



FOTOGRAFICKÝ BEROUN JIŘÍHO JENÍČKA Z ROKU 1943. PARADOX DARU FOTOGRAFICKÉHO ALBA BEROUNA JIŘÍHO JENÍČKA KLEMENTU GOTTWALDOVI V ROCE 1945¹

Pavλίna Vogelová

Beroun Jiří Jeníček's photographs from 1943. The Paradox of the Gift of Jiří Jeníček's Beroun Photo Album to Klement Gottwald in 1945

Abstract: The photo album of the region surrounding the town of Beroun featuring images by Jiří Jeníček, dating back to 1973, reflects the atmosphere and circumstances of the Czech photography scene under the influence of World War II. During the interwar and post-war period, the amateur photographer, filmmaker and theoretician Jiří Jeníček was one of the key personalities of Czech photography and film. His influence extended to both amateur clubs and the modernist avant-garde tendencies in interwar photography, which fundamentally influenced Czech photography. Jeníček's photo album with motifs of the town of Beroun and the surrounding landscape emphasises strong emotional content through neutral themes. The paper examines the role of Czech photography during the Second World War within the socio-cultural context in response to the challenging circumstances and how it was interpreted after 1945.

Keywords: Jiří Jeníček – photograph – photo album – local history photography – Second World War – town of Beroun – Klement Gottwald

Contact: Mgr. Pavλίna Vogelová, Ph.D., Oddělení novodobých českých dějin, Historické muzeum Národního muzea, Václavské náměstí 68, 110 00 Praha; pavlina.vogelova@nm.cz

V původních sbírkách Muzea Klementa Gottwalda se dochovalo fotoalbum amatérského fotografa, filmaře, teoretika fotografie a filmu a vojáka z povolání² Jiřího Jeníčka (8. 3. 1895, Beroun – 22. 2. 1963, Praha), které Město Beroun věnovalo jako dar Klementu Gottwaldovi u příležitosti krajské konference KSČ v Praze v září 1945.³ Sledujeme-li genezi darů věnovaných Klementu Gottwaldovi od jeho návratu ze Sovětského svazu v roce 1945 coby místopředsedy československé vlády a předsedy Národní fronty, až po jeho prezidentský post v letech 1948 až 1953, jde o dar, jehož povahu bychom mohli charakterizovat jako politický akt „glorifikace“ autorit ze stran institucí, zájmových skupin či jednotlivců.⁴ Z hlediska tematického obsahu Jeníčkova fotoalba přitom nejde o fotografie ideologické či politické hodnoty. Právě naopak. Jakkoli byla Jeníčkova předválečná i poválečná angažovanost téměř vždy provázaná s obranou státu z jeho pozice vojáka z povolání a osobním, zájmovým

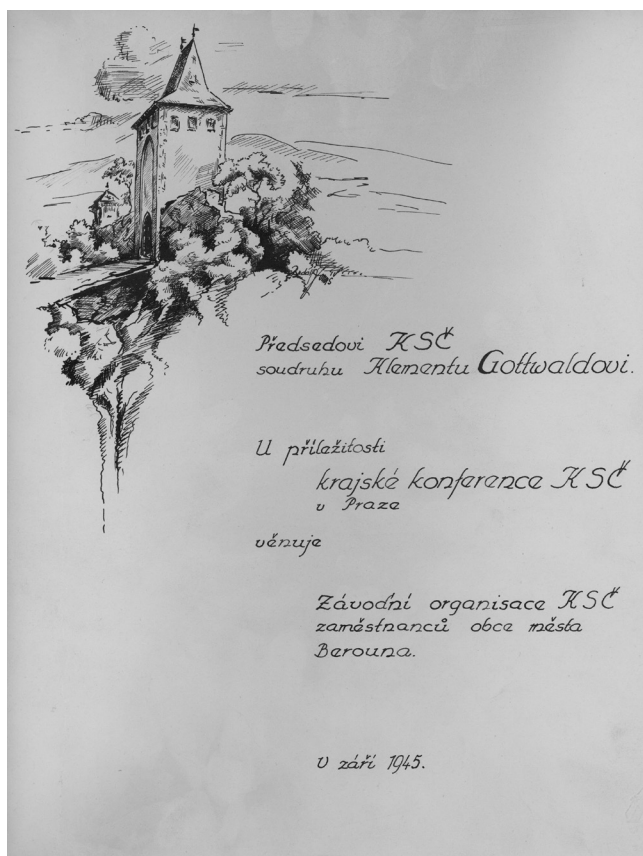
propojením s avantgardními tendencemi v uměleckých kruzích, fotografie berounského alba jsou výslovně apolitické a odpoutané od válečných témat. Na pojem válečné fotografie skrze přístup Jiřího Jeníčka můžeme v obecné rovině nahlížet z pohledu fotografické dokumentace bezprostředního dění za druhé světové války. Týká se to situace jak vojáků či obrany, tak dopadů na civilisty. Velké množství předválečných fotografií se však stáhlo do pozadí a koncentrovalo se na úniková, neutrální témata. Cokoliv mohlo vyvolat záminku ke konfliktu. Je proto paradox, že právě tematicky neutrální, během války únikové téma souboru Jeníčkových berounských fotografií, se v podobě daru dedikovaném Klementu Gottwaldovi v roce 1945 stalo politickým aktem. Jelikož jsou fotografie opatřeny Jeníčkovým autorským razítkem s popisem autorských zvětšenin, lze předpokládat i Jeníčkův vědomý souhlas. Námětový obsah fotografií Berounska původně vznikl jako tvůrčí úniková cesta sebevy-

1 Text vznikl za finanční podpory Ministerstva kultury České republiky v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národního muzea (2019–2023/12.II. d).

2 V Osobním věstníku čs. Ministerstva národní obrany z 25. 6. 1919, č. 58 je Jiří Jeníček registrován jako praporek pod evidenčním číslem 6146.

3 Album se do Národního muzea dostalo jako dar od bývalého Muzea dělnického hnutí, které vzniklo po roce 1989 a převzalo sbírky ze zaniklých stranických muzeí, včetně zmiňovaného Muzea Klementa Gottwalda. Od roku 2014 je celý tento konvolut spravován ve Sbírci Muzea dělnického hnutí Historického muzea jako historická stopa česko-slovenských dějin s důrazem na dějiny dvacátého století. Více k okolnostem daru Sbírci Muzea dělnického hnutí Národnímu muzeu viz např. publikace *Sbírci a politika* z roku 2022.

4 Jolana TOTHOVÁ, Nejen výstavka darů Klementu Gottwaldovi. Využití darů pro budování kultu obdarovaného, *Acta Musei Nationalis Pragae - Historia*, roč. 76, 2022, č. 1–2, s. 17–24.



Obr. 1–24. Jiří Jeníček. Fotoalbum Beroun ve fotografii Jiřího Jeníčka, 30.–40. léta 20. století, NM, H11F.

jádrění pod tlakem nacistické totality a odráží spíše citovou vazbu k povaze rodné krajiny a města. Paradoxem však je, že toto album coby dar bylo po válce předáno do rukou nově utvářející se totality komunistické.

Výpovědní podstata samotných obrazů v obecné rovině nese stopy nálad a stavu české společnosti za druhé světové války. V období před válkou, ale i po ní patřil Jiří Jeníček, autodidakt par-excellence, ke klíčovým osobnostem, které zásadně ovlivnily směřování a vývoj české fotografie a krátkého filmu. V dějinách fotografie Jeníček dodnes figuruje spíše v pozadí za fotografickými veličinami jako byl Jaromír Funke, Josef Sudek, Alexander Hackenschmied, Miroslav Hák nebo Eugen Wiškovský. Pozornost si však Jeníček zaslouží. Tato studie je úvodním příspěvkem k připravovanému meziinstitucionálnímu výzkumnému projektu, který se bude zabývat celkovým komplexním zhodnocením osobnosti Jiřího Jeníčka coby fotografa, filmaře i teoretika a jeho významu. Pominu-li dílčí stručnou a obecnou monografii o Jiřím Jeníčkově od Anny Fárové,⁵ v dosavadních spíše kontextuálních textech roztroušených v několika přehledových publikacích k dějinám české fotografie nebo zmínkách o Jeníčkově v odborných fotografických časopisech, je vzdvižována jeho činnost spíše v souvislosti s předválečnými



Obr. 2

a poválečnými aktivitami a jeho zájmy o modernistické tendence ve fotografii a filmu.⁶

My se prostřednictvím berounského fotoalba budeme zabývat upozaděnou etapou nejen Jeníčkovy fotografické tvorby, ale i konturami vývoje české fotografie v době druhé světové války, které se dosud rovněž ocitají na okraji badatelského zájmu a zasluhují pozornost. Toto období znamenalo pro tvůrčí aktivity obecné stažení se do ústraní. Postupně však vychází najevo, že navzdory tragickému dramatu války jde o neméně významnou kapitolu dějin české fotografie, stejně jako předcházející nebo pozdější období. Fotoalbum Jiřího Jeníčka s motivy berounské krajiny a města Berouna akcentuje vyhraněné přístupy k neutrálním tématům, která se pro nás stávají vodítkem k zodpovězení otázek, jakou pozici zastává česká fotografie za druhé světové války v sociokulturním kontextu v reakcích na mezní situace a jakým způsobem byla prezentována. Vedle toho poukazuje na přímé zapojení fotografů do dokumentace válečných let coby cenný historický pramen.

Fotoalbum a město Beroun

Jiří Jeníček nafotografoval cyklus fotografií z rodného Berouna v roce 1943, tedy v době obecného útlumu veřejného

5 Anna FÁROVÁ, Jiří Jeníček, Praha 1962.

6 Jiřimu Jeníčkově se v obecné rovině věnovala Anna Fárová, která vydala i stručnou monografii, viz Anna FÁROVÁ, Jiří Jeníček, Praha 1962. V průběhu sedmdesátých let se objevovaly drobné texty, stručně Jeníčka připomínající v časopisech *Fotografie* a *Fotografická revue* z pera Jana Lauschmanna, Jiřího Jirů, Lubomíra Linhartu nebo Karla Teigehe. Zásadnější teoretickou reflexi přispěla až Barbora Kundračíková ve své bakalářské práci. Viz Barbora KUNDRÁČÍKOVÁ, Jiří Jeníček. Teorie aktualizované fotografie, bakalářská diplomová práce, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2009. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/fp8up/>. Ve vydaných přehledových dějinách Jeníčkovy jméno zprítomňuje zejména Antonín DUFEK, viz *Dějiny českého výtvarného umění IV–V* (1998, 2005).



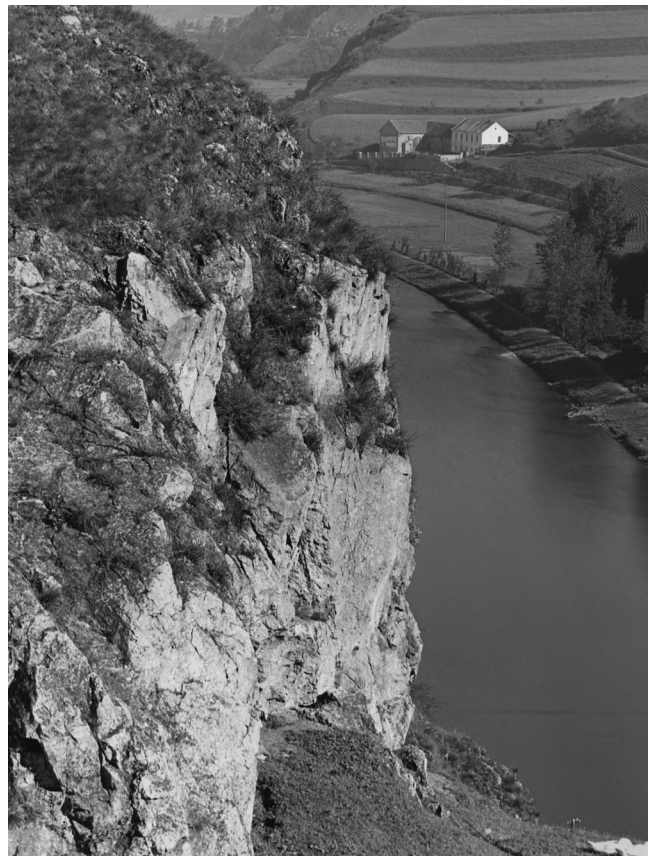
Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



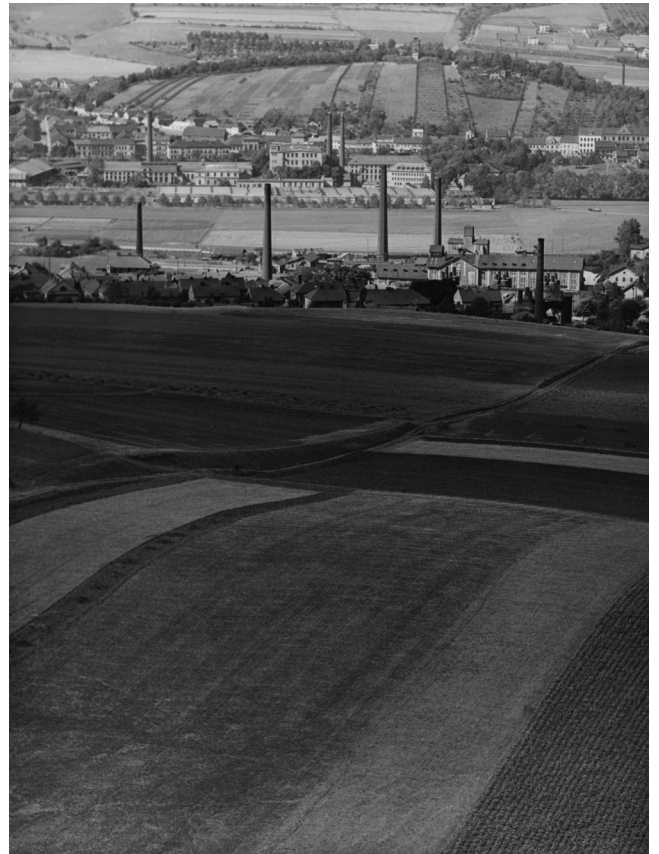
Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10

projevu v souvislosti s válkou. Pomineme-li bezprostřední válečnou fotografii, berounské fotografické album Jiřího Jeníčka ze sbírky Národního muzea poukazuje v uceleném spektru na důležitou etapu reformování české civilní fotografie, odrážející tíživou společenskou situaci. Progressivní fotografické tendence moderny ustoupily do pozadí, tvůrci se stáhli do soukromí a do hledáčku zájmu fotografů se dostávají vlastivědná témata, památky, městská zákoutí, civilní sociální každodennost, zátiší, dokumentární, krajinářská, ale i sakrální fotografie.

Adresáře Berounska z let 1928 a 1948 nabízejí srovnání proměn berounské krajiny i vývoje města během dvaceti let, tedy od doby prosperity ve dvacátých a třicátých letech po zkázu po druhé světové válce. Ještě před první světovou válkou, v době, kdy zde Jiří Jeníček vyrůstal, vyvíjel Beroun v období let 1900–1914 snahu výrazně zlepšit sociální a kulturní podmínky ve městě. Berounsko zahrnovalo 50 obcí se sítí škol včetně gymnázia, obchodní akademie, hospodářské školy a základní odbornou školou pro učně. V každé obci byla samozřejmostí knihovna. První světová válka zastavila v letech 1914–1918 kulturní vzestup a chod města se podřídil válečným potřebám. Až po válce se spolky a kulturní instituce ve městě snažily obnovit kulturní a společenský život ve městě.

Před druhou světovou válkou bylo Berounsko průmyslově vyspělou oblastí. Disponovalo železářským a bavlňářským průmyslem, výrobou cementu, eternitu, cukrovarem a lomy na stavební kámen a vápencem.⁷ Na to poukazují i Jeníčkovy fotografie. Vybudovaná byla bohatá knihovna s čítárnou a muzeum, ve třicátých letech zde byla postavená nová pošta, okresní nemocnice, okresní úřad a v roce 1934 i pomník Bedřichu Smetanovi. Tuto velkorysou kultivaci Berouna, zasazeného do zalesněných kopců, města obklopeného luhy a divokými vápencovými skalami v malebném údolí podél řek Mže, Litavky a Berounky ukončila druhá světová válka, a zkázu dokonalo bombardování Berouna 17. 5. 1945.

Berounské fotografie Jiřího Jeníčka během druhé světové války souhrnně poukazují na obecnější jev doby, jež provází skličující vědomí, hledající odpověď na otázku „*Jak je možné, že lidstvo, které již několik staletí mělo kráčet cestou pokroku, upadlo do nového druhu barbarství, namísto toho, aby se vyvíjelo směrem ke skutečně lidské společnosti?*“⁸

Fotoalbum obsahuje soubor 76 fotografií formátu 29 x 23 cm, uložených do originální dárkové kazety o rozměrech 30,5 x 24,8 cm x 4,5 cm. Dramaturgicky je vystavěno do šesti na sebe navazujících tematicky neutrálních částí. Začíná úvodním navozením berounské atmosféry zvenčí, tedy *Zemí na Berounsku*, pokračuje *Berounem zpovzdálí*, prozkoumává vlastní válečný *Beroun* a vylidněné *Berounské uličky*. Pozornosti neuniknou portréty *Berouňanů* a album Jeníček zakončuje *Na starém hřbitově*. Paradoxně právě hřbitovní téma má v albu největší zastoupení.

Fotografie úvodního oddílu *Země na Berounsku* zachycují dominantu vápencových lomů, malebné okolí Šanova Koutu, Jarov, Budňany, Tetín a pohledy z Tetína na údolí řeky Berounky, řeku Berounku, přilehlé louky a samozřej-

mě nechybí Karlštejn. V době represe poskytovala krajina alespoň dočasný únik z válečné reality. *Beroun zpovzdálí* přitahují blíže k městu přilehlá pole a louky směřující ke komínům, cukrovaru, nebo cementárně, utvrzující v každodennosti, spojené s nutnou prací místních za každé situace.

Přímo v *Berouně* se zájem stáčí k historickému centru a architektuře města. Pohrává si s celkovými záběry, ale i s detaily vnitřního města, barokního Kostela svatého Jakuba v horní části Husova náměstí. Všimá si starých městských hradeb a bašty, které město chránilo od konce 13. století. Stejně tak Pražská brána, která sloužila jako pozorovatelná, střežící hlavní vstup do města. Později v roce 1752 obranu města posílila i Plzeňská brána. Výběr městských motivů instinktivně podtrhuje Jeníčkovu profesní působení v armádě a fotoaparát se stal jeho všudypřítomným pohotovým společníkem, když se v čase volna toulal okolo Křížova či Panského mlýnu a pohled na město rámoval střechami berounských domů. Kamerou se proplétal Slapskou uličkou a Hrdlořezy až k Masarykovu náměstí. Na fotografiích přírodní i městské krajiny však zaráží absence lidí, to ale Jeníček vyvažuje částí se sociálním portrétem *Berouňanů*. Zachycuje usměvavé dívky v letním rozpoložení, mladého hochy při práci v továrně, každodenní realitu dělníka u soustruhu. Sleduje ruch textilní fabriky, ženu v šátku u stroje s cívkami přaden nebo odhaluje těžkou mužskou práci, svádějící boj s všudypřítomným vápencem. Klasickému sociálnímu dokumentu se vymyká stará paní modlící se v kostele. Jeníček, poučen evropskými proudy moderny, ji vyobrazil v experimentální dvojexpozici, podtrhující konfiguraci emoční fotografie. Největší prostor fotoalba zaujímá série *Na starém hřbitově*. Atmosféra doby zcela pohlcovала civilizační objekty a svět ničený válkou, když princip smrti vítězil nad principem slasti. Jeníček akcentuje trauma ztráty a truchlení, jež se vyjevují v přítomnosti válečné smrti. Obrazy osvětlují sakrální motivy, zachycují detaily hřbitovní architektury, náhrobky místních i padlých vojáků, aby obraz boží jako krajinu srdce zpečetil ve znaku Berouna, který celé album uzavírá.

Dle propracované koncepce fotoalba se můžeme domnívat, že skladbu, výběr a řazení fotografií mohl připravit sám Jeníček se svou znalostí obrazové psychologie jako celku. Odráží přesné členění viděné a prožívané skutečnosti v odrazu vlastivědné fotografie, zaměřené na dokument v regionech. Samotný pojem „vlastivědné fotografie“, kterým Jeníčkovu fotoalbum Berounska je, vychází z okruhu fotografujících amatérských turistů již od devadesátých let 19. století. Vlastivědnou fotografii z válečných 40. let dvacátého století najdeme kromě Jeníčka také u Jaromíra Funkeho, Josefa Sudka nebo Josefa Ehma. Jejich fotografie se na veřejnosti většinou objevily až po válce skrze knižní vydání. Jako příklad uveďme například *Pražské kostely* (Jaromír Funke, 1946), *Pražský hrad* (Josef Sudek, 1945), *Praha* (Josef Sudek, 1948), *Praha panoramatická* (Josef Sudek, 1959). Fotografie Jiřího Jeníčka vyšly v publikacích *Vojáci v horách* (1947), *Chrám svatého Víta v obrazech Jiřího Jeníčka* (1947) nebo *Praha jasně okřídlená* (1948) s předmluvou Jaroslava Seiferta. Jak ukazují zmíněné publikace,

7 Adresář města Berouna, Beroun: 1928. Adresář města Berouna, Beroun: Svaz národní revoluce 1948.

8 Max HORKHEIMER – Theodor W. ADORNO, *Dialektika osvícenství*, Praha: Oikoymenth 2009; Miroslav PETŘÍČEK, *Svědectví o krizi moderního světa*, in. Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSÁ, *Dějiny českého výtvarného umění V. 1939/1958*, Praha: Academia 2005, s. 11.



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17



Obr. 18

fotografové si pro sebe našli adekvátní způsob sebevyjádření, a to nejen za účelem dokumentace válkou ohrožených památek, architektury nebo krajiny.

Česká fotografie za druhé světové války

Okupace se podstatnou měrou promítla do vývoje a povahy české fotografie. Berounské fotoalbum Jiřího Jeníčka můžeme v tomto smyslu vnímat jako model tvůrčího přístupu v době války, zachycující město Beroun a jeho okolní krajinu, nesoucí rysy sugestivnosti i civilismu. Jeníček působil jako aktivní profesionální voják ve službě, kde svůj aktivní zájem o fotografii a film samozřejmě také zužitkoval. Po svém předválečném rozkročení mezi amatérskou fotografií, filmem a avantgardními tendencemi moderní fotografie, včetně teorie, se podobně jako Funke, Lubomír Linhart či Karel Teige a další stáhl z veřejného života do soukromí a jejich avantgardní projevy nahradila spíše humanistická a neutrální vlastivědná témata v podobě dokumentace měst, architektury nebo portrétní fotografie. Na druhou stranu se paralelně formovaly surrealistické proudy v čele s např. Jindřichem Heislerem, Jindřichem Štyrským, Václavem Zyk-mundem, Milošem Korečkem nebo Vilémem Reichmannem.

Jeníček se realizuje především ve vojenském dokumentu, ve volném čase pak vyhledává zmíněnou vlastivědnou formu s důrazem na kvalitu v odrazu moderní fotografie, ke které měl nejbližší. Proto se v kontextu doby krátce zastavme právě u fotografického dokumentu a fotožurnalis-mus za války. Žurnalistická fotografie během druhé světové války byla doménou Josefa Nováka, který zachytil jedny z prvních snímků příjezdů Němců do Prahy. Dále to byl Karel Ludwig, Jan Lukas, Václav Chochola, Zdeněk Tmej, Karel Hájek, Oldřich Straka nebo Ladislav Sitenský. Fotografování v kritické době nebylo snadné. Komplikovala jej řada vydaných zákazů a omezení. Během války bylo zakázáno fotit nádraží, letiště, kasárna, vojenské objekty, ale i povodí řek, náměstí, ulice, mosty, nábřeží. V Praze bylo zakázáno fotografovat i z Petřínské rozhledny.⁹ To zdůvodňuje i Jeníčkovy záběry města Berouna bez lidí.¹⁰

Tíha doby se odrazila v zákazech vydávání řady českých deníků jako byly *Národní listy*, *A-Zet* a další. Začala vycházet nová proněmecky orientovaná periodika. Fotografický dokument se i za války udržel v časopise *Pestrý týden*. Vedle Jiřího Jeníčka zde často publikovali například Karel Hájek, Jan Lukas, Václav Jirů, Zdeněk Tmej, Oldřich Straka nebo Josef Hanke. Od dubna 1940 vycházely ilustrované časopisy *Praha v týdnu* nebo *Ahoj*. V listopadu 1940 vyšlo speciální, odvážné číslo *Fotografického obzoru* v avantgardním duchu. Objevily se zde fotografie Jaromíra Funkeho, Josefa Ehma, Josefa Bartušky, Miroslava Háka, ale i Funkeho teoretický text *Od fotogramu k emoci*. A před nástupem Reinharda Heydricha do funkce zastupujícího říšského protektora v roce 1941 stihli ještě Jindřich Štyrský

s Jindřichem Heislerem tajně vydat svou knihu *Na jehlách těchto dní*, již provázelo zvláštní napětí mezi slovem a obrazem.¹¹ Poté se společenská situace dramaticky vyostřila, což mělo značný dopad na odbornou časopiseckou platformu české fotografie. Hned v březnu roku 1941 se vedoucím redaktorem *Fotografického obzoru* stal Robert Antonín Šimon, podporující především konzervativní, neprovokující vlastivědnou a národopisnou fotografii. Ještě v témže roce bylo zastaveno vydávání časopisů *Fotografie*, *Spoušť*, *Fotografický zpravodaj* i *Foto-Noviny*. Další restrikce přišly v roce 1942 s novým, již třetím zpřísněním říšského zákona o zákazu fotografování na řadě veřejných míst. O rok později zanikly další platformy pro fotografii, a to časopis *Eva* nebo měsíčník *Foto*. Jistý projev vzpoury můžeme vnímat v souvislosti s ilegálním vydáním sborníku *Záchody* v roce 1944 s fotografiemi Josefa Proška, coby fotografický drobnohled obrazu válečné Prahy.

Tematicky se ale většina fotografů věnovala zmiňovaným motivům historických památek, měst, krajiny, ale i fotografování dětí, folkloru či každodennímu sociálnímu dokumentu. Únikové téma ve světě zvířat si našel například i bývalý zaměstnanec Národního muzea Václav Jan Staněk (1907–1983).¹² Na politický dokument se zaměřil Karel Hájek, který zdokumentoval život za protektorátu, portrétoval prezidenty, včetně Emila Háchy, kterého fotografoval i pro publikaci *Jihočech Emil Hácha* (1942). Kromě Hájka se fotožurnalismem zabývali Jindřich Marco, Václav Jirů, Václav Chochola. Přímo válečnou fotografií se zabýval Ladislav Sitenský, který zdokumentoval výcvik a život československých letců v Británii a boje ve Francii. Julius Výmola přinesl foto-dokument ze západní fronty. Zachytil například situaci československé obrněné brigády ve Velké Británii, obléhání Dunkerque roku 1940 nebo cestu jednotky zpět do Prahy. Podobně Robert Kellner nafotil situaci čtyřicátých let na Středním východě.¹³ Mimořádné fotografie z mezních situací z totálního nasazení zaznamenal Zdeněk Tmej. Záběry Pražského povstání pak reflektují snímky opět Václava Chocholy, Karla Ludwiga, Miroslava Háka, Emila Fafky, Zdeňka Tmeje či Karla Hájka.

Charakter válečné fotografie odrážel vymezení se vůči válce a snahu zachytit cenné památky a krajinu, ohrožených válkou a za války publikovaných v ročence *České fotografie* (1940) nebo knižní počin *Praha ve fotografii* (1940) Karla Plicky. Vysloveně neutrální fotografie vygradovaly právě v roce 1943 s vyostřením válečného běsnění, kdy Jeníček dokumentoval svůj rodný Beroun a okolí. Rudolf Janda spolu s brněnským filmařem a botanikem Vladimírem Úlehlou se zaměřili na *Prales v Beskydech* (1943) a Jaromír Funke na *Pražské kostely* (1946). Jedinou relativní jistotou pro fotografování se stal domov. Skrze domov v sobě Josef Sudek již v roce 1940 našel zduchovělou poetiku svého cyklu *Okno mého ateliéru*, který se průběžně utvářel a rozrůstal až do poloviny padesátých let. Dnes tento soubor patří k nej-

9 -elef-, Jak je to s fotografováním v Praze?, *Fotografický obzor*, 1939, s. 64.

10 Dne 29. 3. 1942 byl říšským ministrem vnitra schválena již 3. verze zákona o zákazu fotografování na řadě veřejných míst. Přineslo to zpřísnění a další restrikce.

11 První utajené vydání vyšlo knihy *Na jehlách těchto dní* s fotografiemi Jindřicha Štyrského a texty Jindřicha Heislera vyšly tajně v roce 1941. V roce 1945 je pak oficiálně vydal František Borovský.

12 Z fotografických publikací Václava Jana Staňka zmiňme například *S kamerou za zvěř našich lesů* (1940), *S kamerou za zvěří v našich vodách* (1941), *Fotografie ze světa zvířat* (1947) a další.

13 Viz jeho fotografie v publikaci Rudolf BECK – František MODROCH, *Naši v poušti*, Praha: Naše vojsko 1946.

zásadnějším a nejcennějším fotografickým počinem světové fotografie. Je logické, že veškerá tato volná subjektivní či existencionální tvorba byla vytvářena bez jakékoli veřejné prezentace. Převládala intimita, křehkost zátiší, poetika městských zákoutí nebo psychologizace portrétů coby únik z válečné reality všedního dne.

Jiří Jeníček

Z přehledové situace a charakteru české fotografie za druhé světové války se znovu vraťme k samotnému Jiřímu Jeníčkovi, jehož přínos pro dějiny fotografie spočívá v tom, že jeho fotografie oslovovaly široké společenské spektrum. Jde o poučenost, vkus, kultivaci, ale i občanskou angažovanost a smysl pro kolektivní spolupráci. Fotografie pro něj představovaly nástroj nového vidění, kvantitativně i kvalitativně podporující lidského poznání v souhře jak formy a umělecké hodnoty, tak obsahu a aktuálnosti, a to jak po praktické, tak teoretické stránce.

Jiří Jeníček se narodil v Berouně 8. března 1895. Po ukončení reálky v roce 1914 se prohluboval jeho vztah ke kultuře a umění a v letech 1915–1916 se zapsal ke studiu muzikologie na Univerzitě Karlově. Studium musel v roce 1916 přerušit a nastoupit do armády. Po skončení první světové války se již do školy nevrátil a hned v roce 1918 se stal vojákem z povolání.¹⁴ Během své služby na Slovensku, kde působil v letech 1921–1928, si pro sebe objevil fotografii. Naplno a velmi aktivně se fotografii začal věnovat v roce 1924. V Trnavě a v Ružomberku spoluzakládal místní amatérské fotokluby,¹⁵ na Slovensku se účastnil i svých prvních soutěžních fotografických výstav. Jednou ze zásadních byla účast na výstavě fotoklubu v Košicích, kde pořádali první velkou celostátní slovenskou fotografickou přehlídku fotografie. Prostory jim poskytlo Východoslovenské muzeum. Většinou byli zastoupeni autoři z Košic a okolí, přizvaní ale byli i čeští fotografové, mezi nimi Jiří Jeníček během svého působení na Slovensku, dále Jan Lauschmann, Alois Zych, František Oupický a další. Během let strávených na Slovensku získal Jeníček dokonalý přehled o slovenské i domácí české fotografické scéně. V té době již psal i své kritické postřehy do časopisu *Fotografický obzor*. Jeho komentáře s nadhledem a smyslem pro humor reagovaly na vytvářející se dominantní centra české a slovenské fotografie. Velký význam přikládal právě košickému nebo trnavskému klubu fotografů amatérů.¹⁶

Když byl v roce 1929 Jeníček služebně přeložen do Prahy, bezprostředně se napojil na pražské fotografy. Stal se členem pražského Českého klubu fotografů amatérů a začal působit v redakční radě časopisu *Fotografický obzor*. Jelikož se kromě vlastního fotografování do hloubky zajímal i o širší souvislosti fotografické a filmové teorie, zorientoval se v evropském modernistickém proudu fotografie a začal se zásadně odpoutávat od amatérských tendencí. Sám si

ještě prošel obdobím amatérismu pod vlivem puristického piktorialismu Drahomíra J. Růžičky. V roce 1934 přestoupil na chvíli do klubu fotoamatérů na pražských Vinohradech.

Jeníček se vedle fotografie paralelně zhlédl i ve filmu. Pracovní podmínky u armády mu umožnily založit v Praze vojenskou filmovou skupinu. Skrže fotografii o sobě měli fotografové a filmaři přehled, nebylo proto těžké do své skupiny vtáhnout své talentované fotografující kolegy. Jedním z nich byl i Jiří Lehovec. V Jeníčkových armádních filmech *Péče o koně* (1936), *V nový život* (1937), *Československá armáda* (1937) a *Vojáci na horách* (1938) se odrazil jeho zájem o každodennost, všednost, civilnost i přesvědčení o malichernosti válčení. Lehovcovy scénáře naopak nesly stopu angažovanosti. Nejvíce je to patrné na nacionálně laděném filmu *Naše armáda* (1937). Byl to film na podporu brannosti, postavený na detailech každodenní rutiny vojáka od rána do večera. Ve vyznění filmu se výrazně promítá rozmezí dokumentu, popularizačního, ale i experimentálního filmu, podtrženého hravostí snímání kamery skrze úhly pohledů, náklonů nebo práci s detaily.

Od roku 1936 spolupracoval Jiří Jeníček s fotosekcí Svazu výtvarných umělců Mánes a podílel se na přípravě obou fotografických výstav v Mánesu v roce 1936 a 1938.

Mezinárodní výstavu fotografie pořádanou v roce 1936 Svazem výtvarných umělců v pražské výstavní síni SVU Mánes můžeme charakterizovat jako dosavadní vrchol fotografické modernistické tvorby. Jedním z důvodů je, že v Mánesu vznikla fotografická sekce sjednocující všechny aktuální, nejen levicové a avantgardní přístupy. Tento přístup se projevil v komplexnosti pojetí výstavy, v němž se odrazila ochota spolupráce i odbourání vzájemných společenských a politických předsudků. V tom se oproti předcházejícím výstavám Mezinárodní výstava fotografie výrazně lišila ve prospěch výsledné kvality. Hlavními tvůrci výstavní koncepce byli Jiří Jeníček a Lubomír Linhart spolu s architektonickou realizací Otakara Novotného a Richarda Podzemného. Tato konstelace umožnila realizovat ucelenou konfrontaci toho nejkvalitnějšího z české fotografické scény spolu se zahraničními autory. Komunikovaly zde spolu volná tvorba, experiment, sociální, dokumentární, vědecký, užitý i ideologický obraz. Stvrzuje to i poznámka Antonína Dufka, že „každá fotografie, i ta nejstylizovanější, vypovídá něco o společnosti, ne každá si to však klade za cíl“.¹⁷

Ačkoli se Jiří Jeníček celou dobu pohyboval v amatérských hnutích, jeho význam dalece překračuje amatérskou rovinu. Neustále prosazoval moderní fotografii a fotografickou publicistiku. Jeho teoretický program je postavený na intelektualizaci a aktualizaci fotografie, kdy úkolem fotografie je reflektovat problémy současného aktuálního života.¹⁸

Ostře kritizoval archaické fotosalony, kladl důraz na propojování uměleckého záměru s danou společenskou a politickou situací a angažovaností. Tvrdil, že „jádro věci není

14 Jiří Jeníček byl v roce 1919 registrován jako praporčík pod evidenčním číslem 6146. Zaměstnan byl ve Vojenském technickém ústavu. Viz Osobní věstník čs. Ministerstva národní obrany ze dne 25. 6. 1919, č. 58.

15 Jako voják z povolání sloužil v Košicích, Prešově, Trnavě a Ružomberku. Viz Jozef SEDLÁK, Združení fotografů amatérů YMCA a Fotoskupiny KSTL Bratislava, Bratislava 2021, s. 27.

16 Jiří JENÍČEK, Jak se na Slovensku pracuje (K II. Výstavě KFA v Košicích), *Fotografický obzor*, 1928, XXXVI, č. 7, s. 101–103.

17 Antonín DUFEK, *Společnost před objektivem*, Praha / Brno 2000, s. 9.

18 Barbora KUNDRÁČIKOVÁ, Jiří Jeníček. Teorie aktualizované fotografie, bakalářská diplomová práce, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2009. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/fp8up/>



Obr. 19



Obr. 20



Obr. 21



Obr. 22



Obr. 23

ani ve formě, ani v umělecké látce, nýbrž v kritickém pohledu na ni a ve skutečné souvislosti umělecké látky se současnými poměry politickými a hospodářskými“.¹⁹

Změna celospolečenského kurzu je patrná z výstavy *Sto let české fotografie*, konané v roce 1939, jež připomněla výročí sto let od vynálezu fotografie. Pořádaná byla pár měsíců po začátku druhé světové války v Uměleckoprůmyslovém muzeu od října do prosince 1939. Tato výstava poskytuje přehledový rámec pro zkoumání východisek dobového diskurzu o fotografii. Reflektuje náměty, pozice zobrazujícího a zobrazovaného, systémy a hierarchie osobních, společenských i politických zájmů a cílů za druhé světové války, které se během druhé světové války dále rozvinuly. Kulturní a umělecká sféra na situaci ve většině případů zareagovala stažením se na periferii, proměnou témat, způsobem vlastního přemýšlení a projevem ve stavu krize hroučících se tradičních evropských ideálů humanity. Dle Miroslava Petříčka je nutno reflektovat i tyto stinné stránky humanismu, a to ve významu „odkazu k nedotvořenosti lidské bytosti, tj. k její otevřenosti pro možnosti, které si sama ve svých dějinách dává a které sama uskutečňuje. ... Ohrožení nepřichází z vnějšku, nýbrž zevnitř, například z pokušení nahradit otevřenost a nehotovost lidské existence ideologií.“²⁰

Jiří Jeníček patří k dominantním aktérům, kteří výrazně formovali vývoj české fotografie. Coby mimořádně pouče-



Obr. 24

ný amatér představuje jednoho z nejvýraznějších českých teoretiků fotografie filmu jak meziválečného období, tak po druhé světové válce. Jako teoretik s širokým záběrem kontextu má zásadní podíl na utváření odborné fotografické terminologie. Mozaikovitě sledoval nejrůznější názorové tendence. Ačkoliv sám ve druhé polovině třicátých let opustil amatérské kruhy, jejich vývoj nadále sledoval a konfrontoval s nejprogresivnějšími projevy avantgardy v cenných reflexích a postřezích často publikovaných například ve Fotografickém obzoru nebo později ve svých teoretických publikacích věnovaných fotografii, viz *Úvahy o fotografii* (1947), *Fotografie jako zření světa a života* (1947) nebo *O fotografické kompozici* (1960). Teoretický přínos Jeníčka se odrazil i v přístupu k filmu v knihách *Krátký film* (1940), *Abeceda krátkého filmu* (1944) a *Filmujeme děti* (1946). Jeníček uznával avantgardu, přesto se přikláněl k experimentu s odkazem na Šaldu: „*Experiment je ten, jenž rozvíjí, experiment je voda života, experiment je život znovu narozený, experiment nezná opakování*“.²¹

Jak ve filmu, tak ve fotografii kladl Jeníček vysoké nároky na zpracovávané téma, Pracoval s moderností, nadto dokázal využít experimentálního přístupu i kritického pohledu na skutečnosti, cizí mu nebyla ani uvědomělost v nálehavých otázkách doby. Jde o sebereflexi vlastní sociální podmíněnosti, a provázanosti tvorby s vlastním životem.

19 Fedor SOLDAN, *Nový realismus*, Praha 1940.

20 Miroslav PETŘÍČEK, *Svědectví o krizi moderního světa*, in. Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ, *Dějiny českého výtvarného umění V. 1939/1958*, Praha 2005, s. 13.

21 F. X. Šalda, *Boje o zítřek*, Praha: Česká grafická Unie 1915, s. 21–24.

Prameny

Adresář města Berouna, 1928, Beroun 1928.
Adresář města Berouna, 1948, Beroun 1948.
Sbírka Muzea Dělnického hnutí, Národní muzeum v Praze, Historické muzeum.
Digitální knihovna Vojenského historického ústavu.
Osobní věstník čs. Ministerstva národní obrany, 25. 6. 1919, č. 58.

Literatura

Theodor W. ADORNO – Max HORKHEIMER, Dialektika osvícenství, Praha 2009.
Petr BALAJKA (ed.), Encyklopedie českých a slovenských fotografů, Praha 1993.
Béla BALÁSZ, Early Film Theory, New York 2011.
Vladimír BIRGUS, Hořká léta 1939–1947. Evropa očima českých fotografů, Praha 1995.
Muriel BLAIVE, Promarněná příležitost: Československo a rok 1956, Praha 2001.
Lucie ČESÁLKOVÁ, Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let, Praha 2014.
Antonín DUFEK, Fotografie 1939–1948, in: Dějiny českého výtvarného umění V., 1939/1958, Praha 2005, s. 207.
Anna FÁROVÁ, Jiří Jeníček, Praha 1962.
Jaromír FUNKE, Prostor a námět. Fotografický obzor 1928, s. 37–38.
Jaromír FUNKE, Od fotogramu k emoci. Fotografický obzor, 1940, s. 121–123.
Jiří JENÍČEK, O cílech a úkolech vojenského filmu, Venkov, 21. 2. 1937, 19.
Jiří JENÍČEK, Krátký film, Praha 1940.
Jiří JENÍČEK, Abeceda krátkého filmu, Praha 1944.
Jiří JENÍČEK, Věci české fotografie, Fotografie 1945, s. 24.
Jiří JENÍČEK, Úvahy o fotografii, Praha 1947.
Jiří JENÍČEK, Fotografie jako zření světa a života, Praha 1947.
Jiří JENÍČEK – Linhart, Lubomír, Mezinárodní výstava fotografie 6. března – 13. dubna 1936. Praha 1936 (katalog výstavy).
Jeníčkův Beroun, kalendář 2021, Beroun 2020.
Tomáš KAVKA – Pavlína VOGELOVÁ – Jolana TOTHOVÁ, Sbírky & politika / Collections & Politics, Praha: Národní muzeum 2022

Barbora KUNDRAČÍKOVÁ, Jiří Jeníček. Teorie aktualizované fotografie, bakalářská diplomová práce, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2009. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/fp8up/>.
Jan LAUSCHMANN, Průkopník české aktualizované fotografie Jiří Jeníček, Brno 1989 (katalog výstavy).
Jiří LETOV, Česko-slovenská armáda, Praha 1938.
Lubomír LINHART, Sociální fotografie, Praha 1934.
Alice LOVEJOY, Experimentální dílna. Československá armádní kinematografie 1920–1970, Praha 2021.
Antonín NAVRÁTIL, Cesty k pravdě a lži, Praha 2002.
Andrea ORZOFF, Battle for the Castle: The Myth of Czechoslovakia in Europe 1914–1948, New York 2009, s. 9.
Miroslav PETŘÍČEK, Svědectví o krizi moderního světa, In: Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ, Dějiny českého výtvarného umění V. 1939/1958, Praha 2005.
Jozef SEDLÁK, Združenie fotografov amatérov YMCA a Fotoskupiny KSTL Bratislava, Bratislava 2021.
Fedor SOLDAN, Nový realismus, Praha 1940.
F. X. ŠALDA, Boje o zítřek, Praha 1915, s. 21–24.
Karel TEIGE, Cesty československé fotografie, Praha 1947/1948 (příloha č. 6).
Jolana TOTHOVÁ, Nejen výstavka darů Klementu Gottwaldovi. Využití darů pro budování kultury obdarovaného, Acta Musei Nationalis Pragae – Historia, roč. 76, 2022, č. 1–2, s. 17–24.

Časopisy

Armádní filmový měsíčník 3/1965
Fotografická revue
Fotografický obzor
Rozhledy fotografa amatéra
Československá fotografie
Spoušť (1938–1941)

Filmografie

Československá armáda (Jiří Jeníček, 1937)
Naše armáda (Jiří Jeníček, 1937)
Péče o koně (Jiří Jeníček, 1936)
V nový život (Jiří Jeníček, 1937)
Vojáci v horách (Jiří Jeníček, 1938)