

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Miluše Trefancová

**Česká sportovní fotožurnalistika v  
šedesátých letech 20. století**

*Bakalářská práce*

Praha 2010

Autor práce: **Miluše Trefancová**

Vedoucí práce: **PhDr. Alena Lábová**

Oponent práce:

Datum obhajoby: 2010

Hodnocení: .....

## **Bibliografický záznam**

TREFANCOVÁ, Miluše. *Česká sportovní fotožurnalistika v šedesátých letech 20. století*. Praha: Karlova univerzita, Fakulta sociálních věd, Katedra žurnalistiky, 2010. 73 s. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Alena Lábová.

## **Anotace**

Bakalářská práce „Česká sportovní fotožurnalistika v šedesátých letech 20. století“ pojednává o etapě a vývoji sportovní reportážní fotografie v Československu v 60. letech. Přináší profily tří fotografů – Antonína Bahenského, Jaroslava Skály a Dalibora Richtera - a obsahovou vizuální analýzu vybraných fotografií, jejichž autory jsou uvedení fotoreportéři. Závěr práce je věnován tomu, jak se pracovalo v redakci populárního českého sportovního periodika Stadión s fotografiemi v roce 1959 a v roce 1969.

## **Annotation**

Bachelor thesis „Czech sports photojournalism in the sixties of the 20<sup>th</sup> century“ deals about a stage and trend of sports photojournalism in Czechoslovakia in sixties. The thesis brings medallions of three famous czech sports photojournalists Antonín Bahenský, Jaroslav Skála and Dalibor Richter. The thesis brings a content visual analysis of the select photos taken by these photographs and analyses work of editors with pictures from the popular czech sports magazine Stadion in 1959 and in 1969.

## **Klíčová slova**

Fotografie, sport, fotožurnalistika, Československo, 60. léta, Bahenský, Skála, Richter, Stadión

## **Keywords**

Photography, sport, photojournalism, Czechoslovakia, Sixties, Bahensky, Skala, Richter, Stadion

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Vlastní text práce bez anotací a příloh má celkem 84.869 znaků s mezerami. Práce má celkem 73 stran.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti pro účely výzkumu a studia.

V Praze dne 17. května 2010

Miluše Trefancová

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala své konzultantce PhDr. Aleně Lábové za vedení práce. Velký dík patří i mé rodině, přátelům, všem mým drahým za to, že mě nepřestávali povzbuzovat a podporovat.

## Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	8
1. Sportovní fotografie.....	11
2. Počátky sportovní fotografie.....	13
2.1 Sportovní fotografie ve 20. století.....	17
2.2 Zlatá éra – léta šedesátá.....	19
3. Antonín Bahenský.....	22
3.1 Fotografie Antonína Bahenského.....	25
3.2 Obsahová vizuální analýza vybraných fotografií.....	26
4. Jaroslav Skála.....	30
4.1 Fotografie Jaroslava Skály.....	35
4.2 Obsahová vizuální analýza vybraných fotografií.....	37
5. Dalibor Richter.....	42
5.1 Fotografie Dalibora Richtera.....	43
5.2 Obsahová vizuální analýza vybraných fotografií.....	44
6. Stadión.....	46
6.1 Práce s fotografiemi v časopise Stadión.....	47
6.1.1 <i>Fotografie ve Stadionu v roce 1959</i> .....	48
6.1.2 <i>Fotografie ve Stadiónu v roce 1969</i> .....	50
6.1.3 <i>Analýza fotografií ve Stadiónu</i> .....	51
<b>ZÁVĚR</b> .....	61
<b>SUMMARY</b> .....	62
<b>POUŽITÁ LITERATURA A ZDROJE</b> .....	63
<b>SEZNAM PŘÍLOH</b> .....	66
<b>PŘÍLOHY</b> .....	67

## Úvod

V úvodu bych nejprve chtěla zdůvodnit, proč jsem se ve své bakalářské práci rozhodla věnovat československé sportovní reportážní fotografii v období šedesátých let dvacátého století.

Vynález fotografie znamenal historický mezník v dosavadních způsobech zobrazování skutečnosti a významnou měrou ovlivnil formy lidské komunikace. Převratnost tohoto vynálezu byla dána schopností fotografie zachytit jakýkoliv okamžik reálně existující skutečnosti s takovou přesností a tak rychle, jak se to dosud žádnému jinému prostředku reprodukce skutečnosti nepodařilo [Lábová 1990:4].

Český malíř, grafik a spisovatel Josef Čapek kdysi řekl: *„Vyznávám, že mi fotografie mnohdy poskytla více, že mne lépe poučila o hmotě i duchu, že mi je ukázala čistěji než mnohé a mnohé obrazy.“* [1920:27]. Čapek tak výstižně popsal přednosti fotografie. Někteří s jejím vynálezem tehdy předpovídali konec malířství. K tomu sice nakonec nedošlo, ale malíři museli před fotografy ustoupit, protože malířský obraz se s tím fotografickým nemohl měřit. Vynálezem fotografie se vlastně změnil celý charakter umění.

Věnovat se zde ale vzniku a historii fotografie ovšem nehodlám a ani nemohu. Na tato témata bylo napsáno už několik diplomových prací. Pro potřeby bakalářské práce bylo nutné téma zúžit. Výstava, kterou jsme zhlédla v Národním muzeu na podzim 2007, mě inspirovala k tomu, o čem bych měla a chtěla psát. Expozice na ochozu Panteonu přiblížila práci významných sportovních fotožurnalistů, kteří tvořili v šedesátých letech 20. století. Generace fotoreportérů z tohoto období se podílela na rozvoji černobílé a reportážní fotografie a Národní muzeum tak výstavou zdokumentovalo jednu etapu vývoje fotografického řemesla u nás. A právě Legendy československé sportovní



fotografie, jak se výstava jmenovala, rozhodly o tom, že jsem se ve své bakalářské práci rozhodla věnovat právě tomuto tématu.

Výstava v Národním muzeu toto období tuzemské fotožurnalistiky charakterizovala, resp. prezentovala tak, že „*v období šedesátých let 20. století byla černobílá tuzemská sportovní fotografie na vrcholu, zažívala takzvanou zlatou éru a generace fotoreportérů, která z ní vzešla, patřila k evropské špičce a měla velký podíl na dalším rozvoji české sportovní a reportážní fotografie.*“<sup>1</sup>

Na fotografy jako byli například Antonín Bahenský, Emil Fafek, Karel Novák, Emil Pardubský nebo Stanislav Tereba, se v průběhu let spíše zapomnělo a jejich snaha a talent tak nebyly nikdy plně doceněny. V šedesátých letech minulého století přitom patřili k těm nejlepším, jejich snímky vstoupily do dějin československé sportovní fotožurnalistiky. Snímky této generace také připomínají slavnou etapu tuzemského sportu, který dovedl lidem přinést radost a odreagování se. Nemluvě o jejich nenahraditelné dokumentační hodnotě pro historii našeho sportu a jeho slavných osobností.

Z fotografů generace šedesátých let, jsem se rozhodla pro Antonína Bahenského, Dalibora Richtera a Jaroslava Skálu. Vycházela jsem z knih se sportovní tematikou, které jsou doplněny právě fotografiemi mnou vybraných fotoreportérů, z diplomových prací, jež se sportovní fotožurnalistice věnovaly a z internetových zdrojů.

Antonín Bahenský se specializoval převážně na motorismus, a jeho snímky publikoval známý týdeník Signál. Dalibor Richter s Jaroslavem Skálou pracovali pro populární obrazový sportovní časopis Stadión. Skála se dokonce stal vedoucím fotooddělení tohoto oblíbeného časopisu. Stadiónu, tomuto již neexistujícímu periodiku, jehož výtisky se dnes prodávají na internetu, a který

---

<sup>1</sup> Dostupný z WWW: [www.nm.cz/novinka-detail.php?f\\_id=180](http://www.nm.cz/novinka-detail.php?f_id=180)

vstoupil do dějin sportovní žurnalistiky, budu věnovat závěr práce, kdy se zaměřím na to, jak časopis pracoval s fotografiemi, a to právě v šedesátých letech.

I přestože se tehdy fotografovalo na černobílý film, sportovní fotografie tím na působivosti neztrácí. Jak ukázala výstava v Národním muzeu, černobílé fotografie nejsou tak „přímočaré“ jako barevné, uchovávají si své tajemství a je potřeba se na ně více soustředit, abychom v ní mohli „číst“. Mnohem větší úlohu než v barvě mají na černobílých snímcích tvary, světla, stíny a tóny a polotóny.

V první kapitole práce se pokusím definovat, co je sportovní fotografie. Ve druhé zmapuji historii sportovní fotožurnalistiky na našem území. Třetí, čtvrtá a pátá kapitola přinese profily Antonína Bahenského, Jaroslava Skály a Dalibora Richtera, a to v tomto pořadí. V závěrečné šesté kapitole porovnáám, jak časopis Stadión pracoval s fotografiemi. Srovnám, jak vypadala obrazová část v roce 1959, a jak v roce 1969. Pro tyto časové úseky jsem se rozhodla proto, že tato práce se zaměřuje na sportovní fotožurnalistiku šedesátých let a já se pokusím ukázat, jak a jestli vůbec se během tohoto období práce s fotografiemi ve Stadiónu změnila. V závěru bakalářské práce se pokusím zodpovědět otázku, zdali fotografie mnou vybraných fotoreportérů a fotografie ze Stadiónu byly jen pouhými ilustracemi sportovních událostí, nebo zdali i v současnosti obtojí samy o sobě. V práci budu používat metodu rešerše sekundární literatury a internetových zdrojů. K obsahové vizuální analýze fotografií Bahenského, Skály a Richtera použiji snímky z knih se sportovní tematikou. K analýze redakční práce s fotografiemi ve Stadiónu si zapůjčím dva zmíněné ročníky.

## 1. Sportovní fotografie

Sportovní tematika bývala a stále je v rámci celé žurnalistiky považována spíše za okrajovou. Téma sportovní české fotožurnalistiky v šedesátých letech nebylo zatím nijak podrobně popsáno. To, že se naše civilizace stále více odvrací od percepce tištěného slova a stává se kulturou obrazovou, jejíž nedílnou součástí je i fotografie, lze přitom považovat za již delší dobu nevyvratitelný fakt [Děkanovský 2008:55].

Jiří Koliš definoval sportovní fotografii jako jednu ze specifických částí reportážní fotografie, která je určitým druhem informace, časovým nebo dokumentárně - výtvarným obrazovým sdělením. Stejně jako v jiných tématech reportážní fotografie objevuje se i ve sportovní fotografii více různých žánrů, například portréty, skupinové portréty, zátiší a další [1986:3].

Roman Franc ve své diplomové práci použil odlišnou definici. Sportovní fotografii rozdělil do několika kategorií. Snímky mohou mít *akční povahu* – střet soupeřů, emoce, vstřelení gólu, faul, úraz. Další kategorií mohou být fotografie *zákulisní*, kde nejde o samotnou sportovní akci, ale o okamžiky, které s ní úzce souvisí a dokreslují např. atmosféru zápasu, nervozitu před podáním výkonu, soustředění. Fotografie *sportovců v situacích nespportovních* tvoří zvláštní kategorii. Jsou to záběry ze společenských akcí, vyhlášení cen, portréty nebo fotografie přímo ze sportovcova soukromí. Posledním zástupcem ve fotografickém žánru je fotografie *inscenovaná*. Tento žánr bývá většinou používán ve sportovních denících, sportovních magazínech a společensko-kulturních magazínech deníků. U nás je to převážně v magazínu Hattrick nebo v magazínu Mladé fronty Dnes, kde například fotbalista Pavel Horváth, který je vyučený řezník, je vyfocen s řeznickou sekerou v ruce, zavřený v obrovském mrazáku mezi půlkami vepřového na hácích. Tento druh fotografií, kdy je

sportovec – hrdina zobrazen v jiných momentech než obvykle, je čím dál oblíbenější [2009:25].

Fotografické obrazy jsou opravdu schopné zmocnit se reality, protože fotografie není jen pouhým zobrazením (jako malířský obraz); není jen interpretací skutečnosti, ale je také jejím otiskem [Děkanovský 2008:55].

Rozdíl je ovšem v podání sportovního zpravodajství v televizi a tištěném médiu. Novináři v tištěných denících a časopisech mají víc prostoru a času podat detailnější a objektivnější informace než v televizi. Mezi hlavní výhody tištěného sportovního zpravodajství tedy patří (nebo by měly patřit) kvalitnější zprávy a informace, jejich důvěryhodnost a přehledné uspořádání. Fotografie pro zaznamenání sportovních akcí má dlouhou tradici, a je tomu tak stále, navzdory konkurenci televizního vysílání. Mohlo by se zdát, že televize musí fotografii vytlačit, ale zatím se tomu tak nestalo. Fotografie komunikuje. Oslovuje čtenáře, a to více než samotný článek. Snímek svým obsahem vyvolává v divákovi pocity, vzbuzuje emoce, podněcuje jeho představy, klade otázky. Co následovalo před tímto okamžikem, co po něm? Jak to dopadlo? Snad žádná fotografie nenechává člověka lhostejným. Fotografie v novinách poskytuje tomuto médiu další rozměr, obohacuje. Noviny bez fotografií v jejich sportovní části si lze jen stěží představit. Sportovní fotografie má nezastupitelnou úlohu v kombinaci s textem. Text můžeme snadno přehlédnout, nebo úmyslně vynechat. Je však téměř nemožné přehlédnout nebo vynechat vjem z jakékoliv fotografie, kterou spatříme byť jen na krátký okamžik [Franc 2009:23].

Jaroslav Skála v roce 1987 v Československé fotografii rovněž zmínil výhody, které má fotografie nad televizním vysíláním. Řekl, že: *Fotografie má určitá specifika, díky kterým je nenahraditelná. Předně je to schopnost*

*vyhmátnutí charakteristického okamžiku, např. filmový záznam běhu není ničím proti jednoduché fotce, zachycující vyčerpaného běžce probíhajícího cílem. Jinými slovy – vrcholný okamžik je působivější než celý průběh děje. Druhou předností je fixace. Televizní záznam je prchavý, efemérní. Odvysílá se a divák zapomene. Dobrá fotka může přežít věky – prohlížíme-li „sportovní“ snímky ze začátku století, kdy se borci nechali zvěčnit v ateliéru, můžeme se nad tím usmívat, ale přesto cítíme vážnost a význam, který ti lidé přisuzovali svému konání. Třetím kladem fotografie je schopnost analýzy, detailu, vyjádření pocitu, atmosféry, záznam letmého okamžiku a třeba i esteticky působivé situace. Před televizním štábem se lidé stylizují, člověka s kinofilmovým „přístrojem“ si nikdo nevšimne. Fotografie je nositelkou zpráv bezprostřednějších a proto pravdivějších<sup>2</sup>.*

Novinářská fotografie má však i nevýhody. Nedokáže informovat o všech jevech společnosti, zobrazuje jen to, co je skutečné, reálné. Zachycuje tedy vše, co má hmotnou podstatu a existuje v prostoru a čase. Neumí ale reprodukovat myšlenky. Dokáže informovat jen o menší, snad nepodstatné části reality. Není schopna informovat o mnohých závažných či zajímavých skutečnostech [Lofaj 1996:10]. Proto musí každou fotografii doprovázet aspoň krátký popis, který ji usadí do místa, času a děje.

## **2. Počátky sportovní fotografie**

Pojem sport se v češtině ujal z angličtiny, nicméně pravý původ leží v latinském *disportare*. To znamená „*pěstování tělesného cvičení za tím účelem, aby v jednom či více družích bylo dosaženo nejvyšší možné dokonalosti. Od tělocviku liší se povahou závodivosti.*“ [Kočí 1925].

---

<sup>2</sup>Rozhovor Martina Hrušky s Jaroslavem Skálou v časopisu Československá fotografie.

Akademický slovník cizích slov heslo sport definuje následovně: *1. pohybová činnost (tělesná cvičení, hry aj.) prováděna zpravidla soutěživou formou 2. jiná činnost provozována ze záliby, pro zábavu.* [Ptáčková, Kraus, et al.: 1997]

Snímky se sportovním námětem se začaly objevovat velice brzy po vynálezu fotoaparátu. První fotografie z této oblasti měly většinou charakter statických záběrů sportovců, protože tehdejší technikou nebylo možné zachytit momentky. Nejčastěji to byly skupinové záběry členů tělovýchovných organizací, mnohem přirozenější sportovní fotografie vznikaly v tomto období v souvislosti s turistikou a horolezectvím. V exteriéru byl například pořízen horolezecký výjev Výstup na Grindelwaldský ledovec bratrů Bissonových [Osvaldová, Halada a kol. 2002:68].

V českém prostředí se sportovní informace začaly na stránkách novin objevovat o něco později než ve světě. První sportovní rubriky byly zavedeny až na konci 80. let 19. století a k jejich rozšiřování docházelo v souvislosti se vzrůstající popularitou sportu (především fotbalu) až v prvních letech 20. století [Lukšů 2007:34].

Začátky dynamických snímků v tomto období jsou spojovány se jménem Edwarda Muybridge. Série záběrů běžícího koně, které tento americký fotograf anglického původu pořídil a zveřejnil v roce 1878, jsou považovány za první fotografickou studii pohybu. Muybridge oslovil prezident Centrálních pacifických drah Leland Stanford. Ten ho požádal, aby se pokusil vyfotit koně v rychlosti. Chtěl vyprovokovat debatu o tom, zda má běžící kůň v některém okamžiku všechna kopyta ve vzduchu. Muybridge vyvinul novou technologii závěrky, s níž se dostal až na rychlost 1/1000 sekundy, což mu umožnilo poříditi detailnější snímky. Poté zrekonstruoval boudu o délce 15 metrů, která

obsahovala 12 fotoaparátů vedle sebe. Objektivy mířily na bílé pozadí označené svislými očíslovanými čarami. Každý fotoaparát byl vybaven Muybridgeovou vysokorychlostní závěrkou, kterou poháněla elektromagnetická zýpadka. Jak se kůň pohyboval v prostoru, přetrhával nitě, kterými postupně spouštěl uzávěrky. Během asi půl vteřiny bylo vytvořeno 12 snímků, které ukazovaly sekvenci pohybu [McCabe 2009:46]. Francouzský fyziolog a zoolog Jules Etienne Marey se zabýval studiem pohybujícího se člověka z vědeckého hlediska. Ze sportu věnoval pozornost především šermu [Skopec, 1963:196]. Podobné pokusy prováděl i jeden z předních amerických malířů 19. století Thomas Eakins. Ten používal jednu kameru, před jejímž objektivem při expozici otáčel kotoučem a otvory, a tak mohl na jeden negativ zachytit jednotlivé fáze pohybu. Jako náměty mu posloužili především nazí atleti při sportovní činnosti [Hlaváč 1987:33].

První pokusy na našem území, které se datují do šedesátých let 19. století jsou spojovány se jménem Františka Josefa Arnošta Fridricha, který v roce 1862 otvírá první fotoateliér v Praze. Fridrichovi patří ještě další prvenství. Stal se prvním fotografem v Čechách, který zachytil sportovní akci přímo v reálném prostředí. Na kluzišti zvětšil proslulého amerického krasobruslaře Jacksona Hainese. Naaranžované statické snímky pořízené v ateliérech, které vznikaly předtím a ještě několik let potom, nelze považovat za skutečnou sportovní fotografii [Koliš 1986:13].

Rozvoj sportovní fotografie na konci předminulého století ovlivnilo nejen zlepšování techniky zobrazování, ale též neustále vzrůstající zájem veřejnosti o sport. Ten byl největší v roce 1896, kdy byly obnovena tradice pořádání olympijských her. Sportovní tematika začala v novinách zaujímat čím dál více místa a ještě před koncem 19. století se objevily i první zahraniční

specializované sportovní časopisy, například německý *Sport im Bild* nebo francouzský *Le Sport universal illustré* [Tausk 1983:2].

Fotografování sportovců se u nás rozšířilo v osmdesátých letech 19. století. Významně k tomu přispěl tehdy velmi populární Rudolf Bruner - Dvořák, dvorní fotograf rakousko – uherského císaře Ferdinanda d'Este. Jako první vnesl do fotografie skutečně reportážní prvky. Jeho snímky se objevovaly v časopise *Český svět*, který vycházel od roku 1904 [Koliš 1986:29]. Jako první byl u nás označován za fotografa – reportéra. Bruner – Dvořák fotografoval hony, dostihy v Chuchli, velocipedisty, balonové létání, cvičení živých šachů a všesokolské slety [Osvaldová, Halada a kol. 2002:68]. Zaměřoval se také na návštěvníky těchto akcí. Díky vynálezu autotypického štočku už technika umožňuje v novinách zachytit pohyb – „nejcharakterističtější rys sportu“ – tak ho definoval Jiří Koliš ve své diplomové práci. V roce 1891 byl objeven rotační hlubotisk, který umožnil rozšíření publikování fotografií v časopisech.

Sport u nás dostal svou rubriku v 90. letech 19. století. O sportovních událostech informovaly *Hlas národa* a *Národní listy*. První samostatná sportovní rubrika se objevila v *Národních listech* pod titulem Sport: 19. února 1899. Prvním sportem, který mohl pomýšlet na vlastní časopis, byla cyklistika. Ta byla od 80. let nejpopulárnějším sportem s největším počtem fanoušků. V roce 1883 proto začal vycházet časopis *Cyklista*. V roce 1899 začal vydávat Václav Bastl časopis *Sport*. První snímky československých sportovců měl ale právě *Cyklista*. Tehdy se používaly fotografické desky, takže šlo o statické portréty, skupinové obrazy, pořizované v ateliérech s umělým pozadím. Zobrazovaly se také cvičiště, stadiony... První fotografie sportovní akce se objevily v 90. letech 19. století. Pořizování momentek umožnil nástup odolnějších fotoaparátů, jejichž obsluhu zvládl přímo v terénu i fotograf amatér. To bylo obzvlášť



důležité, neboť v Praze roku 1888 bylo jen 44 fotografů. Časopis *Sport* a jeho pokračovatel *Časovosti* využívaly fotografie víc jako oživení - atrakci čísla bez větší informační hodnoty. Proto za skutečný počátek éry československé sportovní fotografie a časopisů pokládáme až všesportovní časopis *Sport a hry*, který vycházel od roku 1902. Teprve v něm se fotografie uplatnila jako doplněk rozšiřující psaný materiál, nebo dokonce jako samostatná fotoreportáž. Často na první straně otvírala jednotlivá čísla. Počet a kvalita snímků postupně narůstaly. V roce 1908 už *Sport a hry* dělaly zvláštní fotografické přílohy [Lukšů 2007:80].

Postupem času dostávaly všude ve světě sportovní rubriky v rámci jednotlivých listů víc a víc prostoru, později došlo k jejich osamostatnění a také ke vzniku novin a časopisů s čistě sportovní tematikou.

## **2.1 Sportovní fotografie ve 20. století**

Na přelomu století také vznikaly některé zcela nové druhy sportů, například automobilismus nebo jízda na motocyklech. Sem se datují i počátky letectví. Všechno to byla témata pro sportovní fotografy atraktivní. K nejstarším pokusům o fotoreportáž u nás patří snímky z letů první českého aviatika inženýra Jana Kašpara [Richterová 1983:14].

Koliš ve své diplomové práci píše, že 20. století bývá někdy označováno jako století sportu. Filozofové dokonce vydávají novodobý sport za určitou náhražku náboženství [1986:4]. Velké části deníků věnují mnohem více prostoru sportu a sportovcům. Objevuje se mnoho tělovýchovných a sportovních fotografií, tiskne se více knih se sportovní tematikou, doplněných řadou snímků.

Na začátku 20. století vznikala sportovních periodik celá řada. Čtenáři si

mohli koupit například *Sportovní svět*, *Sportovní přehled* nebo *Start* [Pavelka 2001:7]. Tyto časopisy však přetiskovaly pouze fotografie ze zahraničních periodik. Fotografie z domácích akcí nebyly příliš kvalitní a nedosahovaly úrovně sportovních snímků objevujících se v *Českém světě*. Koliš napsal, že v tomto ve své době populárním ilustrovaném týdeníku se v každém čísle objevovalo v průměru 40 fotografií. Postupem času se jejich počet zvýšil až na 90, a obrázky tak zabíraly téměř celé číslo a text musel ustoupit [1986:21].

V době vzniku samostatné Československé republiky je již vyřešen problém rozšiřování fotografií tiskem. Důležitost tohoto období pro další vývoj československé fotografie také spočívá v tom, že se poprvé vymezuje profese „sportovního fotoreportéra“.

Častým námětem fotografie dvacátých a třicátých let minulého století byl rovněž fotbal, který patřil mezi nejpopulárnější a nejfotogeničtější sporty a patří mezi ně dodnes. Jak napsal Jiří Pražák ve své diplomové práci, sportovní fotografové v tomto období často fotografovali též dělnická tělovýchovná hnutí a dělnické olympiády [1969:45]. Také tehdy došlo k velkému rozkvětu obrazových periodik. Do té doby spadá historie *Stadiónu*, který byl přímým pokračovatelem časopisu *Ruch v tělesné výchově*, název se změnil v roce 1953. *Stadión* se přihlásil k tradici dělnického časopisu *Stadion*, jehož vydávání bylo zastaveno v roce 1932. Zájem čtenářů o obrazové časopisy během dalších let rostl.

Za protektorátu fotoreportéři zaměstnaní v redakcích fotografují hlavně sport, a to zejména kopanou, házenou, hokej (pokud se hraje při denním světle) a dvakrát ročně letní a zimní hry mládeže, které pořádalo tehdejší Kuratorium mládeže [Pražák 1969:45].

Po skončení druhé světové války se sportovní tematika u nás těší stále větší oblibě. A to i přesto, že stále není používán kinofilm a teleobjektivy jsou

spíše výjimkou. Po válce začalo vycházet množství tělovýchovných a sportovních listů, časopisů a zpravodajů. Robert Malota je ve své diplomové práci rozdělil na dvě skupiny. Vycházela odborná periodika – *Letectví, Jezdec a chovatel, Týdenní kalendář dostihový, Zimní sport, Skautka* a další. Ta byla určena vyznavačům jednotlivých odvětví. Druhou skupinou byla podle Maloty periodika určená teritoriálně vymezené skupině čtenářů. Sem patřily různé věstníky a zpravodaje. Například *Věstník sokolské župy Brdečské* nebo *Zpravodaj Sokola Střešovice* [1988:9].

Důležité ovšem je, že v této době u sportu začínala řada našich významných fotoreportérů. Někteří jako Jaroslav Skála, Emil Pardubský nebo Emil Fafek u sportovní specializace už zůstali.

## **2.2 Zlatá éra československé sportovní fotografie – léta šedesátá**

V průběhu šedesátých let 20. století se sportovní fotografie dostává do čela tuzemské fotoreportáže. Jiří Pražák o ní napsal: „*Předstihuje společenskou reportáž svou bezprostředností a pravdivostí výpovědi. Jako jediná, společně ještě s divadelní, sportovní fotografie nepodléhá politickým aspektům doby.*“ [1969:45].

V souladu s celosvětovým humanistickým proudem (tzv. human interest) i naše sportovní fotoreportáž obrací svůj zájem na duševní prožitky sportovce, líčí atmosféru prostředí, všímá si závodníka nejen v okamžiku vyvrcholení jejich výkonu, ale i před startem nebo ve chvíli oddechu po závodě [Mrázková, Remeš 1989:240]. Neostýchá se a sleduje sportovce do zákulisí i při tréninku.

O výbornou úroveň sportovní novinářské fotografie se zasloužili i šéfredaktoři týdeníků, například populárního *Stadiónu* či *Signálu*, a redaktoři sportovní rubrik, v šedesátých letech to byl například Karel Hrubec, který tvořil

dvojici s Antonínem Bahenským. Všechny je motivoval velký zájem čtenářů o sport [Pražák 1969:45].

Vzestup úrovně sportovní fotografie souvisí také s prohlubující se specializací fotoreportáže na tuto tematiku. Jejich práci ovlivnila i nová fotografická technika. Fotografovalo se na maloformátové kamery, k dispozici byly vysoce světelné objektivy s měnitelnou ohniskovou vzdáleností, závěrky s krátkými expozičními časy a také motorový pohon posuvu filmu, což fotografům celý proces značně usnadnilo [Osvaldová, Halada a kol. 2002:68].

Věra Váchová v roce 1988 v Revue fotografie v článku o Jaroslavu Skálovi napsala, že rozvoj fotografické techniky byl zcela samozřejmě provázen i jiným nazíráním na koncepční stránku reportážní fotografie, tedy i na reportážní fotografie sportovní. Sportovní fotografie hledají nové cesty, nové oblasti zobrazení: zázemí sportu, psychologie sportovce. Po víceméně dokumentačních (a většinou málo živých) záznamech vítězných okamžiků jednotlivých sportovních akcí, běžných v 50. letech 20. století, nacházejí uplatnění a jsou stále víc vyžadovány snímky, které hovoří o sportu samy o sobě, které nejsou jen pouhou ilustrací textu. Podle Váchové se slovy velmi snadno určí, v jakém čase běžec dosáhl cíle. Ale drama v jeho tváři v oné chvíli ukáže jenom fotografie.<sup>3</sup>

V roce 1965 začal v Praze vycházet nový časopis Signál. O dobrou úroveň jeho fotografické části se zasloužil Antonín Bahenský a Jaroslav Valenta<sup>4</sup>. Sportovní fotografie je už ve své podstatě plná vnitřních dramát. Patrné je to i na snímcích Bahenského, Richtera a Skály. Všichni tři také v šedesátých letech prošli redakcí Stadionu. Richter se Skálou časopisu zůstali věrni, Bahenský přešel do Signálu. V této oblasti fotožurnalismu totiž najdou

<sup>3</sup>Věra Váchová: Fotoreportér Jaroslav Skála. Revue fotografie:1988. Č. 2, str. 53

<sup>4</sup>Valenta původně pracoval jako provozní chemik závodu ČKD. Odtamtud ale zběhl k fotografování.

fotografové to, co v jiných nacházejí obtížněji, a to sice „*drama, napětí, akci, dynamiku, rychlý pohyb, boj, vítěze i poražené.*“ [Osvaldová, Halada a kol. 2002:68]. Sportovní události jsou plné emocí, a to nejen při vlastních výkonech sportovců, ale také v zákulisí.

Sportovní fotografie generace fotoreportérů šedesátých let sklízela velké úspěchy i v zahraničí. Jak připomínají Birgus se Scheuflerem, velkého uznání se v roce 1958 dočkal Stanislav Tereba, když získal prestižní ocenění World Press Photo a to hned ve dvou kategoriích. Terebovi se podařilo se snímkem brankáře v dešti získat cenu Fotografie roku. V tomtéž roce na stejné soutěži v dalších kategoriích zabodovali i další významní čeští fotografové Vilém Kropp a Otakar Hůrka. O čtyři roky později na World Press Photo v Haagu získal Josef Pillmann první cenu v kategorii Sportovní fotografie za snímek Gymnasta. [1999:98].

Jiří Pražák se ve své diplomové práci domnívá, že jedním z důvodů vzestupu naší sportovní fotografie v šedesátých letech 20. století bylo mimo jiné i to, že mezi fotoreportéry probíhal zdravý konkurenční boj, neboť mimo vlastní redakci byly fotografie uveřejňovány i v různých měsíčnících, ročenkách, sportovních přehledech, a to znamenalo mimo honoráře ještě další fotoreportérskou popularitu, kterou fotoreportéři vítali [1969:65].

Říká se, že za ideální fotografii se považuje ta, která nepotřebuje komentář. Která je sama o sobě příběhem. Právě takové příběhy se svými fotoaparáty snažila vyprávět i generace fotografů ze šedesátých let. Tito fotografové to zřejmě pochopili opravdu dobře, protože když si pozorněji prohlédnete jejich snímky, uvidíte, že nepotřebujete ani znát okolnosti, nebo číst popisky, protože tyto fotografie k vám „promlouvají“ samy.

### 3. Antonín Bahenský

Závody formule 1 – tak charakterizovala Daniela Mrázková v knize Cesty československé fotografie práci i osobnost fotoreportéra Antonína Bahenského, který měl být původně podle rodinné tradice něčím úplně jiným<sup>5</sup> [1989:240]. Fotograf týdeníku Signál, který se specializoval na motorismus, i když snímal i jiná sportovní odvětví, a dlouhé roky putoval spolu s redakčním písčím kolegou Karlem Hrubcem od jednoho závodu k druhému.

Pro Bahenského ale vrcholové soutěže nepředstavovaly jen práci, zdroj obživy. Mnohem více pro něj jako zaujatého fanouška znamenaly „*koníček, zálibu, do níž investoval spoustu času i peněz a teprve pak čekal, zdali se mu to prostřednictvím otištěných fotografií vrátí.*“ [Mrázková, Remeš 1989:240].

Známý český motoristický fotograf Antonín Bahenský se narodil 2. dubna 1933 v Praze. Učil se na kadeřníka a kadeřnický salon v Klimentské ulici v Praze, v němž pracoval, sousedil s nedávno otevřenou katedrou filmové fotografie FAMU a pedagogové i studenti se často chodili stříhat k Bahenskému. Jeho fotografické pokusy tak nemohly ujít jejich pozornosti. Svě studenty k němu posílal vedoucí katedry Ján Šmok, aby viděli, jak vypadá „pořádná“ fotografie. V roce 1959 odcházela z redakce Stadiónu na mateřskou dovolenou laborantka a Bahenský tam tehdy nastoupil na záskok. Šest dní v týdně vyvolával, ustaloval, sušil a pral cizí filmy. Připravoval kontaktní kopie a z vybraných záběrů dělal zvětšeniny. Klasickou fotolaboratorní práci vykonával až do chvíle, kdy byl vyslán do terénu místo nepřítomného fotografa. [Mrázková, Remeš 1989:240].

---

<sup>5</sup> Zřejmě nejlepší a nejznámější český motoristický fotograf se měl původně živit něčím úplně jiným. Rodiče si přáli, aby se stal kadeřníkem a Antonín jim vyhověl. Vyučil se a až do 26 letěch toto řemeslo provozoval. Ale zároveň už od dětských let fotografoval. To, že od nůžek „zběhl“ k fotoaparátu, byla vlastně ale také trochu náhoda.

Bahenský této příležitosti využil dokonale a v roce 1960 se tak stal samostatným fotoreportérem<sup>6</sup> [Balajka 1993:14]. Ve Stadiónu tehdy nezačínal jen Bahenský, ale také Karel Hrubec<sup>7</sup>. Všechny sporty už byly obsazeny služebně staršími kolegy a na ně dva tak zbyl motorismus. Tehdy o něj nikdy nestál, protože boom toto sportovní odvětví teprve čekal. Později proslulá motoristická dvojice Bahenský - Hrubec tak vlastně vznikla takřkajíc z nouze. Když v roce 1965 začal v Praze vycházet nový sportovní magazín Signál, oba opustili redakci a přešli na nové pracoviště. Bahenský se později, v roce 1972 stal vedoucím fotografického oddělení Signálu a v jeho čele stál až do roku 1986. Společně s Hrubcem jezdili od soutěži k soutěži, Bahenský fotografoval, Hrubec psal články. V roce 1963 se Bahenský stal členem výboru Klubu fotoreportérů Svazu českých novinářů. Byl předsedou výstavní komise [Balajka, 1993:14].

V roce 1967 byla do Prahy z Kolína nad Rýnem přenesena výstava Interkamera. Klub fotoreportérů byl vyzván, aby na této výstavě fotonáhodně představil novinářské fotografie svých členů, které byly oceněny na zahraničních výstavách. Z padesátky vybraných byl mezi nimi i Bahenský [Pražák 1969:76].

Jak se záhy ukázalo, Bahenský a Hrubec učinili ohledně motorismu správné rozhodnutí. Díky rozšíření televize do mnohých domácností se z původně zanedbávaného, okrajového motorismu, o nějž fotoreportéři neprojevovali zájem, stal vyhledávaný a populární sport.

---

<sup>6</sup> Aby ovšem předešel tomu, že by se o něm říkalo, že je fotografujícím kadeřníkem, šel do učení znovu, tentokrát do kursů pořádaných Československým svazem novinářů. Tehdy mělo jen málo fotografů pracujících pro tisk odpovídající vzdělání. Bahenský tedy po absolvování tříletého kursu získal výuční list. Nyní mu tedy nic nebránilo v tom, aby se mohl plně věnovat a soustředit na samotné fotografování.

<sup>7</sup> Redaktor Signálu. Hrubec psal reportáže, Bahenský fotografoval.

V roce 1979 vyhrál Bahenský v soutěži Jaroslava Skály „Sto nejlepších sportovních fotografií roku“ kategorii barevných fotografií záběrem pádu motokrosových jezdců v Holicích po startu s názvem Taxis ocelových ořů [Koliš 1986:134].

V tomtéž roce se rozhodli pracovníci Národního technického muzea uspořádat výstavu s názvem Sport očima dnešních fotoreportérů snímaný technikou našich dědečků. Bahenský a několik jeho kolegů zapůjčili starší komory včetně upraveného negativního materiálu. Akce však nebyla dotažena do konce, k výstavě nedošlo [Koliš 1986:146].

Bahenský<sup>8</sup> si také „vychoval“ nástupce. Svou prací ovlivnil řadu dalších fotografů. Mladý fotograf Jiří Křenek, který v současnosti fotografuje závody Formule 1, na něj v rozhovoru vzpomíná takto: *„Když mě ještě učil pan Antonín Bahenský, který fotil Formuli 1 přede mnou, tak mi říkal, vždycky se snaž vyfotit něco jiného než ostatní a tím se odlišit.“*<sup>9</sup>

Bahenský, od roku 1981 evidován při Českém fondu výtvarných umělců a od roku 1988 člen Svazu českých výtvarných umělců. V současnosti je ještě Antonín Bahenský jako fotograf – volný novinář stále evidován při Klubu českých sportovních novinářů<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Bahenský se objevil i ve filmech. Malá role fotoreportéra mu připadla ve filmovém debutu Věry Chytilové O něčem jiném, který byl natočen v roce 1963. O tři roky později si po boku Karla Gotta a Marty Kubišové zahrál sám sebe ve filmu Mučedníci lásky.

<sup>9</sup> Dostupný z WWW: [www.fotoaparát.cz/article/10138/1](http://www.fotoaparát.cz/article/10138/1)

<sup>10</sup> Dostupný z WWW: [www.ksn.cz](http://www.ksn.cz)



### 3.1 Fotografie Antonína Bahenského

Snímky Bahenského mají to, co je od dobré sportovní reportážní fotografie neodmyslitelné – atmosféru místa, děje, události. Často využívají pohybové neostrosti a v zájmu přesvědčivé autenticity jsou dělány z nezvyklých záběrových úhlů, v detailních pohledech. A když se na ně podíváte pozorněji, uvidíte, že v nich nejde v první řadě o rychlé stroje, ale mnohem více o jejich vládce – o člověka. Bahenský tak nezapře, že *„ho jako fotografa formovala humanistická fotografická éra šedesátých let.“* [Mrázková, Remeš 1989:240].

Na jeho snímcích, ať už jde o záběry ze zákulisí velkých závodů, radost či zklamání vítězů a poražených, nebo o hrůzostrašně vypadající kolize vozů, je vždy patrné, že o člověka mu jde v první řadě. Jeho snímky nemusí být technicky dokonalé, ale vždy je z nich cítit pocit z události, z dané chvíle, mají obsah a smysl. I když jsou záběry neostré a zrnité, i po letech na vás při jejich prohlížení dýchne atmosféra dramatických závodů.

Celou první polovinu šedesátých let se Bahenský specializoval na fotografování motoristického sportu. Nechyběl na žádné z významných mezinárodních soutěží – motocyklové „šestidenní“ a automobilové „formuli 1“. Později se vedle reportážních momentek začal věnovat výtvarně zaměřené, už ale zejména barevné fotografii, kde ovšem stále převládaly jeho oblíbené motoristické motivy.

Antonín Bahenský se jako uznávaný fotograf účastnil mnoha výstav. První, kde poprvé mohla veřejnost zhlédnout jeho snímky, se konala v roce 1962 v Okresním kulturním středisku v Praze. O rok později vystavoval v Českých Budějovicích. Expozice nazvaná *Sportovním objektivem Signálu* proběhla v Praze v roce 1969 [Balajka 1993:14]. Jeho snímky byly součástí i

světových kolektivních výstav, jeho práci mohli lidé vidět například ve Frankfurtu, Montrealu nebo Moskvě.

Bahenský svými fotografiemi v šedesátých letech doplnil například knihu *Za volantem* (Hausman, 1968). Jeho snímky v následujících letech doprovodily i další knihy, například *Nejrychlejší rakve světa* (Kovářík, 1993). Je držitelem několika cen z výstav novinářské a sportovní fotografie. Mimo fotografování se podílel rovněž na propagačních materiálech a plakátech z oblasti motoristické sportu (Barum, Jawa, AZNP, Propagteam Vsetín a další). Je autorem více než 3.000 plakátů, dále fotografických cyklů *Lidé a břemena* (1964), *Variace pro levnou ruku* (1973), *Rychlost – tváře – atmosféra* (1983) a dalších [Malý 1998:71].

### **3.2 Obsahová vizuální analýza fotografií Antonína Bahenského**

Podle Graema Burtona jsou při rozboru každého obrazu důležité především následující tři prvky:

1) *Do jaké perspektivy je situován příjemce sdělení* - pozice ze které k objektu přistupuje fotograf a následně i pozice, ze které divák na obraz nahlíží. „Nabídnutá (či lépe řečeno vnucená) perspektiva staví pozorovatele automaticky do nějakého konkrétního postavení (či dokonce vztahu) k vyobrazení. A toto postavení může být významné, jelikož nabízí určitý konkrétní přístup k obrazovému sdělení.“

2) *Prostředky využité pro úpravu obrazů* - „Zaostření, osvětlení, kompozice, výřez – to vše jsou prostředky, které mohou ovlivnit, jak rozumíme tomu, co obraz „ve skutečnosti“ zachycuje. Je to stejné, jako když od sebe rozlišujeme, co člověk říká a jak to říká.“

3) *Obsah obrazu - předměty, které obraz reprezentuje.* „Tady nám může velmi dobře pomoci obsahová analýza a ukázat nám, že se na obrazy většinou nedíváme příliš pečlivě.“ Filmová scéna s dvěma peroucími se muži na první pohled nepřináší jiné sdělení, než že se dva muži perou. To se může změnit v okamžiku, kdy je divákovi nabídnut pohled na nůž na dopisy, který vzbuzuje očekávání špatného konce a nabízí tak možnou interpretaci celého výjevu [2002:36].

Atmosféru místa, děje, události, tu mají například snímky z fotoreportáže zachycující havárii Claye Regazonniho na Velké ceně Monaka v roce 1968. Ta zachycuje závodníkův vůz bezprostředně po nárazu do svodidel. Přestože je fotografie černobílá, záběr zdemolované formule, ze které se po nárazu stala hromada zmačkaného plechu, nad kterým se zvedá oblak zvířeného prachu, je působivý. Na dalších záběrech můžeme vidět, jak Regazonnimu spěchá na pomoc traťový komisař. Bahenský jej zachytil v okamžicích, jak přeskakuje svodidla, zatímco na dalším snímku už je vidět, jak závodník vylézá z vraku. Na poslední fotografii, kterou jsem měla k dispozici, je vidět, jak komisař otřeseného Regazonniho povzbuzuje. Bahenský v tom okamžiku prokázal, že je skutečně talentovaným fotoreportérem. Je vidět, že pravidla motoristické disciplíny dokonale ovládl. Pro mě tato fotoreportáž i představuje motoristické sporty jako takové. Ačkoliv nejsem znalkyní ani příznivkyní závodů formule 1, Bahenský mě prostřednictvím svých snímků dokázal do prostředí tohoto sportovního odvětví vtáhnout a nezáleží na tom, že záběry byly pořízeny před čtyřiceti lety. Naopak – Bahenského fotografie s onou již několikrát zmiňovanou atmosférou místa, děje, události, která se předpokládá u dobrých sportovních reportáží, působí tak čerstvě a svěže, jako kdyby byly pořízeny včera. Jen místo

Regazzoniho bychom si tam mohli doplnit jméno například jméno Lewise Hamiltona.

Bahenský fotografoval Regazzoniho často. Když tento závodník při jednom závodě utrpěl vážná zranění a následkem toho zůstal upoután na invalidní vozík, Bahenský ho fotografoval při rehabilitaci. Z tohoto snímku lze poznat odvalu a snad jakousi vzpurnost, se kterou se muž, kterému smrt hrozila pokaždé, když si sedl za volant, vzdoroval. Je patrné, že Regazzoni bojoval a nechtěl se vzdát možnosti, že by mohl opět začít chodit. Bahenskému se podařilo proniknout i do závodníkovy nejužšího soukromí, když mohl nafotit Regazzoniho v kruhu rodinném s manželkou a dvěma dětmi v jeho domě. Tento snímek i přesto, že portrétované osoby jen sedí vedle sebe a objímají se, vyznačuje radost a má přirozenou, uvolněnou atmosféru.

Ale k motorismu nepatří jen dramatické kolize vozů. Bahenský věděl, že drama a silné emoce (někdy možná i větší) nabízí i zákulisí. Takový je například záběr závodníka Jackieho Stewarta z Nürburgringu. Zachycuje bezprostřední radost z vítězství. I po čtyřiceti letech ode dne stisknutí spouště se ze snímku přenáší síla závodnickových emocí na čtenáře, který ani nemusí být příznivcem motorismu, přesto ho ale může upřímně vyjádřená, spontánní radost oslovit i dnes.

Bahenský ovšem ve svých fotografiích dokázal, že má i smysl pro humor. Dokázal tak odlehčit leckdy těžkou atmosféru závodů, kde dochází k vážným zraněním a někdy i úmrtím. Tak je tomu například na snímku *Dva kohouti*, pořízeném na okruhu v Zeltwegu. Ten zachycuje dva závodníky čekající na startovní výstřel ve svých vozech a nad hlavami oba mají křídla formule, která tvarem připomínají právě korunku jmenovaného zvířete. Bahenský tak ze

situace, která není fotografický příliš atraktivní, a mnoho dalších by ji přešlo bez povšimnutí, pořídil záběr, který i s jeho trefným názvem vtipný a zajímavý je.

Takový je i další snímek, který zachycuje francouzského závodníka Françoise Ceverta. Na snímku vidíme jezdce s pažemi zdviženými ve vzduchu, jak se raduje z vítězství. Zabírá celou plochu a na fotografii tak není nic, co by rozptylovalo divákovu pozornost. Bahenskému se na tomto snímku (ať už chtěně nebo nechtěně), podařilo v pravém zadním kole formule zachytit stín, odraz závodnickových rukou. Tím je jakoby ještě zdůrazněna obrovská Cevertova radost z vítězství v prestižní soutěži. Velmi zajímavý je i snímek pořízený v průběhu závodu formulí.

Nakloněním fotoaparátu Bahenský ozvláštnil jinak ničím nepřekvapující záběr dvou jezdců, jak kteří se snaží porazit jeden druhého. Bahenskému se tak podařilo zachytit drama, napětí mezi dvěma závodníky. Zvítězí číslo 14, nebo si svůj nepatrný náskok udrží jezdec se startovním číslem 12?

Z roku 1969 pochází snímek *První gratulant*. Bahenský na závodním okruhu ve francouzském Le Mans pořídil momentku muže, který leží „rozpláclý“ na kapotě vozu vítězného závodníka, který sotva stačil zastavit, a radostně mu gratuluje k prvnímu místu. Snímek je řešen tak, že na něm není nic jiného než formule, onen gratulant a závodní dráha s dělicí bílou čarou, přičemž vůz s gratulantom je umístěn v dolní pravé části fotografie. Bílá čára opticky rozděluje snímek na dvě části, pozornost čtenáře ovšem přitahuje onen „rozpláclý“ gratulant. Tento záběr opět dokazuje, jakou sílu mají černobílé fotografie a je škoda, že s nástupem barvy byly odsunuty do pozadí. Domnívám se, že kdyby byl *První gratulant* barevný, ubralo by mu to působivosti a zajímavosti.

V Bahenského snímcích je zřetelně „cítit“ emotivní náboj, a bez toho se neobejde žádná dobrá reportážní fotografie. Fotoreportáž lze definovat jako osobní svědectví fotoreportéra o skutečnosti, jevu nebo události, které se zúčastnil jako očitý svědek, zachytil ji a přináší o ní výpověď. Fotografuje neopakovatelnou situaci, jež se odehrála před objektivem jeho fotoaparátu tak, aby zachytil vrcholné momenty i záběry vedlejší, dokreslující podstatu a smysl události [Lábová 1990:30]. Myslím, že Bahenský svými slovy tuto definici naplnil.

#### **4. Jaroslav Skála**

*„Bylo to ve vzduchu, ale první s tím přišel Erich Einhorn ve Večerní Praze. Do světa politických událostí, sportu a práce se začal vkrádat všední život, jeho poezie. Einhorn publikoval milence, byla to – revoluce. A tak zatímco do té doby bylo třeba na sportovní fotografii nejdůležitější, aby zachycovala drama v podobě čtyř hráčů ve výskoku nebo hokejistů při bodyčeku, najednou se začalo drama vidět i jinde – v zákulisí, na tribuně, v šatnách, na střídačce. I do sportovní fotografie vstoupil člověk.“* . Takto vzpomínal Jaroslav Skála v knize Mrázkové [1989:240].

Jaroslav Skála svými slovy velmi dobře popsal to, co se ve sportovní fotožurnalistice začalo dít během šedesát let. A sice to, že i v Československu stejně jako jinde ve světě se projevila éra humanistické fotografie, která ve světě běžela od začátku padesátých let a výstavy Lidská rodina, jež se konala v roce 1955.

Jeden z našich slavných sportovních fotografů se narodil 14. listopadu 1926 v Ústí nad Labem. V roce 1938 se rodina přestěhovala do Prahy. Jaroslav Skála původně toužil stát se filmovým kameramanem. Za protektorátu k tomu

ovšem nebyly nejlepší podmínky, tak zvolil příbuzný obor. Po krátké epizodě pomocníka na Barrandově, kde strávil necelý měsíc, se Skála odešel učit fotografem k firmě Arno Pařík ve Vodičkově ulici. V tomto ateliéru si vyzkoušel, jak se dělá průmyslová a portrétní fotografie. Pořizoval ale například i reportáže z velkých svateb [Koliš 1986:85].

Skála na působení v ateliéru později vzpomínal takto: *Poslali mě fotit zápasníky, kteří vystupovali v Lucerně. Já dal jednomu z nich hotový snímek na památku, a bylo zle. Zákaznice, která si reportáž objednala, kvůli tomu hrozně vyváděla – zápasník byl její milý a ona ho fotkami chtěla překvapit. Pravděpodobně tohle byly moje první sportovní snímky.* [Mrázková, Remeš 1989:238].

Po vyučení v roce 1945 absolvoval „pokračovací grafickou školu“ na pražském Žižkově. Čtyři dny v týdnu se chodilo do práce, dva dny byla škola.

Skála byl nadšeným fotbalistou. Mezi svými kamarády a spoluhráči ve fotbalovém oddíle SK Dejvice nafotil svou první sportovní fotoreportáž [Koliš, 1986:85]. Reportáž ho přitahovala<sup>11</sup> čím dál víc.

Po osvobození v roce 1945 byl na volné noze a krátce dělal propagační snímky pro cirkus Apollo. Pro potíže s úřady se nechal zaměstnat v ateliéru Otto Erbana, kde se sešel i s pozdějším známým fotografem Václavem Chocholou. Oba chodili na místa konání sportovních akcí a živili se prodejem fotografií hráčů a mužstev divákům.

Skála spolupracoval s časopisem Nový svět, který krátce vydávala Ústřední rada družstev, kde tiskli jeho fotky. V roce 1947 nastoupil do fotooddělení Peněžního ústředí zemědělských družstev. Jeho úkolem bylo

---

<sup>11</sup> Na dluh si koupil nejdokonalejší přístroj té doby – Ikontu za 1.200 korun a chodil s ním ve volných chvílích do terénu.

jezdit po venkově a pořizovat technické fotografie zemědělských družstev. Ve svém volnu se i nadále zdokonaloval v reportážní fotografii. Jeho tehdejší vybavení tvořily jeho vlastní Ikonta, Primarflex a kinofilmový Contax<sup>12</sup> [Koliš 1986:89].

Rok 1948 byl pro Skálu rokem rozhodujícím. Získal první stálou práci redakčního fotografa. Od ledna do září 1948 zastupoval za svého kolegu a přítele Emila Fafka v redakci Mladé fronty. Pak byl až do roku 1950 na vojenské prezenční službě, kde také fotografoval a sice pro Hlavní správu výchovy a osvěty. V tomtéž roce sem nastoupil i Dalibor Richter. Náplní jejich práce bylo fotografovat pro časopisy Československý voják a Obrana lidu. Skála se tehdy dostal ke všemu, čím žije armáda. Fotil instruktáže, cvičení, politické osobnosti, sportovní utkání a dostal se i k tomu, že poprvé mohl vyfotografovat legendárního Emila Zátopka [Mrázková, Remeš 1989:238].

Po návratu do civilu už se mu zpět do Mladé fronty nechtělo. Netoužil prosazovat se mezi zavedenými jmény, jaké tam už tehdy měli Fafek, Pardubský a další. A jak vzpomíná v knize Daniely Mrázkové, navíc se toužil věnovat sportovní fotografii. Prvního října roku 1950 Skála nastoupil do redakce časopisu Československé obce sokolské Ruch. Tato redakce vytvářela i Sokolské noviny a Skála se stal prvním stálým fotoreportérem. V roce 1953 byl časopis z Ruchu přejmenován na Stadión a Skála pro něj fotografoval až do roku 1990, tehdy už jako pracující důchodce. Do penze odešel v roce 1988. První tři roky v něm dokonce fotografoval sám, až v roce 1956 redakci posílil nově příchozí Josef Pillmann.

Jaroslav Skála je prvním tuzemským fotografem, který se věnuje jen a pouze sportu. Jeho jméno je neoddělitelně spjato se jménem Stadiónu. Byl

<sup>12</sup> „Měl jsem sice tři foťáky, ale jenom dvoje kalhoty a jedno sako!“, vzpomínal později Skála na toto období.



v něm od jeho úplného počátku a zůstal mu věrný po celý život. Stal se vedoucím fotooddělení a dlouhá léta se staral o dobrou úroveň fotografií v tomto oblíbeném časopise. Skála se aktivně věnoval i činnosti ve Svazu československých novinářů. V letech 1969 až 1976 byl předsedou Klubu československých fotoreportérů. Z jeho popudu vznikla každoroční soutěž sportovních fotoreportérů nazvaná *”Sto nejlepších sportovních fotografií roku”*. V této soutěži zabodovali i Bahenský a Richter. Od roku 1980 byl stejně jako Bahenský evidován při Českém fondu výtvarných umělců [Malý 1998:124].

Fotografie Jaroslavy Skály byly vystavovány na řadě výstav. V roce 1962 byla jedna z nich uspořádána ve Sportovní hale v Parku Julia Fučíka v Praze. K desátému výročí existence Stadiónu se konala expozice, na které se podílel i tehdejší Skálův spolupracovník Antonín Bahenský. Skála se během své dlouholeté kariéry a působení v redakci Stadiónu zúčastnil mnoha dalších. Z výše zmiňovaných výstav si také odnášel ocenění za své snímky.

Oceněn byl i v roce 2006, když Český olympijský výbor spolu s Klubem sportovních novinářů na Staroměstské radnici uspořádal výstavu profesionálních sportovních fotografií *Sport foto 2006*. Vernisáže se mimo jiné zúčastnil předseda Českého olympijského výboru Milan Jirásek, Dana Zátopková a Jaroslav Skála, na jehož počest byla výstava uspořádána. Bylo to právě kvůli tomu, že soutěžní výstavu *”Sto nejlepších sportovních fotografií roku”* vymyslel a založil. Ústřední fotografií se stal snímek Dany Zátopkové pořízený Skálou na Strahově v roce 1957. Autor pro server [Rugbyunion.cz](http://Rugbyunion.cz) řekl, že negativy Dany a Emila Zátopkových mají v jeho archivu zvláštní místo. *”Jaroslav si tuto poctu skutečně zaslouží. Je to totiž nejen stále mimořádný fotograf, ale zejména skvělý člověk,”* ocenila Skálu legendární olympijská vítězka. *”Určitě jsem fotografoval i rugby, ale veselou příhodu z fotografování*

*hráčů hrající se šišatým míčem nemám. Jen si pamatuji, že jednou jsem rugby fotografoval na místě, kde hru sledovali i diváci z oken domů, které stály nedaleko od hřiště a že nejdál jsem na fotografování rugby jel do Říčan,"* prozradil serveru.

Skála se během svého života a kariéry seznámil s řadou lidí. Nefotografoval jen sport, odpočinek hledal ve fotografování lidského soukromí, kde se podle něj nitro člověka projevuje nejzřetelněji. A před objektivem mu nestáli jen sportovci, ale rovněž osobnosti z uměleckého světa. Jak sám říká v knize Daniely Mrázkové, své profesi vděčí za krásná setkání s krásnými lidmi. Na mysli má především svůj vztah k manželům Daně a Emilovi Zátopkovým, Ladislavu Smolíkovi a hercům Miroslavu Horníčkoví a Ivě Janžurové. [Mrázková, Remeš 1989:238]. Na manžele Zátopkovy vzpomínal takto: *„Pořád je vidím v jejich prvním bytě U půjčovny 4 kousek od Václaváku. Z Daniných oštěpů jsem udělal v chodbě příčku a oni mi u ní pózovali.“*<sup>13</sup>

Jaroslav Skála spolupracoval na mnoha publikacích z oblasti sportu a tělovýchovy. Významně se podílel například na vzniku knihy Františka Kožíka *Vítězství vůle* (1949) nebo na *Spartakiádě 1965*. Jeho fotografie mimo jiné doplnily Windischovu *Novou školu fotografie* (1968). Skálovy snímky využil i Vratislav Blažek, když psal knihu o legendární české gymnastce *Věře Čáslavské*. Nicméně jeho fotografie se neobjevovaly jen v knihách se sportovní tematikou. Skála<sup>14</sup> fotografoval například svého přítele, herce Miroslava Horníčka do jeho knihy *Hovory* (1970).

---

<sup>13</sup> Rozhovor časopisu Instinkt, dostupný z WWW: [http://instinkt.tyden.cz/rubriky/osud/clony-a-bleskyjaroslava-skaly\\_24793.html](http://instinkt.tyden.cz/rubriky/osud/clony-a-bleskyjaroslava-skaly_24793.html)

<sup>14</sup> V šedesátých letech si stejně jako kolega Bahenský zahrál sám sebe ve dvou českých filmech. Jako fotoreportér se objevil v komediích *Dáma na kolejích* a *Délka polibku devadesát*.

Podobně jako Bahenský vytvářel Skála množství plakátů a tisků se sportovní tematikou. Dodnes je také evidován při Klubu českých sportovních novinářů.<sup>15</sup>

#### 4.1 Fotografie Jaroslava Skály

Jak sám říká, fotografovat sport začal především proto, že se v něm neustále něco dramatického děje a on toužil být přítom. *„To je u fotoreportéra to nejdůležitější – být u toho. Být na tom správném místě ve správném okamžiku. Událost samu sice můžete předpokládat, ale to štěstí k tomu, aby vznikl dobrý snímek, musíte mít navíc. Fotoreportáž však dělá především – událost,“* vzpomínal Skála v knize Cesty československé fotografie [Mrázková, Remeš 1989:238]. Přiznal také, že mnohokrát toužil fandit a radovat se s ostatními, ale kvůli své práci nemohl. Jak řekl, nejdůležitější při tom je zachovat ledový klid a odstup, protože jinak *„propasete ty největší šance“*.

Jaroslav Skála si to dobře uvědomoval. Za čtyřicet let své soustavné práce vytvořil v oblasti sportu a tělovýchovy velké množství fotografií. Důkazem toho je mimo jiné i více než 2.000 čísel časopisu Stadión, na kterých se podílel. Společně s Emilem Fafkem a Emilem Pardubským je považován za čelného představitele tuzemské poválečné sportovní fotožurnalistiky. Jaroslav Skála věděl, že fotografovat dobře sport neznamena jen honit se za záběrem vrcholného výkonu, efektního pohybu nebo gesta. Uvědomoval si, že sport není jen o vítězstvích či prohrách. Věděl, že za vším tím úspěchem, eventuálně prohrou je velká dřina a nejen fyzické, ale i psychické vypětí. Poznal, že *„vnitřní dramata a někdy i větší, se mohou odehrávat na místech, která povětšinou*

---

<sup>15</sup> Dostupný z WWW: [www.ksn.cz](http://www.ksn.cz)

*zůstávají oku diváka skryta.*“ [Mrázková, Remeš 1989:238]. Proto tak rád chodil fotografovat sportovce do zákulisí, na tréninky či na střídačky.

Výborný podnět pro sportovního fotožurnalistu může představovat určitá momentální fáze vztahu mezi trenérem a jeho svěřencem. Nebo chvíle řevnivosti mezi soupeři, kteří v zákulisí čekají, až budou vyvoláni. A stejně tak to platí i obráceně. Velké okamžiky hodné zaznamenání najde fotoreportér i mezi diváky na tribunách, kteří si v zápalu nadšení a zaujetí sportovní akcí často ani nevšimnou, co se děje kolem nich. A jak známe i z dneška, může se stát, že mezi skupinami fanoušků, kteří nadšení fandí svému například oblíbenému fotbalovému týmu, dojde k vyhocené situaci. A ta si přímo říká o vyfotografování.

V roce 1968 odletěl Skála na zimní olympijské hry v Grenoblu. Díky své práci tak byl u okamžiku, kdy skokan Jiří Raška svým výkonem získal zlatou medaili a stal se tak vůbec prvním Čechem v historii, který si z této nejprestižnější sportovní akce odvezl nejcennější kov. Později k tomu Skála pro server rozhlas.cz řekl, že to byl tak *„silný okamžik, že přestal na chvíli fotografovat, jak na něj ta chvíle působila.“*<sup>16</sup>

Na serveru fotoaparát.cz čtenáři a amatérští fotografové oceňují a vzpomínají Skálovu práci ve Stadiónu. Jeden z nich píše: *„Skálova doporučení jsou jednoduchá, srozumitelná a tím přístupná každému. Navíc jich bylo mnoho. U řady z nich jsem se při svém focení inspiroval,“* tvrdí čtenář a fotograf - amatér Petr Lavička<sup>17</sup>.

Podobně jako Bahenský, má i Skála vliv na generace fotografů přicházejících po něm. A nezáleží na tom, jestli jde o profesionály, kteří se

<sup>16</sup> Dostupný z WWW: [http://www.rozhlas.cz/historie/vyroci/\\_zprava/6157](http://www.rozhlas.cz/historie/vyroci/_zprava/6157)

<sup>17</sup> Dostupný z WWW: [www.fotoaparát.cz/article/10039/3](http://www.fotoaparát.cz/article/10039/3)

fotografování sportu živí, anebo jde o nadšence, kteří prostě rádi dokumentují sportovní dění a vše kolem něj.

#### **4.2 Obsahová vizuální analýza fotografií Jaroslava Skály**

První fotografie, kterou jsem se rozhodla analyzovat, znázorňuje hromadný pád cyklistů při Závodě míru, jež se jel v roce 1964. Snímek je vyfotografován v mírném podhledu (podřepu) a my vidíme, jak už název napovídá, hromadnou srážku cyklistů. Jeden, který to zřejmě způsobil, leží bezvládně na silnici, uprostřed té zmeti bicyklů. Ostatní soupeři opatrně překračují onoho bezvládně ležícího a pokouší se dostat skrz tu popadanou hromadu kol. Zatímco se ti cyklisté, co se připlteli ke srážce, snaží vymotat z toho zmatku svá kola, aby mohli pokračovat v závodě, vidíme, jak kolem nich v horní části snímku projíždějí další závodníci.

Snímek je vyfotografován na výšku, přičemž veškeré dění se odehrává v horní třetině fotografie. Působivý je tím, že ho Jaroslav Skála pořídil z mírného podhledu. Na silnici ve spodních dvou třetinách snímku jsou jasně zřetelné čáry, otlaky kol, způsobené pravděpodobně tím, jak se cyklisté na poslední chvíli prudkým brzděním snažili srážce zabránit. Čáry fungují jako skvělý „vodič“ pohledu. Vedou divákovy oči od dolního okraje obrázku až k samotnému hromadnému pádu. Ta zmet' mnoha kol a několika cyklistů v ní, před kterými se táhnou dlouhé bílé čáry, je pozoruhodně působivá.

Celý záběr vůbec šikovně vede pohled diváka. Zadíváte se na čáry, které vás automaticky vedou na místo pádu. Zde se na chvíli váš pohled zastaví, vaše oči potřebují chvílku, aby tu zmet' cyklistů a kol „vstřebaly a rozluštily“. Pak váš pohled směřuje dál nahoru, protože za místem srážky pokračují v závodě

desítky dalších závodníků. Přičemž silnice se stáčí doprava a odvádí tak váš pohled ze snímku pryč.

Je to nápaditě pořízená fotografie. Vaše oči si „přečtou“ úplně celý snímek. Těžko říct, zdali to, že Skálovi takto vyšel, byla náhoda, nebo prostě jen čekal v povzdálí, až nastane takový moment, o kterém fotoreportér tušil nebo věděl, že bude přesně takto ve výsledku vypadat. Myslím, že na tom vlastně vůbec nezáleží. Je to typ snímku, ke kterému nepotřebujete popisek, protože jak jsem uvedla na straně deset, „mluví sama za sebe“. Místo a čas pádu jsou až vedlejší, to hlavní podle mého názoru je, že vám tento záběr přiblíží a zprostředkuje svět cyklistů a cyklistických závodů. Který není jen o tom, kdo rychleji šlápne do pedálu, aby předhonal ostatní soupeře a dojel jako první do cíle, zatímco ostatní se dřou a potí v dáli za ním. Je také o tom, jaké emoce může člověk na bicyklu vzbuzovat. A to i ve člověku, kterému je obyčejně svět cyklistiky naprosto lhostejný. Jako třeba mě.

Dobrý snímek, a tento snímek podle mě dobrý je, vás přinutí se na něj dívat a „číst“ v něm, i když vás vlastně jinak tento sport nezajímá. K pádům dochází v těchto typech závodů bezesporu často, zachytit takovou situaci proto není nic neobvyklého. Ale jak můžeme občas vidět v médiích, i takováto situace se dá nafotit fádně a nezajímavě. Řekla bych i nevzrušivě, protože ve vás nevzbudí žádné emoce, a jak jsem již uvedla na jiném místě bakalářské práce, dobrá reportážní fotografie se neobejde bez emotivního náboje. Skálův snímek ji má. A určitě mu, alespoň podle mého názoru, pomohlo i to, že je vyveden černobíle.

Předpokládám, že kdyby snímek vyšel barevně, změt' barev by „roztříštila“ divákovu pozornost. V černobílém kontrastu vaši pozornost nic nerozptyluje. Celý snímek si tak můžete „vychutnat“ bez jakýchkoliv rušivých

prvků. I když možná jeden rušivý prvek by se při obzvlášť detailní analýze snímku našel. Nalevo od místa srážky je vidět lidská paže založená v bok. Tato část těla zřejmě přihlížejícího diváka mohla být ze snímku oříznuta. Ale domnívám se, že to je jen nepatrná maličkost, která nemá za kvalitu obrázku vliv. Vyzkoušela jsem to osobně. Na záběr jsem se dívala několikrát, vždy s nějakým časovým odstupem a pokaždé mi připadalo skutečně pozoruhodné, jak promyšlený a originální celý snímek je.

Z těch Skálových snímků, které jsem měla možnost vidět (zde jich z důvodu místa analyzuji jen pár) považuji *Hromadný pád* za jeden z nejzdařilejších. Také proto, že od této chvíle vím, že kdykoliv by se náhodou řeklo Jaroslav Skála, před očima se mi ve spojení s jeho jménem objeví jako první právě tento jeho záběr. A také záběr Věry Čáslavské.

Jak už jsem poznamenala na straně dvacet čtyři, snímek z tréninku Věry Čáslavské, který se objevil v knize Vratislava Blažka o jedné z nejznámějších a nejúspěšnějších sportovkyň naší historie. Domnívám se, že ze všech nejlépe vyjadřuje vše, co jsem uvedla výše a sice to, že fotografovat dobře sport neznamena jen honit se za záběrem vrcholného výkonu, efektního pohybu nebo gesta. Fotografovat sport dobře a možná ještě lépe můžete i ve chvílích a na místech, kdy a kde by to třeba nikdo nepředpokládal. Jako třeba právě při jednom obyčejném tréninku, z řady mnoha dalších. A to je právě případ snímku z reportáže, kterou Skála pořídil v roce 1967, a kterou zde podrobněji rozeberu. Nazval ji jednoduše *Trénink Věry Čáslavské*.

Snímek je opět dobře a jasně čitelný a to hned na první prohlédnutí. V pravé třetině jde v jednoduchém tmavém trikotu oblečená Čáslavská, s lehce skloněnou hlavou a vyčesanými vlasy. Hned za ní leží na podlaze dvě žíněny. Podlahu, která vytváří zvláštní žebřinovitý vzor, vidíme uprostřed záběru, vlevo

od pat slavné gymnastky. Shodou okolností nebo také díky dobrému Skálovu nápadu vede struktura na podlaze váš pohled dál do snímku. A to přímo ke koštěti uklízečky, které tento nástroj k úklidu svírá v ruce a působí dojmem, jako kdyby se o něj opírala. Žena korpulentnější postavy, v obyčejné a ne příliš vzhledné pracovní zástěře, je přesně tím prvkem, který celou fotografii ozvláštňuje a odlišuje od ničím z řady nevybočujícího záběru z tréninku.

Záběr úspěšné a populární sportovkyně, která „velká“ kráčí v popředí, kontrastuje s obyčejnou „malou“ ženou, která stojí v pozadí, lehce ve stínu, s koštětem v ruce a ohlíží se za Čáslavskou. Škoda jen, že není rozpoznatelný výraz ve tváři uklízečky. Takhle si musíme domýšlet, co si asi tak žena, která přišla uklízet do tělocvičny, kde zrovna trénovala sportovní hvězda a miláček Čechů Čáslavská, myslela. Byl její výraz obdivný a uctivý, že mohla stát v její blízkosti? Nebo naopak lehce pohrdlivý, že zrovna ona musí uklízet zrovna po Čáslavské? To už se dnes nedozvíme. Možná tehdy jen stačilo, kdyby autor snímku popošel o trochu blíže, nebo více zaostřil na uklízeččin obličej a mohli jsme ze snímku získat ještě silnější emotivní náboj. Ten má ale záběr i tak. Pro mě představuje hvězdnou gymnastku v intimnější chvíli. Čáslavská se sklopenou hlavu působí jaksí odevzdaně, možná i unaveně po dalším náročném tréninku. Kolem ní v záběru vidíme žíněnky, v pozadí u stěny a za uklízečkou se nachází další tělocvičné nářadí, takzvané kozy. Přesto tam Čáslavská, která na snímku vypadá, že za chvíli odejde ze záběru a možná tomu tak opravdu je, působí i tak, jako že jen obejde tělocvičnu a bude v tréninku pokračovat. Stejně tak působí i „prostá“ uklízečka, která též vypadá, jako že s uklízením prostoru teprve začala a nehodlá s ním jen tak skončit.

Snímek by se proto možná dal interpretovat i jako souboj dvou žen. Odejde Čáslavská z tělocvičny a nechá uklízečku pracovat? Nebo naopak



opustí místnost žena v zástěře a nechá olympijskou vítězku dál cvičit a vrátí se uklidit později? Daly by se možná vymyslet další způsoby, jak si Skálův záběr vyložit.

Podobně jako *Hromadný pád* nepotřebuje popisek, abyste pochopili, o co na obrázku jde a toužíte vidět další fotografie z tohoto cyklu. A přesně tak by měl dobrý fotoreportér pracovat. S tím, že naláká diváky, aby chtěli z jeho práce vidět více. Jaroslav Skála neměl žádnou sportovní specializaci, jako například jeho kolega Bahenský. Fotografoval mnoho sportů. Zatím jsem zde analyzovala cyklistiku a v šedesátých letech právě díky zásluze Čáslavské populární gymnastiku, teď se budu věnovat stejně tak divácky vděčnému a populárnímu tenisu.

Ivan Lendl. Ve své době náš nejlepší tenista. Vyhrál snad na všech turnajích, na kterých to šlo, všechno co se dalo. Jen vítězství z Wimbledonu mu zůstalo zapovězeno. Skála tentokrát zachytil efektní pohyb tenisty při vlastním výkonu, konkrétně při podání, a opět jde o zdařilý a o dobře čitelný snímek s nápaditou kompozicí. Pro změnu jde o snímek vyfotografovaný z výšky, z nadhledu. Vidíme Lendla s napřaženou rukou, ve které svírá tenisovou raketu a nadhozený míček, který se tenista chystá už už poslat přes síť. Zde je na místě ocenit, že si v tom samotném procesu podání, který trvá jen vteřiny, Skála dokázal ohlídat, aby mu míček „neutekl“ ze záběru.

Zajímavé na snímku je i to, že postavu Lendla fotoreportér umístil do dolní levé části, ale i tím vlastně dokázal „rozprostřít“ sportovce v akci po celé levé polovině snímku. Skála se tím vyhnul tomu, aby obrázek působil prázdným a nicneříkajícím dojmem. Pozoruhodné jsou i takzvané lajny, které Lendla jakoby rámují a udržují v záběru. Právě jejich prostřednictvím si Skála zajistil onu zmiňovanou dobrou čitelnost snímku. Zajímavý je i výraz napětí a

naprostého soustředění v tenistově tváři a rovněž celý jeho postoj. Divák tak může zůstat udiven, čeho všeho je vlastně lidské tělo v pohybu schopné.

Posledním snímkem, který blíže rozeberu, je fotografie české oštěpařky Peškové při pražských závodech, které se konaly v roce 1959. Na snímku je zachycena oštěpařka, která právě odhodila svůj oštěp. Vidíme odhozený oštěp, stejně jako napjatý výraz ve tváři Peškové a pohled přitáhnou i napnuté svaly na paži oštěpařky. Diváci na tribuně v pozadí jsou rozostřeni, nic tak nebrání plnému soustředění na atletku. Když „čteme“ tento snímek, jako první zřejmě upoutá pozornost její tvář, ve které je v ten okamžik patrné naprosté soustředění a zároveň napětí – Jak daleko oštěp doletí? Tvář Peškové vás zaujme natolik, že až později si všimnete, že nahoře v záběru je ještě odhozený letící oštěp. Tedy přesněji řečeno, jeho polovina.

Celý snímek výborně vyjadřuje pohyb, podle Jiřího Koliše onen nejcharakterističtější rys sportu. A i přes rozmazané diváky na tribuně v pozadí lze rozeznat, vycítit moment, kdy se všem tají dech, protože čekají, kam až oštěp závodnice dolétne.

## **5. Dalibor Richter**

I Dalibor Richter patří mezi fotoreportéry, kteří měli vliv na tom nazývat šedesátá léta zlatou érou české sportovní fotožurnalistiky. Jeho život i kariéra jsou těsně spjaty s Jaroslavem Skálou a známým obrazovým časopisem Stadión. Dalo by se proto možná dokonce říci, že Richter byl šedou eminencí redakce a též pravou rukou vedoucího fotooddělení Skály. Pracoval v něm nejprve vedle Skály a posléze právě pod jeho vedením.

Dalibor Richter se narodil v Bohušovicích u Terezína 26. srpna 1926, byl tedy Skálovým vrstevníkem. V roce 1950 se poprvé setkal se svým pozdějším

dlouholetým spolupracovníkem a přítelem. V rámci absolvování základní vojenské služby v Praze se dostal do fotoskupiny při Hlavní správě výchovy a osvěty československé armády, ve které byl i Skála. Oba fotografovali pro vojenská periodika Československý voják a Obrana lidu. Tehdy také došlo k tomu, že Skála vyfotografoval a Richter retušoval oficiální portrét ministra národní obrany Čepičky. Jako autor se ovšem pod snímek podepsal vedoucí fotoskupiny nadporučík Kysela [Koliš 1986:89]. Skála na to zavzpomínal loni v časopise Instinkt: *„Čepička byl ješitný jak prdel, směl jsem ho fotit jen z jedné, takzvané hezké strany. Měl desítky uniforem všech barev. Když přijímal letce, vzal si modrou, když pěšáka, oblékl zelenou a tak dále. A pořád chlastal koňak. V Praze zbyly po Němcích tisíce lahví. Jak se tehdy v armádě říkalo, zásoby je nutné odčerpávat. Odčerpávání jsem se zúčastnil s radostí.“*<sup>18</sup>

Do redakce Stadiónu přišel Richter<sup>19</sup> v roce 1964. Ve Stadiónu se znovu sešel se Skálou, který pracoval v časopisu od roku jeho vzniku.

## 5.1 Fotografie Dalibora Richtera

Richter celý svůj život pracoval v redakci Stadiónu, pro který fotografoval všechny sporty. I on získal během své dlouholeté kariéry několik cen. Ve Skálově soutěži *„Sto nejlepších sportovních fotografií roku“* zvítězil v roce 1984 v kategorii Seriálů se svými šesti snímky ze cvičení žen s názvem *Aerobic* [Koliš 1986:132].

Richter na rozdíl od Jaroslava Skály nebo Antonína Bahenského není členem žádného svazu či asociace. Není evidován v Asociaci fotografů, neboť ta vznikla až v době, kdy už Richter nefotografoval. Ve svých řadách ho

---

<sup>18</sup> Rozhovor dostupný z WWW: [http://instinkt.tyden.cz/rubriky/osud/clony-a-bleskyjaroslava-skaly\\_24793.html](http://instinkt.tyden.cz/rubriky/osud/clony-a-bleskyjaroslava-skaly_24793.html)

<sup>19</sup> Podobně jako Bahenský a Skála se i Richter v roce 1966 objevil ve filmu. Stejně jako Skálovi mu připadla malá role sportovního fotoreportéra v komedii *Dáma na kolejkách*.

neviduje ani Klub sportovních novinářů, v jehož evidenci lze najít jména Bahenského a Skály.<sup>20</sup>

## 5.2 Obsahová vizuální analýza fotografií Dalibora Richtera

První Richterova fotografie, kterou jsem se rozhodla podrobit analýze, je zřejmě jeho nejznámější. Její originální autorský název zní *Dámy, to jsou ale volové!*

Na snímku zachytil skupinu běžců – maratonců, jak běží svůj závod. Na tom samotném by nebylo až nic tak neobvyklého, kdyby na trávě v popředí snímku nestály krávy. Pokojně, snad až ležérně se pasoucí stádo, u kterého by se s trochou fantazie a nadsázky dalo říci, že si možná opravdu při pohledu na spěchající závodníky ve slunečném dni myslí: *Dámy, to jsou ale volové*. Tedy přesně to, podle čeho byl snímek nazván. Jde o originální, i s názvem o vtipný snímek, který se též objevil na výstavě v Národním muzeu.

Na dalším snímku zachytil Richter svého kolegu a též sportovního fotoreportéra Viléma Heckela. Vyfotografoval tohoto našeho zřejmě nejznámějšího horolezeckého fotoreportéra při Tatranském poháru v roce 1969. Na snímku vidíme, jak se Heckel připravuje na fotografování. Na nohou má lyže, v rukou si nastavuje fotoaparáty. Vlevo od něj leží jeho batoh, v pozadí za ním se zvedají vrcholy Tater. Richter tímto snímek dokázal vystihnout, popsat, celého Heckela a to takového, jaký vlastně byl – špičkový horolezecký fotoreportér, který byl zcela oddán své práci.

Na závěr analýzy snímků Dalibora Richtera jsem se rozhodla rozebrat dvě fotografie z jeho fotbalového fotoseriálu. Na snímku vidíme rozhodčího, který výrazně gestikuluje směrem k naproti stojícímu hráči s číslem osm na

---

<sup>20</sup> Dostupný z WWW: [www.ksn.cz](http://www.ksn.cz)

zádech. Z výrazu fotbalisty i gesta sudího je patrné, že fotbalista se dopustil porušení pravidel hry a tak musí být potrestán. Na hráčově tváři je viditelný výraz, který říká, že si on sám není žádného prohřešku vědom. S tím ovšem rozhodčí očividně nesouhlasí a tak na dalším záběru z této fotoreportáže vidíme, jak fotbalista míří pryč z hřiště. Z jeho postavení (má ruce založené v bok) i z postoje okolostojících spoluhráčů vidíme, že ani jeden z nich s vyloučením kolegy nesouhlasí. Gesto rozhodčího naopak jasně vypovídá o tom, že je přesvědčen o správnosti svého rozhodnutí a hráčově potrestání. Jde o snímky, které umožňují nahlédnout do světa fotbalu. Jeho snímky navíc nepotřebují popisek, je z nich jasně patrné, co se na nich odehrává.

Posledním snímkem, který podrobím obsahové vizuální analýze, je Richterův záběr jednoho z našich nejfotografovanějších sportovců Emila Zátopka. Richter legendárního běžce a nejúspěšnějšího českého olympionika zachytil v okamžiku, kdy při jeho prvním kroku na dráze po dvaadvacítakilometrovém vypětí celý stadion propukl v jásot a začal skandovat „Zá-to-pek, Zá-to-pek“. [Štejnbač 1984:54]. Zatímco v popředí vidíme Zátopka v pohybu, v pozadí stojí nadšení diváci a všichni slavného atleta pozorují. Jde o snímek, který dobře vyjadřuje, jak lidé Zátopkovi fandili, a jak moc se je legendární atlet snažil svým výkonem nezklamat.

Výsledky Richterovy dlouholeté práce můžeme vidět ve Stadiónu. Stovkami svých fotografií přispěl k oblíbenosti a dobrému jménu časopisu mezi čtenáři.

## 6. Stadión

První číslo obrazového sportovního časopisu se v prodeji objevilo 2. ledna 1953. Stadión vycházel s týdenní periodicitou a výtisk stál jednu korunu. Časopis byl přímým pokračovatelem časopisu Ruch v tělesné výchově. Změnou názvu se Stadión přihlásil k odkazu dělnického časopisu Stadion, jehož vydávání bylo zastaveno v roce 1932.

Rozsah Stadiónu se postupně zvětšoval. Nejprve měl 16 stran, v roce 1973 jich bylo 32, přičemž od roku 1971 bylo osm, resp. 16 barevných. Původní snahou redaktorů a vydavatelů bylo vytvářet co nejvíce aktuálního materiálu, postupně však došlo k obratu a ke konci 80. let byla většina materiálu nadčasových. Stadión tím splňoval magazínové poslání [Koliš 1986:94].

Změna v koncepci znamenala změnu v uveřejňování fotografií. Z původního velkého množství dokumentárních snímků spíše informativního charakteru vedených napříč celým listem zbyla na konci 80. let (kdy se blížil zánik Stadiónu), jen dvoustránková fotomozaika z nejdůležitějších sportovních akcí uplynulého týdne doma i ve světě. Na ostatních 30 stranách je fotografiím věnován značný prostor. Pravidelně se zde objevují nejprve černobílé, s nástupem barvy barevné snímky. Stadión se stal prvním časopisem u nás, který dal větší prostor barevné fotografii [Richterová 1983:27]. Díky tomu se mu dařilo získávat další čtenáře.

Časopis měl rovněž přesně definovaný poměr mezi psaným slovem a obrazem a sice 40 : 60. Tento poměr byl zaveden v roce 1972 [Koliš 1986:94]. Vydávání časopisu bylo zastaveno v roce 1992.

Stadión si získal velkou popularitu a oblibu mezi českými sportovními fanoušky. Ještě dnes se na internetu v různých aukcích dají koupit jeho výtisky<sup>21</sup>.

### 6.1 Práce s fotografiemi v časopise Stadión

V této části porovnáím, jak se v redakci Stadiónu pracovalo s fotografiemi, jak vypadala obrazová část, a sice v roce 1959 a v roce 1969. Pro tento časový úsek jsem se rozhodla ze dvou důvodů. Tím prvním bylo to, že jsem chtěla zjistit, jak se během desetiletí práce s fotografiemi změnila. Druhým důvodem bylo, že tato práce je zaměřena na českou sportovní fotožurnalistiku šedesátých let 20. století, proto jsem zvolila ročník z počátku a konce tohoto období.

Fotografové Stadiónu se snažili zachycovat sportovce nejen ve chvílích maximálního fyzického vypětí, ale i v okamžicích únavy po výkonu, nebo naopak v napětí před ním. Patrná je snaha fotoreportérů záběrem postihnout, „odvyprávět“ celý příběh sportovního dění, které se v tom okamžiku odehrávalo před objektivem jejich fotoaparátu. Je vidět, jak se fotografové snažili přiblížit a nabídnout čtenářům nejrůznější pohledy na sport.

Redaktor Rudolf Marek přiblížil redakční práci v diplomové práci Josefa Káninského: *„Co bych chtěl zdůraznit, je spolupráce autora s fotoreportérem. Neříkám, že jsme v tom jedineční, ale ne každý to dělá jako my. Pracujeme zásadně ve dvojicích, prakticky se od sebe neheme. Jakýkoliv materiál a reportáž zvláště musí autor promýšlet dopředu i obrazově. Jsou totiž věci, které se nedají vyfotit. Dokud nejsou fotky, nemůže někdy přijít ani návrh na reportáž,*

---

<sup>21</sup> Více na: <http://www.top-bazar.cz/knihy-ucebnice/casopisy/sportovni-casopis-stadion-rocniky-1957-1981-14424/>

*protože není jisté, zda dodatečně mohou být použity. Fotka může dokonce ovlivnit vznik reportáže, se kterou se jinak nepočítalo, ale která prostě spontánně vyvolá v autorovi nápad. [1987:21].*

Jaroslav Skála Markova slova potvrdil v roce 1988 v Československé fotografii. Řekl, že: *Zhruba do roku 1975 jsme byli časopisem, který přinášel hlavně aktuální zpravodajství – v podstatě to, co plní poslední strany deníků. Došlo však k rozšíření na 32 stránek, z nichž jen čtyři mohly reagovat na okamžitou aktualitu. Ty ostatní musely být z výrobních důvodů připravovány předem. To nás samozřejmě dovedlo k publicistickým formám spíše nadčasovým, k sportovně-literárním útvarům apod. Fotka se vydala od utilitární služby okamžiku také do oblasti zákulisí sportu, soukromého života sportovce, psychologie trenérů i diváka.*

Skála rovněž, stejně jako redaktor Marek, vyzdvihl spolupráci mezi redaktorem a fotografem. Podle něj se ve Stadiónu podařilo to, co se od obrázkových časopisů požaduje a sice: *Fungující a operativní spolupráce mezi píšícím autorem, fotografem a grafikem. Kdo si koupí jakékoliv číslo Stadiónu, vidí, že fotka tu není Popelkou – protože i fotograf může přijít s nápadem nebo koncepcí a naopak třeba grafik může využít vizuálně zajímavé fotky a „rozpálit“ ji na celou dvoustranu, třeba i na úkor textu<sup>22</sup>.*

### **6.1.1 Fotografie ve Stadionu v roce 1959**

Obrázkový týdeník pro tělesnou výchovu Stadion<sup>23</sup> vydával Československý svaz tělesné výchovy ve Sportovním a turistickém nakladatelství v Praze. Prodejní cena činila jednu korunu [Stadion, roč. 7, č. 1].

---

<sup>22</sup>Rozhovor Martina Hrušky s Jaroslavem Skálou v časopisu Československá fotografie. Rok vydání 1987, č. 9, str. 400

<sup>23</sup> V roce 1959 se název Stadion uváděl bez čárky nad O.



Redakce sídlila na Václavském náměstí 43 v Praze. Šéfredaktorem byl Oldřich Žurman, fotografickou část měl na starost Jaroslav Skála. O grafickou úpravu se staral Antonín Baudyš. Do časopisu rovněž přispívalo několik zahraničních korespondentů<sup>24</sup>.

Na titulní straně Stadionu v roce 1959 se objevoval československý sportovec, event. sportovci zachycení v akci. Za celý rok se ani jednou na titulní straně neobjevil zahraniční sportovec<sup>25</sup>. V prvním čísle to například byla reprezentantka Československa v krasobruslení Jana Dočekalová, vyfotografovaná na Spartakiádě v Brně – Králově poli. Autorem snímku byl Jaroslav Skála.

Titulní stránka Stadionu byla střízlivá a nedala se považovat za přeplácanou. Logo časopisu bylo vyvedeno v červené barvě, stejně tak ročník a číslo. Kromě fotografie s krátkým popiskem, který přinášel informaci, kdo je na snímku a kdo je jeho autorem a kromě názvu, ročníku a čísla časopisu už na titulní straně nic dalšího nebylo. Žádné titulky článků, které by lákaly ke koupi, tam tehdejší čtenáři nenašli. Za celý ročník 1959 se v časopise neobjevila žádná strana, kde by nebyla aspoň malá fotografie [Stadion, roč. 7]. V prvním čísle ročníku 1959 byly rubriky *S reportérem Stadionu v našich krajích*. Dále zde byla rubrika, která ukázala záběry z tréninku a přípravy sportovce před akcí. O aktuálních událostech informovala rubrika *Aktuality Stadionu*. Toto číslo přineslo i snímky o tom, jak slavili sportovci Vánoce doma i v zahraničí. V čísle se objevilo několik snímků dětí, resp. mládeže při hodině tělesné výchovy. Pravidelnou rubriku „*Padesát let slávy a poučení*“ psal Gustav Vlček. Číslo

---

<sup>24</sup> Údaje převzaté z tiráže.

<sup>25</sup> Výjimkou byla sportovní utkání, například ve fotbale, či v hokeji, kdy se na titulní straně objevil záběr hráčů z obou soutěžních mužstev, například při vzájemné potyčce.

uzavírala rubrika Sportovní klípky aneb viděli jsme, slyšeli jsme, četli jsme. Přinášela různé klepy, zde například informovala o svatbě fotbalisty roku.

Fotografie různých formátů byly „nahuštěny“ na stránce těsně vedle sebe. Redakce se tím patrně maximálně snažila využít dostupný prostor. Každý snímek doprovázel stručný popis, který stručně informoval o dalších okolnostech, jež danou sportovní událost doprovázely. Fotografie v každém čísle reagovaly na aktuální akce, respektive na akce, které se staly v uplynulém týdnu, ale neopomněly ani chystané události. Na titulní straně se vedle Skálových fotografií často objevovaly snímky Josefa Pilmanna.

### 6.1.2 Fotografie ve Stadiónu v roce 1969

Obrazový týdeník pro tělovýchovu a sport Stadión<sup>26</sup> v roce 1969 vydával Československý svaz tělesné výchovy v nakladatelství Olympia [Stadión, roč. 17, č.1]. Časopis se prodával za korunu a padesát haléřů a jeho rozsah činil 16 stran, stejně jako v roce 1959. Redakce sídlila v Klimentské ulici v Praze. Šéfredaktorem byl stále Oldřich Žurman. Pozici jeho zástupce zastával Jaroslav Březina. Redaktory byli Robert Bakalář, Václav Folprecht, Míla Hanzlíková a Jiří Pechr. Fotoreportéry Stadiónu Jaroslav Skála a Dalibor Richter. Funkci výtvarného redaktora zastával Karel Cmíral.<sup>27</sup>

Titulní strana se dočkala za deset let značných změn. Fotografie už nebyla na titulní straně „sama“, objevoval se tam<sup>28</sup> „boxík“, který informoval o tom nejzajímavějším z čísla.

Červené už nebylo jen logo časopisu, v této barvě byly vyvedeny rovněž titulky článků, na které titulní strana odkazovala. I po technické stránce byly

---

<sup>26</sup> V roce 1969 se název časopisu psal s čárkou nad O.

<sup>27</sup> Údaje převzaté z tiráže.

<sup>28</sup> Nejčastěji na pravé části stránky, ale někdy i ve spodní, či horní třetině. Každé číslo v roce 1969 přinášelo trochu odlišné pojetí titulní strany. Jen málokdy bylo stejné.

jednotlivé snímky (nejen ty titulní) kvalitnější. Neplatilo to ale vždy, technická kvalita kolísala číslo od čísla. Na titulní straně se začaly objevovat i snímky Dalibora Richtera<sup>29</sup> a Antonína Bahenského. V roce 1969 Richter pracoval v redakci čtyři roky. Bahenský v té době už byl v Signálu, nicméně ve Stadiónu občas dávali na titulní stranu, resp. dovnitř čísla, jeho fotografie. Časopis také využíval služeb zahraničních fotografických agentur, měl rubriku nazvanou *EXkluzivita*, kde se objevoval text i fotografie ze zahraničí pořizené přímo pro Stadión, do čísla sedm je například dodal Pressens Bild Stockholm. (Stadión, roč. 17)

### 6.1.3 Analýza fotografií ve Stadiónu v roce 1959 a v roce 1969

Pro analýzu fotografické části Stadionu, resp. Stadiónu jsem zvolila ročník 1959 a 1969. Při analýze celkového počtu fotografií jsem zvolila 13 výtisků časopisu v období od počátku ledna do konce března v obou sledovaných ročnících. Domnívám se, že pro potřeby bakalářské práce je tento počet sledovaných čísel dostačující. Zároveň jsem analyzovala celý ročník 1959 a 1969 pro získání odpovědí na další výzkumné otázky. Získaná data jsem přehledně uspořádala do grafů, které jsem vytvořila v programu Microsoft Office Excel 2003.

### Hypotézy

Stanovené hypotézy mají základ v obecných otázkách, které se nabízejí při prohlížení sportovních fotografií ve Stadiónu. Týkají se celkového počtu fotografií ve vybraných obdobích, zastoupení sportu na titulních fotografiích a

---

<sup>29</sup> Richter například pořídil fotoreportáž z porodnice, kde rodila Věra Čáslavská. Snímek, kde slavná gymnastka drží v náručí svou novorozenou dceru, vyšel s blahopřáním redakce k narození dítěte na titulní straně.

poměrem mužů a žen na titulních fotografiích Stadiónu. Původně jsem zvažovala analyzovat v období 1.1. - 31.3. 1959 a 1.1. – 31.3. 1969 zastoupení sportů v každém výtisku, ale při velkém počtu fotografií s mnoha různými druhy sportů se to ukázalo jako obtížný úkol. Domnívám se, že i bez toho získané odpovědi na výše stanovené hypotézy poměrně dobře přiblíží práci s fotografiemi ve Stadiónu v šedesátých letech a odpoví na otázky, které kladu v úvodu práce. Na titulní strany se zaměřuji více i z toho důvodu, že obálka „prodává“ a v případě Stadiónu to, minimálně v roce 1959, kdy na obálce byla jen fotografie se stručným popiskem a jinak nic víc, platilo o to více. Dobře zvolená fotografie pozornost čtenáře přitáhne, špatná může odradit.

### **Hypotéza č. 1**

#### **Celkový počet fotografií ve Stadiónu vzroste během dekády významným způsobem.**

Stadión o sobě tvrdí, že je obrázkovým, resp. obrazovým týdeníkem<sup>30</sup>. Fotografiím je proto věnována značná pozornost. Jak již víme, v roce 1972 redakce dokonce zavedla přesně definovaný poměr mezi psaným slovem a obrazem a sice 40 : 60. Tato práce se ovšem zaměřuje na období šedesátých let, kdy tento poměr ještě neexistoval. Zajímalo mě tedy, kolik fotografií se na stránkách časopisu objevovalo a zdali byl jejich počet na konci šedesátých let vyšší, než v roce 1959<sup>31</sup>. Tento jev hodnotím ve dvou vybraných obdobích.

a/ v období 1. ledna až 31. března 1959

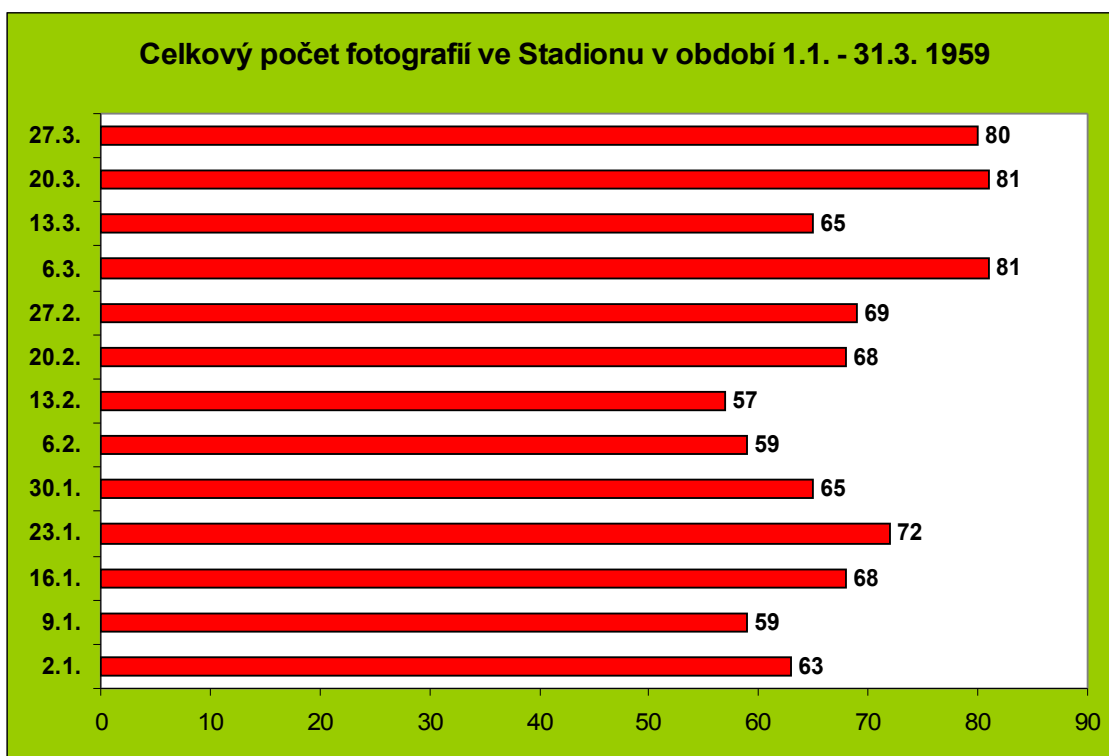
b/ v období 1. ledna až 31. března 1969

---

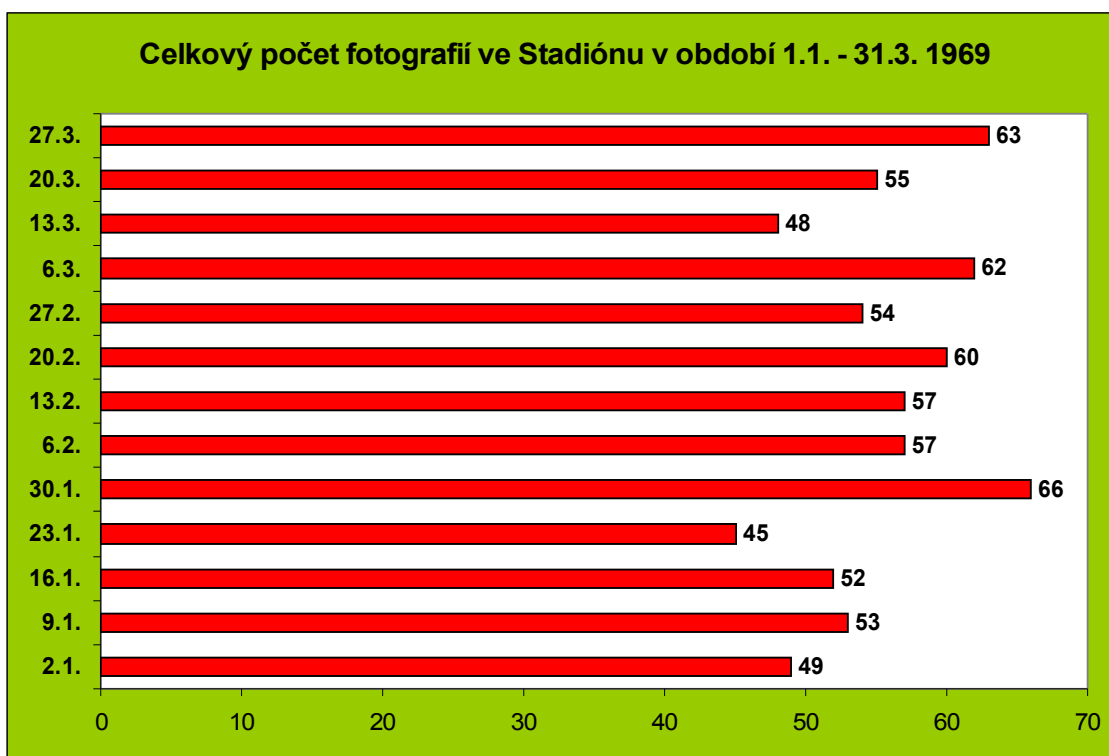
<sup>30</sup> V roce 1959 tiráž uvádí obrázkový týdeník, v roce 1969 obrazový.

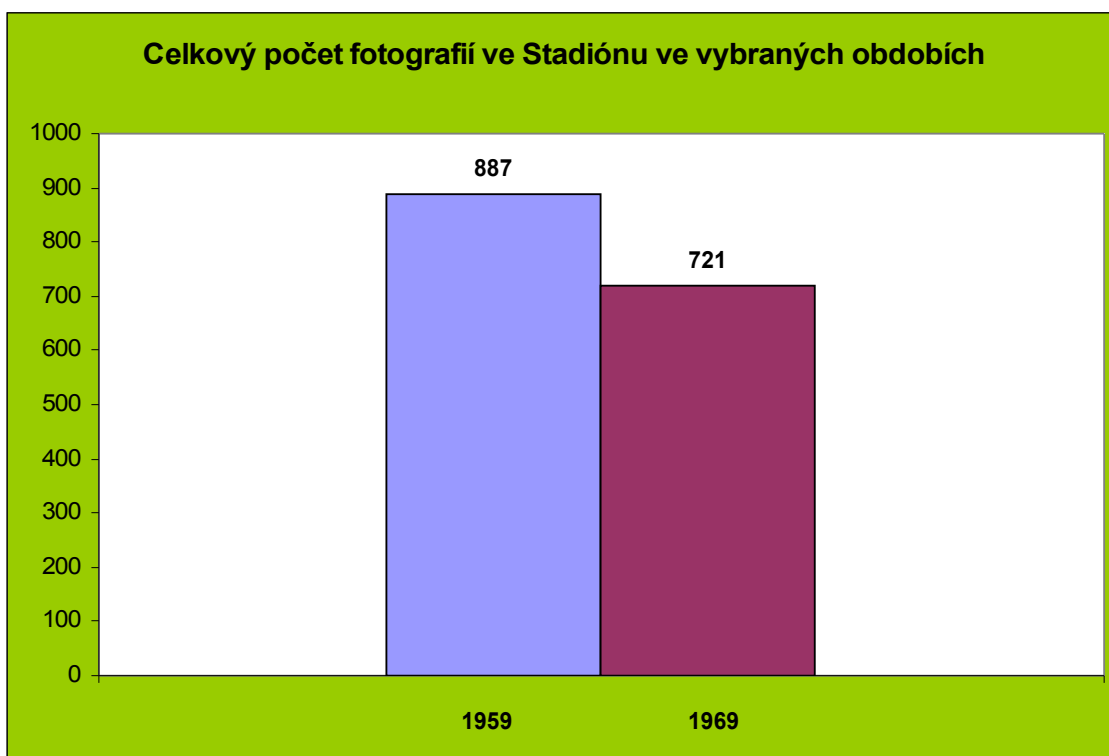
<sup>31</sup> Sečetla jsem fotografie všech formátů. Do celkového počtu nepočítám fotografii na titulní straně.

**Graf č. 1**



**Graf č. 2**



**Graf č. 3**

Hypotéza č. 1 přinesla velké překvapení. Jak lze vyčíst z grafu číslo tři, celkový počet ve vybraných obdobích ukázal, že na počátku šedesátých let, v roce 1959 bylo ve Stadionu více fotografií než v roce 1969. Ve dvou březnových výtiscích v roce 1959 se počet fotografií vyšplhal dokonce až na 81. Tomuto počtu se Stadion v roce 1969 ani nepřiblížil. Jednoduchým výpočtem pomocí aritmetického průměru<sup>32</sup> lze zjistit, že na počátku šedesátých let připadalo na jedno číslo cca 68 fotografií<sup>33</sup>. Pokud bychom zašli ještě dále, a vydělili průměrný počet fotografií celkovým počtem stran<sup>34</sup>, zjistíme, že na jednu stranu připadalo 4,26 fotografií. O deset let později to bylo méně. V roce 1969 připadalo na jedno číslo<sup>35</sup> cca 55 fotografií, na stránku<sup>36</sup> pak 3,47. Tuto skutečnost přikládám faktu, že v roce 1969 se redaktori spíše soustředili na to

<sup>32</sup>Zaokrouhlovala jsem na dvě desetinná místa.

<sup>33</sup>Výpočet:  $887/13 = 68,23$

<sup>34</sup>Výpočet:  $68,23/16 = 4,26$

<sup>35</sup>Výpočet  $721/13 = 55,46$

<sup>36</sup>Výpočet  $55,46/16 = 3,47$

přinést čtenářům více textů ze sportovního dění než v roce 1959. Na tvorbě časopisu se podílelo víc lidí, v roce 1969 měl Stadión vybudovanou síť stálých zahraničních zpravodajů. Posílen byl zejména výsledkový servis, objevila se také řada nových rubrik. Obrazová stránka tak nepatrně ustoupila do pozadí. Definitivní příklon k obrazu nastal v roce 1972, kdy byl zaveden výše zmiňovaný poměr mezi slovem a obrazem. Jsem si vědoma toho, že zkoumaný vzorek není příliš velký a že v dalších obdobích už třeba rozdíl v počtu fotografií v roce 1969 oproti roku 1959 nemusel být tak výrazný. Tato bakalářská práce se ovšem nesoustřeďuje jen na práci s fotografiemi ve Stadiónu, domnívám se proto, že zkoumaný vzorek na obecné závěry postačuje. Hypotézu, že celkový počet fotografií ve Stadiónu vzroste během dekády významným způsobem, můžeme proto považovat za nepotvrzenou.

## **Hypotéza č. 2**

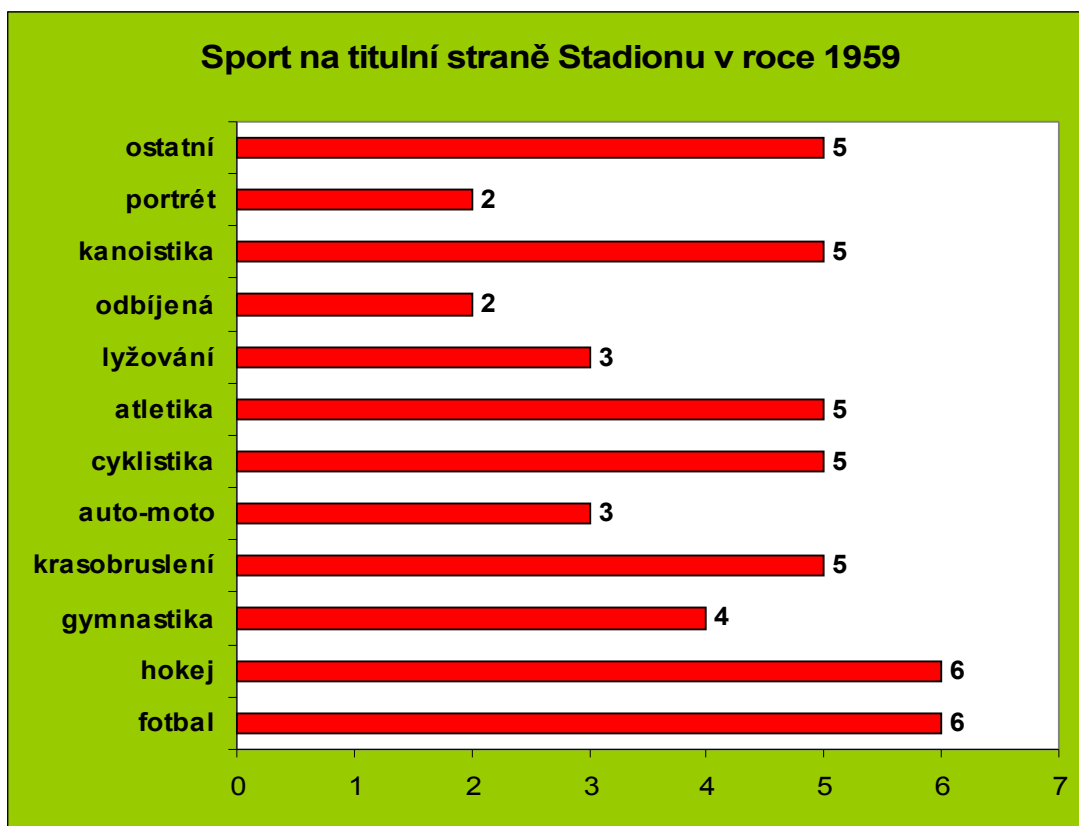
**Sportovní fotografie s fotbalovou tematikou jsou na titulní straně Stadiónu zastoupeny více než jiné sporty.**

Ve společnosti převažuje názor, že fotbal patří mezi nejvíce rozšířené, oblíbené a propagované sporty u nás. Fotbalu je věnována obrovská pozornost, mnohdy právě na úkor ostatních sportů. Média si tento jev řadu let uvědomují a tento zájem zohledňují a snaží se divákům nabídnout co nejdokonalejší fotbalový servis. Cílem je zjistit, zda jsou fotbalové fotografie na titulní straně Stadiónu mezi ostatními sportovními fotografiemi v nadvládě a pokud ano, v jakém množství. Tento jev budu hodnotit ve dvou obdobích.

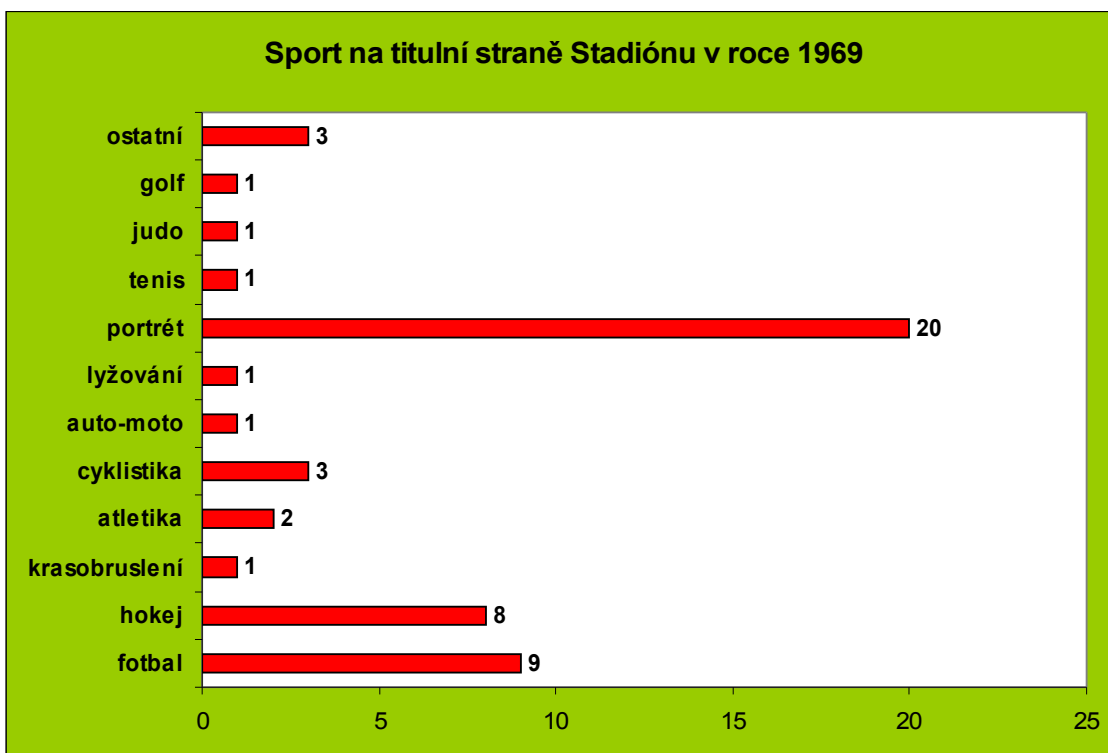
a/ v období 1. ledna až 31. prosince 1959

b/ v období 1. ledna až 31. prosince 1969

**Graf č. 4**



**Graf č. 5**





Jak lze vyčíst z grafu číslo 4, v roce 1959 bylo zastoupení sportů<sup>37</sup> na titulní straně Stadionu poměrně vyrovnané. Nepotvrdila se hypotéza, že redakce bude preferovat snímky se fotbalovou tematikou. Fotbal se sice na obálce objevil celkem šestkrát, ale stejné zastoupení měl i další mezi Čechy oblíbený sport, a sice hokej. Pětkrát se na titulní straně objevilo krasobruslení<sup>38</sup>, cyklistika, atletika a kanoistika. Pouze dvě obálky patřily portrétu sportovců. O deset let později, v roce 1969 už byla vše jinak. Nejčastěji, celkem dvacetkrát, patřila obálka Stadionu portrétům<sup>39</sup>. Tento žánr tak s velkým náskokem zvítězil nad fotografiemi sportovců v akci, při zápase, při tréninku. Fotbal se na titulní straně objevil devětkrát, hokej se dočkal osmi obálek. Zastoupení ostatních sportů bylo minimální. Takže zatímco v roce 1959 v redakci výrazněji neupřednostňovali žádný sport, deset let poté nad všemi ostatními vyhrával portrét sportovců, případně jejich trenérů. Hypotézu, že fotografie s fotbalovou tematikou jsou na titulní straně Stadionu zastoupeny nejvíce, můžeme tedy považovat za nepotvrzenou.

### **Hypotéza č. 3**

#### **Sportovní fotografie ve Stadionu zobrazují více sportovce než sportovkyně.**

Tématem zobrazování mužského a ženského pohlaví v souvislosti se sportem se zabývají různé genderové teorie. Tyto teorie zkoumají kdy, v jakých souvislostech a jakým způsobem bývají zobrazovány ženy a kdy muži během sportovních přenosů a na sportovních fotografiích. Dále se zaměřují na otázky, co každý určitý způsob takové prezentace mužů a žen znamená pro společnost

---

<sup>37</sup>Do kategorie ostatní jsem zařadila snímky lidí na zimní rekreaci a nácvik na spartakiádu.

<sup>38</sup>Čeští reprezentanti v té době slavili úspěchy po celé Evropě.

<sup>39</sup>Ukázka obálek Stadionu s portréty v příloze.

a co nám média tímto sdělují. Ve studii nazvané *'The Times they are A- Changing'. Gender Comparisons in Three National Newspapers of the 2004 Wimbledon Championships* se jí věnovala například Jane Crossman.<sup>40</sup> Otázkou genderu ve sportu se zabývala i Riita Pirinen v knize *Gender and sport: a reader*.<sup>41</sup> V současné době neexistuje žádná převážně akceptovaná teorie. Na první pohled je však patrné, že ačkoliv téměř každá disciplína má mužskou a ženskou verzi, tak zastoupení žen na sportovních fotografiích je minimální. Cílem je porovnat počet mužských a ženských sportovních fotografií na titulní straně Stadionu a to ve dvou obdobích.

a/ v období 1. ledna až 31. prosince 1959

b/ v období 1. ledna až 31. prosince 1969

#### **Graf č. 6**



<sup>40</sup> Dostupný z WWW.: <http://irs.sagepub.com/cgi/content/abstract/29/2/123>

<sup>41</sup> Dostupný z WWW.: [http://books.google.cz/books?id=XzV6xd1ZySwC&pg=PA94&lpg=PA94&dq=pirinen+gender&source=bl&ots=tFBVk-iqoy&sig=glViXxe3Ri\\_I3INcPLTyHyRtJoY&hl=cs&ei=-\\_y2S8i2CcP8OYi\\_mFM&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAYQ6AEwAA#v=onepage&q=pirinen%20gender&f=false](http://books.google.cz/books?id=XzV6xd1ZySwC&pg=PA94&lpg=PA94&dq=pirinen+gender&source=bl&ots=tFBVk-iqoy&sig=glViXxe3Ri_I3INcPLTyHyRtJoY&hl=cs&ei=-_y2S8i2CcP8OYi_mFM&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAYQ6AEwAA#v=onepage&q=pirinen%20gender&f=false)

**Graf č. 7**

Výsledky provedeného výzkumu nepřinesly žádné překvapení. Na základě získaných údajů lze konstatovat, že co se týče zobrazení sportovců a sportovkyň na titulní straně, z pohledu redaktorů Stadionu je sport téměř výlučně maskulinní záležitost. Muži se v obou sledovaných obdobích na titulní stranu dostali celkem v 36 případech. V roce 1959 patřila ženám obálka dvanáctkrát<sup>42</sup>, smíšené páry se na ní objevily třikrát<sup>43</sup>. Zajímavé je, že na počátku šedesátých let, i na jejich konci, bylo zastoupení mužů a žen na obálce takřka úplně stejné. V roce 1969 se ženy dostaly na 11 titulních stran, páry na čtyři. Pokud se na titulní straně objevily ženy, šlo zejména o krasobruslařky v elegantním kostýmku či ladné gymnastky, případně jejich portréty v neutrálním

<sup>42</sup>Krasobruslařky v té době slavily úspěchy, byly proto v centru pozornosti.

<sup>43</sup>V každém období bylo analyzováno 51 výtisků. V roce 1959 chybělo mezi povinnými výtisky číslo 14, v roce 1969 vyšlo na konci roku dvojčíslo.

prostředí<sup>44</sup>. Hypotézu, že sportovní fotografie ve Stadiónu zobrazují více sportovce než sportovkyně, můžeme tedy považovat za potvrzenou.

## **Shrnutí**

Analýzou fotografií ve Stadiónu jsme získali zajímavá data a informace. Ve výzkumném šetření jsme se zaměřili na dvě období. Pro odpověď na otázku, jestli během let vzrostl počet fotografií významným způsobem, jsme analyzovali 13 výtisků časopisu v období od počátku ledna do konce března. První hypotéza přinesla nečekané výsledky. Z grafů číslo 1 – 3 vyplynulo, že v roce 1969 počet fotografií nevzrostl, naopak oproti roku 1959 se snížil, a to poměrně znatelně. Hypotéza číslo 1 tak byla vyvrácena. Pro získání odpovědí na další výzkumné otázky jsme analyzovali titulní fotografie celého ročníku. Zjistili jsme, že oproti všeobecně rozšířenému předpokladu, že česká média preferují fotbal, tomu tak ve Stadiónu nebylo. V roce 1959 redakce nepreferovala žádný sport, jak lze vyčíst z grafu číslo čtyři, fotografie na titulní straně zachycovala různé druhy sportů, žádnému výrazněji nestránila. V roce 1969 tomu bylo jinak. Redakce se odklonila od publikování fotografií, které zachycovaly sportovce v akci, k portrétní fotografii. Tento žánr se na obálku dostal celkem dvacetkrát. Vyvrácena tak byla i druhá hypotéza. Naopak žádné překvapení se nekonalo u třetí hypotézy. Na titulní straně byli prezentováni muži mnohem více než ženy. Z výsledku výzkumného šetření ovšem vyplynula jedna zajímavost. V obou sledovaných obdobích bylo zastoupení žen na obálce takřka úplně stejné.

---

<sup>44</sup>Nejčastěji šlo o záběry na obličeje, kdy se nedalo určit prostředí, ve kterém se fotografovalo.

## Závěr

Tato bakalářská práce si kladla za cíl popsat stav české fotožurnalistiky v šedesátých letech 20. století. V práci jsem stručně připomněla historii sportovní fotografie na našem území od počátku do tohoto období. Na příkladu tří vybraných sportovních fotoreportérů jsem se pokusila ukázat, proč se právě toto období někdy také označuje jako zlatá éra české sportovní fotožurnalistiky. Bahenský, Skála a Richter, společně s dalšími, kteří patří ke generaci fotoreportérů šedesátých let, jako byli například Emil Fafek, Emil Pardubský, Karel Novák či Stanislav Tereba, patřili ke špičce ve svém oboru. Bodovali na prestižních fotografických soutěžích ve světě a měli nejen podíl na dalším rozvoji sportovní a reportážní fotografie v Československu, ale též se podíleli na šíření dobrého „jména“ české fotožurnalistiky v zahraničí. Tato generace svou prací inspirovala fotografy přicházející po ní. Opomenout nelze podíl Jaroslava Skály na vybudování a vedení fotografického oddělení Stadiónu. Tam s ním působili i Richter a Bahenský, prvně jmenovaný patřil mezi jeho dlouholeté kolegy a společně se podíleli na dobré úrovni fotografií ve Stadiónu. Bahenský vedl fotografické oddělení Signálu.

V práci jsem chtěla připomenout jednu z etap vývoje fotografického řemesla u nás. Pokusila jsem se prostřednictvím obsahové vizuální analýzy ukázat, že fotografie mnou vybraných fotoreportérů a rovněž fotografie, které se objevovaly v časopise Stadión, i po 40 letech od svého vzniku obstojí samy o sobě.

Fotografům šedesátých let se podařilo vyhnout tomu, aby se jejich snímky staly jen pouhou ilustrací sportovních událostí, kterými v té době čeští sportovní fanoušci „žili“. Snímky z této doby i po letech vyprávějí příběhy. Bahenskému, Skálovi i Richterovi, i obrazovým redaktorům Stadiónu, se

podařilo v jejich práci dosáhnout toho, že čtenář nepotřebuje znát okolnosti, nebo číst popisky, protože tyto fotografie „promlouvají“ samy.

## **Summary**

This bachelor thesis is about a czech sports photojournalism in the 60's. It brings three backgrounds of famous czech sports photojournalists Antonín Bahenský, Jaroslav Skála and Dalibor Richter. The thesis brings a content visual analysis of the select photos taken by these photographers and pictures from the popular czech sports magazine Stadion.

Sports photojournalism is about the interpretation of real events and making sense of them for range of readerships. Central for sports photojournalist until the age of TV was the fact that one their primary roles was to describe the game to readers who were not at the live event. And in the 1960's there a new czech generation of sports photojournalists appeared on the scene. It was a generation which, once the Cold War began to thaw, started an era of humanist photography. This period was called a golden era in czech sports photojournalism. Bahenský, Skála and Richter belonged to this era.

## Použitá literatura

- BALAJKA, Petr. *Encyklopedie českých a současných fotografů*. Praha: Asco, 1993.
- BIRGUS, Vladimír. SCHEUFLEER, Pavel. *Fotografie v českých zemích 1839 – 1999: chronologie*. Praha : Grada, 1999. 215 s.
- BLAŽEK, Vratislav. *Věra Čáslavská*. Praha : Olympia, 1968.
- BURTON, Graeme. *Úvod do studia médií*. Jan Jiráček. Brno: Barrister & Principal, 2003. 391 s.
- ČAPEK, Josef. *Nejškromnější umění*. Praha : Aventinum, 1930. 90 s.
- DĚKANOVSKÝ, Jan. *Sport, média a mýty*. Praha: Dokořán s.r.o., 2008. 183 s.
- FRANC, Roman. *Analýza sportovní fotografie v Brněnském deníku*. Diplomová práce, Brno : Fakulta sportovních studií Masarykovy univerzity, 2009
- HLAVÁČ, Ľudovít. *Dejiny fotografie*. Martin : Osveta, 1987. 542 s.
- HRUŠKA, Martin. Branky, body, tisíciny sekundy. *Československá fotografie*. Rok vydání 1987, č. 9, str. 400
- KÁNINSKÝ, Josef. *Specifika sportovní reportáže v časopise Stadión*. Diplomová práce, Praha : Fakulta žurnalistiky Univerzity Karlovy, 1987
- KOČÍ, Bedřich. *Malý slovník naučný*. 1. díl. Praha: Kočí. s. 1 – 2120
- KOLIŠ, Jiří. *Vývoj české sportovní fotografie*. Diplomová práce, Praha : FAMU, 1986
- KOVÁŘÍK, Miloš. *Nejrychlejší rakve světa : Kniha o životě a smrti velkých automobilových závodníků*. Praha : Magnet Press, 1993. 142 s.
- LÁBOVÁ, Alena. *Základy fotožurnalistiky II, Úvod do teorie žurnalistické fotografie*. Praha: SPN, 1990
- LOFAJ, Ján. *Fotografia v novinách*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 1996

LUKŠŮ, David. *Sport na stránkách novin a specializovaných časopisů v prvním desetiletí 20. století – zrod moderní žurnalistiky*. Rigorózní práce. Univerzita Karlova v Praze, 2007.

MALÝ, Zbyšek. *Slovník českých a výtvarných umělců*. Ostrava : Výtvarné centrum Chagall, 1998

MALOTA, Robert. *Historie a současnost sportovního obrazového týdeníku Stadión*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, 1988

MCCABE, Eamonn. *Jak vznikají slavné fotografie*. Brno: Computer Press, a.s., 2009

MRÁZKOVÁ, Daniela. REMEŠ, Vladimír. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. 359 s.

OSVALDOVÁ, Barbora, HALADA, Jan. *Praktická encyklopedie žurnalistiky*. Praha : Libri, 2002. 240s.

PAVELKA, Jan. *Historie a současnost české sportovní fotografie*. Bakalářská práce, Praha : FSV UK, 2001

PETRÁČKOVÁ, Věra., KRAUS, Jiří. Et al.: *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 1997

PRAŽÁK, Jiří. *Československá novinářská fotografie*. Diplomová práce, Praha : FSV UK, 1969

RICHTEROVÁ, Dana. *Československá sportovní fotografie, specifika tvorby, vývojové tendence a její současný stav*: Diplomová práce, Praha : FSV UK, 1983

SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie od nejstarších dob k dnešku*. Praha : Orbis, 1963. 501 s.

STADION : *obrazový týdeník*. Praha : M&AGency. 1959-1969, roč. 7-17. ISSN 0038-8920



ŠTEJNBACH, Valerij Lvovič. *Hrdinové olympijských her*. Praha : Olympia, 1984

TAUSK, Petr. *Učebnice novinářské fotografie*, Praha: Československý novinář, 1983, 130 s.

VÁCHOVÁ, Věra. Fotoreportér Jaroslav Skála. *Revue fotografie*. Rok vydání : 1988. Č. 2, str. 53

### **Internetové zdroje**

[www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)

[www.fotoaparát.cz](http://www.fotoaparát.cz)

[www.ksn.cz](http://www.ksn.cz)

[www.nm.cz/novinka-detail.php?f\\_id=180](http://www.nm.cz/novinka-detail.php?f_id=180)

[www.rugbyunion.cz](http://www.rugbyunion.cz)

[www.rozhlas.cz/historie/vyroci/\\_zprava/6157](http://www.rozhlas.cz/historie/vyroci/_zprava/6157)

[www.top-bazar.cz/knihy-ucebnice/casopisy/sportovni-casopis-stadion-](http://www.top-bazar.cz/knihy-ucebnice/casopisy/sportovni-casopis-stadion-)

[rocniky-1957-1981-14424/](http://www.top-bazar.cz/knihy-ucebnice/casopisy/sportovni-casopis-stadion-rocniky-1957-1981-14424/)

[http://instinkt.tyden.cz/rubriky/osud/clony-a-bleskyjaroslava-skaly\\_24793.html](http://instinkt.tyden.cz/rubriky/osud/clony-a-bleskyjaroslava-skaly_24793.html)

## **Seznam příloh**

**Příloha č. 1:** Snímek Antonína Bahenského - Cevert se raduje z vítězství

**Příloha č. 2:** Snímek A. Bahenského z reportáže Havárie Claye Regazzoniho

**Příloha č. 3:** Snímek A. Bahenského z reportáže Havárie Claye Regazzoniho

**Příloha č. 4:** Snímek Dalibora Richtera - Dámy to jsou ale volové!

**Příloha č. 5:** Z fotbalové fotoreportáže D. Richtera

**Příloha č. 6:** Z tréninku Věry Čáslavské, foto Jaroslav Skála

**Příloha č. 7:** Snímek J. Skály – Hromadný pád

**Příloha č. 8:** Dva kohouti – snímek A. Bahenského

**Příloha č. 9:** Snímek ze závodu Velké ceny, foto A. Bahenský

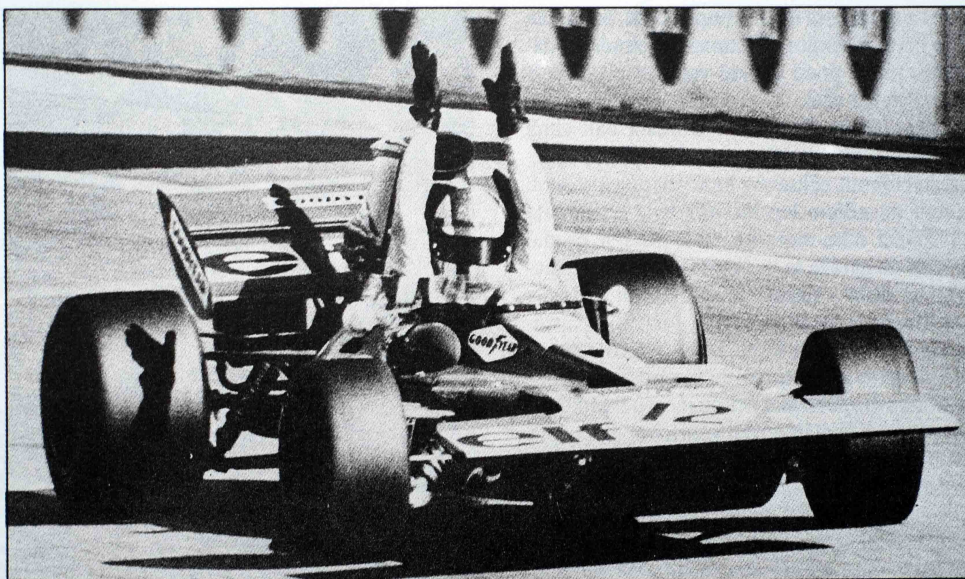
**Příloha č. 10:** Stadión č. 3, ročník 17

**Příloha č. 11:** Stadión č. 7, ročník 17

**Příloha č. 12:** Stadion č. 1, ročník 7

**Příloha č. 13:** Stadion č. 2, ročník 7

Příloha č. 1



*Cevert se raduje z vítězství ve voze Tyrrell-Ford (1972)*

Příloha č. 2



**Příloha č. 3**



**Příloha č. 4**



Příloha č. 5



Napomenutí



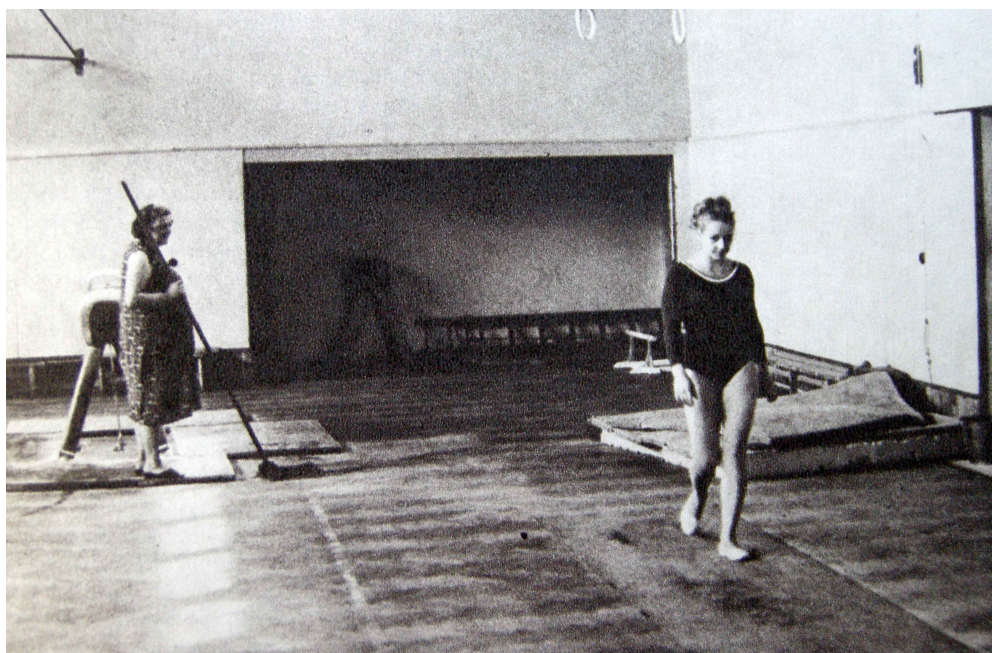
Rozhodnutí



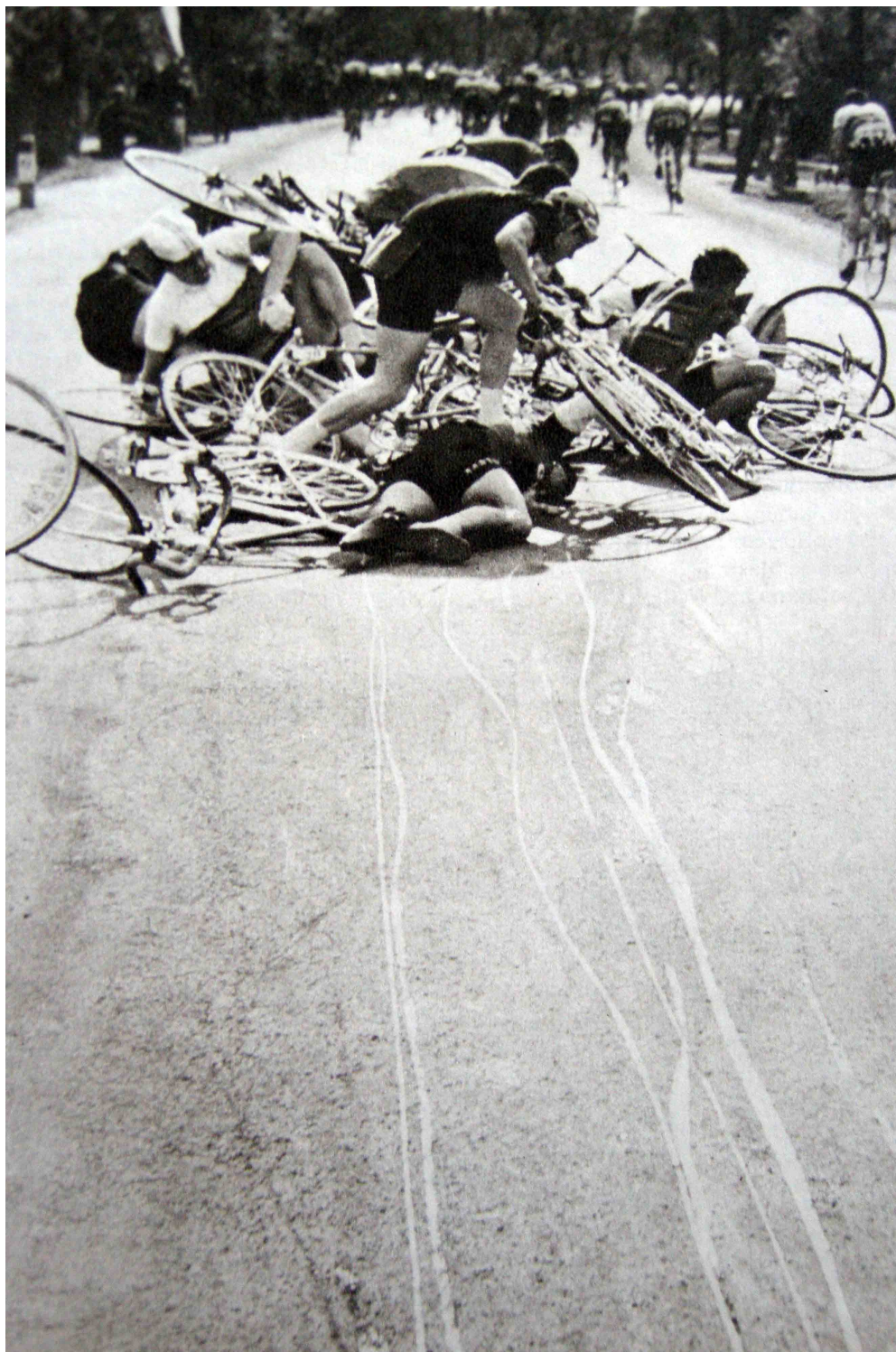
Vyloučení

Seriál D. Richtra  
Praktisix 1000/5,6 ORWO 27

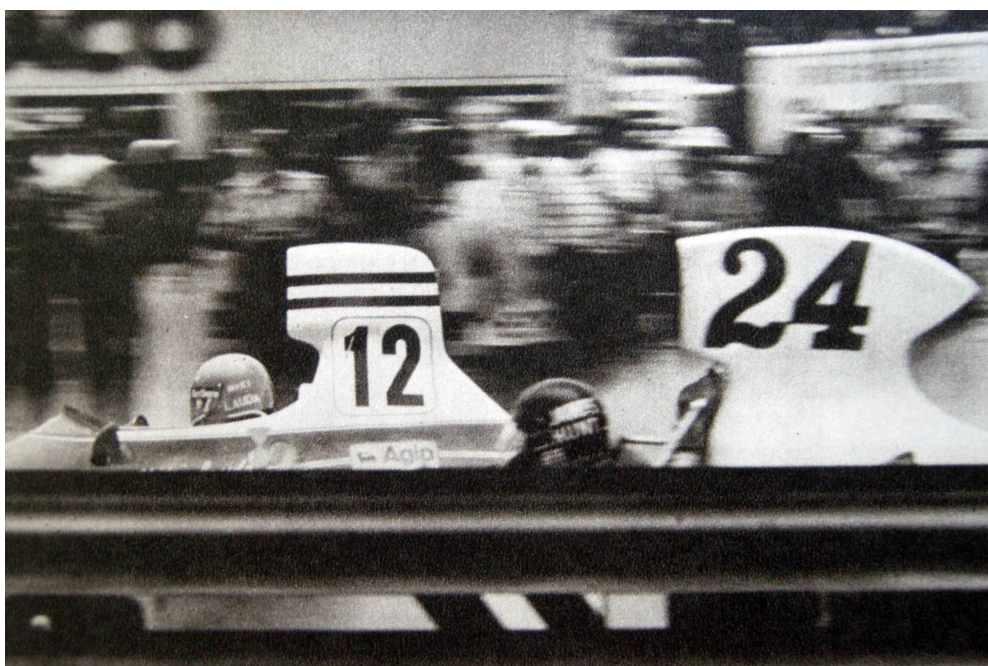
Příloha č. 6



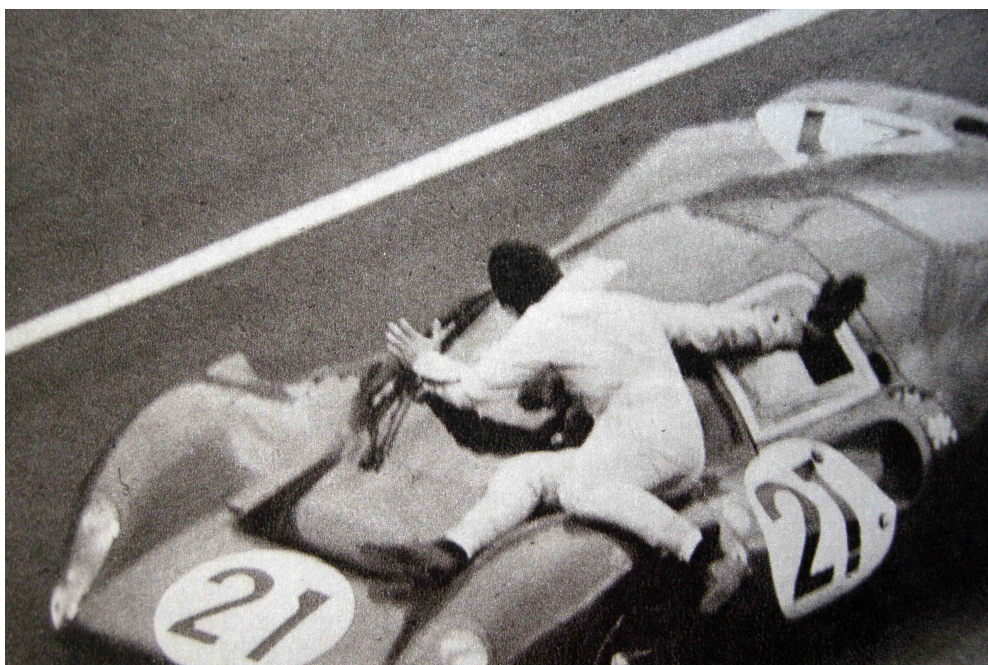
Příloha č. 7



Příloha č. 8



Příloha č. 9



Příloha č. 10



Příloha č. 11





Příloha č. 12



Příloha č. 13

