. Třeba, kdybychom byli, tak bychom jezdili s většími problémy nebo nejeli vůbec. Kdyby hrozilo, že zůstane venku komunista, bylo by to asi horší,“¹⁷⁸ vysvětluje Tereba, který se podle svých slov ze všech zahraničních akcí dobrovolně vracel zpátky do Československa. Na některé zahraniční cesty se vypravil třeba i jen na skútru.¹⁷⁹ Ještě v první polovině šedesátých let Tereba podle všeho neměl větší problémy s tím, aby se mohl vydat do zahraničí. „Škoda, že jak léta šla, možností vyjždět za zajímavými materiály do zahraničí bylo stále méně,“¹⁸⁰ stěžuje si ve své knize.

Šedesátá léta 20. století obecně bývají označována za nejlepší období české sportovní fotografie. Vladimír Birgus a Jan Mlčoch upozorňují, že v době politického tání sice celá česká novinářská fotografie zaznamenala kvalitativní vzestup, ale se špičkou americké, britské či německé fotoreportáže mohla soupeřit jen reportáž sportovní.¹⁸¹

¹⁷⁴ Rozhovor s Václavem Jirsou, příloha 2.

¹⁷⁵ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 97, ISBN 80-90361307.

¹⁷⁶ Tamtéž.

¹⁷⁷ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 41-42, ISBN 80-90361307.

¹⁷⁸ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 43, ISBN 80-90361307.

¹⁷⁹ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 42-43, ISBN 80-90361307.

¹⁸⁰ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 61, ISBN 80-90361307.

¹⁸¹ Srov. BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. s. 155-156, ISBN 978-80-7437-026-7.

Současný fotograf Martin Kozák zase připomíná, že v šedesátých letech byla doba uvolnění mezinárodního napětí a fotografům tak bylo dovoleno cestovat se sportovci na významné zahraniční soutěže. Jejich fotografie pak časem nabývaly nejen umělecké, ale i dokumentační hodnoty.¹⁸²

Přestože Tereba byl celosvětově znám jako sportovní fotograf, paradoxně se prakticky nedostal k fotografování olympijských her, osobně se podíval jen v šedesátém roce do Říma, kde však bylo jeho působení značně omezeno. „Rudá hvězda Praha vypravovala autobus trenérů a trenérek. Zavolal mi Miloš Písařík a říkal: „Hele nemáme žádného fotografa. Vezmeme tě s sebou. Bude to zadarmo. Zadarmo budeš bydlet v hotelu, zadarmo půjdeš na stadión...“¹⁸³ vypráví Tereba. „Ale nedostal jsem se na nějakou opravdu pořádnou olympiádu, abych tam byl na celý průběh. Na to redakce neměla peníze a mně se nechtělo tam jet jako turista, protože už jsem měl rodinu,“ dodává v rozhovoru.¹⁸⁴

Díky redakční výměně však jako jediný Čechoslovák mohl fotografovat na finále fotbalového mistrovství Evropy v roce 1976, kdy se Československo poprvé a dosud naposled dočkalo zlaté medaile na velkém turnaji.¹⁸⁵ Ze všech Terebových sportovních fotografií mají zřejmě právě tyto největší dokumentační hodnotu. Ve své knize se fotograf chlubí snímky pořízenými přímo v šatně československého mužstva, nechybí ani radost Antonína Panenky bezprostředně po rozhodujícím gólu či společná oslava mistrů Evropy.¹⁸⁶

5.3 Srpen 1968 ve Večerní Praze

Mezi sportovními fotografy najdeme i příklady těch, kteří na invazi vojsk Varšavské smlouvy reagovali útekem do ciziny. Stanislav Tereba potvrzuje, že se jednalo o Josefa Pilmanna z týdeníku *Stadión* a Františka Holubovského z *Lidové demokracie*.¹⁸⁷ Sám Tereba prozrazuje, že 19. srpna 1968 dostal nabídku emigrovat do Nizozemska. „To

¹⁸² Srov. KOZÁK, Martin. *Velká kniha sportovní fotografie*. Brno: Computer Press, 2010. s. 12, Edice digitální fotografie. ISBN 978-80-251-3247-0.

¹⁸³ Rozhovor se Stanislavem Terebou, příloha 3.

¹⁸⁴ Srov. Tamtéž.

¹⁸⁵ Srov. Tamtéž.

¹⁸⁶ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 73-79, ISBN 80-90361307.

mi doma, asi ve 20.30, zazvonil telefon. Volal Bert Corporaal, šéfredaktor holandského fotbalového týdeníku *Voetbal International*. (...) Řekl, že na našich hranicích stojí ruské tanky a vojáci Varšavské smlouvy se chystají k nám vtrhnout. Vyzval mě, abych sbalil pár nejnnutnějších věcí, vzal manželku a Thomase (syn Tomáš, kterému byly necelé dva roky.), vzali si zítra taxíka a přijeli v 10 hodin na hraniční přechod v Rozvadově. Přijede tam pro nás auto a odveze nás do Rotterdamu.¹⁸⁸ Tereba tedy nabídku odmítl. Přiznává, že mu tou dobou přišlo absurdní, že by mělo dojít k okupaci.¹⁸⁹ Ve své knize také popisuje dění ve *Večerní Praze* 21. srpna, kdy se jako obvykle chystalo na odpoledne vydání novin. „V době, kdy by měly být uzávěrky, nás konečně Rusové našli. Bylo 14 hodin a začali nás vyhánět z redakce. Vysoký plukovník s námi zamykal každou kancelář a pak si vzal klíče,¹⁹⁰ vzpomíná Tereba. „Ještě jsme se stačili domluvit, že se sejdem v hospodě v Petřské ulici a dohodneme se, jak dál a pak jsme vyklidili redakci. V hospůdce jsme se o půl hodiny později dohodli, že musíme *Večerní Prahu* vydávat dál, ale tisknout jinde,¹⁹¹ vypráví o plánu vytvářet večerník samizdatově. Ještě však bylo potřeba dát dohromady dostatečný počet novinářů. „Z fotoreportérů jsem se nabídl já, z každé rubriky se přihlásili dva, pak se to vše přebralo, a nakonec nás bylo sedm a jedna redaktorka, elévka Irena Schořálková, která měla být jako spojka mezi ostatními,¹⁹² přibližuje fotograf a dodává: „Opravdu jsme druhý den, tj. 22. srpna, vyšli s novinami. Vypadaly trochu jinak, ale byla to *Večerní Praha*. Plná fotek a nejruznějších zpráv popisujících situaci v Praze. Hned na začátku jsem požádal, abych byl pod všemi uveřejněnými fotografiemi podepsán jako autor,¹⁹³ připomíná. Ilegální *Večerní Praha* nakonec vycházela až do 30. srpna.¹⁹⁴ Tereba, který se podepisoval pod své fotografie, se podle očekávání dostal do problémů. V roce 1969 v období normalizace, kdy bylo vše „spočítáno“, jak píše v *Profotografovaném životě*.¹⁹⁵ Terebovi také mělo uškodit, že v osmašedesátém roce platil své informátory, aby ho volali například k požárům dříve než hasiče. „Největší delikt proti etice“ podle jeho slov byl, že neudal lidi pracující na

¹⁸⁷ Srov. Rozhovor se Stanislavem Terebou, příloha 3.

¹⁸⁸ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 67, ISBN 80-90361307.

¹⁸⁹ Srov. Tamtéž.

¹⁹⁰ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 68, ISBN 80-90361307.

¹⁹¹ Tamtéž.

¹⁹² TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 69, ISBN 80-90361307.

¹⁹³ Tamtéž.

¹⁹⁴ Srov. Tamtéž.

¹⁹⁵ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 70, ISBN 80-90361307.

ilegálních novinách,¹⁹⁶ takže už počítal s tím, že bude z *Večerní Prahy* propuštěn.¹⁹⁷ „V jednu chvíli jsem si už najisto myslel, že jsem v redakci navždy skončil. Bylo mi také jasné, že když mne vyhodí z *Večerní Prahy*, na dlouho, ne-li vůbec, skončím s prací fotoreportéra. A co by mě čekalo, když už od sedmnácti let jsem nedělal nic jiného, než fotografoval, když jsem se při práci i vyučil fotografickému řemeslu? Asi nic jiného než pomocná a nekvalifikovaná práce někde v zahradnictví nebo u nějakého stavebního podniku.“¹⁹⁸ Tereba nakonec směl ve *Večerní Praze* zůstat, připouští však, že mu jeho činnost z roku 1968 omezila některé možnosti v další kariéře. Například když měl zažádat o uvolnění do *Lidové demokracie*: „Soudruzi v redakci mi řekli, že když odejdu z *Večerní Prahy*, skončím s fotografováním. Na moji námitku, že *Lidovou demokracii* vydává strana, která je v Národní frontě, se mi jen vysmáli. „Proč si myslíš, že jsme tě v devětašedesátém za všechny ty tvoje průsery nevyhodili? Kdybychom tě nepotřebovali, už jsi dávno dělal v nějaké kotelně nebo zahradnictví.“¹⁹⁹

6. Pokračování kariéry od 90. let do současnosti

Stanislav Tereba skončil ve *Večerní Praze* krátce po jejím přejmenování na *Večerník Praha*. Ve své knize přiznává, že byl de facto propuštěn. „Čtyři měsíce jsem bral v té době pohádkový plat. Pátý měsíc jsem si šel do kanceláře hospodářek pro obálku s výplatou a byl jsem upozorněn, že mám u peněz dopis od Dr. Schlée. Když jsem přepočítal těch deset tisícovek a jednu pětistovku, rozevřel jsem dopis. Ne, nebyla to pochvala a díky za vykonanou práci, bylo to oznámení, že s přihlédnutím k několika paragrafům, a jejich porušení, se mnou končí spolupráci a s okamžitou platností vypovídá smlouvu, kterou se mnou uzavřel.“²⁰⁰ Terebovi měl Schlée později nabídnout, že se může do redakce vrátit, což fotograf odmítl.²⁰¹ Tereba vypráví, že nabídku práce v *Občanském deníku*, pro který posléze krátce pracoval, obdržel hned v tentýž den.²⁰² Přiznává, že příležitost v periodiku Občanského fóra nečekal, protože si myslel, že o fotoreportéra

¹⁹⁶ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 70, ISBN 80-90361307.

¹⁹⁷ Srov. Tamtéž.

¹⁹⁸ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 70, ISBN 80-90361307.

¹⁹⁹ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 115, ISBN 80-90361307.

²⁰⁰ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 118, ISBN 80-90361307.

²⁰¹ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 141, ISBN 80-90361307.

²⁰² Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 118, ISBN 80-90361307.

komunistické *Večerní Prahy* nebude v těchto novinách zájem.²⁰³ Na konci roku 1991 však znovu změnil působiště, když se mu naskytla možnost pracovat pro nově vznikající magazín *Sport Plus*.²⁰⁴ „Zcela neočekávaně se mi nabízelo splnění mého dávného snu: fotografovat jen sport,“²⁰⁵ prozrazuje Tereba. „Já byl v redakci v té době jediný fotoreportér, a i když už to nebyl deník, vycházelo se dvakrát týdně, práce bylo víc jak dost. Zejména také proto, že jsem dosud dělal výhradně na černobílém materiálu a v nové redakci jsem si musel zvykat na barvu,“²⁰⁶ přibližuje své začátky ve sportovním periodiku. „Náš nový sportovní časopis *Sport plus* se líbil. V tu dobu nevycházel už tradiční obrázkový týdeník *Stadion*, a ještě ne *Stadion* nový a my jako časopis zaměřený kompletně na celý sport, navíc nabitý novinářskými esy, jsme si dělali nadějně místo na trhu,“²⁰⁷ vzpomíná fotograf. *Sport plus* však nakonec byl jedním z těch periodik, která se v devadesátých letech nedočkala delší životnosti. Po dvou letech přestal magazín vycházet kvůli ekonomickým potížím.²⁰⁸ Tereba dále fotografoval pro *Dobry večer*, který se zhruba po měsíci přejmenoval na *Dobry večerník*.²⁰⁹ Jednalo se o nově vzniklý pražský večerník, v němž se sešlo dvacet bývalých členů redakce *Večerní Prahy*.²¹⁰ Tereba ve své knize vysvětluje, že brzké přejmenování deníku bylo zapříčiněno zjištěním, že na název „Dobry večer“ už měl ochrannou známku Fidelis Schlée, vydavatel *Večerníku Praha*.²¹¹ *Dobry večer*, deník charakteristický svým modrým záhlavím, však skončil v roce 1996.²¹² „*Dobry večer* nebyl zas taková velká prohra. Kdybych dneska měl 40 tisíc náklad, což si můžete zjistit, tak by to bylo vítězství, ale tehdy ta *Večerní Praha* měla přes sto tisíc běžný náklad,“²¹³ zdůvodňuje tehdejší šéfredaktor Josef Richter, proč se nový večerník neuchytil. „Ty lidi, co kupovali *Večerní Prahu*, tak jeli konzervativně a dál si kupovali *Večerní Prahu*,“²¹⁴ dodává Richter. Pokračovatelem *Dobrého večerníku* byly *Pražské*

²⁰³ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 119, ISBN 80-90361307.

²⁰⁴ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 123, ISBN 80-90361307.

²⁰⁵ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 123, ISBN 80-90361307.

²⁰⁶ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 126, ISBN 80-90361307.

²⁰⁷ Tamtéž.

²⁰⁸ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 138, ISBN 80-90361307.

²⁰⁹ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 139-144, ISBN 80-90361307.

²¹⁰ Srov. "Večerka" vznikla před 50 lety. *MAM: Marketing&Media* [online]. Praha: Economia, 2005 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <http://mam.ihned.cz/c1-15881670-vecerka-vznikla-pred-50-lety>

²¹¹ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 139-144, ISBN 80-90361307.

²¹² Srov. Tamtéž.

²¹³ Rozhovor s Josefem Richterem, příloha 1.

²¹⁴ Tamtéž.

noviny.²¹⁵ V tomto rániku navazujícím na *Dobry večerník* Tereba setrval a vzpomíná, že zde vyfasoval svůj první služební mobilní telefon.²¹⁶ Ani *Pražské noviny* však nevydržely na trhu příliš dlouho a v březnu 1997 přestaly vycházet.²¹⁷ To byla také poslední redakce, v níž Stanislav Tereba fungoval jako stálý člen. Jiným redakcím už přispíval fotografiemi jen jako externista.²¹⁸

V rozhovoru uvedeném v příloze dokonce popisuje, že v důchodovém věku stále vypomáhá současným periodikům, ovšem své snímky publikuje pod jinými jmény. „Občas, když někdo napíše mail, tak to bleskově udělám a druhý den to pošlu. Jinak občas fotím pro *Mladou frontu*, pro *Lidovky*... vždycky, když se jim někde nechce, tak mi zavolají, co chtějí. Hned taky řeknou: ‚Budu pod tím podepsaný já, ale tobě to zaplatíme.‘“²¹⁹ Tereba zároveň dodává, že s touto praxí není příliš spokojen. „To bylo pro mě nejhorší, když s tím začala *Mladá fronta*, protože já byl vždycky tak marnivý, že jsem pokaždé musel mít pod fotkami napsáno ‚Foto Tereba‘,“²²⁰ stěžuje si. „Chodím, jen když si to objednájí nějaké noviny, ale taky už těch novin tolik není. Dělal jsem také pro holandský časopis *Voetbal International*, ale teď není žádný náš fotbalový mančaft tak dobrý, aby hrál Ligu mistrů s holandským týmem...“²²¹ popisuje své současné vytížení. „Zkrátka a dobře fotím pořád, ale už ne tak, abych mohl říct, že fotím, až se potím. Takže už se nepotím. Hlavně už nemám takový ten pocit, než to vyvolám.“²²²

7. Případová studie: Proč vyhrál právě Tereba?

Abychom zjistili, čím se podobá, nebo liší, Terebova fotografie od ostatních snímků oceněných hlavní cenou World Press Photo, hodí se jednodušší forma případové studie. Jednodušší proto, že pro případové studie bývá příznačné, že sběr dat probíhá

²¹⁵ Srov. "Večerka" vznikla před 50 lety. *MAM: Marketing&Media* [online]. Praha: Economia, 2005 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <http://mam.ihned.cz/c1-15881670-vecerka-vznikla-pred-50-lety>

²¹⁶ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 149, ISBN 80-90361307.

²¹⁷ Srov. "Večerka" vznikla před 50 lety. *MAM: Marketing&Media* [online]. Praha: Economia, 2005 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <http://mam.ihned.cz/c1-15881670-vecerka-vznikla-pred-50-lety>

²¹⁸ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 210, ISBN 80-90361307.

²¹⁹ Rozhovor se Stanislavem Terebou, příloha 3.

²²⁰ Tamtéž.

²²¹ Tamtéž.

²²² Tamtéž.

s pomocí většího počtu technik.²²³ Tato diplomová práce však nestojí přímo na případové studii, ta je zde spíše jen jedním z více výzkumů. Sběr dat navíc neprobíhá příliš náročnou formou, protože hlavní data jsou posbírána z údajů a fotografií na oficiálních internetových stránkách soutěže World Press Photo, případně z dalších již publikovaných textů (knih, článků, akademických prací).

Případová studie věnovaná pouze jednomu objektu či výskytu jevu je poměrně častou podobou kvalitativních šetření.²²⁴ „Nejedná se tedy o metodu zkoumání, ale o typ výzkumu, formu jeho provedení, jehož cílem je porozumění zkoumanému případu a jeho individuálnímu průběhu a specifikům,“²²⁵ vysvětluje Renáta Sedláková v knize *Výzkum médií: Nejužívanější metody a techniky*. O případové studii musíme nejprve zmínit, že vypovídá pouze o jednom případě, tudíž neumožňuje širší zobecňování poznatků, ale jen dodává podklady pro jejich srovnávání.²²⁶ Na začátku případové studie bychom měli definovat výzkumnou otázku.²²⁷ Pro tuto práci si tedy zvolíme výzkumnou otázku: Čím se fotografie Brankář v dešti vymyká obvyklým kritériím, podle nichž bývá udělena hlavní cena World Press Photo? Dále vycházíme z propozice, že Terebova fotografie se od jiných vítězných snímků liší tím, že zachycená událost nesouvisí se společensky závažnou skutečností. Další propozicí je tvrzení, že Terebova fotografie se od jiných snímků liší tím, že je na ní zachycen sportovec. Primárně se zaměříme na počáteční ročníky soutěže, zejména na první tři, poté rok 1959, kdy triumfoval Tereba, a následujících pět ročníků. To nám nejlépe poslouží k posouzení, podle čeho se vybíraly vítězné fotografie v začátcích soutěže a nakolik s nimi koresponduje Terebův Brankář v dešti. Dále sledujeme specifika ročníku 1959, porovnáváme Terebův snímek s konkurencí v podobě ostatních oceněných fotografií, z nichž teoreticky mohla být vybrána nějaká jiná pro ocenění hlavní cenou.

²²³ Srov. TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010, s. 63, ISBN 978-80-7367-683-4.

²²⁴ Srov. SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada, 2014, s. 52, ISBN 9788024735689.

²²⁵ Tamtéž.

²²⁶ Srov. Tamtéž.

²²⁷ Srov. TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010, s. 62, ISBN 978-80-7367-683-4.

7.1 Srovnání Brankáře v dešti s vítěznými fotografiemi ostatních ročníků

Připomeňme, že soutěž probíhá od roku 1955, před Terebou získali hlavní ocenění pouze tři fotografové. Prvním, který vyhrál hlavní soutěž se sportovní fotografií, byl Dán Mogens von Haven, a to hned v prvním ročníku.²²⁸ Jeho snímek však zachycuje nehodu motokrosového závodníka, jenž v nepřirozené poloze padá na trať, zatímco jeho rozkymácený motocykl pokračuje v cestě. O této scéně můžeme říci totéž, co obecně platí o mnoha jiných vítězných fotografiích, že zobrazuje lidské utrpení. Stojí však za zmínku, že sportovní fotografie měly u organizátorů soutěže od začátku velkou váhu. Když se World Press Photo zakládalo, mělo jen dvě kategorie pro samostatné snímky, z nichž jedna byla zaměřena na zpravodajské fotografie a druhá právě na ty sportovní.²²⁹

Druhým vítězem soutěže se o rok později stal Němec Helmuth Pirath, jehož snímek zachycuje návrat německého vojáka vězněného od druhé světové války v Sovětském svazu. Pohled na tvář plačící dcery opět vypráví hluboký lidský příběh.²³⁰ Třetím vítězem se stal roku 1957 Douglas Martin. Američan slavil úspěch s fotografií studentky černé pleti, jež se poprvé vydává do školy, která se nově otevřela i pro Afroameričany. Studentka Dorothy Counts je však cestou zesměšňována demonstranty protestujícími proti desegregaci škol.²³¹ Když si shrneme počátky World Press Photo, můžeme konstatovat, že porotci ocenili snímky zachycující vážný problém jednotlivců, případně skrz jejich příběhy upozorňuje na nedostatky v celé společnosti.

A pak už přišel čtvrtý ročník a s ním triumf záběru na fotbalového brankáře, který se v běžném ligovém utkání musí vypořádat s prudkým deštěm. „Proboha, snad jsem nezískal hlavní cenu s touto fotografií. Do této chvíle mi to vlastně nikdo oficiálně neřekl!“²³² napadlo prý Terebu, když se až v Haagu během přípravy slavnostního večera dozvěděl, která z jeho fotografií byla oceněna. Brankář v dešti je mezi vítěznými snímky

²²⁸ Srov. World Press Photo Contests. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/contests>

²²⁹ Srov. History of the Photo Contest. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/activities/photo-contest/history>

²³⁰ Srov. Helmuth Pirath. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1956/world-press-photo-year/helmuth-pirath>

²³¹ Srov. Douglas Martin. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1957/spot-news/douglas-martin>

World Press Photo skutečnou raritou, a to nejen z dlouhodobého hlediska, ale i na tehdejší dobu. Leckoho by mohlo napadnout, že výjev na Terebově snímku je až příliš banální na to, aby byl oceněn jako nejlepší novinářská fotografie roku. Také v následujících letech opět dostávají přednost vyobrazení mnohem vážnějších scén. Po Terebovi se stal vítězem Japonec Jasuši Nagao, jenž v Tokiu zaznamenal studenta bezprostředně poté, co spáchal atentát na předsedu japonské Socialistické strany Inedžira Asanumu. Vrah Otoja Jamaguči na fotografii ještě drží meč, kterým zabil známého politika.²³³ V roce 1962 se z triumfu radoval Venezuelan Héctor Rondón Lovera, na jehož snímku je scéna posledního pomazání, které na ulici poskytuje kněz umírajícímu vojákově.²³⁴ O rok později byla oceněna fotografie pořizená Američanem Malcolmem W. Brownem. Je na ní vidět hořící vietnamský mnich, jenž se upálil na protest proti krokům jihovietnamské vlády, která podnikala kroky proti budhistům.²³⁵ Za rok 1964 si hlavní cenu odnesl Brit Don McCullin, s portrétem truchlící ženy, jejíž muž zemřel v kyperské občanské válce.²³⁶ A pátým vítězem od Terebova úspěchu se stal další Japonec Kjoiči Sawada. Do novinářské fotografie už se zřetelně začínala promítat válka ve Vietnamu, do níž v polovině 60. let zasáhly i Spojené státy. Sawada pak získal hlavní cenu za fotografii, na níž zvěčnil matku se čtyřmi dětmi brodící se řekou ve snaze utéci co nejdál před bombardováním.²³⁷ Z průzkumu Jany Teplé, která porovnávala vítězné fotografie z World Press Photo až po rok 2010, vyplynulo, že v průběhu války ve Vietnamu se výrazně zvýšila míra zobrazovaného násilí. Od té doby pak tento trend začal odpadat a dochází k posunu od obrazů plných násilí ke snímkům zobrazujícím spíše určité sociální potřeby.²³⁸

²³² Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 13, ISBN 80-90361307.

²³³ Srov. Yasushi Nagao. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1961/world-press-photo-year/yasushi-nagao>

²³⁴ Srov. Héctor Rondón Lovera. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1962/world-press-photo-year/h%C3%A9ctor-rond%C3%B3n-lovera>

²³⁵ Srov. Malcolm W. Browne. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1963/world-press-photo-year/malcolm-w-browne>

²³⁶ Srov. Don McCullin. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1964/world-press-photo-year/don-mccullin>

²³⁷ Srov. Kyoichi Sawada. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1965/world-press-photo-year/kyoichi-sawada>

²³⁸ Srov. TEPLÁ, Jana. *World Press Photo: obsahová analýza vítězných snímků světové soutěže novinářských fotografií*. Praha, 2012. s. 66, Diplomová práce

S ročníkem 1965 se také pojí jedna významná změna, kdy byla vytvořena kategorie barevných fotografií.²³⁹ V ní si konkurovaly snímky všech možných novinářských žánrů. Historicky prvním vítězem této kategorie se stal Němec Erich Baumann s fotografií ze závodu formule 1 ve Stuttgartu.²⁴⁰ Na snímku vidíme start závodu, který se zřejmě obešel bez nehody, jediné, co jezdcům viditelně komplikuje práci, je déšť. Současné podobě se soutěž významně přiblížila roku 1975, kdy už bylo vyhlašováno 11 kategorií.²⁴¹

Zmínili jsme, že v počátcích soutěže byly vyjma Terebovy fotografie oceňovány snímky reagující na nějakou vážnou situaci. A nejinak je tomu i v posledních letech. V roce 2017 zvítězil Turek Burhan Ozbilici, který pohotově zachytil policistu Mevlüta Merta Altıntaşe krátce poté, co zastřelil ruského ambasadora Andreje Karlova. Vrah na snímku křičí, levou ruku má zdviženou, v pravé stále drží zbraň. Tělo mrtvého ruského diplomata leží na zemi vedle Altıntaşe. To vše se odehrává v galerii, kde jsou vystaveny barevné fotografie, které jsou vidět na pozadí.²⁴² Ročník 2016 ovládla fotografie australského reportéra Warrena Richardsona, který na hranicích Maďarska a Srbska zaznamenal, jak si uprchlíci podávají batole dírou pod ostnatým drátem, aby ho dostali přes hranice.²⁴³ Fotografie je černobílá a je na ní viditelná pohybová neostrost, nicméně vedle výrazně uměleckého vyznění zde hraje velkou roli společensky závažná událost, k níž se fotografie váže. O rok dříve Dán Mads Nilssen dostal hlavní cenu za snímek ruských homosexuálů skrývajících se v zatemněné místnosti, protože lidé ze sexuálních menšin čelí v Rusku diskriminaci.²⁴⁴ Rok 2014 byl ve znamení vítězství Johna Stanmeyera s fotografií, na níž to sice na první pohled není poznat, ale vztahuje se také

²³⁹ Srov. History of the Photo Contest. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/activities/photo-contest/history>

²⁴⁰ Srov. Erich Baumann. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1965/sports/erich-baumann/101>

²⁴¹ Srov. 1975 Photo Contest. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1975>

²⁴² Srov. Burhan Ozbilici. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017/world-press-photo-year/burhan-ozbilici>

²⁴³ Srov. Warren Richardson. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/spot-news/warren-richardson>

²⁴⁴ Srov. Mads Nissen. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/contemporary-issues/mads-nissen>

k závažné situaci. Bez znalosti kulturního kontextu můžeme konstatovat, že Stanmeyer zachytil muže, kteří zvedají nad hlavy své mobilní telefony, zatímco v noci stojí u pobřeží. Ve skutečnosti se jedná o africké migranty, kteří se během cesty domovským kontinentem snaží zachytit signál pro své mobilní telefony.²⁴⁵ Abychom pokryli všechny držitele hlavních cen z posledních pěti let, zbývá ještě zmínit ročník 2013 a snímek švédského fotografa Paula Hansena, jenž zachytil scénu z pohřbu v Gaze. Scéna se odehrává v úzké uličce, kterou prochází pochod truchlících pozůstalých. Vepředu jdou muži, kteří nesou těla dvou zabitých dvouletých bratrů.²⁴⁶ Děti měly padnout za oběť náletům izraelských letounů, proto se tak i zde jedná o tíživou situaci jednotlivců, která pramení z konfliktů ve společnosti.

V současnosti (v roce 2017) má soutěž World Press Photo celkem 15 kategorií. Postupem času – podle očekávání – přibývá počet účastníků. Zatímco v roce 1959 uspěla Terebova fotografie jako jedna ze 700, v roce 2015 už bylo přihlášeno skoro 98 tisíc fotografií.

Stanislav Tereba ve své knize přiznává, že i jeho zaskočilo, v jaké konkurenci se svou fotografií zvítězil. „Když jsem pak s panem Morrisem (pozn. porotcem Gordonem Morrisem) procházel výstavu a viděl všechno, co tady visí, nemohl jsem pochopit, jak jsem tady mohl vyhrát. Byly tu vynikající sportovní momentky, skvělé snímky ze života a zábavy, dramatické záběry havárií a nejrůznějších neštěstí, krásné detaily lidských tváří poznamenaných nějakou tragédií, srdcervoucí obrázky vyhublých černých dětí s nafouklými bříšky,“²⁴⁷ vypočítává Tereba.

Čím tedy zaujal právě snímek brankáře Čtvrtníčka? „Pan Morris mi pomalu a zřetelně říkal, že moje fotografie je hluboce humánní, že je v ní poezie i drama, čistota i krása lidského bytí, nadšení pro ušlechtilé konání, a že po loňské fotografii roku je to to pravé, co letos muselo zvítězit.“²⁴⁸ Morris měl rovněž Terebovi říci, že jeho brankář je

²⁴⁵ Srov. John Stanmeyer. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/contemporary-issues/john-stanmeyer>

²⁴⁶ Srov. Paul Hansen. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013/spot-news/paul-hansen>

²⁴⁷ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 13, ISBN 80-90361307.

²⁴⁸ Tamtéž.

také dramatický i technicky velmi dokonalý, přitom je i hluboce lidský.²⁴⁹ „To prý postrádaly nejen sportovní, ale i mnohé další fotografie, které letos (pozn. 1959) do Haagu přišly,“²⁵⁰ dodává Tereba.

A přidává také ještě jednu zajímavou informaci o samotném hlasování o nejlepší fotografii. „Rozhodnutí poroty bylo až na jeden hlas spontánní, největším překvapením pak bylo prý to, když fotografii otočili a zjistili, že autor je z Československa.“²⁵¹ Právě skutečnost, že vítězem se stal Čechoslovák, měla zaskočit i partnera soutěže, společnost Hasselblad. Vedle šeku na dva tisíce guldenů měl Tereba dostat nedostatečně vybavený fotoaparát.²⁵² „Zřejmě ani zástupce věhlasné švédské firmy nepočítal s tím, že věcnou část ceny si někdo z Československa přijede přebírat, a ani se neobtěžoval ji kompletovat,“²⁵³ dočteme se v knize *Cesty československé fotografie*. „Ve světě tehdy ještě doznívala studená válka, vítěze tak významné soutěže ze socialistické země nikdo nečekal a to, že se k převzetí ceny do Haagu osobně dostavil, byl vlastně malý zázrak,“²⁵⁴ dodávají autoři knihy Mrázková s Remešem.

Při rozhovoru Tereba také čelil dotazu, zda by s podobnou fotografií měl možnost uspět v současnosti. „To už asi ne. Podle toho, co tam vidím, tak všechny ceny jsou teď z válečné scény,“²⁵⁵ odpovídá. Další slavný český sportovní fotograf Jiří Koliš na Terebově snímku oceňuje právě to, že dokázal zvítězit v konkurenci mnohem závažnějších snímků. „Jisté stojí za připomenutí, že stejně jako v prvních třech ročnících, tak i ve všech soutěžních přehlídkách do dnešních dnů jsou vyhlašovány fotografií roku pouze záběry z nějaké drastické události,“²⁵⁶ píše ve své knize. „Převážně vítězí válečné snímky či podobné fotografie zobrazující utrpení a bolest. I proto je Terebova fotografie

²⁴⁹ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 13, ISBN 80-90361307.

²⁵⁰ Tamtéž.

²⁵¹ Tamtéž.

²⁵² Srov. MRÁZKOVÁ, Daniela. a Vladimír. REMEŠ. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. s. 236, ISBN 80-204-0015-X.

²⁵³ Tamtéž.

²⁵⁴ Tamtéž.

²⁵⁵ Rozhovor se Stanislavem Terebou, příloha 3.

²⁵⁶ KOLIŠ, Jiří a kol. *Naučte se fotografovat sport kreativně*. Brno: Zoner Press, 2009. s. 43, Encyklopedie - grafika a fotografie. ISBN 978-80-7413-032-8.

tak výjimečná a lze ji proto právem považovat za nejslavnější českou sportovní fotografii,²⁵⁷ dodává Koliš.

Užitečným rozbořem trendů ve World Press Photo je diplomová práce Jany Teplé, která analyzovala vítězné fotografie od prvního ročníku až do roku 2010. Ta v podstatě souhlasí s Kolišem. „Bylo potvrzeno, že jiná událost, než je válka či přírodní katastrofa, není v žádném desetiletí zastoupena majoritně,²⁵⁸ píše se například v diplomové práci. Teplá také došla k závěru, že „jediným kontextem fotografie, který je zobrazován v průběhu celého vybraného období, je válka.“²⁵⁹ Tedy že válečné snímky de facto od počátku do současnosti patřily k nejoceňovanějším. V podobném smyslu se vyjadřují také Remeš s Mrázkovou: „Ten Terebův úspěch se opravdu opakovat nedal,²⁶⁰ píše v knize *Cesty československé fotografie*. A přicházejí s vysvětlením: „Vlna humanistické fotografie, vzvednutá jako reakce na celosvětové válečné utrpení tehdy vrcholila a brankář na snímku, promočený deštěm, s rezignací v postoji těla, ale přece odhodlaný dál bojovat, přesně zapadal do jejího programu. Programu hlásajícího, že všude žijí lidé.“²⁶¹

Rozbor fotografie nabízí také Jan Děkanovský: „Na Terebově snímku vidíme fotbalového brankáře jako jednu z podob sportovce našich časů – člověka, pro něhož hra už není pouhou kratochvílí, ale stává se i povinností,²⁶² upozorňuje teoretik médií a sportu. „Nezbývá mu, než být hráčem i ve chvíli, kdy mu hra nepřináší potěšení, kdy zbývá jen závazek a pocit zodpovědnosti. Hráč na snímku není svobodný, musí hrát, protože hrají i ostatní, kteří na snímku nejsou, protože v pozadí přihlíží nejasná masa anonymních diváků, protože úděl fotbalového brankáře je specifický svou osamělostí,²⁶³ poznamenává Děkanovský. Také on vidí ve fotografii zřetelný přesah mimo sportovní svět: „Záhy zjistíme, že už to není jen fotografie sportovce, ale že se díváme možná na zpodobení lidského údělu; na alegorii, jejíž humanitní poselství vyznívá o to silněji, že je

²⁵⁷ KOLIŠ, Jiří a kol. *Naučte se fotografovat sport kreativně*. Brno: Zoner Press, 2009. s. 43, Encyklopedie - grafika a fotografie. ISBN 978-80-7413-032-8.

²⁵⁸ TEPLÁ, Jana. *World Press Photo: obsahová analýza vítězných snímků světové soutěže novinářských fotografií*. Praha, 2012. s. 65, Diplomová práce

²⁵⁹ TEPLÁ, Jana. *World Press Photo: obsahová analýza vítězných snímků světové soutěže novinářských fotografií*. Praha, 2012. s. 66, Diplomová práce

²⁶⁰ MRÁZKOVÁ, Daniela. a Vladimír. REMEŠ. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. s. 237, ISBN 80-204-0015-X.

²⁶¹ Tamtéž.

²⁶² DĚKANOVSKÝ, Jan. *Sport, média a mýty: zlatí hoši, královna bílé stopy a další moderní hrdinové*. Praha: Dokořán, 2008. s. 57, Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363-131-4.

skryto pod zcela konkrétní sportovní momentkou, jejíž pouhá deskripce by v nás sama o sobě podobné myšlenky zřejmě nevyvolala.“²⁶⁴

Z výše uvedených poznatků vyplývá, že Terebovo vítězství ve World Press Photo bylo takřka zázrakem, přestože podle zprostředkovaného výroku člena poroty mělo být hlasování jednoznačné. Najdeme na fotografii také prvky, kterými Brankář v dešti zapadá mezi ostatní vítěze? Z práce Jany Teplé můžeme citovat zjištění, že hlavně v počátcích World Press Photo dominovaly fotografie, na nichž byl zachycen muž. Až s postupem času se pak začínaly více prosazovat snímky žen a dětí.²⁶⁵ „To může obecně souviset se zvyšujícím se zájmem veřejnosti o problematiku žen v daných sociálních událostech,“²⁶⁶ vysvětluje autorka analýzy a přichází také s poznatkem, že zpočátku převládali na fotografiích aktéři europoidní rasy.²⁶⁷ Vedle toho byla potvrzena hypotéza, že autoři vítězných snímků nejčastěji pocházejí ze Severní Ameriky a Evropy, dále se ukázalo, že vítězné fotografie bývají nejčastěji pořízeny v Asii a Evropě.²⁶⁸ „Dominantní hledisko zobrazování událostí na snímcích je hledisko muže pocházejícího z evropského či severoamerického kontinentu, který nejčastěji pořizuje záběry negativních událostí na území Asie. Většina vítězných fotografií je tedy nositelem ideologických znaků, které mají původ v těchto aspektech produkce,“²⁶⁹ uzavírá Teplá.

7.2 Konkurence ve World Press Photo 1959

Rok 1959 znamenal velký úspěch československé fotografie na World Press Photo, a to nejen díky Stanislavu Terebovi. Oceněn byl také další český fotograf Vilém Kropp, jenž získal první cenu v kategorii „Features“ za fotografii malého chlapce s provinilým výrazem, který je kárán učitelkou. Stanislav Tereba krom hlavní ceny logicky ovládl i kategorii „Sports“, kde se navíc umístil před svým krajanem Otakarem Hůrkou. Ten skončil druhý ve sportovní sekci díky snímku z fotbalového utkání hraného v Hradci Králové. Na jeho fotografii je zachycen rozhodčí, jenž právě vykazuje ze hry

²⁶³ Tamtéž.

²⁶⁴ Tamtéž.

²⁶⁵ Srov. TEPLÁ, Jana. *World Press Photo: obsahová analýza vítězných snímků světové soutěže novinářských fotografií*. Praha, 2012. s. 65, Diplomová práce

²⁶⁶ Tamtéž.

²⁶⁷ Srov. Tamtéž.

²⁶⁸ Tamtéž.

²⁶⁹ TEPLÁ, Jana. *World Press Photo: obsahová analýza vítězných snímků světové soutěže novinářských fotografií*. Praha, 2012. s. 66, Diplomová práce

vyloučeného hráče, který však vehementně protestuje. Připomeňme, že tehdy měla soutěž World Press Photo jen tři kategorie, dvě z nich vyhrály fotografie československých fotografů a další skončil druhý. A navrch samozřejmě již zmíněná hlavní cena za fotografii roku, kterou převzal Stanislav Tereba.²⁷⁰

Do soutěže bylo přihlášeno 225 fotografů z 18 zemí. Zasláno bylo 700 fotografií, jak uvádějí oficiální stránky World Press Photo.²⁷¹ Jelikož bylo udílení cen teprve na počátku své bohaté historie, byly počty účastníků a zaslaných fotografií v porovnání s ostatními ročníky jedny z nejnižších. I tak můžeme považovat ocenění československých fotografů za veliký úspěch. Povedlo se jim obstát v konkurenci více než dvou set ostatních účastníků.

Ani čtvrtý ročník soutěže, konaný roku 1959, nebyl ochuzen o fotografie násilí. Dařilo se s nimi francouzskému fotografovi Danielu Camusovi z týdeníku *Paris Match*. Ten trávil své líbánky na Kubě, kde tou dobou probíhala revoluce. Jeho snímek pouličního boje v Havaně mu však vynesl pouze třetí místo mezi zpravodajskými fotografiemi.²⁷² Tuto kategorii vyhrál pohled Brita Colina Fletchera na hrozivou nehodu v motocyklovém závodě.²⁷³ Pokud by tak porotci soutěže chtěli, aby se vítězem soutěže stala fotografie skutečného lidského utrpení, či nějaké opravdu společensky významné události, jistě by měli z čeho vybírat.

²⁷⁰ 1959 Photo Contest. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1959>

²⁷¹ 1959 Contest in context. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/1959>

²⁷² Srov. Tamtéž.

²⁷³ Srov. 1959 Photo Contest. *World Press Photo* [online]. Amsterdam: World Press Photo Foundation [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1959>

Statistika World Press Photo			
Ročník	Počet účastníků	Zastoupeno zemí	Počet snímků
1955	42	11	310
1956	181	20	515
1957	288	20	743
1959	225	18	700
1961	374	37	1137
1962	442	45	1058
1963	695	53	2157
1964	520	51	2126
1965	695	49	2720
1975	684	41	3300
1985	859	55	5811
1995	2997	97	29985
2005	4266	123	69190
2015	5692	131	97912
Zdroj: WorldPressPhoto.org ²⁷⁴			

7.3 Závěr případové studie

Za pomoci explanace jsme došli k revizím stanovených propozic. Připomeňme, že výzkumná otázka zněla: „Čím se fotografie Brankář v dešti vymyká obvyklým kritériím, podle nichž bývá udělena hlavní cena World Press Photo?“ Potvrdilo se, že Terebova fotografie se opravdu liší oproti jiným snímkům oceněným hlavní cenou tím, že nezaznamenává žádnou společensky závažnou událost. Naproti tomu není přímo raritou, že Tereba obstál s fotografií, jejímž hlavním aktérem byl sportovec, protože totéž se povedlo hned při prvním ročníku soutěže, kdy dánský reportér Mogens von Haven obdržel hlavní cenu za snímek z nehody motokrosového závodníka. U této fotografie alespoň můžeme říci, že zobrazuje trpícího sportovce a tím se tematicky hodí k ostatním vítězným fotografiím. Brankář v dešti bezpochyby pasoval do tehdy populárního směru humanistické fotografie, což byl jistě jeden z hlavních důvodů, proč byl takto oceněn. U

pořadatelů World Press Photo se sportovní fotografie těšila velké oblibě a prestiži, proto jí byla vyhrazena jedna z prvních dvou kategorií pro samostatné snímky. V neposlední řadě musíme přiznat, že Tereba měl velkou výhodu v nízkém počtu účastníků a jimi zaslanych fotografií. Brankář v dešti uspěl v konkurenci 700 fotografií, což stále můžeme považovat za obrovský úspěch.

8. Analytická část

V rovině metodologie sociálněvědního výzkumu rozlišujeme dvě paradigmaty – kvantitativní a kvalitativní. Zásadní rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že jedno preferuje hromadné jevy a tzv. tvrdá data a druhé pracuje s daty měkkými, která obvykle mají podobu dlouhých slovních výpovědí, zápisů či vyobrazení.²⁷⁵ „Zatímco kvantitativní přístup je zakotven v novopozitivismu, kvalitativní přístup je naopak interpretativní. To výrazně ovlivňuje optiku, jak obě paradigmaty vidí jevy, jež mají zkoumat,“²⁷⁶ vysvětluje Renáta Sedláková. „Zatímco v základu (novo)pozitivismu je předpoklad objektivně existující, exaktními metodami poznatelné empirické reality nezávislé na jedincích, podle interpretativních přístupů je realita průběžně vytvářena jednajícími individui, která v něm žijí a připisují mu významy. Realita vnějšího světa vzniká až v těchto interakcích a skrze ně,“²⁷⁷ pokračuje autorka v knize *Výzkum médií: Nejužívanější metody a techniky*.

Pro tuto práci byly zvoleny metody kvalitativní. S použitím kompoziční interpretace a sémiotické analýzy s cílem přiblížit fotografický styl Stanislava Tereby. Jako materiál pro analýzu jsou vybrány fotografie Stanislava Tereby, které uveřejnil na svém webu *tereba.com*. Primárně byly zvoleny snímky, které prezentuje v kategorii „Ceny“, což dává tušit, že se jedná o úspěšnější a známější díla z fotografovy sbírky. Dále by soubor zkoumaných fotografií doplněn o vzorky dokreslující autorovo zaměření. Můžeme konstatovat, že kromě sportu, který ho nejvíce proslavil, se Tereba věnoval také pouliční fotografii, zejména v ulicích Prahy. Tu také často fotografoval z výšky, nejlépe v prostorách, kam by se bez novinářského průkazu či kontaktů ani nemusel dostat.

²⁷⁴ Srov. *World Press Photo* [online]. [cit. 2017-05-12]. Dostupné z: <http://www.worldpressphoto.org>

²⁷⁵ Srov. SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada, 2014, s. 47-51, ISBN 9788024735689.

²⁷⁶ SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada, 2014, s. 47-48, ISBN 9788024735689.

²⁷⁷ SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada, 2014, s. 48, ISBN 9788024735689.

Velkou pozornost také věnoval portrétování známých osobností. Abychom tak s pomocí sémiotických a kompozičních analýz obsáhli Terebův fotografický rukopis, museli jsme vybrat další zástupce i z těchto žánrů. Pro tento účel opět posloužily snímky, které Stanislav Tereba uveřejnil na svých stránkách. Všechny zkoumané fotografie se nacházejí v příloze č. 4.

8.1 Kompoziční interpretace: použití „dobrého oka“

První část obrazových analýz zpracováváme podle knihy *Visual Methodologies* od Gillian Roseové, konkrétně nám poslouží metoda, kterou autorka nazývá kompoziční interpretace²⁷⁸ a ve své knize ji vykládá na příkladech obrazů malířských mistrů.²⁷⁹ Roseová zdůrazňuje, že práce s kompoziční interpretací závisí na tom, čemu profesorka Londýnské univerzity Irit Rogoffová říká „dobré oko“. Autorka zdůrazňuje, že tento postup sice není přímo metodologicky jednoznačný, ale obsahuje specifický způsob popisování obrazů. Zároveň vyžaduje jisté znactví v oblasti popisovaného obrazového materiálu. Je zde například zapotřebí znalost o kontextu tvorby, stylu, jakým se umělec prezentuje, čím se inspiruje atd.²⁸⁰ „To vše pak s použitím ‚dobrého oka‘ slouží k posouzení kvality obrazů,“²⁸¹ píše Roseová. Autorka dále definuje pět klíčových prvků kompozicionality statického obrazu, jsou jimi obsah, barva, prostorová organizace, světlo a expresivní obsah. Roseová se zabývá i pohyblivým obrazem filmů a počítačových her, to však pro tuto práci není potřeba.²⁸² Obsah je definován jako počáteční bod analýzy. Je tím, co obraz doopravdy zobrazuje. Začínáme tedy jednoduchou otázkou, která je u spousty děl bez problémů okamžitě zodpověditelná, přesto je však stěžejní pro posouzení samotného žánru.²⁸³ Druhým stěžejním komponentem obrazové kompozicionality je barva. Posuzujeme zejména tři hodnoty, a to její odstín, sytost, světlost/tmavost.²⁸⁴ Třetím sledovaným prvkem je prostorová organizace, kterou dělíme především na dvě části, a to na prostorovou organizaci

²⁷⁸ Srov. ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. 3rd ed. Thousand Oaks, Calif.: SAGE, 2012, s. 51, ISBN 9780857028884.

²⁷⁹ Srov. Tamtéž.

²⁸⁰ Srov. ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. 3rd ed. Thousand Oaks, Calif.: SAGE, 2012, s. 52, ISBN 9780857028884.

²⁸¹ Tamtéž.

²⁸² Srov. ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. 3rd ed. Thousand Oaks, Calif.: SAGE, 2012, s. 58-79, ISBN 9780857028884.

²⁸³ Srov. ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. 3rd ed. Thousand Oaks, Calif.: SAGE, 2012, s. 58, ISBN 9780857028884.

v obrazu samotném a na tu, která vyplývá z pozice diváka. Sledujeme například hloubku, odstup, vzdálenost, horizont nebo zaostření v obraze...²⁸⁵ Světlo rozlišujeme například na denní, elektrické, ze svíce atd.²⁸⁶ Expresivní obsah je komponentem, který se těžko popisuje, ale přesto je pro kompoziční interpretaci stěžejní. Při popisování expresivního obsahu se zabýváme, je sledována nálada, atmosféra, pocity atd.

8.2 Sémiotická analýza

Sémiotika (nebo též sémiologie) je naukou o znacích, z ní logicky vychází sémiotická analýza. Používáme ji ke sledování významů nejen lingvistických sdělení, ale i pro auditivní a také pro vizuální obsah,²⁸⁷ což využíváme právě v této práci, kde analyzujeme jednotlivé snímky z Terebovy kariéry. Sémiotik Roland Barthes ve své knize *Image, Music, Text* (český *Obraz, zvuk, text*) píše, že „novinářská fotografie je zprávou“,²⁸⁸ je tak nepochybně namístě sledovat obsažená sdělení ve snímcích předního českého fotožurnalisty.

Sémiotická analýza se pak zabývá nejen explicitními částmi fotografického sdělení, ale zejména těmi na skryté symbolické rovině.²⁸⁹ Sémiotická analýza vychází z předpokladu, že komunikace (včetně té, která probíhá skrze fotografii), je založena na výměně znaků. A každý znak má podobu označujícího a označovaného, tedy smyslově vnímatelné podoby a mentálního konceptu.²⁹⁰ „Při aplikaci sémiotické analýzy není nezbytné zcela dodržovat závazná pravidla jako např. při kódování v kvantitativní obsahové analýze,“²⁹¹ vysvětlují Trampota s Vojtěchovskou. Fotografie naopak v rámci této analýzy potřebujeme interpretovat s ohledem na kulturní, politické, historické či

²⁸⁴ Srov. ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. 3rd ed. Thousand Oaks, Calif.: SAGE, 2012, s. 59-60, ISBN 9780857028884.

²⁸⁵ Srov. ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. 3rd ed. Thousand Oaks, Calif.: SAGE, 2012, s. 60-67, ISBN 9780857028884.

²⁸⁶ Srov. ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. 3rd ed. Thousand Oaks, Calif.: SAGE, 2012, s. 73-74, ISBN 9780857028884.

²⁸⁷ Srov. TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010, s. 117, ISBN 978-80-7367-683-4.

²⁸⁸ Srov. BARTHES, Roland. *Image music text*. Přeložil Stephen HEATH. London: FontanaPress, 1977, s. 15. ISBN 0-00-686135-0.

²⁸⁹ Srov. TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010, s. 118, ISBN 978-80-7367-683-4.

²⁹⁰ Srov. Tamtéž.

²⁹¹ TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010, s. 120, ISBN 978-80-7367-683-4.

společenské tradice a okolnosti.²⁹² „Zkušenosti a znalosti výzkumníka jsou při užití sémiotické analýzy rozhodující,“²⁹³ dodávají autoři knihy *Metody výzkumu médií*.

Známým příkladem sémiotické analýzy je rozbor reklamy na potraviny od firmy Panzani, kterou prezentuje Roland Barthes v rámci své *Rétoriky obrazu*.²⁹⁴ Autor zde sleduje lingvistické sdělení, denotovaný obraz a konotovaný obraz. Francouzský sémiotik při rozboru reklamy začíná popisem denotační stránky reklamy a dále pokračuje lingvistickými sděleními.²⁹⁵ Těm se však příliš věnovat nebudeme, protože Terebovy fotografie budeme hodnotit bez popisků, ve vybraných exemplářích navíc nejsou takřka žádná lingvistická sdělení uvnitř samotných obrazů. Rozlišujeme tedy především denotovaný obraz a pokračujeme konotovaným sdělením.²⁹⁶ Mezi sledovanými prvky obrazu je také kompozice. Barthes například v reklamě Panzani rozpoznává, že kompozice rozmístění předmětů připomíná kompozice zátiší vytvořených malířskými mistry, což vyžaduje vysoce kulturně podmíněnou znalost ze strany příjemce, což podtrhuje individuálnost výkladu.²⁹⁷ Trampota s Vojtěchovskou, kteří také využívají příkladů z Barthesovy analýzy, dále upozorňují na přítomnost technických kódů,²⁹⁸ což v případě Terebových snímků bude zaměřeno na techniku fotografickou, tedy například na postavení fotoaparátu, vyobrazení velikosti osob atd. Dále bývá sledováno paradigmatické uspořádání znaků, tedy výběr z možných znaků, které lze použít,²⁹⁹ a syntagmatické řazení znaků, neboli uspořádání znaků v rámci celku.³⁰⁰ Ve fotografii dále zaznamenáváme například výskyt metafory nebo metonymie, popřípadě jejího nejvyužívanějšího typu - synekdochy.

²⁹² Srov. TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010, s. 120, ISBN 978-80-7367-683-4.

²⁹³ TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010, s. 120, ISBN 978-80-7367-683-4.

²⁹⁴ Srov. BARTHES, Roland. *Image music text*. Přeložil Stephen HEATH. London: FontanaPress, 1977, s. 33-51. ISBN 0-00-686135-0.

²⁹⁵ Srov. BARTHES, Roland. *Image music text*. Přeložil Stephen HEATH. London: FontanaPress, 1977, s. 33. ISBN 0-00-686135-0.

²⁹⁶ Srov. BARTHES, Roland. *Image music text*. Přeložil Stephen HEATH. London: FontanaPress, 1977, s. 33-34. ISBN 0-00-686135-0.

²⁹⁷ Srov. BARTHES, Roland. *Image music text*. Přeložil Stephen HEATH. London: FontanaPress, 1977, s. 35. ISBN 0-00-686135-0.

²⁹⁸ Srov. TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010, s. 120-121, ISBN 978-80-7367-683-4.

²⁹⁹ Srov. Tamtéž.

³⁰⁰ Srov. TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010, s. 122, ISBN 978-80-7367-683-4.

8.3 Brankář v dešti

O fotografii, která byla oceněna hlavní cenou World Press Photo, už v této práci bylo napsáno mnoho. Můžeme zde zmínit Terebův výrok o tomto snímku v rozhovoru ke knize *Cesty československé fotografie*, kde si fotograf možná stěžoval i na nevýhody, které mu úspěch přinesl: „Moje nejslavnější fotografie? Zkomplikovala mi život. Je to danajský dar, dosáhnout na samém začátku mety, kterou profesionální kariéra obvykle vrcholí. Stát se štvancem vlastního úspěchu. Vědět, že nejenom já sám, ale i moje okolí nepřestává pochybovat o jeho oprávněnosti. Že vyžaduje, abych překonal sám sebe, dokázal, že si tu poctu opravdu zasloužím. A přitom jsou úspěchy, které se opakovat snad ani nedají...“³⁰¹

8.3.1 Kompoziční interpretace snímku Brankář v dešti

Fotografie spadá spíše do kategorie sportovní feature. Na snímku se totiž fakticky neodehrává žádná akce v rámci sportovního utkání, byť se na ní nachází míč, pro který si uprostřed formátu přichází fotbalový brankář Miroslav Čtvrtníček, aby mohl pokračovat ve hře. I když zde není přímo zachyceno dění mimo hru, jedná se spíše o vylíčení atmosféry na sportovišti a v jeho nejbližším okolí. Na pozadí můžeme vidět diváky schované pod deštníky, zatímco se na letenský stadion snášejí husté provazce deště. V popředí vidíme promoklého fotbalistu, který se s trochou sebezapření chystá ovlivnit další vývoj duelu. Brankář je v tmavé fotbalové výstroji, což působí nejvíce kontrastně v místě, kde se jeho nohy setkávají s lesknoucí se louží za hrací plochou. Lesk se také odráží od jednotlivých deštníků v hledišti, čímž se jim dostává větší pozornosti.

Hlavní objekty na fotografii stojí osamoceně, ať už mluvíme o fotbalistovi, nebo míči, zároveň se dotýkají promoklé dráhy vedoucí kolem hřiště. Diváci v pozadí jsou izolováni větší vzdáleností, navíc je od dějiště dělí plot. Z větší vzdálenosti diváků pramení i jejich neostrost, která tak neubírá příliš pozornosti viditelně ostrému sportovci. Velký odstup je vidět i mezi fotografem a fotbalistou. Fotografie působí ponurým dojmem, jak je u deštivé scény obvyklé. Na postavu brankáře dopadá přirozené světlo

působící trochu nadpozemským dojmem, jelikož na aktéra svítí patrně skrz mraky přímo nad dějištěm. To také dodává snímku větší barevný rozsah. Promoklá a přihrbená postava brankáře dotváří atmosféru urputnosti, s jakou se sportovec vydává k pokračování v zápase, i když je tato situace pro něho velmi nepohodlná. Avšak jeho vytížení ve vrcholovém sportu nelze jen tak přerušit nebo ukončit. Provinil by se tím také proti divákům, kteří v nemalém počtu přišli na utkání, přestože počasí zrovna příliš nepřeje jejich zálibě.

8.3.2 Sémiotická analýza snímku **Brankář v dešti**

Denotovaný obraz tvoří hlavní postava na fotografii, fotbalový brankář Miroslav Čtvrtníček, který stojí téměř přesně uprostřed kompozice. Před ním je fotbalový míč, za ním je hlediště plné diváků ukrytých pod deštníky. Po celém obraze je zachycen déšť.

Při popisu konotovaného obrazu začneme u hlavního aktéra. Čtvrtníčkův zrak směřuje k míči zapadlému v louži, což značí, že se chystá pokračovat ve hře. Scéna se viditelně odehrává mimo hrací plochu, tedy za bránou, protože Čtvrtníček stojí mimo trávník, k němuž směřují jeho kroky. Brankář je mírně shrbený, zamračený obličej skrývá před deštěm, to vypovídá o tom, že pokračování v zápase je pro něho velmi nepohodlné, avšak musí dál pokračovat, protože je profesionálním sportovcem. Čtvrtníček překonává únavu, zůstává ve hře, i když je to krajně nepohodlné. Vydává se pro míč, protože to je předmět, od kterého se odvíjí jeho práce. Fotbal, který byl dříve brán jako volnočasová aktivita, je nyní povinností. Čtvrtníček v tomto sdělení synekdochicky zastupuje celý fotbal a jeho přesun do současné podoby masové a komerční zábavy vykonávané profesionály, kteří jsou sledováni obrovským počtem fanoušků. Zadní plán tvoří právě hlediště s fotbalovými fanoušky, jejichž tváře znepřístupňuje hustý déšť a deštníky, což zvýrazňuje, že se jedná o masu takřka anonymních jedinců, kteří sledují konkrétního známého člověka. Fanoušci tvoří velkou skupinu přihlížejících, což podtrhuje význam sportovní události. Jejich účast v nepříznivých podmínkách symbolizuje, že sport se pro ně dostává na jeden z vrcholů pozornosti. Zastupují zde zájem společnosti o sport v jeho profesionalizované podobě. Fotbalový míč je často takřka nezbytným znakem pro lepší orientaci diváka, který tak snáze rozpozná, že se jedná o sportovní (fotbalovou) událost.

³⁰¹ MRÁZKOVÁ, Daniela. a Vladimír. REMEŠ. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. s. 236-237, ISBN 80-204-0015-X.

Podle umístění míče také můžeme snáze odhadnout, jaká herní situace na snímku probíhá. Zde vidíme míč v promočené škvárové dráze mimo trávník, poznáme tedy, že hra je přerušena. Pozornost zaplněného hlediště tak poutá Čtvrtníček, který uvede míč do hry. Brankář je ve fotografii do jisté míry utopen, nezabírá příliš dominantní prostor, což je dáno spíše aktuálním postavením fotografa a jeho technickými možnostmi. Můžeme v tom však nalézt i sdělení, že se jedná o jedince ve velkém světě fotbalu, který už zdaleka není tvořen jen plácky, na nichž hrají jen party kamarádů. Fotografie bývá občas používána ve větším výřezu, případně bývá více seříznuta po stranách, což může do jisté míry měnit vyznění snímku.

8.4 Josef Mikoláš po výhře nad Švédy

Podobně jako v případě Brankáře v dešti, také k tomuto snímku Stanislav Tereba vypráví, že ho pořídil se štěstím, protože rozhodčí původně nařídil českého fotografa vyvést. Tereba totiž využil toho, že ve švýcarském Lausanne se hokejové mistrovství v roce 1961 hrálo na ploše, která primárně sloužila jako plavecký bazén. Tereba tak vylezl na skokanské prkno, aby fotografoval dění z výšky. Do problémů se dostal, když mu na led v průběhu hry spadla sluneční clona z jeho fotoaparátu Super Ikonta 6x6. Tereba však nakonec měl možnost na utkání zůstat a vyfotografovat i oslavu československého týmu.³⁰² Fotograf na svém webu uvádí, že za snímek obdržel druhou cenu časopisu Sport of Canada v roce 1962.³⁰³

8.4.1 Kompoziční interpretace snímku Josefa Mikoláše

Fotografie zachycuje radost hokejového brankáře bezprostředně po vítězném utkání. Tím, že snímek vyobrazuje spíše emoce než akci, má blíže ke kategorii sportovní feature. V popředí vidíme úspěšného sportovce, kterého gratulanti zvedají nad hlavu. Hokejista je umístěn uprostřed v horní polovině fotografie, která není tak zahuštěna dalšími aktéry, i díky tomu k sobě váže nejvíce pozornosti. Hokejista je vyfotografován z podhledu, což je zapříčiněno tím, že je vyzdvihnut nad hlavy ostatních, tedy i nad hlavu fotografa. Na pozadí registrujeme tribunu plnou diváků, můžeme dokonce rozeznávat

³⁰² Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 22, ISBN 80-90361307.

konkrétní siluety. Jelikož se jedná o černobílou fotografii, smazává se dominance národních barev na dresech, což je typické pro barevné sportovní snímky. Ohledně osvětlení scény můžeme konstatovat, že je zde použito zřejmě jen přirozené sluneční světlo, protože se akce koná během dne pod širým nebem. Světlo směřuje zhruba z levé strany, přičemž stín v obličejí hlavního hrdiny je vržen jeho vlastní rukou. Také ostatní jsou v daný moment rozmístěni tak, že buď jejich obličej nejspíše nejsou osvětlené, nebo nejsou vidět vůbec. Celkové vyznění snímku předává pozitivní atmosféru vytvořenou čerstvě nabytým úspěchem, což je čitelné i z rozeznatelných výrazů zachycených postav. Nad nimi ční postava hlavního hrdiny, který je oslavován, protože právě on se největší měrou zasloužil o úspěch své země na významném turnaji.

8.4.2 Sémiotická analýza snímku Josefa Mikoláše

Denotovaný obraz tvoří postava hokejového brankáře umístěného uprostřed horní poloviny formátu. Brankář je skupinou lidí zvedán do výšky. Na pozadí vidíme tribuny sportovního stadionu.

Při rekonstrukci konotovaného obrazu můžeme konstatovat, že směrem k Mikolášovi se upíná hlavní pozornost nejen díky jeho dominantnímu umístění na snímku, ale také díky tomu, že k němu směřují pohledy ostatních aktérů zobrazených na fotografii. On sám má přivřené oči a výrazně široký úsměv, což po konotační stránce vyjadřuje pocit uspokojení z nastalé situace. Zdvížené ruce hlavní postavy symbolizují právě zaznamenaný úspěch. Pod očima brankáře rozeznáváme tmavé indiánské malování. Šmouhy mají praktické využití v zachytávání slunečních paprsků, což pomáhá zraku sportovce, metonymicky však vyjadřují bojovnost, která se dostává z indiánského válčení a lovů až na evropská sportoviště. Na Mikolášově hrudi můžeme spatřit státní znak v podobě dvouocasého lva, který symbolizuje účast Československa v mezinárodním klání. Stejně tak můžeme rozlišit československé vlajky v rukách oslavujících, kteří Mikoláše obklopují. Pokud by snímek nebyl černobílý, mohli bychom zřetelněji rozeznat národní barvy na jeho dresu. Na snímku můžeme vyzorovat, že hokejista již nedrží stěžejní součást výbavy – hokejku. To symbolizuje, že utkání je již dohrané a výsledek je konečný. Mikoláš je na snímku zabrán z pohledu, což v konotační rovině podtrhuje jeho

³⁰³ Srov. Ceny. *Tereba.com* [online]. Praha [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://www.tereba.com/ne/templates/tereba_gal.asp?articleid=1&zoneid=1

pozici hlavního hrdiny zápasu. On sám pak synekdochicky vyjadřuje vítězství celého československého týmu. Fotografie tak primárně sděluje, že Československo právě uspělo na velké mezinárodní akci díky muži, který je dominantou fotografie. Ze zadního plánu pak můžeme konstatovat, že se jedná o turnaj mezinárodní, jelikož se nad tribunou tyčí více vlajek. Vzhledem k tomu, že na tribuně je vidět hodně diváků, je zde zřejmé, že se jedná o turnaj velmi sledovaný a prestižní.

8.5 Když mlčí děla, zpívají múzy

Fotografie s názvem *Když mlčí děla, zpívají múzy*, byla roku 1965 oceněna hlavní cenou na 8. celostátní výstavě novinářské fotografie v Praze.³⁰⁴

8.5.1 Kompoziční analýza snímku *Když mlčí děla, zpívají múzy*

Na fotografii vidíme několik děl a jejich součástí a mezi nimi také jednu sochu ženy. Fotografie se možná odkazuje k tradici zátiší, byť zde jsou předměty odloženy spíše ledabyle. Do jisté míry se jedná o pouliční fotografii, protože jsou zde vyfotografovány objekty veřejně přístupné. Na snímku sice nejsou přímo zvětřeni žádní lidé, ale nachází se zde něco, co je odkazem jejich činnosti. Fotografie je pořízena v sychravém počasí, což umocňuje ponurost existence zbraní jako takových.

Přední část obrazu tvoří předměty, které jsou tvarově výrazně odlišné. Děla tvořená ze součástí pravidelných tvarů, které jsou odlity z kovu, jsou v přímém kontrastu se sochou, jež se řídí proporcemi lidského těla. Kompozičně pak socha uprostřed formátu ční do výše v porovnání s nízkými děly. Fotografie působí magickým dojmem, což je z velké části zapříčiněno mlhou. Atmosféru dotvářejí také předměty, které působí jako zámecké rekvizity.

8.5.2 Sémiotická analýza snímku *Když mlčí děla, zpívají múzy*

Denotovaný obraz tvoří socha nahé ženy obklopená děly a částmi děl. Na zemi jsou vidět spadlé listy, v pozadí křoví, stromy a část budovy.

Hlavní pozornost poutá socha ženy, která je uprostřed formátu a v porovnání s děly vyčnívá do výše. Vedle děl působí neškodným dojmem, což je umocněno ladným

pohybem, v jakém je žena zachycena sochařem. Viditelně odřený povrch odkazuje ke stáří a opotřebovanosti sochy. Děla jsou kolem ní rozmístěna bez viditelného řádu, což značí, že nejsou připravena pro nějaký konkrétní účel, ale spíše jsou odklizená stranou. Spolu s oprýskanou sochou tak vytvářejí dojem, že se jedná spíše o skladiště nepotřebných zámeckých rekvizit, což by korespondovalo s podobou budovy na pozadí, která působí honosně díky plastickým dekoracím fasády a velkým výklenkům. Dojem skladiště dodává také neshrabané listí a neudržované křoví v těsné blízkosti exponátů. Atmosféru obrazu dokresluje také přítomnost mlhy, která dodává pocit magičnosti.

8.6 Skok ke hvězdám

„Unikátně jsem vyfotil přítele Karla Gotta. Bylo to zkraje jeho kariéry, když jsem ho fotografoval s profesorem Konstantinem Kareninem na pražské konzervatoři. Když jsme odcházeli ze školy, přemýšlel jsem, jak udělat Karla v nějakém typicky sportovním momentu. Když jsme přišli k Domu umělců, napadlo mě, jestli by se Karel nedal přemluvit, aby skočil z postranních schodů nějakým efektním skokem. Karel byl hned pro, ani jsme nepřemýšleli o tom, že by se mu mohlo něco stát. Byl v té době pro každou komedii,³⁰⁵ vzpomíná Stanislav Tereba ve své knize. Popisuje také, že s pomocí nožičku vytáhl dvě dlaždice, aby mohl svůj fotoaparát značky Rolleiflex umístit co nejniž. K ideálnímu osvětlení scény si ještě pomohl bleskem. Gottův skok podle svých slov vyfotografoval na jeden pokus a sám byl později překvapen, jak se snímek povedl.³⁰⁶

8.6.1 Kompoziční analýza snímku Skok ke hvězdám

Na fotografii je zachycen mladý Karel Gott. Zpěvák skáče do výšky přímo nad schody na náměstí Jana Palacha (tehdejší název byl náměstí Krasnoarmějců). Jedná se o snímek, který má zachytit umělcovu náladu, byť scéna, která se před fotoaparátem odehrává, je naaranžovaná, čímž má blíže k portrétu než k momentce.

Terebovi se zřejmě podařilo Gotta vyfotit v ideální moment, kdy byl opravdu vysoko. Vzhledem k tehdejšímu vybavení se jedná o povedený počín, protože

³⁰⁴ Srov. Ceny. *Tereba.com* [online]. Praha [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://www.tereba.com/ne/templates/tereba_gal.asp?articleid=1&zoneid=1

³⁰⁵ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 159, ISBN 80-90361307.

³⁰⁶ Srov. Tamtéž.

v šedesátých letech, kdy byl snímek pořízen, nebylo běžně k využití sekvenční snímání. Díky tomu je Gott zvěčněn v momentě, kdy se za ním nachází nebe, které je navíc velmi světlé, zatímco zpěvák má na sobě tmavý oblek. A díky tomu je scéna dostatečně kontrastní, aby portrétovaný získával velkou pozornost. Toho je také dosaženo s využitím maximálního možného podhledu. Jediná část, kde Gott trochu splývá s okolím, je v oblasti jeho levé ruky, za níž se nachází tmavá pouliční lampa. Gott se na fotografii nachází blíže k levému kraji, přičemž je umístěn zhruba do zlatého řezu. Děj na snímku se navíc odehrává přirozenějším směrem zleva doprava (Gott zřejmě při focení dopadl po Terebově pravé ruce). Fotografie byla pořízena za denního světla s přispěním blesku, který rovnoměrně osvětlil Gottovu tvář. Po expresivní stránce obsahu můžeme říci, že snímek předává atmosféru radosti a energie mladého úspěšného člověka.

8.6.2 Sémiotická analýza snímku Skok ke hvězdám

Denotovaný obraz je tvořen snímek muže skákajícího s roztaženýma rukama nad schody. Za ním můžeme rozeznat část pouliční lampy a další budovy v pozadí.

Fotografie vyžaduje do jisté míry kulturně podmíněnou znalost. Jednak abychom rozeznali, že zachyceným aktérem je úspěšný zpěvák Karel Gott, jednak že je snímek pořízen před Rudolfinem. Ta sice přímo vidět není, ale zobrazený prostor můžeme identifikovat s budovou Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, která je vidět v zadním plánu a dává tak tušit, že se nacházíme na pražském Palachově náměstí. Neznalý divák by z fotografie těžko vyčetl, že se na fotografii nachází někdo, jehož profesí je zpěv, po konotační stránce však můžeme předpokládat, že je to někdo úspěšný. To je umocněno například tím, že je fotografie pořízena z výrazného podhledu, tedy takřka ze země. Gott s roztaženýma rukama metaforicky evokuje létání, tedy schopnost, která je smrtelníkovi zapovězena, díky podhledu působí majestátnějším dojmem, vypadá, že je běžným smrtelníkům velmi vzdálen. To mu dodává nádech nadpřirozena. Napodobované létání také symbolizuje bezstarostnost. Aktér má sice na sobě oblek s kravatou a špičatými botami, což symbolicky odkazuje k serióznosti, avšak svým chováním dokazuje, že se nad současnou situací zvládne povznést.

8.7. *Secretin chytne všechno*

Snímek Stanislava Tereby, na kterém je zachycen známý francouzský stolní tenista Jacques Secrétin, byl oceněn roku 1977 na soutěži v Japonsku. Tereba v Tokiu získal se souborem snímků první tři místa na soutěži fotografií stolního tenisu.³⁰⁷

8.7.1 Kompoziční analýza snímku *Secretin chytne všechno*

Na snímku orientovaném na šířku se nachází stolní tenista, který se natahuje s pálkou v ruce po míčku dopadajícím na zem u pravého kraje formátu. Žánrové se jedná o akční sportovní fotografii, protože je zachycena sportovní akce v takzvaně zmraženém pohybu. Sportovec je oblečen do tmavé soupravy, trika s krátkým rukávem a trenýrkami, takže je celkem snadno odlišitelný od poměrně světlého pozadí tvořeného podlahou, mantinelem a přihlížejícími. Jediná část, která splývá s pozadím, je tenistova pravá ruka. Kompozice snímku směřuje od levého kraje, kde je noha stolního tenisty, směrem k pravému okraji formátu, kde vrcholí jeho úsilí zasáhnout míček. Dominanta snímku, k níž směřuje také sportovcův pohled, se tak nachází téměř na samotném kraji. Hala, v níž se sportovní akce koná, je osvětlena rozsáhlým umělým osvětlením, takže se na ploše vytváří jen nepříliš výrazný stín, můžeme však rozeznat, že světlo dopadá na scénu shora. Po stránce expresivního obsahu můžeme konstatovat, že snímek zachycuje maximální soustředění, což je zvýrazněno hráčovým výrazem v obličeji i tím, že k němu směřují dva fotoaparáty. Pohledem na sportovcovo tělo, které je napnuté v poměrně nepřírozené poloze, můžeme vydedukovat, že se sportovní scéna odehrává v maximálním úsilí. Sportovec navíc dokazuje obrovské odhodlání, když se snaží úspěšně vyřešit i situaci, která se zdá být beznadějnou. Hlavní aktér demonstruje své nadstandardní schopnosti, když se snaží vrátit do hry míček v hodně nesnadné pozici.

8.7.2 Sémiotická analýza snímku *Secretin chytne všechno*

Při popisu denotovaného obrazu zmiňme, že na fotografii je stolní tenista natahující se k míčku nacházejícímu se těsně nad zemí v pravé části snímku. Za stolním tenistou je skupinka přihlížejících usazená za mantinelem.

³⁰⁷ Srov. Ceny. *Tereba.com* [online]. Praha [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://www.tereba.com/ne/templates/tereba_gal.asp?articleid=1&zoneid=1

Dominantním prvkem je stolní tenista Jacques Secrétin, jenž se v nepřírozené poloze natahuje s pálkou v ruce po míčku dopadajícím na zem. Míček umístěný hodně blízko země odkazuje k velmi náročné, prakticky neřešitelné situaci, do níž se sportovec v daný moment dostal. Urputný výraz, oči směřující k míčku a napnutí snad všech viditelných svalů však nasvědčuje, že Secrétin bojuje až do úplného konce. Spořádaně vyrovnané ponožky zároveň odkazují k eleganci, na kterou dotyčný dbá, i když se chystá na sportovní akci. V zadním plánu pozorujeme skupinu šesti přihlížejících, z nichž dva mají před obličejem fotoaparát. Přístroje namířené směrem k Secrétinovi značí, že se jedná o důležitý zápas, případně o významný moment tohoto střetnutí.

8.8 Gól pod Orlojem

Snímek Gól pod Orlojem je ukázkou Terebovy pouliční fotografie. Jako fotoreportér regionálního listu fotografoval dění v pražských ulicích často. Pořídil tak celou řadu snímků, jimiž zároveň dokumentoval život v československé metropoli.

8.8.1 Kompoziční analýza snímku Gól pod Orlojem

Snímek spadá do pouliční fotografie s prvky sportovní fotografie. Jelikož se jedná spíše o zachycení dětí na ulici s atmosférou města, nikoli o organizovanou sportovní akci, přikloníme se spíše k zařazení do pouliční fotografie. Na fotografii rozeznáváme skupinku dětí, které hrají pouliční hokej, zatímco další lidé přihlížejí z povzdálí. Díky přítomnosti jemné mlhy se obraz směrem k zadní části postupně zesvětluje, což pomáhá lepšímu vykreslení předního plánu. Nejdominantnější postavou je zřejmě chlapec vpravo, jehož obličej je nejrozpoznatelnější, nachází se přitom velmi blízko okraje formátu. Druhým významným aktérem je chlapec, který sedí na zemi. Nad vším děním se v dáli a v mlze tyčí Týnský chrám, což kompozici snímku dodává trojúhelníkový rozměr. Fotografie je pořízena za nepřilíš ostrého denního světla, scéna se odehrává na otevřeném prostoru, takže světlo nepřerušovaně dopadá na hlavní dění. Snímek vyvolává atmosféru dětství prožitého pouliční zábavou s kamarády v klidném centru města, jehož gotické prvky architektury dodávají pocit starobylosti.

8.8.2 Sémiotická analýza snímku Gól pod Orlojem

Denotovaný obraz je složen ze skupinky dětí, za nimiž lze rozeznat náměstí, historické domy a chrám.

Pohledem dnešní doby můžeme fotografii ukázat jako svědectví časů, kdy v okolí Orloje a Staroměstského náměstí ještě nebyly obrovské davy turistů a byl zde prostor pro to, aby se tady děti věnovaly zábavě. Přední plán fotografie tvoří chlapci hrající pouliční hokej, zatímco na pozadí se tyčí Týnský chrám na Staroměstském náměstí. Skupinka dětí je tak metonymií dětství, zatímco Týnský chrám nebo Orloj podobným způsobem zastupují Prahu a její památky. Dobově nepodmíněné sdělení pak můžeme vyjádřit jako radost ze zanedbatelného úspěchu, jakým je gól v obyčejném pouličním utkání, které má jen minimum přihlížejících. To zároveň ukazuje bezstarostnost dětství, kdy nejdůležitější částí dne je zábava s kamarády, které se děti věnují se vši vážností a hluboce prožívají každý moment. Hlavními postavami jsou především dva chlapci ve zcela rozdílných pozicích. Uprostřed sedí chlapec, který zřejmě nestihl zabránit gólu. V jeho držení těla je patrná rezignace. Levou rukou se opírá o zem, hokejku drží v uvolněné pravé ruce. Na obličejí je zřetelná známka zklamání. Nedívá se však zklamaně pod sebe, nýbrž sleduje radujícího se hráče soupeřova týmu. Ten podobně jako pár dalších kluků má ruce zdvižené nad hlavou, špička jeho hole zasahuje až do střechy Týnského chrámu, což symbolizuje velikost jeho aktuální radosti. Na fotografii naopak nejsou dostatečně viditelné znaky typické pro sportovní událost, jako je branka nebo míček, což působí trochu matoucím dojmem. Jelikož se však jedná spíše o pouliční fotografii než o akční sportovní snímek, nejde absence těchto znaků proti kvalitě.

8.9 Natírání Petřínské rozhledny

„Samostatnou kapitolou mého života s fotoaparátem v rukou bylo fotografování z letadel, vrtulníků, motorového rogaľa i z balonů. A navíc i s padákem nad hlavou,“³⁰⁸ píše Stanislav Tereba ve své autobiografii. Dodává také, že pro pořízení některých fotografií se vydával do těžko dostupných míst a často byl ochoten hodně riskovat.³⁰⁹ Fotografie z natírání Petřínské rozhledny tak v této práci zastupuje oblibu Stanislava Tereby ve fotografování z výšek.

³⁰⁸ TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 91, ISBN 80-90361307.

³⁰⁹ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 91-104, ISBN 80-90361307.

8.9.1 Kompoziční analýza snímku Natírání Petřínské rozhledny

Žánrová fotografie zvětňuje práci natěračů na konstrukci věže. Snímek je černobílý, v této verzi lehce tónovaný do žluté či béžové barvy, což přidává dojem zažloutlých novin. Fotografie má také značnou dokumentační hodnotu, protože zachycuje podobu města v určité době i způsob, jakým se prováděla renovace významné památky. Uprostřed scény se nacházejí kyblíky s barvami, zatímco činnost pracovníků se odehrává křížně proti sobě. Každý je blíže k opačnému kraji a jeho pohled směřuje na druhou stranu formátu. Jeden z natěračů je zabrán více z podhledu, což je zřejmě z velké části ovlivněno možnostmi fotografa, který nejspíš neměl příliš velký manipulační prostor. Velkou část snímku zabírá nebe v pozadí, což zdůrazňuje, že práce probíhá ve velké výšce. Pozadí dolní části snímku pak tvoří město zabírané z velkého nadhledu, což opět zdůrazňuje, jak vysoko byla fotografie pořízena. Na scénu dopadá poměrně ostré denní světlo. To má za následek, že v osvětlenějších částech konstrukce či města jsou silně exponované body. Fotografie zprostředkovává náročnost práce natěračů, kteří se snaží renovovat povrch věžní konstrukce v krkolomných pozicích, navíc musejí být jisti lanami. Odměnou jejich náročné práce je možnost dostat se na těžko dostupná místa s exkluzivním výhledem na město.

8.9.2 Sémiotická analýza snímku Natírání Petřínské rozhledny

Denotovaný obraz se skládá ze dvou mužů, kteří se štetci v rukou stojí na konstrukci vysoké stavby, mezi nimi jsou zavěšeny kyblíky barev. V dále za nimi vidíme hrad.

Zde také hraje roli kulturně podmíněná znalost diváka, který nemusí ve všech případech rozeznat, že dominantní stavbou na pozadí je Pražský hrad, který zároveň může fungovat jako synekdocha Prahy. Zatímco zadní plán nabízí geografické ukotvení, přední plán je tvořen pracovníky. Každý z nich stojí víceméně ve třetině obrazu, zatímco nejbližší středu jsou kyblíky s barvami. Pohledy pracovníků směřují ke štetcům, které drží v rukou, což v konotační rovině značí, že jejich práce je náročná, to dokresluje i velké množství skvrn na jejich pracovních oděvech. O náročnosti práce vypovídá, že oba pracují v poměrně krkolomných pozicích i přítomnost jisticích lan. Důležitým prvkem je nebe, které zabírá velkou část obrazu a na pozadí pracovníků podtrhává pocit, že se činnost řemeslníků odehrává v opravdu velmi vysoké poloze.

8.10 Jsme mistry Evropy!

Stanislav Tereba se jako jediný československý fotograf dostal na mistrovství Evropy 1976 díky tomu, že v místní redakci měl dopředu dohodnutou stáž v rámci redakční výměny. Ve své knize vypráví, že po návratu do Prahy měl potíže z toho, že fotografoval československé fotbalisty oblečené do západoněmeckých dresů, ovšem nakonec vyvázl bez jakéhokoliv postihu, protože se jej zastal významný politik Antonín Kapek.³¹⁰

8.10.1 Kompoziční analýza snímku Jsme mistry Evropy!

Na snímku vidíme skupinu sportovců nesoucí pohár po atletické dráze a mávající divákům v hledišti. Jedná se tak o snímek z kategorie sportovní feature, protože zaznamenává dění kolem sportovní události samotné, zachycuje emoce. Přestože snímek je pořízen na černobílý film, můžeme rozeznat dvě různé sady dresů, přičemž Ivo Viktor na pravém kraji obrazu má jako brankář třetí barevnou variantu. Z pohledu barevnosti dresů je tento snímek do jisté míry matoucí, protože neinformovaného diváka může znejistět, že nedokáže vyčíst, zda je oslavujícím týmem ten československý, nebo západoněmecký. Fotograf zřejmě stojí s hráči na atletické dráze vinoucí se kolem fotbalového hřiště, je tak v místě, kam se běžný fanoušek nedostane. Zabírá fotbalové hrdiny z té méně známé strany, tedy z pohledu od nich směrem k tribunám. Není zde znát zřetelný pohled či nadhled, Tereba patrně byl s hráči v jedné rovině, mohl tak působit jako jeden z nich. Akce se koná za pozdního letního večera pod širým nebem, fotografie je výrazně osvětlena umělými světly shora, což zdůrazňuje důležitost této události. Od každého hráče směřuje víc siluet stínů na různé strany, což potvrzuje, že jsou osvětlováni ze všech stran. Po expresivní stránce můžeme konstatovat, že snímek vyjadřuje poděkování fanouškům a společnou týmovou radost z úspěchu.

8.10.2 Sémiotická analýza snímku Jsme mistry Evropy!

Na fotografii po denotační stránce obrazu můžeme zmínit, že vidíme skupinku sportovně oblečených mužů ve dvou různých sadách dresů – československých a

³¹⁰ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 73-81, ISBN 80-90361307.

západoněmeckých. Fotbalisté právě jdou po atletické dráze, dva z nich drží pohár, další mávají směrem k publiku.

Zde bychom mohli konstatovat, že k plnému pochopení situace na obrázku je zapotřebí specifické znalosti. Ve skutečnosti se totiž jedná o hráče jednoho týmu – československé reprezentace. To, že českoslovenští fotbalisté oblékli dresy soupeře, v konotační rovině odkazuje k fair-play, protože dresy získali tak, že si je po utkání se soupeři vyměnili, čímž si vzájemně projevili úctu. Znaky na hrudi pak jsou metonymickým zastoupením zemí samotných. Totéž bychom mohli konstatovat o hráčích samotných, kteří jsou synekdochou pro vyjádření svých zemí (Antonín Panenka = Československo). Jak již bylo zmíněno, dva fotbalisté drží společně jeden pohár, což v konotační rovině značí, že úspěchu dosáhli jako tým, čehož si jsou vědomi. Sportovci zároveň zvedají ruce, což je vyjádřením díky směřovaného k fanouškům. Zadní plán tvořený ochozy plnými diváků symbolizuje, že se jedná o velmi důležitý zápas, což je umocněno tím, že se hraje v pozdějších hodinách, soudě dle umělého osvětlení.

8.11 Fotbal na blátě

Tato fotografie získala stříbrnou medaili na 1. mezinárodním fotosalonu v čínském Pekingu v roce 1988.³¹¹ Potvrzuje tak, že i na sportovních akcích, které nejsou příliš divácky atraktivní, mohou vznikat fotografie, s nimiž se vítězí na mezinárodních soutěžích. Tento snímek je pořízen v utkání Tatry Smíchov hrající toho času na škvárovém hřišti v nižší lize.³¹²

8.11.1 Kompoziční analýza snímku Fotbal na blátě

Na fotografii rozeznáváme postavy dvou fotbalistů a fotbalový míč, další postavy se nacházejí v zadní části scény, aniž bychom je mohli lépe identifikovat. Fotografie je jasnou ukázkou akčního sportovního snímku. O tom, že fotografie není naaranžovaná, svědčí viditelně rozčísnutý povrch hrací plochy za bránícím hráčem, který se zjevně snažil svého protivníka zastavit skluzem. Jeho soupeř skutečně padá k zemi. Hlavní aktéři se nacházejí uprostřed záběru, děj se odehrává směrem k fotografovi. Oba fotbalisté jsou

³¹¹ Srov. Ceny. *Tereba.com* [online]. Praha [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://www.tereba.com/ne/templates/tereba_gal.asp?articleid=1&zoneid=1

na černobílé fotografii ve velmi tmavé sportovní výstroji, což je zřejmě částečně zapříčiněno promáčením a zablácením dresů, maří to však lepší orientaci v situaci na snímku. Fotografie je pořízena za denního světla v deštivém zamračeném počasí. Snímek zprostředkovává atmosféru bojovnosti fotbalového utkání, v němž se hraje o důležité body i za velmi nepříznivého počasí.

8.11.2 Sémiotická analýza snímku *Fotbal na blátě*

Denotovaný obraz se skládá z fotbalistů, z nichž dva jsou v popředí. Jeden leží na silně podmáčené a zablácené zemi, druhý padá s rukama nad hlavou, před nimi je z poloviny míč.

Dominantní je dvojice hráčů, kteří tvoří přední plán a jsou umístěni uprostřed snímku. V držení těla jednoho z nich je patrná rezignace. Fotbalista leží na zemi, aniž by mohl ovlivnit další dění, ke kterému směřuje jeho pohled. Jeho zablácený obličej vypovídá o tom, že sledovaný zápas je velmi bojovný, což dokresluje i jeho urputný výraz. Jeho předešlý pohyb je ještě zaznamenán ve tvaru hrací plochy. Za hráčem je zřetelná rýha, která dokládá, že svého soupeře se snažil zastavit ve skluzu. Před ním se pak formuje vlna vyhrnutého bláta. To vše také vypovídá o tom, že fotografie byla pořízena v rychlosti, rozhodně se nemohlo jednat o naaranžovanou scénu. Blíže umístěný fotbalista naopak působí dojmem, že svůj pád k zemi dramaturgizuje teatrálním propnutím těla a zdvižením rukou. „Herecký“ výkon dokresluje svým výrazem v obličejí. Podobně jako na jiných sportovních fotografiích také zde pomáhá orientaci diváka fotbalový míč, který se na zabláceném terénu kutálí zřejmě pryč od obou hlavních aktérů. V zadním plánu pak vidíme další hráče, možná i rozhodčího, což není příliš možné rozlišit. Postavy ostatních aktérů nejsou rozlišitelné. Ani jeden z nich se nesnaží zasáhnout do scény, která se odehrává v popředí. Vědí, že jsou příliš daleko, aby mohli ovlivnit další dění. Jejich postavy jsou proto spíše vzpřímené, hráči se pohybují buď chůzí, nebo lehkým klusem.

8.12 *Portrét Jaromíra Jágra na statku v Hnidousích*

Stanislav Tereba se na počátku 90. let po příchodu do redakce *Sport Plus* musel vypořádat s tím, že tato redakce od něho chtěla barevné fotografie. Jedním z barevných

³¹² Srov. Sport. *Tereba.com* [online]. Praha [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://www.tereba.com/ne/templates/tereba_gal.asp?articleid=12&zoneid=1

snímků, které během působení ve *Sport Plus* pořídil, byl také portrét Jaromíra Jágra, kterého Stanislav Tereba navštívil na statku v Hnidousích u Kladna, kde hokejista vyrůstal. Tehdy devatenáctiletý talent Terebovi zapůzoval s maketou svého prvního Stanleyova poháru, který získal s týmem Pittsburgh Penguins v roce 1991.³¹³

8.12.1 Kompoziční analýza portrétní Jaromíra Jágra na statku v Hnidousích

Na fotografii můžeme rozpoznat hokejistu Jaromíra Jágra pózujícího s maketou Stanleyova poháru, zatímco za ním se nabízí scénérie typická pro český venkov. Jedná se tedy o portrét v prostředí, které je s portrétovanou osobností nějak spjaté. Na rozdíl od předchozích fotografií můžeme u této lépe posuzovat její barevnost. Začneme oblečením portrétovaného. Bunda a čepice jsou laděny do barev klubu. Symbolizují tak, že dotyčný patří k týmu, v němž nejde tolik o výsledky jednotlivců, jako o úspěchy celé organizace. Za Jágrm vidíme omšelou budovu, jejíž ponurý vzhled dotvářejí odstíny šedé a béžové. V pozadí jsou rozeznatelné kusy zeleně, což odkazuje ke skutečnosti, že fotografované místo je stranou velkých měst. Jágr na snímku stojí zhruba ve zlatém řezu a maketa poháru se nachází víceméně uprostřed. Prostor za portrétovaným je bohatě vyplněn objekty, které dotvářejí atmosféru venkova. Rozeznáme zde slepice, žebřík nebo dřevěný vozík.

Na fotografovanou scénu dopadá rozptýlené přirozené světlo. Jemný stín můžeme rozeznat v hokejistově obličejí, což je zapříčiněno kšilttem na čepici, kterou má na hlavě. Snímek zprostředkovává úspěch mladého člověka, který se ze skromného statku ve Středních Čechách stal hvězdou Severní Ameriky, což je znázorněno přítomností rekvizit dovezených ze zámoří (klubové bundy, kšiltovky a makety poháru).

8.12.2 Sémiotická analýza portrétní Jaromíra Jágra na statku v Hnidousích

V rámci denotovaného obrazu vidíme mladého muže pózujícího s maketou poháru, za ním se nachází několik slepic, ve formátu je také část budovy statku a část vozidla. Zpoza statku lze rozeznat zeleň.

³¹³ Srov. TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. s. 120, ISBN 80-

Dominantou je sportovec, který stojí zhruba ve zlatém řezu blíže k pravému okraji. Trofej pak vyplňuje důležitý prostor uprostřed. Snímek vyžaduje divákovu znalost, aby rozeznal, že portrétovaným je slavný český hokejista Jaromír Jágr a že v rukou drží maketu nejprestižnější klubové trofeje, jakou může hokejista vyhrát. Sportovní bunda v klubových barvách odkazuje k úspěchu mladého člověka v organizaci, kterou momentálně zastupuje. Konotační stránka fotografie tedy vyjadřuje, že Jaromír Jágr vyhrál Stanleyův pohár s Pittsburghem Penguins, přičemž zadní plán fotografie dodává, že k tomuto úspěchu se propracoval skrz dětství strávené na skromném statku ve Středních Čechách. Se zachycením slepic na pozadí se v konotační rovině váže pevný režim, který péče o zvířata na statku vyžaduje. Za Jágrem vidíme opadávající zeď, což značí skromné podmínky, z nichž se portrétovaný vypracoval. Stromy viditelné za statkem odkazují k tomu, že hokejista vyrostl na venkově. Nucený úsměv a nepřímý pohled nabízí interpretaci, že portrétovaný není zvyklý pózovat, jeho úspěch není založen na veřejném vystupování.

Závěr

Stanislav Tereba podobně jako jiní fotografové tehdejší doby přešel ke sportovní fotografii z vrcholového sportu. Měl také výhodu, že začínal v polovině padesátých let. Oproti dnešku zřejmě neměl takovou konkurenci, protože se fotografie teprve začínala vypořádávat s poválečnými nedostatky a budování tradice světoznámé české (respektive československé) sportovní fotografie bylo teprve v počátcích. Zároveň se zde zakládala periodika, která byla vůči sportovním fotografiím velmi vstřícná, jako například *Večerní Praha* (1955) nebo týdeník *Stadión* (1953). Druhá polovina 20. století objevila v Československu několik velmi kvalitních sportovních fotografů, což potvrzují úspěchy na mezinárodní scéně. Až do devadesátých let však byla účast československých fotografů na mezinárodních sportovních akcích otázkou vyřizování různých povolení, což platilo i pro přihlášky do mezinárodních soutěží. V mnoha případech ani žádné povolení získat nešlo.

Výrazný vliv na Terebovu kariéru měl úspěch ve World Press Photo, přestože vše nasvědčuje tomu, že mu pomohla celá řada šťastných okolností. Z případové studie provedené v této práci vychází, že Terebova fotografie příliš nezapadá mezi ostatní snímky, které v předchozích a následujících letech získaly hlavní cenu. Na Terebově fotografii totiž není vyobrazena společensky závažná událost ani mimořádné lidské strasti. Utrpení, jež prožívá brankář Miroslav Čtvrtníček, který pouze musí pokračovat ve fotbalovém utkání i přes hustý déšť, je jistě zanedbatelné v porovnání se snímky obětí válečných konfliktů. Fotografie bezpochyby zapadala do tehdejšího vnímání humanistické fotografie, což hrálo výraznou roli při rozhodování poroty. V ročníku 1959 také bylo výhodou, že nebylo příliš mnoho účastníků. Porota vybírala jen ze 700 fotografií, zatímco v současných ročnících už se o hlavní cenu uchází téměř 100 tisíc snímků. Další výhodou pro Terebu bylo, že soutěž World Press Photo byla od počátku velmi nakloněna sportovní fotografii, která při založení soutěže byla obsažena v jedné ze dvou kategorií pro samostatné snímky. Nakonec první fotografie, která byla ve World Press Photo oceněna hlavní cenou, byla také pořízena na sportovní akci, konkrétně z nehody při motokrosovém závodě.

Tereba při své kariéře hodně těžil z toho, že pracoval ve *Večerní Praze*, a to zejména díky tomu, jak velký prostor se v redakci vyhrazoval fotografiím. Těm se často podřizoval i psaný obsah listu. Přestože fotograf získal plný úvazek v redakci na základě toho, že se stal světově proslulým, musel se výrazně podřídít redakční politice. Přestože on sám nejraději fotografoval sport, musel se věnovat i všem ostatním tématům. I díky tomu vytvořil cenné snímky z jiných žánrů. Jeho fotografie z pražských ulic slouží jako cenný dokument doby. Specifikem fotografování pro *Večerní Prahu* byly uzávěrky v odpoledních hodinách, což znamenalo, že tamní fotografové museli získávat odlišné fotografie oproti reportérům z ranních vydání. Tereba zůstal ve *Večerní Praze* i po srpnu 1968, ustál tak své aktivity kolem vydávání ilegální *Večerní Prahy* a fotografování příjezdu vojsk Varšavské smlouvy a událostí s tím spjatých. Pro Terebovu práci je také příznačné, že si byl schopen vytvářet kontakty se známými osobnostmi, které s ním pak ochotně spolupracovaly na vytváření zajímavých snímků. Názornou ukázkou je například fotografie Karla Gotta skákajícího ze schodů před pražským Rudolfinem. Na fotografii natěračů pracujících na Petřínské rozhledně pro změnu bylo demonstrováno fotografování ve vysokých a často i těžko dostupných místech, což je dalším z charakteristických rysů Terebovy práce. Dosavadní zkušenosti a úspěchy však Terebovi nezaručily hladké

pokračování kariéry až do důchodového věku. V 90. letech zřejmě odnesl prudké změny v českých médiích, které souvisely s odstátňováním majetku a zakládáním nových soukromých titulů. Ve *Večerní Praze*, respektive ve *Večerníku Praha*, což byl pozdější název *Večerní Prahy*, patrně doplatil na způsob fungování listu v rukou nového majitele Fidelise Schlée. Tereba tak musel na začátku 90. let měnit působiště. Samozřejmě můžeme jen spekulovat, jaký byl důvod jeho propuštění, ovšem je zaznamenáno, že *Večerník Praha* procházel velmi rozsáhlými personálními změnami a postupně muselo odejít zhruba dvacet členů původní redakce. *Večerník* byl nakonec jedním z těch listů, které se nedokázaly udržet na trhu. Postupnými přeměnami se *Večerník Praha* přeměnil v bulvární list *Šíp*. Další periodika, v nichž Tereba působil, neměla příliš dlouhou životnost, což bylo obvyklým jevem v české mediální krajině 90. let. V redakci *Sport Plus* si však stihl krátce vyzkoušet práci ryze sportovního fotoreportéra. Jelikož se jednalo o barevný magazín, musel Tereba přejít ze zažité práce s černobílým filmem k novému způsobu. S koncem 90. let se Tereba postupně začal z českých médií vytrácet. V žádné redakci již nebyl stálým členem. I tak můžeme Stanislava Terebu zařadit k jedné z nejvýznamnějších osobností české novinářské fotografie, zejména pak té sportovní. Byl fotografem doby, kdy se sportovní akce nemohly fotografovat s využitím automatického ostření a motorek pro sekvenční fotografování se do výbavy novinářů dostával postupem času.

Summary

Stanislav Tereba was originally a top athlete and, as a number of other sports photographers, he took the end of his sporting career in favor of his new profession. He started in the mid-1950s and it was the advantage, too. The photography was just beginning to deal with post-war deficiencies and building the tradition of world-famous Czech (or Czechoslovak) sports photography was only open. There was no great competition at that time. The new evening paper *Vecerni Praha* (1955) and the weekly magazine *Stadion*(1953) both depended on quality of photography, and in the second half of the 20th century there appeared a number of personalities in the field of sports photography in Czechoslovakia. Until the 1990s, however, the participation of

Czechoslovak photographers in international sport events was almost impossible with a question of handling various permits, which also applied to entries in international competitions. The success in World Press Photo accompanied by series of fortunate circumstances had the remarkable influence on Tereba's career. His photography did not fit too much to the other photographs that won the main prize in the previous and subsequent years. Tereba's photo did not portray a socially significant incident or extraordinary human misery. The pain suffered by goalkeeper Miroslav Čtvrtníček, who only has to continue the football match despite the heavy rain, is certainly negligible compared to the pictures of victims of war conflicts. World Press Photo of the Year helped Tereba to become evening paper *Vecerni Praha* photographer. Tereba profited a lot from his career in evening paper, especially because of the great space which was given to photographs in the editorial. Although Tereba preferred the sport photography himself, he had to deal with all the other topics. Thanks to this, he created valuable images of various genres.

Použitá literatura

BARTHES, Roland. *Image music text*. Přeložil Stephen HEATH. London: FontanaPress, 1977. ISBN 0-00-686135-0.

BEDNAŘÍK, Petr, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada, 2011. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3028-8.

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-026-7.

Co je manipulace ve fotografii? Hranice jsou poněkud tekuté. *Lidovky.cz* [online]. Praha: MAFRA, 2014 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://byznys.lidovky.cz/skoda-ze-porota-world-press-photo-nesmi-zduvodnit-vyrazeni-snimku-rika-fotografka-ge4-/media.aspx?c=A140219_164900_ln-media_sk

Časopis Šíp končí. V listopadu vyjde naposled. *Mediahub* [online]. Praha: MAFRA Slovakia, 2016 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <http://mediahub.cz/media/901156-casopis-sip-konci-v-listopadu-vyjde-naposled>

ČTK. Vltava koupila Večerník Praha. *Mladá fronta DNES*. 18(18.12.1997), 4.

DĚKANOVSKÝ, Jan. *Sport, média a mýty: zlatí hoši, královna bílé stopy a další moderní hrdinové*. Praha: Dokořán, 2008. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363-131-4.

Fanda Vilem Holubovsky. *Wir Trauern* [online]. 2015 [cit. 2017-05-17]. Dostupné z: <http://www.wirtrauern.de/Traueranzeige/Fanda-Vilem-Holubovsky>

HEJBAL, Dominik. *Vývoj české sportovní fotožurnalistiky od poloviny 20. století*. Praha, 2016. 89 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Doc., Mgr. et MgA. Filip Láb, Ph.D.

- Historické názvy klubu. *Sparta.cz* [online]. Praha: AC Sparta Praha [cit. 2017-05-17]. Dostupné z: <http://www.sparta.cz/cs/klub/historie/historicke-nazvy-klubu.shtml>
- HOMOLA, Oleg. Jiří Pekárek dal sportu jinou tvář. *Mladá fronta DNES*. 11. 7. 2006, 17, 8.
- HVÍŽĎALA, Karel. *Mardata: vzpoury v žurnalistice: dějiny rozhovoru a další texty o médiích 2006-2011*. Praha: Portál, 2011. ISBN 978-80-7367-851-7.
- KOLIŠ, Jiří a kol. *Naučte se fotografovat sport kreativně*. Brno: Zoner Press, 2009. Encyklopedie - grafika a fotografie. ISBN 978-80-7413-032-8.
- KOTLÁŘ, Vladimír. *Československá sportovní fotografie v denním tisku po druhé světové válce*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1989. Vedoucí práce Alena Lábová.
- KOUDA, Jiří. Ve Večerníku Praha padaly hlavy: Propuštěný M. Skalka: Je to asi Schléeho hobby. *Rudé právo*. (24.2.1993), 3.
- KOZÁK, Martin. *Velká kniha sportovní fotografie*. Brno: Computer Press, 2010. Edice digitální fotografie. ISBN 978-80-251-3247-0.
- Kölner Stadt-Anzeiger* [online]. [cit. 2017-05-17]. Dostupné z: <http://www.ksta.de/>
- LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalismu?: manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1647-6.
- MRÁZKOVÁ, Daniela. a Vladimír. REMEŠ. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. ISBN 80-204-0015-X.
- MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986.

OSVALDOVÁ, Barbora a Jan HALADA. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3., rozš. vyd. Praha: Libri, 2007. ISBN 978-80-7277-266-7.

PILMANN, Josef. *Fotorádce: Sportovní fotografie*. Praha: Orbis, 1959.

ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. 3rd edition. Los Angeles: Sage, 2012. ISBN 978-0-85702-888-4.

SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada, 2014. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3568-9.

TEPLÁ, Jana. *World Press Photo: obsahová analýza vítězných snímků světové soutěže novinářských fotografií*. Praha, 2012. 88 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce PhDr. Alena Lábová.

Stanislav Tereba: fotografická tvorba [online]. Praha [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: www.tereba.com

TEREBA, Stanislav. *Profotografovaný život*. Praha: Wico Production, 2005. ISBN 80-90361307.

TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-683-4.

VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 978-80-246-2931-5.

Večerní Praha: list všech Pražanů. Praha: Práce, 1955-1990.

Večerní Praha směla být veselejší. *Deník.cz* [online]. Praha: VLTAVA LABE MEDIA, 2009 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://prazsky.denik.cz/zpravy_region/vecerni-praha-smela-byt-veselejsi20091109.html

Večerník Praha se mění na bulvární Šíp. *IDnes.cz* [online]. Praha: MAFRA, 2005 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/vecernik-praha-se-meni-na-bulvarni-sip-d8h-/domaci.aspx?c=A051013_184813_domaci_pat

"Večerka" vznikla před 50 lety. *MAM: Marketing&Media* [online]. Praha: Economia, 2005 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <http://mam.ihned.cz/c1-15881670-vecerka-vznikla-pred-50-lety>

World Press Photo [online]. [cit. 2017-05-12]. Dostupné z: <http://www.worldpressphoto.org>

Seznam příloh

Příloha č. 1: Rozhovor s Josefem Richterem, šéfredaktorem Večerní Prahy z let 1989-1993

Příloha č. 2: Rozhovor s Václavem Jirsou, dlouholetým fotografem Večerní Prahy

Příloha č. 3: Rozhovor se Stanislavem Terebou

Příloha č. 4: Fotografie Stanislava Tereby zkoumané v kvalitativních analýzách³¹⁴

Příloha č. 5: Ukázky práce s fotografiemi ve Večerní Praze

³¹⁴ Fotografie pocházejí z archivu Stanislava Tereby vyjma snímku 4.2, který je z webu World Press Photo

Přílohy

Příloha č. 1: Rozhovor s Josefem Richterem, šéfredaktorem Večerní Prahy z let 1989-1993

25. 4. 2017

Jak probíhala vaše novinářská kariéra? V jakých redakcích jste pracoval?

V osmdesátém prvním jsem nastupoval do Večerní Prahy, dělal jsem v kulturní rubrice divadlo a film celých těch sedm osm let a pak někdy v prosinci v osmdesátém devátém probíhaly volby o šéfredaktora, tam jsem zvítězil a od té doby jsem byl devadesát až devadesát dva, tři šéfredaktorem Večerní Prahy. Potom jsem nastupoval do Deníku Bohemia, tehdy to bylo Vltava-Labe Press, to jsou ty krajské regionální noviny. Tam jsem se různě střídal ve Středočeském a Pražském deníku, tehdy to ještě byl Večerník Praha³¹⁵, takže jsem se obloukem vrátil do Večerní Prahy a odtud už jsem odcházel do reklamy, co dělám dneska. A předtím jsem ještě někde byl...

V Dobrém Večerníku...

V Dobrém Večerníku, to bylo po konci u Schléeho (pozn. majitele Večerní Prahy od roku 1990), co jsme zakládali se Skalkou. Pak jsme ještě chvilinku dělali v nějakém deníku, který zakládal tenista Šrejber. No a to je všecko. To snad stačí za těch pár let, ne? (Smích)

Ve Večerní Praze jste začínal hned po škole?

No i před školou jsem tam chodil na praxi. Psal jsem soudničky a takové ty krimi sloupečky, to už se dneska ani nepíše. Vždycky jsme dostali fotku z policie a z toho se pak dělaly normálně soudničky. Takhle jsem začínal. A když jsem se pak po škole vrátil do Večerky³¹⁶, tak už jsem byl v kultuře.

A vystudoval jste pražskou Žurnalistiku?

Ano. Na Fakultě žurnalistiky.

Kdo byl šéfredaktorem Večerní Prahy, když jste tam působil v 80. letech?

Za mě byl jistý František Nebl.

A byl tam do doby, než jste se stal šéfredaktorem?

Ještě takový ten vyloženě politický zástupce, ale jméno mi vypadlo. To bylo třeba tak na půl roku.

³¹⁵ Večerník Praha byl pokračovatel Večerní Prahy, které krátce po sametové revoluci musela změnit název.

František Nebl tam byl dosazený z ministerstva vnitra, že...

Byl... Tehdy to tak asi prostě bylo. Byl to stranicky připravený člověk, který rozdával politické úkoly, když to řeknu jednoduše. Ale to bylo asi všude. Já jsem o něm slyšel různé věci, ale co se týče redakce, tak on nebyl takový politruk, takový blázen, který by chtěl za každou cenu vytvářet Ústřední výbor KSČ v novinách. To mě mrzí, že si nevzpomenu na toho druhého, to byl zase takový dělnický... dělal někde v šroubárnách v Kralupech a byl tam dosazen jako dělnický kádr. Ten byl potom zástupce a pak šéfredaktor.

Jak vypadala Večerní Praha v porovnání s ostatními novinami?

Jinak, no... byly to noviny, které vznikly, když už tady byly ty tehdejší noviny Mladá fronta, Rudé právo, Zemědělské noviny... Jednak se věnovala čistě regionálně Praze, tamty ostatní tolik ne. Od začátku věnovala velký prostor fotografiím. Hodně velký, opravdu oproti všem ostatním, kde byly takové ty dvojákové fotky (pozn. široké přes dva sloupky), tak Večerka měla na výšku přes půl stránky a podobně. Bylo to hodně postavené na takových těch malých zprávách, ať už krimi, soudních, kulturních, sportovních. Měly hodně dobrou sportovní stránku. Vyloženě to, co dneska nevidíte, že tady (pozn. rozhovor probíhá u tréninkového hřiště fotbalové Sparty) už by někdo seděl a sledoval, kdo trénuje, kdo netrénuje, kdo tam je a napsal to potom jako sloupek: „Včera jsme byli na tréninku a neviděli jsme tam XY“. Takže na tomhle byla postavená Večerní Praha. Určitě byla jinak otitulovaná. Ty titulky vyloženě vytvářely možnost to vytvářet na těch náměstích těm kamelotům...

Ty lidi, co tam psali, co jsem poznal, nebo co jsem s nimi dělal, tak byli většinou profesionálně zruční. Mě třeba kdysi učil Jaroslav Sochůrek, který tam zůstal jako pohrobek po osmašedesátém roku a dělal tam krimi rubriku a to byl ten, který vás fakt naučil formulovat rychle, titulkovat nápaditě a tak, takže tam byli i lidé, kteří uměli předat mladším nějaké zkušenosti a když už se potom blížil ten osmdesátý pátý šestý, tak jsme si říkali, že plno lidí, kteří pak dělali v Mladé frontě, Četce, televizi, tak procházeli Večerní Prahou jako takovým školícím deníkem. No a pak Večerní Praha vycházela jako večerník někdy ve dvě, ve tři, ostatní vycházeli ráno...

Kolik jste měl v redakci kolegů, kteří přečkali srpen 68? Podle mých informací fotografové Tereba, Jirsa...

Určitě ten Sochůrek, pak už jich tam asi moc nebylo...

³¹⁶ „Večerka“ bylo hovorové označení Večerní Prahy.

Také z Terebovy knihy jsem pochopil, že ta obměna byla dost razantní...

Přežil ten vedoucí sportu, to byl Bedřich Drož, velký slávista, mimochodem... Pár se jich tam asi ještě objevovalo. To byli ti zpravodajci ze zpravodajských rubrik, ekonomických nebo takhle. Já jsem to už moc nevnímal v těch osmdesátých letech. Víím, že se o tom mluvilo, že to tam ti starší říkali, ale nechci kecat. Tereba a Jirsa přečkali určitě...

Tereba asi jako jediný přečkal i přesto, že se měl podílet na té ilegálně vydávané Večerní Praze z konce srpna 68...

Jo... Ono to bylo trochu tím, že ta fotografie se tvářila, čistě teoreticky, neutrálně, že jo. Novinář něco napsal a podepsal, tak tam v rámci nějakých žánrů dal i názor, podepsal si to... Tereba by také podepsaný, ale většinou to byly fotky na základě požadavků redaktorů. Fotoreportéři chodili čistě na to, co se koná... Možná i kvůli tomu byl trochu stranou nějakých politických čachrů...

Tereba přitom tvrdí, že si také hodně témat vymýšlel sám...

Ano... tak to byla vždycky kombinace. Tohle si pamatuji. To bylo i v těch osmdesátých letech. Málo se to ví, ale tehdy se ta Večerní Praha vytvářela na základě fotek. Byla ranní porada a první, kdo vystupoval, byli fotografové a dávali denní produkce na tabuli. Normálně papírové fotografie. Na základě fotek se dělaly jednotlivé stránky. A teprve když byla ta ústřední fotka, tak se do toho dolamovaly texty. Často tam byly žánrovky, to Tereba uměl velmi dobře. Takže když bylo jaro, tak vlétnul tamhle na Letnou fotit nějaké holky... V tomhleto byl dobřej. Ale myslel jsem to tak, že fotoreportér nebyl pod nějakým velkým politickým tlakem. Nevím, nakolik to dělali ostatní, ale ve Večerní Praze bylo typické, že se dělaly fotky i mimo článek. Za mě se zaváděly delší popisky pod fotkami, takže se dávaly do takových vaniček a my jsme to nazývali jako fotostory... Jako práce ve Večerní Praze s fotografií byla hodně zajímavá i na současné poměry, si myslím. Takže oni (pozn. fotoreportéři) asi byli logicky i dobří, když to uměli a dokázali prosadit. Také tam mohli jen sedět a poslouchat, co se jim řekne, kdežto oni chodili s vlastními nápady. Jestli si pamatuji dobře, tak to byla taková ta úvodní fotografie, co Tereba získal nějakou tu cenu s tím brankářem v dešti, tak tím on byl typický, že když šel na fotbal, tak se všichni soustředili na jedno místo, třeba za brankou, ale on šel na jiné místo. Vždycky, fakt. Z toho pak vznikaly takové zajímavé fotky. Profík to byl určitě, jeden z těch největších, co jsem zažil pak pár fotografií i mladých. Ale on byl zvláštní, byl osobnost.

Nevím, jaký na něj obecně panuje názor teď... Jestli je upadl v zapomnění...

Řekl bych, že v podstatě ano. Když se ptám současných sportovních fotografů na jejich vzory, tak třeba zmiňují Jiřího Pekárka, Terebu ne... Přitom určitě byl výjimečný a jeho práce má i velkou dokumentační hodnotu. Prý jste například byli jediní, kdo měl v novinách letecké fotografie...

No protože oni měli kontakt na nějaké ty letce, kteří je vzali do letadla. S těmi leteckými fotkami už ani nevím, jestli to bylo se záchrankou nebo kde to měl dohodnuté. Většinou to bylo na bázi kamarádství. On (pozn. Tereba) se k těm lidem choval velmi slušně, vycházel jim vstříc, což tehdy fakt nebylo, tehdy se nikdo neptal, jestli se vám ta fotka líbí nebo nelíbí, každý mrsknul jakou chtěl. On byl velmi snaživý, aby vyhověl i těm foceným. On měl i ten lidský přístup, což bylo tenkrát velmi cenné a velmi vážené.

A také různě lezl na komíny, všelijak si vymýšlel, fakt byl zvláštní profík. Dneska už by asi nikdo nedělal to, co on. To je pravda.

Já jsem s ním neměl žádný velký kamarádský vztah, ale čistě jsem si ho vždycky vážil za tu profesionalitu, protože on byl opravdu výjimečný. Když nikdo někam nechtěl, tak on šel. Když jsme měli velký nápad, že uděláme fotopříběh s Karlem Gottem, tak on měl nějaké kontakty na něj, tak mě vzal k němu do vily a choval se tam velmi suverénně a ty fotky byly úžasné. Víím, že Gott je pak někde vystavoval. Nebo když se třeba stavěla Žižkovská věž, tak víím, že tam lezl po nějakých šílených výškách a ty fotky byly opravdu úžasné, to se nevidí.

Prý také utužoval kontakty i tím, že nosil lidem druhý den orazítkovanou fotografii.

Přesně tak, to si pamatuji, že dělal. To je ten osobní přístup, že se za tu práci nestyděl. Teď třeba paparazzi udělají fotografii a schovávají se, aby je nikdo neviděl, on to dělal naopak...

...To jste dobře, že jste si vzal tohle téma, to se mi docela líbí, jinak bych se na vás vykašlal, popravdě řečeno. Myslím, že Večerní Praha obecně je velmi podceňována kolegy, jakože to bylo něco špatného, nízkého a když si to vezmete z dnešního pohledu, tak něco špatného nízkého je naopak vyššího, protože všude, kromě Mladého světa, dělali vysokou politiku, zatímco ve Večerní Praze se vysoká politika nedělala. Tam to bylo postavené na malých událostech v Praze, na kráse Prahy, panoramatech Prahy, fotkách ze života lidí.

Tereba třeba chodil po hospodách fotit, si pamatuji, že měl nějaký seriál pražských hospod, fotil prostě výčepní. Dovedete si představit, jak tam byl potom vítaný, když přinesl podepsanou fotku... Takhle on si ty kontakty zařizoval. Zase popravdě řečeno, když se to převalilo do těch devadesátých let, tak jsem ho úplně ztratil z očí, zatímco jeho

kolega Jirsa fotil furt pro Právo a potkával jsem ho i tady na Spartě a byl takový aktivní. Měl jsem pocit, že Tereba se stáhl. Tam už tehdy asi také vznikaly nějaké konkurenční tlaky...

Mezi Terebou a Jirsou?

I mezi nimi, samozřejmě. Vedoucí fotooddělení byl Tereba, takže když padly nějaké tipy z redakce, tak si Tereba vždycky vybíral první a co nebylo tak atraktivní, tak šel Jirsa... ale myslím si, že jinak spolu vycházeli dobře.

V rozhovoru s bývalou redaktorkou Večerní Prahy Olgou Šulcovou padla otázka, zda Večerní Praha nebyla předchůdcem bulváru. Šulcová, která v redakci působila téměř od založení listu až do konce 60. let, toto tvrzení důrazně popřela. Jaký je váš názor?

Nepamatuji si, jak to bylo v té době, ale v době, kdy jsem tam byl já nebo už v těch sedmdesátých, asi 76, tak byla předchůdcem bulváru. Já bych se za to ani nestyděl. Proto hlavní důraz byl na ty krimi zprávy, kriminalistické deníky a soudničky. Asi to znáte ze školy, ale tyhle žánry už vůbec dneska nikde nejsou, tehdy to na tom bylo postavené. A že se dělaly také věci ze soukromého života různých uměleckých celebrit, to je taky pravda. Když tady byl nějaký umělec, tak jezdili vždycky fotit oba dva do hotelu a snažili se získat zajímavé fotografie.

Večerník jako takový nevymřel a existuje v různých dalších zemích, už to byl přece předpoklad toho, že to je bulvár.

Odkaz první republiky, kamelotů...

Přesně tak. To, že to je večerník, to už je jeden z momentů, že to mělo blízko k bulváru...

V devadesátém roce jste prý přivedl vašeho souseda ze Žižkova, Fidelise Schléeho, aby se stal vydavatelem Večerní Prahy, na to se pak navázaly události, které vyústily tím, že se velká část redakce nakonec sešla v Dobrém večerníku, protože Schlée rozdál spoustu výpovědí...

To byla tenkrát tak složitá doba, že se mi v tom vůbec nechce hrabat. Jednak to teda nebyl můj soused, byl to soused sportovního redaktora Aleše Pohořala...

Vy jste ho nepřivedl?

Ne, toho přivedl Aleš, nicméně já jako šéfredaktor jsem ho musel představit, že jo... Po takové té první roční etapě, kdy to fungovalo a po těch největších starostech, kdy byly problémy se značkou a s různými pravidly, ať už jde o využívání tiskárny, distribuce, kdy to bylo řešené hodně nadivoko, kdy to Schlée řešil svým tehdejšími asi normálním způsobem, že si všechno dělal tak napůl nelegálně, napůl legálně, když to tak řeknu...

Narážíte na to, že se v redakci začalo pracovat na živnostenské listy?

Třeba, například... Večerní Praha pod ním byla první, která to zavedla. To byl první moment, kdy se hodně lidí rozčílilo a odešlo. Pak to trvalo asi rok, rok a půl, a pak díky své manželce, nebo co to bylo tenkrát, tak se tam dostalo do takových konfliktů, že odešly tak dvě třetiny redakce...

Mělo vás být asi dvacet, co jste se sešli v Dobrém večerníku, že?

Je to tak. Něco kolem dvaceti. A v redakci zbylo asi 38, 40, nevím... ale zbylo jich hodně málo... Ale Schlée... to by bylo na knížku. Co vám na to mám říct... Pod dojmem velkých kamarádkých gest a slibů se odehrávalo takové docela pro mě nepříjemné období života... Takové různé podfuky a podvody... Na tohle období nejsem hrdý, to říkám popravdě, protože jsem podlehl a pro řadu lidí, s kterými jsem předtím dobře dělal, tak jsem znamenal slabocha, když to řeknu velmi zjednodušeně...

Ale určitě to nebyl můj soused. (Smích) Určitě jsem s ním nekamarádil, ale tak to znáte, za mnou tenkrát přišel Aleš Pohořal, což byl kolega, kamarád a sportáček a on byl takový hodně živý a teď vymýšlel různé blbosti. A jedna z nich byla: „Hele znám perfektního člověka.“ No a už to potom jelo. Nejdřív ho přivedl mně, potom nějakému užšímu kruhu a potom se sám delegoval na nějakou velkou celoredakční poradou, kde jsem ho představil já. To bylo mé jediné představení. Od začátku mi všichni říkali: „Vůbec nepočítej s tím, že si tě tam nechá, ty poletíš jako jeden z prvních.“ Což sice pravda nebyla... Ale příjemné to nebylo. Tehdy byly ty privatizační vášně a on se v tom uměl pohybovat, chodili jsme různě po politicích a snažili se různě zachránit Večerní Prahu a nebylo to příjemné prostě...

Ano, když dnes čtu o té dosti divoké transformaci médií počátkem 90. let...

Tam jsme se fakt dostali až na dno... Člověk pak ani neví příběhy lidí, s kterými jsem dělal, protože se to dostalo do takového divného stavu díky tomu Schléemu, že jsem zapomněl na kamarády a kolegy, kteří tam se mnou dělali předtím od toho listopadu. Já ani nevím, kdy odešel Tereba...

Ten právě dost brzo poté, co do Večerní Prahy vstoupil Fidelis Schlée, pak jste se měli spolu sejít v Dobrém večerníku.

To vím, pak jsme tyhle lidi dávali dohromady.

Ale konkurovat Večerníku Praha bylo asi hodně těžké, vidíte?

No tak těžké... My jsme si tenkrát věřili, to jsou všechny takové ty příběhy, kdy to pokračovalo v dalších případech, kdy jste si říkal, že máte lepší lidi, kvalitnější to... ale

ona to nebyla pravda. Ty lidi, co kupovali Večerní Prahu, tak jeli konzervativně a dál si kupovali Večerní Prahu. Tečka.

Vůbec je nezajímalo, že ti lidé, kvůli nimž si Večerní Prahu třeba začali kupovat, už jsou v jiné redakci?

Večerní Praha, kdyby někdo měl zájem něco napsat, tak by mě zajímalo, jak tenkrát vypadala, ale dobrá nebyla, protože my jsme z toho nejenom dělali srandu, to je logické, ale kvalitativně byla velmi špatná. Dobrý večer³¹⁷ nebyl zas taková velká prohra. Kdybych dneska měl 40 tisíc náklad, což si můžete zjistit, tak by to bylo vítězství, ale tehdy ta Večerní Praha měla přes sto tisíc běžný náklad. Nikdy se to nezvedlo, ani když se to pak vrátilo pod Košťála pod tu Vltavu,³¹⁸ tak už to bylo rozhádané a už Dobrý večer dávno nebyl, ale přesto už se Večerka nevrátila tam, kde byla. To byla taková ta sebevražedná akce, že vy jste s těmi lidmi odešel, chtěl jste porazit Večerku a ve skutečnosti jste se vzájemně požrali. Nefungoval ani Dobrý večer, ani Večerní Praha. Smutný příběh. A od té doby tady žádný večerník vlastně nevznikl... Pak byl vlastně nějaký pokus opět se Schléem... Ale to už zařvalo vyloženě na kvalitě lidí. Myslím si, že i v té době komunistické i v té postkomunistické tam byli fakt dobří novináři, dobří fotoreportéři, takže tam byla kvalita, byť byla Večerní Praha ostatními velmi podceňovaná, i těmi, co jí prošli a pak začali psát v nějakém důstojnějším, ale pak si myslím, že se to postupně zlepšovalo, takže pak se začala vnímat Večerní Praha jako moment jakési školy do budoucna.

Já na Večerní Prahu vzpomínám rád. Ještě před pěti lety jsem byl přesvědčený, že by měla místo tady na trhu, dneska už si to nemyslím. Také byly nějaké snahy se vrátit s normální podobou večerního vydání, ale to vše po nějakých propočtech padlo. A to je konec...

³¹⁷ Dobrý večer byl původní název Dobrého večerníku. Ke změně názvu však došlo krátce po založení.

³¹⁸ Vydavatelství Vltava-Labe Press

Příloha č. 2: Rozhovor s Václavem Jirsou, dlouholetým fotografem Večerní Prahy

3. 5. 2017

Jak probíhala vaše kariéra? Na stránkách World Press Photo se píše, že jste vystudoval...

Strojnickou průmyslovku s maturitou, chvíli jsem dělal na umístěnkou v českých loděnicích a v té době už jsem začal fotografovat a odtamtud jsem se pak, když zemřel Mirek Daněček, dostal přes konkurz do *Večerní Prahy*, což bylo v roce 64. Dokonce vím, že 16. 12. 64 jsem tam byl poprvé v té komoře a kanceláři jako zaměstnanec, ne jako externista.

Mirek zemřel, někdy v půlce září a v té době, protože jsem dělal v takové partě, říkali jsme si Tvůrčí skupina, to byla taková ta doba... Antonín Bahenský, což už v té době byl sportovní reportér *Stadiónu*, Jarda Valenta, který byl také jako já amatér a oni se v podstatě v té době připravoval časopis *Signál* a tam přecházel Bahenský a protože s Jardu Valentou byli stejně staří a já jsem byl o něco mladší, tak si vzal Jardu Valentu s sebou. A když já jsem zůstal v podstatě sám na volné noze, tak se bohužel stalo, že Mirek zemřel. A on (pozn. Bahenský) mi řekl, hele já tě tam doporučím, tak mě doporučil do *Večerní Prahy* s tím, že já jsem pro něj dělal externě tři čtyři měsíce, než byl jakejs takejs konkurz. Bylo nás tam asi šest, co s nimi v té době dělali externě nebo se o to zaměstnání ucházeli. Na mě ukázali prstem, tak jsem se stal zaměstnancem fotoreportérem *Večerní Prahy*.

Mimochodem, koukám, že tady na pracovním stole máte obálku ještě s logem *Večerní Prahy*...

To je archiv, tohle všechno. To je archiv i z *Večerní Prahy*, který mi dali, protože jsem přecházel z jednoho listu do druhého

Já jsem měl to štěstí v uvozovkách, že jsem odcházel z *Večerky* 31. 12. 88, abych prvního ledna 89 nastoupil do tehdejšího Rudého práva. No a protože jsem šel o dvě patra výš a byl to taky stranický list a když jsem řekl „archiv“, tak vedení redakce řeklo „jistě, to si vem“. Je to balast, je tam vše, co se v té době dělalo, ale je to dokument doby. Akorát jsem udělal v životě několik chyb, což bylo to, že v určitém období jsem měl pocit, že tohle už nebudu potřebovat, tak jsem to vyhodil. A pak jsem zjistil, že i ta nejobyčejnější fotografie má svojí dokumentární hodnotu...

Fotil jste také srpen 68?

Přiznám se, že ten jsem třeba nefotil, já jsem se bál. Já se přiznám, že ten první den, který byl zajímavý a všichni, kteří něco znamenali od Koudelky až já nevím kam, tak v těch

ulicích byli. Já ne. Já jsem dokonce nebyl ani doma, byl jsem u kamaráda přes ulici, abych viděl, jestli náhodou nás nechce někdo sebrat nebo tak... Vím, že jsem to přeceňoval, ale já jsem se opravdu bál. Já jsem nebyl ničím zajímavějším, že bych byl avantgardní fotograf, který by šel s dobou nebo proti době. Prostě obyčejný kluk, kterej se bál.

A měl jste také tou dobou rodinu?

Ano. Ženil jsem se v roce 60 a v roce 63 se mi narodila dcera.

Část redakce ve vydávání Večerní Prahy pokračovala ilegálně, že?

Ano, je to tak. Nebudu polemizovat s kolegou Terebou, tam je to popsáno trochu jinak, ale to je jedno... Prostě ta část redakce se scházela v oddělení propagandy jednoho pražského podniku. Ti lidé se tam sešli, odevzdali to... já jsem tam přišel v době, kdy se vracela delegace z Moskvy, to byl první den, kdy jsem s redakcí navázal kontakt. Ale přiznám se, že i poté, co už byla doba normalizační, tak jsem toho moc nenafotil, dokonce jeden z mých kolegů si říkal, že jsem emigroval, že jsem nikde nebyl vidět. A redakce tolerovala, že jsem tam dělal jen to nejnnutnější. Nejenom ten srpen, ale asi do roku sedmdesát, kdy jsem se trochu ztopořil a začal jsem dělat... Ale to není hrdinství, spíš jsem byl srab.

Kromě Stanislava Tereby byli propuštěni všichni ti, co se na tom podíleli, že?

Skoro jo. Ti, kteří viděli v té době do budoucna, tak odešli sami a sehnali si ještě místa, která je uživila. A ti, kteří měli pocit, že se nic neděje, ti byli vyhozeni v roce sedmdesát po tom dubnovém plánu, kdy začaly redakční prověrky. Kdo byli aktivní, tak to věděli a pro ty lidi to znamenalo konec. Třeba Václav Král, který měl v podstatě štěstí a smůlu navzájem, protože studoval nevím jakou školu a přišel do redakce v roce 67 na praxi a napsání diplomové práce a protože to byl kluk aktivní a zkušený politik, nepřišel jako klasický novinář, ale jako politik, tak se dostal do situace, že stál na čele toho všeho, a skončil tak, že byl u Pražské stavební obnovy v partě s Darkem Vostřelem a Václavem Šaškem na lešení, takže když jsem šel Prahou, tak na mě někdo volal: „Hele nazdar Venco, vyfoť nás!“ Takže takové to byly osudy.

Co jsem pochopil, tak Stanislav Tereba byl člověkem, který byl schopen lézt pro fotografii na úplně neskutečná místa...

Jistě... Je otázka, do jaké míry to byl exhibicionismus a do jaké míry to byla nutnost. Ale dobře, vymyslel si to, chtěl to, tak za tím musel jít, aby dosáhl svého.

Ale přijde mi, že on se tím ve své knize ani netají, že byl trochu exhibicionista, že třeba musel být podepsaný úplně pod vším...

Byl to motor té doby. Já se přiznám, že my jsme spolu dělali 24 let, takže se známe opravdu dobře a oba jsme měli jeden hnací motor: Být nejlepší. To je objektivní fakt. A když to vezmu za oba, tak my jsme se ráno, aspoň teda já, ale věřím, že u něj to bylo to samé, probouzeli s tím, že musím být lepší než včera. Že musím být lepší než Tereba a že my oba dva musíme být dohromady lepší oddělení než ve všech novinách, které tady jsou. To byl motor, který nás hnál dopředu. Že jsme spolu měli nějaké problémy, to bylo jen ve prospěch té práce.

Co jsem si tak o vás dvou zjišťoval, tak jste byli bráni jako dva velcí rivalové...

To nás hnalo dopředu a Večerní Praha na tom vydělávala v kvalitě práce, kterou jsme odevzdávali...

Čím vlastně podle vás byla Večerní Praha výjimečná po fotografické stránce?

Ta výjimečnost byla dána už tím, co se Večerní Praze dalo do vínku, když začínala. Honza Zelenka, který ji založil, udělal jednu velkou věc. Protože měl zkušenosti ze světa, tak chtěl udělat večerník, trošku bulvár, který v té době svým způsobem nešel udělat, ale chtěl noviny, které by se lišily od těch deníků, které v té době byly... A když se podíváte na fotografie té doby v těch denících, tak to byla oficiální fotka, „rukotřasy“, takové ty vyložené dokumenty partajní doby nebo té nevyšší hierarchie partaje a dost. Erich Einhorn, který byl prvním fotoreportérem Večerní Prahy, měl tu výhodu, že měl volné ruce a ve Večerní Praze se tiskly žánry. Na jedničky. Ne sice každý den, ale z těch čtyř pěti dnů v týdnu, původně to bylo jen do pátku, takže tam se prostě tiskly žánry, takže to svým způsobem ovlivňovalo i mě jako amatéra. Že jsem viděl, co se dá, co se může... a to bylo dané tím, že ta Večerka byla v tomhle jiná než ostatní. Další věc: formát. Klasické noviny dvě ku třem na výšku na šířku. Ve Večerní Praze jste měl takovejhle jednosloupek (pozn. ukazuje asi pět cm), měl jste tam fotku na čtyřikrát na pětkrát. Lišilo se to už formátem, což nám dávalo další možnost, která byla, že vlastně jsme měli otevřené ruce. Teď vlastně to, co už jsem zažil já. Ve Večerní Praze to bylo tak, že se začínalo výběrem fotografií ten den, takže se vybraly fotky a řeklo se, tohle bude na jedničku takhle vysoké, tohle bude támhle dvojka, trojka... sport ne, tam si to sportáči dělali sami, to bylo trošku jiné. Na té sportovní stránce to bylo trošku jiné. Pak se teprve dělaly články. Zatímco všude jinde se napsalo nebo zařadilo na tu stránku, co kde bude textově a pak se to dodlažďovalo takřikajíc fotkami k té události. Tady to bylo obráceně. Ve Večerce byla fotografie samostatným informačním materiálem doplněným textem,

zvaným popiskem. To je objektivní fakt, který v té době byl a byl převratný pro ostatní noviny. Proto jsme si mohli dovolit se za tím honit, protože to mělo cenu, i tu informační hodnotu ta fotka měla, že jsme snažili, aby ta fotografie měla obsah i formu a to nás postrkovalo trošku dál.

A bylo tomu tak po celou dobu, co jste byl ve Večerní Praze?

Dalo se říct, že po celou tu dobu. Lépe řečeno po roce 70 po normalizaci přišlo jiné vedení a to mělo trošku jiný náhled a taky trošku vzdělání. To, co ti kluci předtím dělali, tak najednou se to dostávalo do toho oficiálního řadění mezi ty ostatní deníky.

Byla tam možnost, že když se něco podařilo, tak to tam bylo, ale nebylo to už takovým pravidlem... Svým způsobem to byl i obsah fotografií. Přece jenom se přecházelo k fotografiím ekonomického charakteru, z fabrik... Ale i tam se dala udělat zajímavá fotka, ale ne každý den.

Před pár dny jsem dělal rozhovor s Josefem Richterem, někdejší šéfredaktorem Večerní Prahy a on už tam působil částečně od poloviny 70. let, a říkal, že i tenkrát se začínaly poradit tím, že se daly na tabuli fotografie a až podle fotek se vymýšlel obsah...

Takže vidíte, že nekecám....

Ale jak říkáte, tak to působí, jako kdyby ta úroveň fakt šla úplně rapidně dolů...

Ne, takhle, ta tabule tam byla furt. To byla plechová magnetická tabule, magnetkama se na ní daly fotky, ta tam byla až do té doby, co jsem tam byl já, do toho roku 88. Ale i tak se to vybíralo, ale přece jenom ten nejoficiálnější pohled na tu fotografii byl jiný než v těch šedesátých letech...

Na to také měl dohlížet nový šéfredaktor František Nebl...

A jeho pravou rukou byl Václav Macal. Nebl byl s Cyrilem Smolíkem, což byl televizní redaktor, to byli ti, co byli u vzniku těch tehdejších takzvaných zpráv, které začaly vydávat spojenecká vojska... Příspěvkem tam byl i ten Macal...

Čí iniciativa byla, že jste dělali letecké fotky? Vaše nebo pana Tereby?

Obou. Chtěli jsme to zkusit. Zkusili jsme to, dělali jsme to, ale upřímně řečeno, tam se nedalo nic odkoukat... Tam bylo jedno, jaké to bylo letadlo, bylo zbytečné, abychom seděli oba u jednoho okénka. Jeden seděl vpravo, jeden vlevo a fotilo se, co jsme viděli.

Co jste třeba od Stanislava Tereby odkoukal?

Spíš šlo o to... Snažil jsem se ho trumfnout, ať už to bylo v obsahu, ve formě fotografie. To, co jsem říkal, prostě být lepší. To se nedá odkoukat. Samozřejmě, co základem, což se dneska neříká: Základem bylo řemeslo. My jsme museli mít řemeslo.

Tenkrát se to nedalo „nacvakat“ tak, jako dneska...

Přesně tak. Já pamatuji dobu, když nebyl expozimetr. Když byly první expozimetry, to už byl rok šedesát dva, čtyři... Ještě to byly nějaký ruský malý krabičky, který toho moc neuměly. To samé bylo v technologii. Filmy... Takže my jsme museli umět ten film vyvolat, museli jsme to umět nazvětšovat. Díky tomu, že ta aktuálnost Večerky byla v tom, že se ráno začalo poradou a v jedenáct v půl dvanácté se odevzdávalo. A co se ten den nafotilo jako aktualita, tak jste musel umět za šest osm minut odevzdat. A v tom právě bylo i to, co jsme se museli naučit oba a museli jsme se naučit spolehnout jeden na druhého. Třeba Spartakiády. My jsme to měli tak, že se vyjednalo někde na Strahově na nějaké věži, že se tam bude fotit, což byla v podstatě policejní záležitost. Pak se na policii u náčelníka domluvilo, že tam bude stát na motorce frajer v koženém mundúru. Prvních pět minut spartakiády se fotilo, vytočil se film, seběhlo se dolů, on si to dal do kapsy, motorkou za pár minut přijel do redakce, laborantka stála před barákem, vzala film, vyběhla nahoru po schodech. Když fotil Tereba, tak jsem to vyvolával já. Na sklo se to dalo mokré, ta fotka se nazvětšovala a pomalu se s ní mávalo ještě s vlhkou, aby se to z toho dalo udělat. A obráceně bylo, že jsem fotil já a vyvolával Tereba. Unikátem Večerky také svým způsobem bylo, že lidi šli ze spartakiádního stadiónu a tam se 20-30 tisíc Večerních Prah speciálně vtištěných a jen tam dovezených prodávalo s fotkama toho dne ze zahájení. Takovéhle profesionální majstrštyky se dělaly. Samozřejmě ne každý den... Ale spartakiáda byla velká událost, tak se to udělalo.

Letecké fotografie...

Nebylo to tak zlé. Je pravdou, že redakce musela požádat prostřednictvím vydavatele, což byl Městský výbor KSČ. To se vyřídilo. V těch prvních dobách to bylo tak, že s námi létal háestěďák, který nám v určitém momentě řekl „teď nefotit“, protože se přes něco přelétávalo...

Přes nějaké státní či stranické budovy?

Nejenom. Já jsem s tím pak jednou měl dokonce průser, že jsem to prostě použil... I v Praze byla takzvaná síla, svým způsobem nějaké rakety. Byl to asi nějaký obranný systém hlavního města. Bylo to někde na okraji. A on řekl: „Teď nefotit.“ Tak jsme nefotili. Položili jsme foťák na podlahu a díval jsem se z okna, proč se nesmí fotit, tak jsem to viděl... No a když jsem pak jednou fotil žně, tak tam najednou přijel gas ke mně s vojákama a se samopalem, co tady dělám. Říkám, fotím žně. „Pojďte se mnou.“ Tak jsem to otočil, jeli jsme tam někam, já jsem nevěděl, že tam jsou kasárna u toho pole. A já jsem blbec plácnul: „No jo, vy tady máte síla.“ A už jsem byl pozván na vysvětlení, jak to

vím... Ale je pravdou, že v té době, i pozdějc, že jsme museli ty fotky dát na to HSTD a tam nám je orazítkovali, že se můžou použít. Je pravda, že se nestalo, že by nám něco neorazítkovali. Jako ano, ale my jsme v podstatě byli svým způsobem ukázněni, takže jsme neprovokovali...

...abyste mohli dál létat...

Navíc, pokud by třeba, a to nebyl můj případ, může to být případ Standy Hrdiny, že nafotil něco, tak se jim to nedalo k orazítkování. A nedalo se to použít. Ale měl pocit, že má nafoceného něco, co bychom neměli vidět. Nebylo to tak, že bychom museli vzít filmy a odnést je a oni to stříhali nebo škrtali. Prostě my jsme jim dali fotografie z těch filmů, co jsme nazvětšovali a oni nám to orazítkovali a to pak bylo kryté, že se to dá použít.

Jiné noviny letecké snímky neměly, že?

Dlouho ne. Až pak někdy se do toho taky někdo pustil. Ale byla to svým způsobem priorita Večerní Prahy.

Viděl jsem, že letecké fotografie, či jiné snímky z nadhledu, byly často i na titulní straně, zatímco dnešní noviny musejí mít na titulní straně fotografii k něčemu, co je prudce aktuální...

Ano, ta prudká aktuálnost byla v tom obsahu, že to je Severní Město, Jižní Město nebo na dálnici nějaký úsek. Ale ano, bylo to zajímavé tím, což bylo cílem Večerní Prahy, ukazovat lidem něco, co normálně nevidí, nebo si toho nevšimnou, když kolem toho jdou. To byly ty detaily, které jsme se snažili dělat i v těch žánrech ulice. Že to byly věci, které byly zajímavé bez povšimnutí a upozornit lidi: hele, všimněte si, stojí to za to.

Mimochodem, o vás se na webu World Press Photo píše, že jste kromě sportu fotil hlavně hudební scénu...

Práce ve Večerce byla tak trošku rozdělená. Tereba byl hlavně sport a já si musel najít něco jiného, ale to už bylo dané tím, že já jsem už předtím fotil muziku. Pražská jara a podobné věci jako amatér. Takže jsem v tom pokračoval, takže jsem tam měl slušné zázemí, v koncertních síních jsem měl možnost si sednout nebo najít si místa, kam se normální lidi moc nedostali, nemusel jsem mít vstupenky, nic takového. Bylo to trošinku něco jiného. No a časem, protože ten sport, mezi náma, je to nejjednodušší a nejlacinější pro toho fotoreportéra, kde udělat dobrou fotku. Řeknou vám, kdy to je, kde to je, kdo tam je a navíc sport má drama sám o sobě, takže i já jsem to chtěl dělat. No a v době, kdy se stalo to, že jsme se už střídali po neděli týden ten, týden ten, tak jsem se dostal i k tomu sportu. No a tam jsem začal sbírat úspěchy, a dokonce když jsem pak přešel do Rud'asu,

tak jsem byl hlavně sportovní fotoreportér a dokumentarista doby nebo i jiných věcí, ale hlavně sportu. To, co vlastně ve Večerce byl Tereba. To je pravda, že na začátku to byla muzika, později sport.

Také jste dolepoval chybějící míče do fotek?

Taky jsem lepil míče... Zaprvé, dyť v té době, vemte si, co jsme měli v ruce za technologii, dyť nebyl motor, frekvenční snímání... no tak jako, ten balon, aby to bylo zajímavější. Dyť my jsme je měli všichni ty balony nazvětšované, vystříhané v různých velikostech v krabičce a jen jsme ho tam mázli. Umění bylo i to ho to tam umět nalepit. To jste si vzal kousek lepenky, utrl, vzal jste balon, kde ho chcete mít, olízl jste lepenku, takhle jste to podstrčil, popotáhl, přimáčkl, pak jste to udělal z druhé strany a ten balon tam byl. A ještě větší frajeři, kteří chtěli za každou cenu, aby to nebylo vidět, protože někteří sportovní redaktoři říkali: „Zase vole, co to tady na mě zkoušíš.“ Takhle po tý fotce přejeli rukou, tak tam byl hrb... Tak se dělalo, že se to dalo na okno ksichtem dolů a takhle se to propiskou objelo z druhé strany a nebyl tam znát ten hrb. Tím jsme zakrývali i to, že jsme to nalepili.

A ještě další figle... Tenis, to byl další problém. Nejenom fotbal, nejenom volejbal. Puk byl jednoduchý, to jste vzal fixu a namaloval ho tam, že jo. Ale co se týče tenisu, to jsme měli prášky různých velikostí a teď jste tam při tom zvětšování položil prášek tam, kde jste chtěl mít balon. Tenkrát byly bílé, ne žluté. Na té černobílé fotografii pak byl krásně bílý balón. Mělo to zase jednu výhodu, kdo byl trochu znalý sportu, tak ta raketa byla mázlá a míček byl ostrý. To byly ty podvody, které se dělaly, ano...

Ta etika byla tenkrát taková volnější, ne? Ani se to tak nebralo. Nepřemýšlelo se nad tím tak, že je to nějaké zlo...

Nepřemýšlelo, ale ten účel se vymýšlel jen proto, aby ta fotografie byla zajímavější, lepší. A bylo to pro noviny, nikoho nenapadlo tohle udělat s fotkou na výstavu. To, co se dneska chce, že podepisujete, když dáváte fotky z digitálu, že nebyly nijak upravovány. Ano, paní docentce Lábové jsem kdysi dával rozhovor a mimo jiné tam bylo i o etice a digitální fotografii, takže jsem tam tohle psal. Jistě, vyrovnávají se paralaxy, to je v pořádku. Zesvětlujou se fotografie, části fotografií, ale to je to, co se dělalo pod zvětšovákem.

Říkal jste, že jste neměl dříve k dispozici motorek na sekvenční fotografování. Nakonec vám však tohle vybavení pomohlo ke druhému místu v kategorii sportovních příběhů na World Press Photo, kam jste poslal fotografie od Taxisova příkopu...

Ano. To bylo prvně, co jsem ho měl a kdy se to tak povedlo.

Jakože párkrát jste ho měl předtím, ale teprve na Velké pardubické se to povedlo?

Takhle... Ten rok jsem to měl poprvé a když jsem jel na Taxis, tak na Taxisu jsem to používal poprvé.

Kolem Terebovy vítězné fotografii je velice zajímavý příběh. Má také váš úspěch na World Press Photo za sebou nějaký příběh?

Jedinej příběh k tomu je ten, že byla shoda náhod, že jsem tam přijel poprvé s motorem na fotoaparátu. Teď jsem tam nějak lelkoval. Tam je to jasné, takhle je Taxis, takhle oni jedou. Tam z té strany se nefotí, protože tam byl Taxis větší, většina koňů šla vždy zleva, tak všichni, sto lidí, stáli vlevo u provazu a tlačili se. Náhoda byla, že tam byl kameraman krátkého filmu, dalo by se říct dokumentárního, Pavel Vaska a ten tam měl praktikábl takhle vysoký (pozn. ukazuje asi 150 cm), na tom měl kameru na stativu. „Hele, Pavle, můžu k tobě?“ „Jó, pojď, vole.“ Tak jsem si tam vylezl. Takže já jsem byl za těmi lidmi, metr a půl nad nimi, ten fotoaparát byl asi 2,5 metru ve vejšce. Já jsem viděl nejen přes ty kluky, ale když ty koně padaly, tak jsem viděl i kousek dál za ně. Neměl jsem jen tu první řadu koní, která mi přikryje vše ostatní, ale mohl jsem si pak z toho vybírat.

A ještě jedna věc, která s tím souvisí. Ten seriál, co jsem posílal na World Press měl šest fotek. Já jsem vlastně litoval, ale to jsem litoval až pozdějc a lituju toho svým způsobem do dneška, že jsem tam nedal fotografii sedmou. Nemá cenu, abych vám to tam ukazoval v kontaktech. Sedmá fotografie je ta, když to všechno drama skončí, tak tam stojí policajt s rozpaženýma rukama, aby tam nikdo nešel. Z těch všech koní, kteří byli tak dramatičtí, všichni utekli a leželi tam jen čtyři žokejové. Tam bylo ticho, konec.

Zkoušel jste se víckrát uspět na World Press Photo?

Zkoušel. Rok 74 byl vyvrcholením. Já jsem tam posílal od roku šedesát sedm, osm... Většinou jsem dostával čestná uznání, asi tři nebo čtyři.

O těch se přitom nikde moc nepíše...

Ne, ty jsou jen v těch katalogách.

Co byste řekl, že byl typicky terebovský styl fotografie? Z mého zkoumání my vychází, že opravdu rád fotografoval z výšek...

Ale to byl ten jeho exhibicionismus. Třeba jsme měli výstavu a měli jsme dobrý vztah s lidmi z Krátkého filmu a kameraman Holomek, že udělá medailonky pro Týdeník o nás dvou. Přesně to byl ten moment, kdy Standa lezl po nějakém lešení, takhle tam balancoval a já nevím co všechno možný... Nakonec si myslím, že to bylo blbější než to, co bylo o mně a co už si nepamatuji přesně... Ale bylo to dané tím, že byl trošku jinej než

třeba já. Že prostě chtěl a musel bejt vidět. To ho trošku charakterizovalo, čímž nechci říct, že to bylo na úkor kvality práce. On měl pocit, že právě tohle všechno dělá pro to, aby ten výsledný efekt byl ještě lepší.

Holubovský, Pilmann, ještě někdo?

Ne. Opravdu jen oni dva. A to ještě ten Pepík Pilmann šel z takových důvodů, že jeho manželka byla lékařka... Myslím, že neměl důvod se obávat, že by byl nějakým způsobem perzekuovaný. Ne proto, že by politicky tak vyhraněný, vždyť byl sportáček. Franta Holubovský byl přece jenom trošku něco jinýho. Ten dělal myslím s Rudou Ströbingerem nebo někým z té doby a on mu ty články ilustroval k těm materiálům, které byly... nebudu říkat protisovětské, ale po tom srpnu mohli být tou novou garniturou označeny jako...

Nežádoucí?

Tak. Že by obsah mohl být tomu posrpnovému režimu nežádoucí... Ten šel z toho důvodu. Když jsme se pak jednou potkali, tak řekl, že se bál. To samé, co já, jenže on to zrealizoval a šel.

Vy jste se potkali po jeho emigraci?

On sem pak normálně jezdil. Ne teda hned v roce 70, ale po těch osmi deseti letech sem jezdil normálně se podívat.

To šlo?

Šlo, to už byla ta doba, kdy už tyhle lidi nebyli braní jako emigranti, on už měl občanství. Nevím, jestli si nechal i to české, ale byl legitimním Němcem, takže mohl přijet. Byl tady víckrát.

Jak to bylo s Erichem Einhornem? Ten v redakci působil v jejích počátcích...

On tam nebyl moc dlouho. Večerka začala prvního dubna 1955, pak tam byl tak do roku 60, 62... Pak tam k němu přišla Jiřina Cinibulková, ta fotila s ním a k Jiřině, když odešel Erich, tak přišel Mirek Daněček.

A kam odešel

Já nevím, jestli šel na volnou nohu, nebo dělat něco jiného. Jiřina odešla do fotooddělení České televize, dělali takzvané fotoskáře, fotosky z natáčení... No a zemřel docela pozdě ten Erich, to byl takovej vysokej hubenej člověk. Výraznej obličej s nosem danej jeho jménu a brejle, takový jednoduchý brejličky...

Jemu je přisuzováno, že nastartoval ve Večerní Praze to, v čem jste tam pak pokračovali. Že Večerní Praha byla ceněná pro ty fotky. On byl takovým otcem toho...

Toho žánru nebo stylu fotografie, nebo žánru...

A toho humanistického směru...

Já bych neřekl až tak, tohle je dost kategorizované. Řekl bych, že to byl ten... to řeknu stejně, ale jinými slovy, prostě ten lidskej pohled. Vy jste to řekl vědecky.

S kým jste dodnes v kontaktu z těch slavných českých sportovních fotografů?

S nikým... Přiznám se vám, je to smutnej příběh, neříkám, že tím trpím, to v žádném případě ne, ale vy jste se zajímal, tak jste se zajímal, ale jinak se o mě a tuhle práci, kromě pár lidí tady, když někdo si něco vzpomene, jestli to náhodou nemam, tak se nikdo nezajímá...

Byla doba, kdy jsem dělal asi šest let pro ty paralympioniky. Pak jsem to ze zdravotních důvodů ukončil, protože mi řekli, že mám zhoubný nádor, tak se mi nechtělo jet do Číny, tak jsem to přehrál na jednoho kolegu, se synem mají agenturu a pracují pro ně dál. Od té doby jsem byl ještě tady v redakci, ale už i ty poslední léta ani třeba ze sportu... berte to tak, že ten archiv, který tady je v negativech a který jsem se, aspoň toho z mého pohledu podstatného, snažil převést do archivu Práva... Tak když zemře nějaký herec... František Peterka... tak se zprávou z Četky většinou přijde nějaká fotka a koho napadne se podívat do archivu Práva? Nehledě k tomu, že tam mám nějaké fotky, ale třeba to nejsou ty nejslavnější fotky, ale jsou to věci...

Ale jak jste se ptal... moji vrstevníci... kolik jich je? Moc jich není už... Já už jsem teď asi 10-12 let neviděl Tondu Bahenskýho... A ty ostatní nejsou.

Příloha č. 3: Rozhovor se Stanislavem Terebou

6. 5. 2015 (Poprvé publikováno v diplomové práci *Vývoj české sportovní fotožurnalistiky od poloviny 20. století*.³¹⁹)

Myslíte si, že vaše nejslavnější fotografie *Brankář v dešti* by měla šanci získat nějaké skutečně významné ocenění i v pozdějších letech?

To už asi ne. Podle toho, co tam vidím, tak všechny ceny jsou teď z válečné scény...

Zatím poslední český fotograf, který uspěl na World Press Photo, je Roman Vondrouš z ČTK. Shodou okolností také díky fotografiím ze sportovní akce – z Velké Pardubické. Zaregistroval jste jeho úspěch?

Dostávám od nich každý rok časopis, kde jsou vítězné fotky. A tam jsem si nějakého Vondrouše nevšiml. A kde pracuje? V Četce, jo?

Ano, vyhrál v roce 2013. Když jste zmínil, že dnes vyhrávají fotografie z válečné scény, vy jste se k podobným akcím nedostal?

Jednou jsem byl v Íránu na velikánském zemětřesení. Kolegové, co byli se mnou, tak zesinali, když viděli mrtvolu. Já jsem všechno fotil. I ty mrtvé, potřhané...

A kdy jste dělal nějakou fotoreportáž naposledy?

Teď včera jsem fotil, jak oplocovali zámeček na Cibulkách, tam bydlelo asi sedmdesát squatterů a majitel chtěl, aby to vyklidili. Chce to po mně jedna francouzská agentura, protože pramájitelem toho zámečku ze 14. století byl francouzský šlechtic.

Takže ještě dnes spolupracujete se zahraničními redakcemi?

Občas, když někdo napíše mail, tak to bleskově udělám a druhý den to pošlu. Jinak občas fotím pro Mladou frontu, pro Lidovky... vždycky, když se jim někam nechce, tak mi zavolají, co chtějí. Hned taky řeknou: „Budu pod tím podepsaný já, ale tobě to zaplatíme.“

³¹⁹ HEJBAL, Dominik. *Vývoj české sportovní fotožurnalistiky od poloviny 20. století*. Praha, 2016. 89 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Doc., Mgr. et MgA. Filip Láb, Ph.D.

Vy stále publikujete v českých novinách, ale pod cizími jmény?

Ano. To bylo pro mě nejhorší, když s tím začala Mladá fronta, protože já byl vždycky tak marnivý, že jsem pokaždé musel mít pod fotkami napsáno „Foto Tereba“. Dokonce v osmašedesátém, když přijeli Rusové, tak jsme se sešli (pozn. s kolegy z Večerní Prahy) v hospodě U Antoníčka. Tam jsme rozhodli, že budeme noviny vydávat dál a kdo se chce podílet, ať zvedne ruku. A já byl jediný. Pak šéfredaktor, zástupci a technickej se přidali. A kolega Jirsa (pozn. druhý fotograf v redakci) si vzal dovolenou, protože se bál. Měli jsme redakci ve Svobodě na Smíchově, jedna naše kolegyně Irena Slezáková si každý den ve čtyři odpoledne přišla pro fotky do bytu v Lucemburkové a já jsem říkal: „Ireno ale připomeň, že chci být pod každou fotku podepsaný.“ Ona říkala: „Neblbni, je to nebezpečné...“ Pak se v devětašedesátém všechno účtovalo. Přišlo na to, ale Terebu si nechali, protože už by dalšího takového nesehnali. Takže takhle jsem byl marnivý, že jsem musel být vždycky pod vším podepsaný...

Chodíte ještě fotit na nějaké sportovní akce?

Chodím, jen když si to objednájí nějaké noviny, ale taky už těch novin tolik není. Dělal jsem také pro holandský časopis Voetbal International, ale teď není žádný náš fotbalový mančaft tak dobrý, aby hrál Ligu mistrů s holandským týmem...

Jen pro zábavu už sport nefotíte?

Nefotím, protože už ty lidi prakticky neznám, ale občas se vidím s bývalými sportovci. S Vildou Mandlíkem³²⁰ se vídáme často. A před týdnem jsem byl u Dany Zátopkové v Troji. Zkrátka a dobře fotím pořád, ale už ne tak, abych mohl říct, že fotím, až se potím. Takže už se nepotím. Hlavně už nemám takový ten pocit „než to vyvolám“. Tady (pozn. ukazuje displej svého současného digitálního nikonu) už to vidím, jestli to tam je. A když není, tak to udělám ještě jednou...

Takže vás přechod na digitál zklamal?

Nesl jsem to dost těžce... To jsem tam (pozn. ukazuje na svou knihu Profotografovaný život) nenapsal, jak jsem fotil pro Mladou frontu fotbal a udělal malér v Mnichově?

Tohle jste tam nezmínil.

Hrál Bayern s Dortmundem, kde byl Tomáš Rosický. A Mladá fronta mi zařídila akreditaci. Takže jsem tam dojel. Nechtěli mě pustit, měl jsem mezinárodní novinářský průkaz, tak jsem jim ho ukázal. Strážce mi řekl: „Já o tom vím, čeká tam na vás pan Beckenbauer.“³²¹ Říkám: „Proč?“ Vždyť to je předseda Bayernu. Tak jsem tam zaklepal a řekl jsem: „To kdybych věděl, že se tady potkám s vámi, tak jsem vám přivezl krásné fotky blahé paměti z Bělehradu, když sedíte na střídačce, máte založené ruce a jste smutný, nebo když mezi vámi a Berti Vogtsem jde gól.“

Jestli by ovšem chtěl mít památku na prohrané finále mistrovství Evropy 1976...

On říkal: „No, že bych měl nějakou radost, kdybyste to přivezl, to ne, ale dám vám adresu a pošlete mi to.“ Když jsem mu to poslal, tak mi přišel děkovaný dopis na hlavičkovém papíře Bayernu Mnichov.

A ten malér?

V poločase toho zápasu jsem pak vytáhl laptop, vyndal jsem z aparátu kartu, našel tři fotky a začal jsem to posílat rovnou do Hloubětína do tiskárny. Naťukal jsem do toho text, kdo to je a najednou mi někdo poťuká na rameno, tak jsem vytáhl od Beckenbauera kartičku s číslem dvě, jedničku měl fotograf Bayernu. A on říká: „Nein, nein, nein.“ A pokračoval o souhlasu z ministerstva... Řekl jsem, že jsem sportovní fotograf a ať se podívá, co posílám do Prahy. A oni mi řekl, že nejde o to, co posílám, ale že využívám vzdušný prostor Spolkové republiky bez souhlasu ministerstva vnitra. Bylo to jak u našich policajtů, jeden hloupej a blbej a druhej usměvavej a chytřej. Ten hodnej se postavil tak, aby ten blbej nic neviděl, protože mně to pořád odcházelo. Pak se na mě otočil a ukázal, že už je to dobré. Pak mi dal vizitku, kde mám příště vyřídit povolení.

Opravdu bylo nutné mít povolení z ministerstva vnitra? Nedalo se to nějak obejít?

Když jsem to pak vyprávěl v redakci, tak mi kluci říkali: Jak jsi starej, tak jsi blbej. I když máš bumážku od Beckenbaura, tak nemůžeš na ploše rozbalit laptop a posílat někam do ciziny nějaký fotografie. Měl jsi tam napsanou také hlavní tribunu, vid'?' Ten Beckenbauer to totiž ví, proto ti dal tenhle doklad. To se dělá tak, že se jde na tribunu až nahoru. Tam najdeš hajzl, kde zrovna nikdo není, zamkneš za sebou dveře, sklopíš dekl, tam položíš

³²⁰Vilém Mandlík – někdejší sprinter, ligový fotbalista a otec tenistky Hany Mandlíkové

ten laptop a odtamtad' to odvysíláš. A když to odešleš, tak spláchneš, zvedneš prkýnko, aby neřekli, že tam bylo nějaký hovado, zabalíš si ty tvoje krámy a odejdeš.“

Pojďme se ještě vrátit k vašemu životnímu úspěchu. World Press Photo jste vyhrál ještě jako externista. Jak velký vliv mělo vaše vítězství na to, že jste dostal práci ve Večerní Praze nastálo?

Do Večerní Prahy jsem se dostal díky tomu, že s nimi spolupracoval na sportovní stránce Jiří Heller, fotoreportér ze Svobodného slova. Byli jsme velcí kamarádi. Říkali jsme mu „pan okýnko“, protože on vždycky říkal: „Mně stačí jedno okýnko. Gól mi stačí.“ Jednou mu v redakci Svobodného slova vynadali, protože my jsme byli noviny, které vydával městský výbor komunistické strany. Vadilo jim jako Národním socialistům, že mu vycházejí fotky v komunistické Večerní Praze. Tak mi řekl, hele v neděli je Sparta – Slavie, tak počítej s tím, že do večera musíš dát fotku do Večerní Prahy na Václaváku. Ptal jsem se proč. A on: No já mám zákaz, ale uvedl jsem tě tam, že ty jsi vycházející fotoreportérská hvězda. Tenkrát tam Sparta vyhrála 3:1, já měl všechny tři góly a docela tak nějak slušně. Jeden zprava, druhý zepředu a třetí zezadu.

No a já jsem tenkrát fotil v národním podniku Start na Újezdě. To byl podnik, který vyráběl sportovní náčiní. I pro profíky. Vyráběli disky, kladiva, bradla, kruhy, všechno možné... V té době, já jsem dělal tři roky a po tu dobu jsem jako externista fotil pro Večerní Prahu. Pro nás, pro Start jsem potřeboval jeden gól, protože to byl spartánský podnik, a oni (pozn. Večerní Praha) tam dali oba ty zbylé, z toho jeden na první stránku na tři sloupce. Tam ty fotky vycházely nejlépe. Navíc jsem si k té fotce dokázal napsat popisek.

Také chtěli, abych nešetřil nápady, že mám určitě mezi sportovci spoustu známých... ale chtěli i herce. A když jsem pak vyhrál v Haagu, tak mi volal šéfredaktor Zelenka do Holandska a říká: „Ty Stando, zaprvé, okamžitě jak se vrátíš, tak mi podepíšeš smlouvu a seš redaktor fotoreportér u nás v redakci. Zadruhé, potřebuji, abys mi tu fotku poslal telefotem sem.“

Několik vašich kolegů emigrovalo, měl jste o nich zprávy i v pozdějších letech?

³²¹ Franz Beckenbauer je bývalý fotbalista, jedna z největších legend německé kopané.

Byl jsem dost odvážný. Stýkal jsem se i s emigranty. Dokonce při výjezdu do Mnichova, kam jsem jel na mistrovství Evropy v gymnastice děvčat, jsem měl asi hodinu volno, tak jsem šel do Svobodné Evropy. Na vrátnici jsem řekl, s kým chci mluvit. Přiběhl šéfredaktor a říká: „Ty vole, víš, jakéj budeš mít průser strašnej? Otoč se a zmiz a utíkej odsud... a co chceš?“ Odpovídám: „Rád bych si udělal fotku v redakci, kde jste Češi, Pražáci. A schovám si to. Protože to snad nemůže trvat věčně, co máme doma. Já vás poslouchám a vy pořád věštíte, jak se to otočí a kdy se to otočí. A já nemůžu riskovat, že nebudu mít fotku, když mi změním vedení redakce. Když přinesu fotku ze Svobodné Evropy, tak to nebude mít nikdo. Jak říkám, byl jsem odvážný. Těžil jsem z toho, že se znám s vedoucím tajemníkem té partaje. Že se znám se všemi tajemníky, že za mnou stojí celá redakce, Četka, pro kterou jsem také dělal...“

A kteří z vašich kolegů emigrovali? Jiří Koliš ve své knize zmiňuje Josefa Pilmanna, vy jste zase v Profotografovaném životě psal o útěku Františka Holubovského...

Jenom Franta Holubovský z Lidové demokracie, takovej menší postavou, ale prima kluk, a Pepík Pilmann. Já jsem byl se všemi dobrý kamarád. Oni ocenili, že jsem se vrátil z toho Haagu, a kdyby se to nepropíchlo v novinách a rádiu a Četka to nevydala, tak by to na mně nepoznali.

Měl jste nějaké zprávy o tom, jak se dařilo Josefu Pilmannovi? Do Švýcarska utekl s titulem vítěze sportovní ceny World Press Photo z roku 1962. Mohl ve své práci pokračovat i v cizině?

Já se s Pepíkem viděl asi tři roky po tom, co zdrhnul. Potkali jsme se v Basileji. Byli jsme tam s manželkou a šestiletým synem. Zavolał jsem mu a říkám: „Pepčo, jsem s Janou a synem v Basileji.“ „Vy jste utekli?“ Říkám: „Ne. Jdeme se podívat, jak jsou značeny turistické... a tohleto. A pojedeme se podívat dál. Kdybys měl čas...“ On odpovídá: „Já jsem deset kilometrů od tebe, přijedu okamžitě.“ Přijel s autem. Měli jsme tenkrát volkswagena brouka a on přijel taky s červeným broukem. Říkal jsem si, že se mu asi dobře nedaří. Tam jezdila samá lepší nablýskaná auta a on přijel se zabláceným volkswagenem. No ale řekl, že sice nepracuje v žádné redakci, ale má nasmlouvané čtyři časopisy a jedny noviny, pro ty dělá krajského zpravodaje z téhle části Švýcarska. A já se ho ptal: „No ale jak se ti daří, Pepo? Vidím, že hladem netrpíš, protože jsi trošičku ztloustnul.“ A on říkal: „No hlad nemám, to ne, ale to víš, stýská se mi. Stýská se mi po té naší partě na Spartě a na Slavii. To víš, tady jsou samí cizáci. Já jsem tady dělal fotbal“

s rolleiflexem, takže buď jsem seděl za brankou, nebo až u branky, ale musel jsem z druhé strany, abych jim nevadil.“ Byl rád, že jsme se sešli, tak jsem mu zareferoval, co je v Praze nového a že také utekl Franta Holubovský do Kolína nad Rýnem.“

A František Holubovský utekl v jakém roce?

Nevím, musím si to k něčemu přirovnat... asi 71.

Ve své knize se pyšníte tím, jaké snímky jste pořídil jenom díky přátelství se sportovci. To bylo mezi fotografie běžné nebo jste takové kontakty měl jen vy?

To jsem měl jenom já. To byla moje individuální snaha. Všechny jsem je dobře znal. Bylo to proto, že když jsem třeba vyfotil překážkářky z Rudé hvězdy, tak jsem jim druhý den přinesl fotografie. Zrovna tak Vildovi Mandlíkovi, kladivářům, oštěpařům, Standovi Jungwirthovi,³²² dosluhujícímu Emilu Zátopkovi jsem dělal velkou fotku 30 na 40, jak dobíhá do cíle, zvedá ruce a směje. To byl jediný moment v jeho kariéře, kdy nedobíhal do cíle a nebyl zadýchaný, ale smál se. Přitom mě neviděl, protože to bylo dělané stoosmdesátkou teleobjektivem až od bariéry za cílem.

Ve své knize se zmiňujete také například o focení z výšek, ať už u hokejového turnaje ve Švýcarsku foceného ze skokanského prkna nad zamrzlým bazénem nebo u focení Primátorek z letadla. Dalo by se toto označit za váš rukopis?

Ano. Já byl na výšky zatížený. A bohudíky, když jsem se ve čtyřiašedesátém oženil, tak moje žena brzy poznala tuhle mojí vášeň, odbyla si svůj strach během půl roku, takže jsem to měl zjednodušené tím, že manželka mi sama fandila. Mimochodem, loni jsme slavili zlatou svatbu. Padesát let.

Tak to vám gratuluji. A čím jste se podle vás odlišoval například při fotografování fotbalu?

Když jsem viděl pět kolegů, jak sedí za spartánskou brankou, tak jsem šel za slávistickou. Sparta vyhrála 2:0 a já jsem měl ty góly a ostatní ne. Říkali o mně: „Hele, kouzelník Tereba chce udělat nějaký zázrak zase.“ Když jsem si vzal teleobjektiv třístovku a sedl na lajnu, tak se povedla každá pátá šestá fotka. Když jste ráno koupil noviny Rudé právo, Práci, Lidovou demokracii, všichni měli stejné fotky. My jsme byli všichni stejně dobří,

³²² Stanislav Jungwirth byl běžcem na středních tratích.

stejně pohotoví. Protože jsem vycházel s Večerní Prahou po všech těch ranících, tak jsem si nemohl dovolit sebelepší fotku, abych ji měl stejně krásnou ve Slově nebo v Práci. To mi říkal jednou šéf na poradě: „Ten Heller v tom Slově má ten pohled na gól lepší.“ Říkám: „Já ji mám taky, ale přece nebudu čtenáři šidit tím, že jim dám stejnou fotku, jakou mají ve Svobodném slově.“ A on odpověděl: „Tak to jo, to tě hodnotím.“

Měl jste možnost navštívit například hokejová mistrovství ve Švýcarsku a Švédsku nebo památný fotbalový evropský šampionát v Jugoslávii 1976. Kam jste se však nedostal, i když jste o to hodně usiloval?

Dostal jsem se na jedinou olympiádu, a to do Říma v šedesátém roce. Rudá hvězda Praha vypravovala autobus trenérů a trenérek. Zavolal mi Miloš Písařík a říkal: „Hele nemáme žádného fotografa. Vezmeme tě s sebou. Bude to zadarmo. Zadarmo budeš bydlet v hotelu, zadarmo půjdeš na stadión... Ale nedostal jsem se na nějakou opravdu pořádnou olympiádu, abych tam byl na celý průběh. Na to redakce neměla peníze a mně se nechtělo tam jet jako turista, protože už jsem měl rodinu.“

Ale třeba na slavném finále fotbalového mistrovství Evropy 1976 jste byl jediný československý fotograf, že?

Ano. Tam jsem byl díky meziredakční výměně se spřátelenou redakcí v Bělehradu. Jediný, kdo tam byl, tak byl bývalý fotograf Karel Novák, který přijel jen na finále, ale s kamerou. On točil pro ÚV ČSTV.

Při takových akcích jste mohl porovnávat, jaké rozdíly byly ve vašem vybavení v porovnání se zahraničním fotografy...

Nikony, jednooké zrcadlovky, už měla většina fotografů v šestasedmdesátém v Bělehradě. Já měl dva leicaflexy. Hlavně se tam začala objevovat dlouhá skla, ty teleobjektivy, které navíc byly ohromně světelné. Ten první, co vyšel, byla třístovka se světelností čtyři, to už bylo perfektní. No a pak pětistovka, šestistovka. My, když jsme na to neměli peníze, tak jsme to zpočátku řešili tak, že jsme měli takzvaný olympijský Sonnar 2,8 – 180. Říkalo se tomu olympijský Sonnar, protože byl poprvé použit na olympiádě v Berlíně v šestatřicátém roce. Bylo to od Zeisse. Byli tady šikovní mechanici, jeden byl v Četce. Toho jsem navštívil, říkal jsem mu: „Pane Vomáčka podívejte se, tady mám tenhle objektiv a potřeboval bych ho dát na tenhle aparát, ale potřeboval bych redukci, ne moc velkou, aby to neprodlužovalo ohnisko. Abych jí dal na ten bajonet

teleobjektivu a na druhé straně na závit od leicaflexu. Takže nakonec jsem měl na leice M4 přes tu redukci a zrcadlo, které dodávala leica, říkalo se tomu vizoflex. Vlastně nad hledáčkem té leici byl zahnutý hledáček toho vizoflexu, tam jste viděl, co vidí ten vizoflex. Ale musel jste mačkat hodně rychle, protože kdybyste zmáčkli pomalu, tak vám ta momentka utekla, protože to zrcátko, co bylo na vizoflexu, se zvedalo v závislosti na tu spoušť, ale dalo se na to zvyknout. Já třeba byl zvyklý na tu leicu, protože se tam rychle přetáčelo. To byl fantasticky rychlý fotoaparát, navíc nebyl velký. Strkal jsem ho pod bundu, a když proti mně někdo šel, koho jsem potřeboval vyfotit a nechtěl ho zastavovat, tak jsem jen vytáhl a udělal cvak.

A jak jste vycházel se zahraničními kolegy?

Díky tomu Haagu jsem měl spoustu známých mezi fotoreportéry v Německu, Rakousku, Polsku, všude možně. Všichni mě zvali: „Přijed', hraje tady váš národní mančaft.“ V redakci se ptali: „Zaplatěj ti pobyt?“ A já odpověděl: „Dyť já po fotbale hned odjedu a cestu si zaplatím.“ „No tak to jo, tak jed'.“ Tak jsem za to dostal A1 v novinách, což znamenalo „mimořádná odměna 500 korun“, pak když bylo celkové hodnocení, tak mi vyhlásili nejlepší fotku novin, a zase jsem dostal přírážku k platu...

K jistým nešvarům mezi sportovními fotografy patřilo vylepšování fotografií tím, že se na ně dodatečně přidělal například chybějící míč...

Občas byla hezčí ta momentka po vstřelení gólu. On se napřáhl, odkopl to, ale ta noha mu tam chvíli zůstala ve vzduchu napnutá, výraz v obličeji taky. Tak se prostě dal míč nad tu nohu do takový dálky... V Mladé frontě byli dva Emilové – Fafek a Pardubský. Emil Fafek, ten vždycky lepil balony na fotky, ale Emil Pardubský jen jednou. Ale víte, co provedl? Balón měl vždycky nahoře světlo a dole byl tmavší. Vždycky bylo potřeba vystříhnout ten balon a nalepit ho světlem nahoru, ale Emil Pardubský to nalepil tím světlem dolů. Starší kolegové jako Heller a Holubovský si z něj dělali srandu: „Jaks to nalepil? Tys měl nějaký sluníčko na trávě?“

A jak často jste to dělal vy?

Moc často ne. Udělal jsem to tak pětkrát za sezónu, to je osmnáct zápasů. Ale byli hoši, co to dělali v házené nebo basketu. Když vystřelil na koš, tak tam obvykle měli jenom ruku a oni dávali míč nad koš. Mimochodem, já jsem nejen jako první fotografoval fotbal ze strany od autové čáry, ne od brány, ale jako první jsem fotil basket z výšky přes ten

koš na hráče, co se tam natahují. To šlo jen na Žižkově, když hrál ligu. Zkoušel jsem to i v hale na Spartě, kde jsem si v hledišti vylezl až úplně nahoru, a to bylo taky pěkné.

Měl jste i nějaké netradiční záběry odkoukané od zahraničních fotografů?

To jsem měl. Cílovou fotografií. Když šlo o ten výsledek a běžely nějaké hvězdy, tak my obvykle seděli až u mantinelu, kde jsme dělali jenom doběh, který je sice zajímavý, ale není vidět, kdo vyhrál, pokud nedoběhne o deset metrů dřív. No, a když se na té lajně tlačí třeba čtyři...

Tento rozhovor je součástí diplomové práce o vývoji české sportovní fotožurnalistiky od druhé poloviny 20. století. Kdo by podle vás rozhodně neměl chybět ve výčtu nejvýznamnějších českých sportovních fotografů z tohoto období?

Neměli by tam chybět ty dva Emilové (pozn. Fafek a Pardubský), kteří byli od šestačtyřicátého v Mladé frontě... Ve Stadionu byl od začátku Jaroslav Skála, to byl vynikající fotograf. Trošku pomalý, takový jako ne žhavý. Stadion byl týdeník, takže měl dost času, ale přesto chodil z fotbalu v poločase. A neměl třeba vůbec gól, ale šel, protože měl nějaké zařizování. Jsem mu vždycky říkal: „Jardo, kdyby se tady ve druhé půlce něco dělo, tak mi zavolej, máš u mě tu fotku zadarmo.“ Dvakrát se to stalo. Volal mi večer a říkal: „Viděl jsem to v televizi, máš to, jak se strkali před tou penaltou?“ Odpovídám: „Mám to, no. Čekej na stanici dvanáctky dole na Strossmayeráku, já tam za půl hodiny přijedu.“ Tak jsem mu to přinesl a řekl jsem mu, že mě pod to nemusí podepisovat a může napsat „Skála“.

Podepsal vás pod to?

Ne. „Skála“ tam napsal.

A vy jste někdy byl podepsaný pod cizí fotkou?

Nebyl. Opravdu...

Ani nedopatřením?

Nevím, kdy mě kdo kam podepsal...

Nedávno jsem se totiž bavil s Michalem Doležalem z ČTK a on mi vyprávěl, že se mu jednou stalo, že ve Večerní Praze bylo vaše jméno pod jeho fotkou. Samozřejmě vás

nepodezřívá, že byste si chtěl jeho fotografii přivlastnit, spíše to vyprávěl jako humornou historku o chybě někoho z editorů...

To muselo jít mimo mě. Abych se vám přiznal, tak jsem jenom spočítal fotky, které jsem měl každý den v novinách. Protože jsem musel vždycky před měsíčním hodnocením uvést, kolik jsem měl v novinách fotek. Určitě jsem tu fotku viděl, ale nenapadlo mě to...

Stalo se vám někdy, že by se vám na nějaké události nepovedla žádná fotka?

To se stát nesmělo. Někdy se mi stalo, že jsem podcenil čas nebo expozici a bylo to tenké a nezvětšovatelné. Měl jsem připravené chemikálie na zesilovač, takže jsem to zesílil. Do novin tomu nevadilo, že to bylo zrnité, protože ty tomu tu zrnitost ještě přidávaly. Ale moc se mi to nestávalo, protože jsem používal... co jsem to používal, takové to jedovaté? (Obrací se na příchozí manželku Janu.)

Myslíte kyanid, kterým se otrávil váš kolega, jak popisujete v Profotografovaném životě?

Ano, kyanid draselný. Tím se otrávil kolega Daněček. To byl 1,8 gramů do zesilovače, k tomu červená krevní sůl, siřičitan draselný a ještě nějaká chemikálie...

A měli k dispozici kyanid i jiní kolegové? Musel jste přece na to mít nějaký v uvozovkách zbrojní průkaz...

To nevím. Muselo na to samozřejmě povolení od policajtů, kteří si to zapsali do takové knihy... No a potom, když se s tím otrávil kolega Daněček, tak já jsem tam byl podepsaný...

Kdo byl vaším vzorem?

Žádný zahraniční fotograf nebyl můj vzor. Když bych chtěl někoho zmínit, tak by to byl Jirka Heller, protože když jsem začínal a on už byl hvězda a kdykoliv jsem chtěl něco poradit, kam si sednout nebo jak to volat, nebo co si můžu dovolit s tím orwem... tak on mi poradil různé figle. Na požádání velice ochotně. Zrovna tak Franta Holubovský.