

The Socialist Nude.

Marxism and

Photography Theory in  
the 1960s

After 1948, the visual representation of the naked female body was banned in socialist Czechoslovakia. According to the authorities, the female nude was inherently understood as “bourgeois” and “decadent”, contributing to the exploitation of women. As a result of the “thaw” after 1956, the nude was allowed again, first in the fine arts (sculpture, painting, graphics), later in the field of photography. Since then,

interest in the nude grew so much that the representation of the naked female body became the most common motif in Czechoslovak photography magazines during the 1960s. This development was accompanied by numerous discussions about how to represent the female body within the conditions of a socialist society. Contemporary theorists sought to formulate, on a Marxist basis, a specific, non-exploitative “socialist nude” which was to be distinguished from the nude emerging in Western capitalist countries. This article will

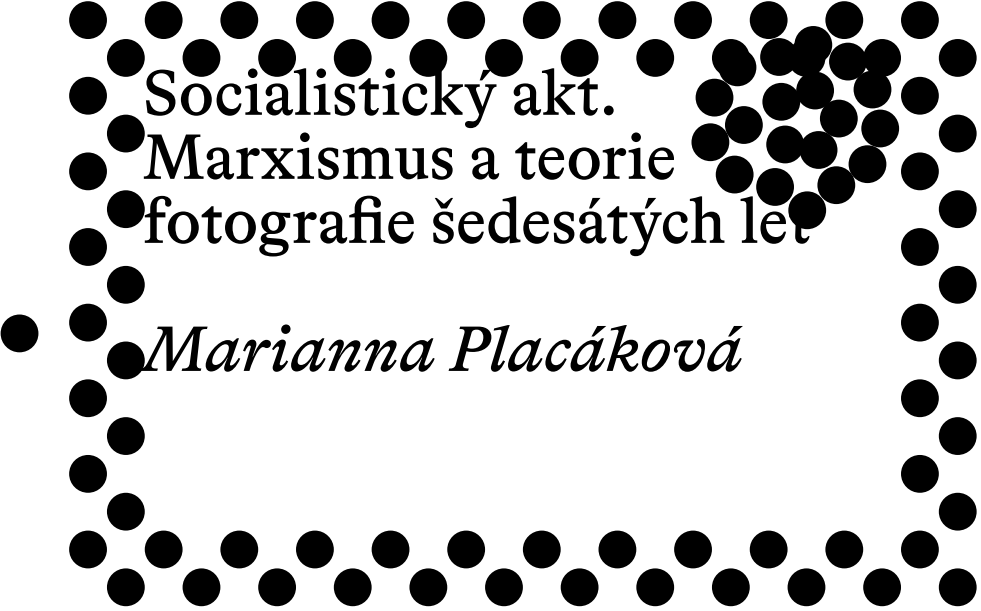
analyse the contributions to the period discussion from photography theorists (Miloslav Kubeš, Ludvík Baran, Ján Šmok, Václav Zykmund) who dealt with the formulation of the nude on a theoretical and practical level. At the same time, it will place these theoretical concepts in the international context, both its progressive side (Marxist critique of the female nude as an object of market exchange) and its conservative, traditional thinking about the form of the nude based on normativity and ideal proportions.

Keywords: nude – female body – Marxism – photography theory – Ján Šmok

Klíčová slova: akt – ženská nahota – marxismus – teorie fotografie – Ján Šmok

*Marianna Placáková je doktorandkou dějin umění na FF UK. Ve své disertační práci se věnuje genderové politice v období státního socialismu. Studie vznikla s podporou SVV 260557 “Historie mezi minulostí, přítomností a budoucností” na FF UK v Praze.*

[marianna.placakova@gmail.com](mailto:marianna.placakova@gmail.com)



Socialistický akt.  
Marxismus a teorie  
fotografie šedesátých let

*Marianna Placáková*



V dubnu 1969 přijeli do Československa natáčet na pozvání Československé televize režiséři Jean-Luc Godard společně s Jean-Henri Rogerem a kameramanem Paulem Bourronem. Od snímku, který měl zachycovat místní politickou situaci, se ale již během jeho dvoutýdenního natáčení československá strana distancovala. Film *Pravda*, vzniknuvší v roce 1970, se stal Godardovou kritikou politických a ekonomických reforem šedesátých let v Československu, které podle něj marxismus revidovaly z buržoazních pozic a zřekly se tak jakéhokoli revolučního potenciálu.<sup>1</sup>

Godard ve filmu kritizoval konzumerismus, komodifikaci každodenního života a buržoazní vkus založený na individualismu a falešné sexualitě. Zatímco se proletariát obětuje, ženy politiků československého byrokratického státu chodí do salonů krásy a do kin na úspěšné filmy ze Západu. V místních hotelech se dají pořídit reprodukce fotografií z *Playboye*, československé reklamy propagují západní produkty a kulturní scéna spolupracuje se západními firmami (např. Miloš Forman s americkým studiem Paramount), zatímco dochází k westernizaci místní kultury. Jedna z Godardových kritik cílila na zobrazení nahého ženského těla v souvislosti s komercí, které ve filmu ilustroval na filmových plakátech Milana Grygara (*Giulietta a duchové*, 1969, rež. Federico Fellini) a Vladimíra Bidla (*Sladký pták mládí*, 1968, rež. Richard Brooks).

Godardem popsané fenomény byly symptomem liberalizace konce šedesátých let v Československu. Vizualita filmových plakátů (i grafiky obecně) byla v té době z velké části založena na motivech obnažených žen či fragmentů jejich těl. Ženské tělo se zároveň začalo graficky využívat v reklamě. Výrazem pokroku a svobody slova se staly erotické fotografie ze západních časopisů. Časopis *Fotografie* jako novoroční přání pro rok 1968 například otiskl fotografii

1 Srov. Helena BENDOVIÁ – David ČENĚK (eds.), *Jean-Luc Godard. Texty a rozhovory*, Jihlava: JSAF 2005, s. 130; David ČENĚK, „Skupina Dziga Vertov a 70. léta“, *Film a doba*, roč. 62, 2016, č. 2, s. 24–28.

herce Miroslava Horníčka, jak spí v křesle s rozevřeným časopisem *Playboy* na břiše.<sup>2</sup>

Tomuto přístupu k zobrazení ženy a ženského těla předcházelo v padesátých a šedesátých letech množství diskurzů, které se společně s dobovou politickou situací proměňovaly a které jsou tématem tohoto článku. Předmětem interpretace jsou zde teoretické texty týkající se ženského aktu a jeho fotografické reprezentace, publikované v hlavních dobových fotografických časopisech.<sup>3</sup> Časové vymezení mého výzkumu je ohraničeno rokem 1950 (vznik časopisu *Nová fotografie*) a začátkem sedmdesátých let. Nejvíce se budu věnovat rozsáhlé debatě o aktu v šedesátých letech, která byla přerušena „normalizační“ kulturní politikou právě na počátku sedmdesátých let. V textu navazuji na starší výzkumy Vladimíra Birguse, Jana Mlčocha a Tomáše Pospěcha,<sup>4</sup> které mě upozornily na bohatý dobový materiál a navedly mě k hlavním statím o aktu té doby. Oproti nim bych ale ráda nabídla nový pohled na dobovou interpretaci aktu. Zmiňovaní autoři ji totiž vykládají pouze na základě binární představy o konzervativním (pruderním) a na druhé straně liberálním přístupu k sexualitě socialistického státu

2 „Fotografická p. f.“, *Fotografie*, roč. 12, 1968, č. 4, s. 46.

3 Jedná se o časopisy *Nová fotografie. Měsíčník pro ideovou a odbornou výchovu fotografických pracovníků* (1950–1952), *Československá fotografie. Časopis pro ideovou a odbornou výchovu fotografických pracovníků* (1953–1970), *Fotografie. Odborný sborník profesionální fotografie* (1957–1970) a *Výtvarnictvo – fotografie – film. Časopis lidové umělecké tvorivosti* (1963–1970), které byly vydávány oficiálními institucemi (Kulturně propagační oddělení Ústřední rady odborů, nakladatelství Orbis, Tisková, ediční a propagační služba místního hospodářství, nakladatelství Osveta).

4 Vladimír BIRGUS – Jan MLČOCH, *Akt v české fotografii*, Praha: Uměleckoprávní muzeum 2000; Tomáš POSPĚCH, „Renesance aktu“, in: *Myslet fotografii. Česká fotografie 1938–2000*, Praha: PositIF 2014, s. 91–93.

padesátých a šedesátých let,<sup>5</sup> který se projevoval i v tehdejší umělecké praxi.<sup>6</sup>

Mou snahou je ukázat, že dobová cenzura vizualizace sexuality nemusela vycházet pouze z konzervativních představ o životním stylu socialistického státu, ale že zavedení restrikcí zobrazení obnaženého ženského těla souviselo i s politikou prosazování genderové rovnosti založené na marxistických základech, jejímž cílem bylo potlačení vizuální praxe vykořisťující ženy. Článek tak popisuje, jak se českoslovenští teoretici fotografie dívali na problematiku vizualizace nahého ženského těla, jak se tento pohled s ohledem na politické změny proměňoval a zda lze státně socialistické marxistické diskurzy srovnávat s argumenty, které byly později formulovány na Západě při kritice zobrazení ženského těla z marxistických a feministických pozic.

V článku se věnuji historickému kontextu – okolnostem cenzury a publikace aktů, dále teoretickým konceptům „nového socialistického člověka“ v první polovině padesátých let a socialistického aktu, vzniknuvšího na konci let padesátých, jemuž je věnovaná hlavní část textu. Termín „socialistický akt“ zde používám pro teoretický rámec aktu, který se českoslovenští teoretici snažili formulovat v období poststalinismu a negativně se tak vymezit vůči

- 5 Tuto interpretaci politik socialistického státu lze najít také v dalších výzkumech. Srov. Adéla GJURIČOVÁ, „Naked Democracy: Eroticism and Nudity in Czech Public Space after 1989“, in: Ondřej DANIEL – Tomáš KAFKA – Jakub MACHEK (eds.), *Popular Culture and Subcultures of Czech Post-Socialism: Listening to the Wind of Change*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2016, s. 40–41; Viktor ŠLAJCHRT, „Paradoxy restrikce“, in: Radim KOPÁČ – Josef SCHWARZ (eds.), *Pohlavní sklony v pořádku? Erotika v kultuře, kultura v erotice (v českém kontextu po roce 1989)*, Praha: Artes Liberales 2011, s. 9–22; Radim KOPÁČ, „Akt ve fotografii: odkud a kam?“, in: KOPÁČ – SCHWARZ, *Pohlavní sklony*, s. 105–120; David LAŇKA, *Milostné scény a erotika v českém filmu*, Praha: Petrklič 2006.
- 6 Chápání stalinismu jako konzervativního životního stylu i umělecké praxe je zavedeným výkladem. Puritanismus socialistického realismu popisuje např. Katerine Clark na sovětských románech stalinského období, v nichž jsou sexuální pudy hrdinů chápány jako nevhodné projevy přírodních sil, které je třeba překonat. Srov. Katerine CLARK, *Sovětský román. Dějiny jako rituál*, Praha: Academia 2015, s. 256–260. Dále např. Vit SCHMARC, „Mladí, kteří věří – subjekty ve filmu Zitra se bude tančit všude“, in: *Země lyr a ocele. Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*, Praha: Academia 2017, s. 113–154.

aktu vznikajícímu v západních liberálních demokraciích. Článek ukazuje hlavní témata, jimiž se teoretici ve formulaci socialistického aktu zabývali (dobovou definici pojmu, vztah zobrazení ke skutečnosti a jeho roli v tržní směně), a to, jak byly tyto teoretické snahy přerušeny politickou liberalizací konce šedesátých let.

### *Historický kontext 1950–1970*

Podobně jako se během existence socialistického Československa proměňovala genderová politika státu, proměňoval se i dobový pohled na otázku aktu. Tak jako v jiných oblastech československé kultury, přijali po roce 1948 i fotografické časopisy a kolem nich soustředění umělci za své zásady socialistického realismu. Pokud se podíváme na časopisy týkající se umělecké produkce ze začátku padesátých let, jejich první texty se zabývaly definicí nového programu umělecké scény, který měl díky tvůrčí metodě socialistického realismu přispět k přetváření skutečnosti. Součástí této formulace bylo i vymezení se vůči československé minulosti a západním kapitalistickým zemím, jejichž umělecká produkce se podle dobových měřítek vyznačovala formalismem, naturalismem, akademismem a individualismem.<sup>7</sup> S novým programem souvisela i definice nového zobrazení ženy, v němž měla být žena chápána především jako budovatelka socialismu a bojovnice za trvalý mír – umění mělo v případě „nové fotografie“ zdůraznit tuto roli, a zároveň vymýtit taková zobrazení ženy, jež náležela k reprezentacím staré měšťácké společnosti a morálky.<sup>8</sup>

Na stranách *Nové fotografie* (od roku 1953 *Československé fotografie*), jediného časopisu věnujícího se fotografii v první polovině padesátých let v Československu, byly

7 Václav JÍCHA, „Na novou cestu“, *Výtvarné umění*, roč. 1, 1950, č. 1, s. 1–2; František DOLEŽAL, „Za lidovou a socialistickou fotografií“, *Nová fotografie*, roč. 1, 1950, č. 1, s. 1–2.

8 František DOLEŽAL, „Thema, východisko k nové fotografii“, *Nová fotografie*, roč. 1, 1950, č. 3, s. 50–53.

jako negativní příklady zobrazení žen uváděny reprodukce ze západních časopisů (*Vogue*, *Modern Photography*, *U. S. Camera*). Jednalo se o zobrazení poloobnažených pózujících a femininně upravených žen a královen krásy, která v textech sloužila jako doklad úpadkové západní kultury.<sup>9</sup> Kromě několika negativních příkladů se fotografie aktu na stranách časopisů v první polovině padesátých let neobjevovaly. Zároveň se o nich nepsalo, v pozitivním ani negativním smyslu. To mohlo vycházet z charakteru oficiálního diskurzu období stalinismu, kdy se o některých nežádoucích skutečnostech mlčelo za účelem negování jejich existence.<sup>10</sup> Tuto okolnost lze ale chápat i tak, že akt, který měl spolu s kapitalismem a dalšími buržoazními rezidui zaniknout zespolečenštěním výrobních prostředků, již jednoduše nemohl být předmětem debaty.

Kulturní politika zároveň korigovala produkci a šíření fotografického aktu i jinými způsoby než pouze dohledem nad oficiálními publikacemi. V článku „Čemu mají sloužit fotoateliéry“ psala redakce časopisu, že některé fotografické spolky měly při svých klubovních zřízeny ateliéry, které sice byly používány k profesionálnímu portrétování, ale „sloužily též za útočiště lidí, kteří ve fotografické činnosti shledávali záminku k činnostem, jež mají s fotografií málo společného“.<sup>11</sup> Pod označením této nevhodné činnosti se skrývalo nežádoucí fotografování aktů. Krajské odborové rady proto ateliéry kontrolovaly, aby sloužily k veřejným úkolům, jako je „portrétování úderníků“, a některé z důvodů „ozdravení poměrů“ uzavřely.

Oficiální definice uměleckého aktu v první polovině padesátých let víceméně splývala s pornografií. Tvorba aktu

9 František ČIHÁK, „Smysl a účel fotografie v USA“, *Nová fotografie*, roč. 2, 1951, č. 4, nestr.; „K uvedeným snímkům“, *Nová fotografie*, roč. 1, 1950, č. 6, nestr.; „Uvádění snímků...“, *Nová fotografie*, roč. 1, 1950, č. 5, nestr.

10 Dušan ŠLOSAR, „Jazyk totality a jazyk dneška“, in: Jana JANČÁKOVÁ – Miroslav KOMÁREK – Oldřich ULÍČNÝ (eds.), *Spisovná čeština a jazyková kultura 1993*, Praha: FF UK 1995, s. 111. Srov. Denisa NEČASOVÁ, *Nový socialistický člověk. Československo 1948–1956*, Brno: Host 2018, s. 32.

11 „Čemu mají sloužit fotoateliéry“, *Nová fotografie*, roč. 1, 1950, č. 6, nestr.

proto mohla být z důvodů označení za pornografii postavena mimo zákon. Neexistuje výzkum, který by analyzoval míru represí vůči tvorbě a šíření pornografie po tom, co byl novelizován trestní zákon v roce 1950,<sup>12</sup> podle Jana Mlčocha byly ale pornografické či jakékoli erotické vizuální materiály v socialistické trestně-právní praxi postihovány během první poloviny padesátých let ostřeji, než tomu bylo například v období první republiky.<sup>13</sup> U některých fotografů zabývajících se uměleckým aktem proto strach z obvinění z údajné pornografické tvorby vedl ke zničení podstatných částí jejich archivů.<sup>14</sup> Skrze pounorové zestátnění živnostenské činnosti a následné uzavření soukromých profesionálních ateliérů mohl stát současně lépe dohlížet na praxi československých fotografů.

V druhé polovině padesátých let se v souvislosti s kritikou tzv. kultu osobnosti začala v československé kulturní politice diskutovat závaznost socialistického realismu v umělecké tvorbě a ostré hrany „dogmatismu“ se postupně obrušovaly. Na ustavující konferenci Svazu československých výtvarných umělců v říjnu roku 1956 byla schválena možnost ustavování tvůrčích skupin a diskutovala se

- 12 Šíření pornografie bylo v trestním zákoně z roku 1950 formulováno jako „ohrožení mravnosti“. Tento trestný čin spáchal ten, kdo uváděl do oběhu nebo činil veřejně přístupným nebo za takovým účelem vyrobil a přechovával tiskovinu, film, vyobrazení nebo jiný předmět ohrožující mravnost. Trestem pak bylo odnětí svobody až na šest měsíců, v případě spáchání takového činu ve velkém rozsahu či výdělečně až na dobu jednoho roku (Zákon č. 86/1950 Sb. Trestní zákon). Srov. Filip SVOBODA, *Trestněprávní aspekty pornografie* [diplomová práce], Právnická fakulta Univerzity Karlovy 2014, s. 71–73; Barbara HAVELKOVÁ, „Genderová rovnost v období socialismu“, in: Michal BOBEK – Pavel MOLEK – Vojtěch ŠÍMÍČEK (eds.), *Komunistické právo v Československu. Kapitoly z dějin bezpráví*, Brno: Masarykova univerzita 2009, s. 196.
- 13 Regulace pornografie je obecně spojena se vznikem moderního státu. K tématu cenzury pornografie v literatuře v meziválečném období: Tomáš PAVLÍČEK, „Zákonem proti braku a pornografii. Pokus o ochranu naivního čtenáře v cenzurním systému liberálního typu“, in: Pavel JANÁČEK – Petr PÍŠA – Petr ŠÁMAL – Michael WÖGERBAUER (eds.), *V obecném zájmu I. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*, Praha: Academia 2015, s. 759–775.
- 14 BIRGUS – MLČOCH, *Akt*, s. 18.



úroveň svazových časopisů.<sup>15</sup> Na podzim toho roku bylo vydáno číslo časopisu *Výtvarné umění*, věnované aktu a jeho rehabilitaci ve výtvarném umění.<sup>16</sup> Stejně tak bylo téma fotografického aktu otevřeno na jaře toho roku v *Československé fotografii*, v níž byla na základě čtenářských dopisů zveřejněna polemika, zda zobrazovat akty ve fotografii.<sup>17</sup> Rozpoutal ji článek Františka Buriánka<sup>18</sup> o návštěvě Podzimního salonu a Louvru, v němž si kladl otázku, proč je současné francouzské umění na rozdíl od českého erotické. V reakci na Buriánkův článek redakce zveřejnila čtenářské dopisy kritizující absenci aktu v tehdejší fotografické praxi, fotografické zobrazení aktu ale stále ještě nedoporučovala.

Ačkoli se fotografický akt nesetkával s tak kladným přijetím jako akt v soše, malbě a grafice, cenzurní zásahy se vůči jeho publikování postupně mírnily. Tato praxe se týkala především meziválečné tvorby autorů. V roce 1956 byla vydána monografie Josefa Sudka s několika akty<sup>19</sup> a o tři roky později publikace *Fotografie 1928–1958*,<sup>20</sup> v níž byly otištěny akty od Františka Drtikola a Karla Ludwiga.<sup>21</sup> V roce 1957 vznikl časopis *Fotografie*, který se postupně stal jedním z nejdůležitějších periodik propagujících tvorbu fotografického aktu.<sup>22</sup> Na konci padesátých let začaly fotografické časopisy akty publikovat a proměňoval se i teoretický diskurz, který začal akt vnímat jako pozitivní fenomén. K prvním textům rehabilitujícím akt patřily články

- 15 Jiří KNAPÍK – Martin FRANC a kol., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*, Praha: Academia 2011, s. 30.
- 16 Redakce, „Místo aktu v našem umění“, *Výtvarné umění*, roč. 7, 1956, č. 8, s. 340–342; Miloslav HOLÝ, „Smysl aktu v malířství“, *Výtvarné umění*, roč. 7, 1956, č. 8, s. 343–355; Vladimír DIVÍŠ, „Akt v moderní české grafice“, *Výtvarné umění*, roč. 7, 1956, č. 8, s. 356–365.
- 17 Redakce, „K otázce aktu“, *Československá fotografie*, roč. 4, 1956, č. 4, s. 41.
- 18 František BURIÁNEK, „Několik podnětů z Paříže“, *Literární noviny*, roč. 5, 1956, č. 2, s. 8.
- 19 Lubomír LINHART, *Josef Sudek*, Praha: SNKLHU 1956.
- 20 Josef PROŠEK (ed.), *Fotografie 1928–1958*, Praha: SNKLHU 1959.
- 21 BIRGUS – MLČOCH, *Akt*, s. 18.
- 22 Velkoformátový časopis na kvalitním papíře vycházel v šedesátých letech krátce v ruské i anglické mutaci. Srov. Markéta DLOUHÁ MÁROVÁ, *Časopis Fotograf* [bakalářská práce], Opava: Slezská univerzita 2012, s. 6.

Ludvíka Veselého „Akt ve fotografii“ z podzimu 1959<sup>23</sup> nebo Miloslava Kubeše „Akt a socialistický realismus aneb několik slov o tom, zda budou ženy krásné i za komunismu“ z roku 1963.<sup>24</sup> Autoři se v nich snažili o formulaci specifického typu aktu, odpovídajícího podmínkám socialistické společnosti.

S postupujícím politickým uvolněním otiskovaly fotografické časopisy, mezi něž v roce 1963 přibylo slovenské *Výtvarníctvo – fotografia – film*, čím dál více aktů dobových fotografů – mezi nejznámější patřili Miloslav Stibor, Leoš Nebor, Jaroslav Vávra, Miro Gregor, František Janiš, Zdeněk Virt. Časopisy nereprodukovaly jen akty profesionálních fotografů, ale i amatérů z fotografických kroužků, výsledky fotosoutěží, nebo fotografie čtenářů. Uveřejňovaly se rozhovory s autory,<sup>25</sup> recenze, rehabilitující tvorbu starších tvůrců<sup>26</sup> a představující díla nové generace.<sup>27</sup> V rámci výchovného působení a vzdělávání byly uveřejňovány články o historii aktu ve fotografii<sup>28</sup> a praktické i technické rady pro fotografování aktů amatéry.<sup>29</sup>

Kromě publikování uměleckého aktu ve fotografických časopisech se zobrazení nahého ženského těla a sexuality obecně objevovalo čím dál častěji ve veřejném prostoru, cenzura ale v souvislosti s publikací erotického vizuálního materiálu nadále pokračovala. Filmový historik Lukáš

23 Ludvík VESELÝ, „Akt ve fotografii“, *Fotografie*, roč. 3, 1959, č. 4, s. 44–47.

24 Miloslav KUBEŠ, „Akt a socialistický realismus aneb několik slov o tom, zda budou ženy krásné i za komunismu“, *Fotografie*, roč. 7, 1963, č. 1, s. 24–27.

25 Např. Ludvík SOUČEK, „Deset minut o aktu s Karlem Ludwigem“, *Československá fotografie*, roč. 15, 1964, č. 1, s. 6; Vladimír RÝPAR, „Dialog nad snímky Jiřího Pichla“, *Fotografie*, roč. 13, 1969, č. 4, s. 25–31.

26 Jaroslav BOČEK, „Drtikol a jeho akty“, *Československá fotografie*, roč. 15, 1964, č. 8, s. 302.

27 Např. Karel DVOŘÁK, „Akty Mira Gregora“, *Československá fotografie*, roč. 18, 1967, č. 6, s. 233; Václav ZYKMUND, „O fotografických aktech Miloslava Stibora“, *Fotografie*, roč. 10, 1966, č. 4, s. 36–39.

28 Např. Ludvík BARAN, „Sto let fotografie aktu“, *Československá fotografie*, roč. 14, 1963, č. 7, s. 222–223; Rudolf SKOPEC, „Historie fotografického aktu“, *Fotografie*, roč. 10, 1966.

29 Ján ŠMOK, „Akt základní problém“, *Československá fotografie*, roč. 15, 1964, č. 4, s. 228–229; Vladimír RAFAJ, „Zopakujte si s námi – Fotografujte akty? I, II“, *Československá fotografie*, roč. 17, 1969, č. 11, s. 510–511, č. 12, s. 558–559.

Skupa uvádí jako příklad cenzury šedesátých let film *Souhvězdí panny* (rež. Zbyněk Brynych, 1965), v němž musela být jedna milostná scéna zkrácena.<sup>30</sup> Usměrnování zobrazení sexuality ale nebylo dobovou praxí jen socialistických států. Cenzura vizualizace sexuality tehdy probíhala i na Západě, a to jak skrze státní regulace v podobě právních sporů u jednotlivých filmových kauz, tak díky regulacím, které pro sebe soukromé subjekty (v případě USA síť filmových a distribučních studií) vytvořily.<sup>31</sup> V československé praxi Skupa vidí podobné tendence (autocenzura, konzultace filmařů se zástupci cenzurních úřadů v různých stadiích tvorby), jako se objevovaly v americkém Hollywoodu.<sup>32</sup>

Cenzurní zásahy se v Československu v průběhu šedesátých let každopádně umenšovaly. Četnost publikací aktů intenzivněla takovým způsobem, až se ke konci této dekády bez nahého ženského těla neobešlo snad jediné číslo fotografických časopisů. Akty byly uveřejňovány na obálkách, jako fotografické přílohy či v rámci vlastních rubrik. Fungovaly současně jako ústřední žánr, na němž se ukazovala různorodá problematika – např. technické parametry nebo kompozice fotografie. Zobrazení obnaženého ženského těla se stalo vizuálním symbolem konce šedesátých let a nejčastějším grafickým doprovodem a tématem tehdejších časopisů, filmových plakátů, knih.<sup>33</sup>

Proměna pozice fotografického aktu probíhala na konci šedesátých let nejen vzhledem ke kontextu a četnosti jeho publikování, ale také ve vztahu k jeho formě a obsahu. Co se týče estetické formy, byl akt jako málokterý jiný

30 Lukáš SKUPA, *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v šedesátých letech*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 54 a 55.

31 Srov. Justin WYATT, „The Stigma of X: Adult Cinema and the Institution of the MPA Ratings System“, in: Matthew BERNSTEIN (ed.), *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*, New Brunswick: Rutgers University Press 1999, s. 238–263; John LEWIS, *Hollywood v. Hard Core. How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*, New York: New York University Press 2000.

32 SKUPA, *Vadí*, s. 33. Více k teoretickému kontextu cenzury: Pavel JANÁČEK – Petr PÍŠA – Petr ŠÁMAL – Michael WÖGERBAUER, „Úvod. Monografie o literární cenzuře v epoše mezi druhou a třetí revolucí knihy“, in: *V obecném zájmu*, s. 19–60.

33 Např. Leoš NEBOR – Pavel ŠOLTÉŠZ, *Femina*, Praha: Novinář 1969.

fotografický námět podrobován řadě experimentálních přístupů. Akty se stylizovaly bodovými světly v ateliéru, použitím sendvičových montáží s detaily různorodých struktur, projekcemi rastrů na těla modelek, stroboskopickým přístrojem, dvojexpozicemi, technikou high-key či aplikacemi izohélie, roláže.<sup>34</sup> Zároveň byl akt stavěn do kontextu různých tematických a kompozičních experimentů.<sup>35</sup>

Největší změnou v zobrazování obnaženého ženského těla konce šedesátých let bylo, že se začalo uvažovat v rámci reklamy. Prvním článkem propagujícím tuto tendenci byla „Fotografie v propagaci“ od Vladimíra Rýpara z roku 1968,<sup>36</sup> v němž byly jako tištěné příklady k textu vybrány západní reklamy, na nichž jednotlivé produkty byly propagovány nahými ženami. Autor v něm popisoval principy reklamy v kapitalistických státech, v nichž žena hraje jednu z hlavních rolí. Od roku 1969 začal vycházet na stránkách *Fotografie* seriál s názvem „Reklamní fotografie = technika + řemeslo + vkus + nápaditost + režie (ale chytrá) + tvůrčí schopnosti + vtip“. Jednalo se o sérii reprodukcí reklamních fotografií ze západních časopisů (francouzských *Paris Match* a *Jours de France*, západoněmeckých *Stern* a *Twen*, amerického *Life*, italského *Europeo*, holandského *Avenue*), na nichž často figurovaly ženy, a komentář představoval principy západní reklamy, v nichž prezence žen zvyšovala ekonomické výnosy z prodeje zboží.

Reprodukce fotografií žen ze západních časopisů, sloužících na začátku padesátých let za negativní příklady pro zobrazování žen, tak byly na konci šedesátých let obecně chápány jako progresivní. Podobně se přistupovalo i k zobrazování obnaženého ženského těla ve spojitosti s reklamou, která ale v československém případě zároveň nebyla nikdy realizována v takové formě a míře jako v té době na

34 BIRGUS – MLČOCH, *Akt*, s. 19.

35 D. M., „Nápaditost (někdy i schválnosti) ve fotografickém aktu“, *Fotografie*, roč. 11, 1967, č. 4, 30–33; Ivan PELEŠKA, „Proč akt a strom“, *Fotografie*, roč. 13, 1969, č. 1, s. 52–53.

36 Vladimír RÝPAR, „Fotografie v propagaci“, *Fotografie*, roč. 12, 1968, č. 1, s. 56–57.

Západě.<sup>37</sup> Nejednalo se pouze o věc cenzury, ale podíl na této praxi měl i tehdejší ekonomický a institucionální stav. Reklamní fotografové si v článcích stěžovali na místní podmínky, v nichž nemohli konkurovat západnímu reklamnímu průmyslu, a museli zastávat funkce mnoha odborníků (psychologa, grafika, scénáristy, režiséra) zároveň, a navíc pracovat bez pomoci modelingových agentur.<sup>38</sup> Exploatace nahého ženského těla každopádně netrvala v československé vizuální praxi příliš dlouho. Po roce 1970 se začal přístup k této problematice opět přehodnocovat. Ve zmiňovaném seriálu o reklamní fotografii tak již na podzim roku 1971 zaznívala kritika použití ženského těla pro reklamní účely.<sup>39</sup> Další vlna sexualizovaného ženského těla ve veřejném prostoru přišla až s politickým uvolněním druhé poloviny osmdesátých let.

### *Akt v perspektivě marxistické teorie*

Budování socialistického Československa mělo ideové základy v marxismu-leninismu. Československá genderová politika rámcově vycházela z Engelsova pojetí osvobození ženy, které bylo založené na rovnoprávném postavení mužů a žen, ztrátě osobního vlastnictví a osvobození žen od domácích prací.<sup>40</sup> Její východiska se ale zároveň během let

37 V „nejerotičtějších“ československých reklamách pózovaly ženy odhaleny ve spodním prádle či plavkách v nepřilíš eroticky inscenovaných pozicích. Srov. „Reklama na froté ručník Adam (Texlen Trutnov)“, *Květy*, roč. 64, 1968, č. 2, s. 35.

38 „Pro naprostý nedostatek velkorysě obchodně propagační koncepce improvizuje (fotograf tvořící pro export – pozn. aut.) na dané téma, při čemž příklady kapitalistických propagačních akcí jsou mu předkládány jako vzor, který je pro jeho technické a organizační možnosti, nemluvě o možnostech tiskové realizace, nedostíháný. [...] Zatímco západní fotograf má k dispozici štáby školených modelek schopných mimického projevu, našemu fotografovi statuje několik nezkušených ochotnic, jejichž odměňování je přitom téměř nelegální.“ Srov. Alena ŠOURKOVÁ, „Jak se co dělá: Petr Zora – reklama“, *Československá fotografie*, roč. 20, 1969, č. 7, s. 269–270.

39 Sylvie DOLEŽALOVÁ, „Reklamní fotografie = technika + řemeslo + vkus...“, *Fotografie*, roč. 15, 1971, č. 3, s. 42.

40 Bedřich ENGELS, *Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu*, Praha: Mladá fronta 1967, s. 26.

v závislosti na politicko-spoolečensko-ekonomických podmínkách proměňovala. V případě padesátých let se jednalo o propagaci genderové rovnosti na základě stejnosti (emancipaci socialistických občanů obecně), během šedesátých let se začalo uvažovat o rovnosti na základě odlišných genderových pozic mužů a žen a ženy byly nově chápány jako specifická sociální skupina.<sup>41</sup>

K propagaci nového genderového řádu využíval socialistický stát vizualitu, jejíž interpretace může dnes sloužit k pochopení dobových přístupů k postavení a roli žen v socialistické společnosti. Téma aktu v teorii fotografie bylo tedy, co se týče marxistických východisek, na jednu stranu ovlivněno dobovou genderovou politikou vycházející z marxismu a propagující určitý přístup k postavení žen. Na druhé straně byla jeho konceptualizace formulována dobovou vizuální teorií, ukotvenou v socialistickém realismu. Absence přesné definice tohoto konceptu, jehož výklad se v závislosti na rozličných faktorech lišil,<sup>42</sup> bude v tomto článku ukázána na pluralitní názorové pozici teoretiků v poststalinském období, vycházejících z marxistických pozic (např. v akcentaci vlivu vizuality na socialistickou společnost).

### „Nový socialistický člověk“

Symbolem probíhajících ekonomických, sociálních a politických změn byl na začátku padesátých let „nový socialistický člověk“, jeden z ústředních protagonistů kulturní produkce: „A především – ukažme našeho nového, krásného socialistického člověka, v celé jeho velikosti, v jeho síle

41 Srov. Barbara HAVELKOVÁ, „Tři stadia genderu v socialistickém právu“, in: Hana HAVELKOVÁ – Libora OATES-INDRUCHOVÁ (eds.), *Vyvolaný hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948–1989*, Praha: SLON 2015, s. 45–82; Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu*, Praha: SLON 2017, s. 31–36; Marianna PLACÁKOVÁ, „Člověk, nebo sexus? Diskuze k českému vydání *Druhého pohlaví* Simone de Beauvoir“, *Filosofický časopis*, roč. 68, 2020, č. 6, s. 865–886.

42 K problematické definici konceptu socialistického realismu: SCHMARC, *Země lyr a ocele*, s. 71–109.

a odhodlání, se vším bohatstvím a hloubkou duševního života.<sup>43</sup> Ačkoli součástí tohoto konceptu byla i žena, „nový socialistický člověk“, vycházejí z humanistických základů evropské modernity s jejich patriarchálním charakterem, byl chápán především jako muž. „Nová socialistická žena“ byla pouze jednou z jeho specifických podob.<sup>44</sup> Podle analýzy textů z první poloviny padesátých let, již provedla historička Denisa Nečasová, byly hlavním ztělesněním „nové socialistické ženy“ angažovaná občanka a pracovnice, u nichž byla akcentována jejich aktivní role, vyznačující se iniciativou, sebevědomím, politickým uvědoměním.<sup>45</sup> Také v oblasti fotografie patřila žena mezi hlavní tvůrčí témata:

Důležitou úlohu v nové fotografii hraje žena, budovatelka socialismu a bojovnice za trvalý mír, která se skvěle uplatňuje na všech úsecích dnešního života – v průmyslu, v zemědělství, v životě politickém, sociálním i kulturním. Této ženě je nutno věnovat náležitou pozornost, zdůrazňovat její nové poslání a vymyčovat z fotografie typy, které náležejí k představitelům staré měšťácké společnosti a staré morálky.<sup>46</sup>

S novou rolí ženy byla spojena i její nová image, kterou se měla vymezovat vůči starému genderovému řádu. Kosmetická úprava ženského těla, zdobení šperky či nošení kožichů tradičně sloužící ke zvýraznění femininních rysů byly podobně jako v Sovětském svazu dvacátých let chápány jako problematičtější praxe, spojená s obrazem měšťácké ženy v kontextu tradiční pasivní feminity, a zároveň nemístného

43 „Výtvarní umělci do mírové fronty“, *Výtvarné umění*, roč. 1, 1950, č. 4, s. 145.

44 NEČASOVÁ, *Nový socialistický člověk*, s. 71.

45 *Ibid.*, s. 125–168.

46 DOLEŽAL, „Thema“, s. 53.

luxusu vycházejícího z vykořisťování pracující třídy.<sup>47</sup> Na stránkách *Nové fotografie* byly snímky obnažených, výstředně oblečených a femininně upravených žen z módních časopisů kritizovány za senzačnost,<sup>48</sup> bezideovost,<sup>49</sup> za zobrazení ženy jako „bezduché hračky vyznačující se povrchní krásou“ a „ženského těla jako předmětu formálních experimentů“.<sup>50</sup> Propagovaný byl naopak obraz aktivní, pracující ženy, spjaté více se svou veřejnou než soukromou rolí. Zobrazení obnaženého ženského těla, tradičně chápaného jako objekt k pozorování, bylo tedy hodnoceno jako značně problematické.<sup>51</sup>

Ústřední bod kritiky směřoval často k tématu práce a společenské funkce fotografie. Na západních fotografiích absentovala podle tehdejší kritiky prezentace toho, čím je žena prospěšná tamní společnosti. Fotografie pracujících žen vzniklé v kapitalistické společnosti tak většinou díky přístupu svých autorů údajně nezobrazovaly skutečnou práci, ale jen jakousi falešnou hru. V *Nové fotografii* byla například uveřejněna fotografie třech smějících se žen, které měly přes ramena přehozeny ve stejném směru motyky tak lehce, jako by nesly deštníky. Takové fotografie byly označeny nejen jako nežádoucí, ale přímo škodlivé, protože s „vědomou rafinovaností zastíraly skutečnost a její hluboké třídní rozpory“.<sup>52</sup>

Jedním z hlavních požadavků na dobovou fotografii tak byla pravdivost<sup>53</sup> a její vztah ke skutečnosti, který byl

47 Lynne ATTWOOD, „Beauty, Fashion and Femininity“, in: *Creating the New Soviet Woman, Women's Magazines as Engineers of Female Identity 1922–1953*, London – New York: MacMillan 1999, s. 66–71.

48 František ČIHÁK, „Žena v pojetí socialistické fotografie“, *Nová fotografie*, roč. 1, 1950, č. 6, s. 123.

49 František ČIHÁK, „Súčtovat s úpadkovou buržoasní fotografií“, *Nová fotografie*, roč. 1, 1950, č. 1, s. 8–9.

50 „K uvedeným snímkům“, nestr.

51 V sovětském umění dvacátých let se proto často objevovala androgynní zobrazení žen s „pomužštělými“ těly, která jsou tradičně asociována s jednajícími individui. Srov. Bettina JUNGEN, *Kunstpolitik versus Kunst. Leben und Werk der Bildhauerin Vera Muchina (1889–1953)*, Bielefeld: Kerber 2005, s. 67.

52 „K uvedeným snímkům“, nestr.

53 DOLEŽAL, „Za lidovou a socialistickou fotografií“, s. 2.



u zobrazení nahého ženského těla problematický. Rehabilitovat akt po roce 1956 proto trvalo ve fotografii o trochu déle než ve volném umění. V případě fotografie se ještě v roce 1956 upozorňovalo na to, že lidské tělo je jen „zřídka-kdy nositelem nějaké myšlenky“ a neslučuje se proto s jednotou obsahu a formy marxistické estetiky. Z obavy ze sklouznutí k pornografii tak redakce *Československé fotografie* tvrdila, že akt je nutné umístit do takové souvislosti, která by byla „přirozená, taktní a vkusná“, a pro zobrazení aktu doporučovala spíše sochařství, jehož podstatou je práce s hmotou a které vybízí k řešení výtvarného problému z hlediska plasticity.<sup>54</sup>

Přehodnocování stalinismu se začalo koncem padesátých let objevovat např. v seriálu Jána Šmoka,<sup>55</sup> který fotografii dlouhodobě popularizoval a na začátku šedesátých let stál u zrodu katedry fotografie na pražské FAMU. Snaha vytvořit „nové umění“ vedla podle Šmoka v padesátých letech k tomu, že došlo k ustanovení několika základních témat (zejména pracovních), a „u některých autorů i posuzovatelů vznikl dojem, že uvědomělost a vědomé podporování myšlenek socialismu je samo o sobě zárukou uměleckosti tvorby“. Předpokládalo se, že „novou fotografií dělá jen nové téma“, a ne forma jeho zpracování.<sup>56</sup> Hlavním cílem jeho článků byla rehabilitace nároků na kvalitu výtvarné formy fotografie společně s rehabilitací tradice meziválečné sociální fotografie, na níž tuto kvalitu ukazoval.

Seriál byl založen na publikaci fotografií, které Šmok v textu komentoval z pohledu jejich působení na diváka. Rehabilitací výtvarné formy zde nebyla myšlena její akcentace v podobě formálních experimentů (fotografie byly nadále v první řadě hodnoceny podle toho, v jaké míře prozrazují vztah ke skutečnosti), ale kritické nazírání příkladů

54 Redakce, „K otázce aktu“, s. 41. Srov. POSPĚCH, „Renesance aktu“, s. 92–93.

55 Ján ŠMOK, „Je něco nového ve fotografii? I.–IV.“, *Československá fotografie*, roč. 9, 1958, č. 1–4, s. 11, 22–23, 34–35, 46–47.

56 *Ibid.*, s. 11, 47.

nové fotografie. Ty, ač ideově správné námětem, mohly skrze nešikovné uchopení zobrazované problematiky docílit opaku zamýšleného významu a jejich působení na společnost často vycházelo spíše negativně. Jako příklad uváděl fotografii dětí při práci s názvem „Stavíme si školu“, v němž autor podle Šmoka nechtěně ukazoval, že chtějí-li mít děti v Československu školu, musí si ji samy postavit.<sup>57</sup>

Kromě formální problematiky psal Šmok i o obsahové reformulaci určitých námětů. Jedním z příkladů proměněného vztahu k vizuálnímu námětu propagovanému v první polovině padesátých let bylo zobrazení ženy zachycující ji převážně v *pracovním prostředí a šatech*. Tento přístup, vycházející z negace pasivní role ženy v tradičním zobrazení, byl ale akcentován příliš. „Lidsky“ bylo možné ženu podle Šmoka zobrazit i ve večerní toaletě na plese nebo v jakýchkoliv šatech kdekoliv jinde. Jako příklad byla v článku publikována fotografie směřující se dívky v pruhovaném tričku jako „živého a radostného člověka, který něco rozumného dělá a se kterým je možno si rozumně a vesele popovídat“. Nezáleželo již proto na prvořadém zasazení ženy do ideově správného kontextu ženy-pracovnice, údernice atd., ale šlo o to, „jak se na ženu díváme, za co ji pokládáme, jaký máme k zobrazené osobě obecný vztah“.<sup>58</sup>

Šmokova argumentace vycházela z dobového uměleckého nároku na humanistický přístup k socialistické společnosti, tedy i na poli fotografie.<sup>59</sup> U zobrazení žen byla proto důležitá jejich pozice socialistických občanů, k nimž se mělo přistupovat jako k rovnoprávným, společenským bytostem, které se k sobě navzájem vztahují. Žena měla

57 *Ibid.*, s. 22.

58 *Ibid.*, s. 46.

59 Humanistický přístup bylo dobové základní východisko umělecké tvorby. Srov. Miloslav KUBEŠ, „Humanismus ve výtvarné fotografii“, *Fotografie*, roč. 7, 1963, s. 3–6. V tomto článku používám termín „humanismus“ pro dobový teoretický přístup k zobrazení aktu (či člověka obecně), který ho měl pojmut jako rovnoprávnou celistvou společenskou bytost a nezplošťovat ho pouze na jednu z jeho dimenzí (například sexualitu). Jednalo se o přístup, jímž se socialistická umělecká praxe měla lišit od praxe západních liberálních demokracií.

být zobrazena jako celistvý člověk, a ne zploštěna na roli pasivního erotického objektu. Šmok se například kriticky vyjadřoval k meziválečné avantgardní fotografii, v níž ženské tělo často plnilo jen funkci určitého tvaru v rámci kompozice. Současně byl kritický i k praxi tehdejší společnosti: „Známe konec konců i dnes některé muže, kteří se s oblibou dívají na ženu jako na část zařízení bytu.“<sup>60</sup> Kritika aktu nevycházela proto jen z dobového negativního přístupu k zobrazení sexuality,<sup>61</sup> ale byla formulována i v kontextu objektifikace ženského těla a požadavku zobrazení ženy jako celistvé společenské bytosti.

### *Socialistický akt*

Koncem padesátých let se akt začal ve fotografii postupně opět prosazovat a bylo proto třeba zformulovat jeho pozici v socialismu. Na toto téma vyšly během příští dekády na stránkách zmíněných fotografických časopisů desítky článků od teoretiků fotografie, profesionálních a amatérských fotografů i laických čtenářů. V rámci otištěných čtenářských dopisů vznikla například v časopise *Fotografie* mezinárodní debata o podobě aktu, které se kromě Čechů a Slováků účastnili i čtenáři ze Sovětského svazu (viz dále). Kromě čtenářských reakcí, založených na občanské angažovanosti a amatérské zkušenosti s focením, se na tehdejší diskurzu podíleli jednotliví autoři, jejichž vztah k socialistickému aktu byl ukotven v jejich profesních pozicích. Fotograf a filosof Miloslav Kubeš, který se věnoval marxistické filosofii,<sup>62</sup> se tak více zabýval rolí aktu v socialistické společnosti. Ján Šmok, formulující své teoretické přístupy především

60 ŠMOK, „Je něco nového ve fotografii?“, s. 46.

61 *Ibid.*, s. 25; Juraj ŠAJMOVIČ, „O lásce spievať...“, *Fotografie*, roč. 3, 1959, č. 1, s. 18–21.

62 Jakub NETOPILÍK – Miloslav KUBEŠ, *Kritika současné buržoazní filosofie*, Praha: Nakladatelství politické literatury 1965; Miloslav KUBEŠ – Ladislav KRÍŽKOVSKÝ, *Člověk, svět a filosofie: základy marxistické filosofie*, Praha: Nakladatelství politické literatury 1966.

na základě vlastní fotografické praxe,<sup>63</sup> se zase více zajímal o estetické a technické provedení aktu, které mělo být v souladu se socialistickými principy.

V prvních textech rehabilitujících akt po roce 1956 se objevovaly pojmy – zobrazení „nahého člověka“, „nahého lidského těla“, nahota jako vyjádření „lidství“<sup>64</sup> –, které vycházely z univerzalizmu padesátých let. V průběhu šedesátých let se ale oficiální diskurz proměnil a genderová problematika se začala více uvažovat na základě genderové diferenciaci.<sup>65</sup> I v textech o aktu byli zobrazováni konkretizováni na základě svého pohlaví („mužské tělo“, „ženské tělo“). V textech o ženském aktu se tak psalo o určité míře „ženskosti“, kterou mělo zobrazení naplňovat (viz dále). Tento přístup souvisel ale především s estetikou, vycházející z vizualizace konkrétních ženských těl, a neměl nic společného s formulací specifické ženské pozice a zkušenosti (například s ženskou sexualitou). Teoretické zázemí aktu vycházelo z humanistických požadavků zachycení ženy jako společenské bytosti.

V rámci rovnoprávného přístupu k aktu bylo propagováno rozšíření kategorie na všechny socialistické občany – všechny genderové a věkové kategorie.<sup>66</sup> Uvažovalo se tak i o aktu dětském. Jednalo se ale spíše o teoretické požadavky, které nebyly v praxi následovány a nestaly se ani předmětem větší diskuze. Na konci šedesátých let sice vznikla debata o mužském aktu,<sup>67</sup> který se objevoval například na

63 Srov. Ján ŠMOK, *Fotočlánky a zjišťování expozičních poměrů*, Praha: Československý státní film 1954; Ján Šmok, *Diapozitiv*, Praha: Orbis 1965; Ján ŠMOK, *K estetice fotografie: Základný fotografický kurz*, Bratislava: Osvetový ústav 1965.

64 Tyto formulace lze najít především v čísle *Výtvarného umění*, které akt rehabilitovalo. Tento fakt mohl ale kromě univerzalizmu padesátých let vycházet i z toho, že se autoři v člancích snažili zobecnit zkušenost dějin výtvarného umění s aktem a psali o příkladech ženských i mužských aktů zároveň. Srov. Redakce, „Místo aktu“, s. 340–342; HOLÝ, „Smysl aktu v malířství“, s. 343–355; DIVIŠ, „Akt v moderní české grafice“, s. 356–365.

65 PLACÁKOVÁ, „Člověk, nebo sexus?“.

66 Valentína KARGANOVÁ, „O aktu ve fotografii“, *Fotografie*, roč. 6, 1962, č. 2, s. 40–41; VESELÝ, „Akt ve fotografii“, s. 45.

67 Jiří MIKA, „Je mužský akt tabu?“, *Fotografie*, roč. 13, 1969, č. 4, s. 40–41; Václav ZYKMUND, „Konvence a mužská krása“, *Fotografie*, roč. 14, 1970, č. 2, s. 42–43.

fotografiích Clifforda Seidlinga a Jana Saudka, ústředním tématem teoretických diskuzí byl ale nadále akt ženský. Ten byl na stranách fotografických časopisů publikován i fotografkami, které k němu nezaujímaly postoj odlišný od postoje jejich mužských kolegů.<sup>68</sup>

### *Akt mimo rámec tržních vztahů*

Hlavní snahou tehdejších teoretiků bylo odlišit socialistický akt od aktu vznikajícího v kapitalistických státech. Kritizována byla však i praxe socialistické společnosti, trpící podle teoretiků předsudky vůči sexualitě. Ty byly spojeny se starým genderovým řádem, ovlivněným maloměšťáctvím a církevní morálkou, snažící se o „potlačování pozemského života a tělesnosti“. „Fotograf-amatér musí své pokusy pečlivě skrývat, aby nebyl veřejně prohlášen za člověka mravně podezřelého, popřípadě narušeného, profesionálovi se nějaký ten snímek promine, pokud by se ovšem nechtěl věnovat výlučně tomuto oboru fotografie.“<sup>69</sup> Dobové rozpaky vzbuzující fotografování aktů, co se týče mravnosti, zpodobňoval Nepraktův komiks „Račte se usmívat“ ve *Fotografii*, jehož námětem bylo fotografování aktů s pointou stydlivého se fotografa.<sup>70</sup> Oproti negativnímu postoji k sexualitě, vycházejícímu z církevní morálky a buržoazní pruderie, který byl ztotožňován i se západní společenskou praxí, propagovali českoslovenští teoretici akt od konce padesátých let na

68 Zmínka o odlišných genderových autorských pozicích se objevovala, ale většinou ve vztahu k rozdílnému postavení ve společnosti, spíše než v přístupu k tvorbě. Olga Michálková si například stěžovala na svou pozici přepracované matky tří dětí v domácnosti a radila ženám, ať začnou po jejím vzoru také fotografovat ženské akty, protože jejich manželé nebudou nic mít proti tomu, že si budou domů vodit „krásné manekýnky“. Srov. „Domácnost Olgy Michálkové“, *Fotografie*, roč. 15, 1971, č. 4, s. 38–39.

69 VESELÝ, „Akt ve fotografii“, s. 44–47.

70 „Račte se usmívat – Cudný fotograf“, *Fotografie*, roč. 3, 1959, č. 2, nestr.; „Račte se usmívat – Fotografování aktů. Už?“, *Fotografie*, roč. 3, 1959, č. 3, nestr.

základě argumentu o zdravém vztahu k sexualitě, kterým se měla vyznačovat socialistická společnost.<sup>71</sup>

Hlavní výsadou socialistického aktu ve srovnání s kapitalistickým aktem mělo být to, že se měl vyskytovat mimo rámec tržních vztahů. Kritizovala se tak praxe kapitalistických států, v nichž se „city, láska a samozřejmě erotika – staly předmětem zisku – zbožím.“<sup>72</sup> Erotické a pornografické fotografie byly označovány za „fotografickou prostituci“ a jako výsledek „zkapitalisování názoru na ženu jako věc – věc na prodej“.<sup>73</sup> Tato kritika vycházela z klasických marxistických a socialistických textů, jež se netýkaly přímo zobrazení ženy, nýbrž toho, jakým způsobem byla erotická praxe v podobě prostituce součástí tržních vztahů v kapitalistické společnosti.

Kritiku prostituce lze najít v Bebelových, Marxových, Engelsových i Leninových textech – je v nich označována jako praxe, která je „nevyhnutelnou sociální institucí buržoazní společnosti“<sup>74</sup> v zaměstnaneckém poměru navíc často násilně vynucovanou na vykořisťované třídě.<sup>75</sup> Podle Marxe byla prostituce důsledkem kapitalismu, v němž je vše komodifikováno.<sup>76</sup> Za hodnotný byl považován ekonomický profit vzniklý z práce, a humanita nebyla ceněna sama o sobě, ale vždy v kontextu norem určité oblasti – jinak ji chápala etika a jinak politická ekonomie. Roztříštěná

71 Srov. Kateřina LIŠKOVÁ, *Sexual Liberation, Socialist Style. Communist Czechoslovakia and the Science of Desire 1945–1989*, Cambridge: Cambridge University Press 2018.

K problematickému pozadí této publikace z hlediska vědecké etiky text Barbary Havelkové, Libory Oates-Indruchové a dalších: „Kateřina Lišková. Sexual Liberation, Socialist Style. Notice of Unethical Scholarly Conduct“. Formulace socialistického aktu by bylo zajímavé zkoumat i ve vztahu k dobovému expertnímu (sociologickému, sexuologickému, psychologickému) diskurzu, to však není předmětem tohoto článku.

72 VESELÝ, „Akt ve fotografií“, s. 44–47.

73 ŠMOK, „Je něco nového ve fotografii?“, s. 46.

74 August BEBEL, *Žena a socialismus* (1879), Bratislava: Pravda 1977, s. 235–273.

75 Vladimír I. LENIN, „Kapitalismus a práce žien“ (1913), in: MARX – ENGELS – LENIN, *Žena a společnost*, Bratislava: Pravda 1973, s. 61–62; Friedrich ENGELS, „Postavenie robotníckej triedy v Anglicku“, in: MARX – ENGELS – LENIN, *Žena a společnost*, s. 21–22.

76 Karel MARX, *Ekonomicko-filozofické rukopisy z roku 1844*, Praha: Svoboda 1978, s. 92. Srov. Heather BROWN, *Marx on Gender and the Family: A Critical Study*, Leiden: Brill 2012, s. 37.

povaha života v kapitalismu tak vedla k situaci, kdy náboženství, etika a ekonomika byly viděny navzdory své propojenosti jako odloučené oblasti, což podle Marxe vyžadovalo změnu – transformaci společnosti, v níž by lidský život byl jejím primárním zájmem.<sup>77</sup>

Kritika komodifikace sexu a mezilidských vztahů nebyla v marxismu orientována jen na problematiku prostituce, ale v Engelsově případě i na instituci manželství. V *Původu rodiny, soukromého vlastnictví a státu* byl jeho hlavním argumentem ohledně původu vykořisťování ženy vznik soukromého vlastnictví. Z důvodu jeho zachování (tzn. předávání z generace na generaci) došlo ještě v předhistorické době ke změně z matrilineární společnosti na patrilineární. Z důvodu určení otcovství byla monogamie vyžadována od ženy, a zároveň nepřekážela „mužově skryté polygamii“ v podobě prostituce. V Engelsově uvažování tak mělo převedení výrobních prostředků do společného vlastnictví skoncovat s prostitucí a monogamie se měla stát závaznou i pro muže. Manželský svazek již neměl být uzavřen „na základě koupě“ a motivem pro jeho uzavření nemělo být nic jiného než „vzájemná náklonnost“ muže a ženy.<sup>78</sup>

Engelsova argumentace je přítomna v článcích fotografa a filozofa Miloslava Kubeše i filmového kritika Ludvíka Veselého, kteří se jako jedni z prvních snažili na socialistických základech rehabilitovat umělecký akt, který byl v předchozích letech mylně zaměňován za pornografii:

Jakmile jsme z oblasti milostných citů a erotiky odstranili peněžní, obchodní vztahy a pod tlakem nových objevů přírodních věd i uspořádání společnosti jsou na ústupu náboženské předsudky, nemůžeme trvat na mravnostním kodexu minulosti, který ovšem

77 BROWN, *Marx on Gender*, s. 35–38.

78 ENGELS, *Původ rodiny*, s. 53–60.

se skutečnou mravností měl velmi málo společného.<sup>79</sup>

Veselý zde o neexistenci prostituce (kterou zplodila třídní společnost a s jejímž zánikem zaniká i ona<sup>80</sup>) nepsal jako o ideálu, který je třeba následovat, ale jako o již dosaženém stavu v socialistické společnosti. Otázka prostituce v československé společnosti se začala veřejně řešit až o dekádu později.<sup>81</sup>

Oproti Veselému zmiňoval Ján Šmok již na konci padesátých let tuzemský nelegální obchod s pornografií, kdy se místní produkce často snažila napodobovat tu západní s nevalným výsledkem.<sup>82</sup> Kromě vizualizace ženského těla jako předmětu tržní směny bylo podle dobových textů problematickým rysem pornografie to, že redukovala zobrazení nahé ženy pouze na její sexuální stránku. „Jak prodávající, tak i kupující měšťák vidí v ženě bytost vhodnou pouze k plotně a ke své potěše, považoval [měšťák – pozn. MP] za rozhodující stránku aktu – a často za jeho jedinou stránku – sexuální působení.“<sup>83</sup> Miloslav Kubeš rozdělval pornografii na dva typy – pornografii v „hrubé a oplzlé formě“ a „ve formě ušlechtilé“, která se podle něj objevovala v zahraničních magazínech v podobě „sexbomb“ – snímků, jež se skrze technickou bravuru mohly zdát umělecky hodnotné, jejich prvoplánové sexuální působení ale nezapřelo jejich pornografickou podstatu.

Socialistická společnost se v protikladu k těmto pojetím měla dívat na ženu „jako na rovnoprávného člena“, a nemohla k ní proto zaujímat ani „ponižující vztah, redukující ji na pouhou biologickou bytost ani na pouhý předmět sexuálního ukojení“.<sup>84</sup> Socialistický akt měl chápat ženu

79 VESELÝ, „Akt ve fotografii“, s. 46.

80 KUBEŠ, „Akt a socialistický realismus“, s. 25.

81 Jiří PROKOPEC, „Jak je to u nás s prostitutí?“, *Vlasta*, roč. 22, 14. února 1968, s. 6–7.

82 ŠMOK, „Je něco nového ve fotografii? IV“, s. 46.

83 KUBEŠ, „Akt a socialistický realismus“, s. 26.

84 *Ibid.*, s. 27.



především jako „bytosť společenskou“, která je vázána určitými společenskými a etickými normami. Oproti sexuálnímu působení pornografie se měl snažit o „zobrazení krásy ženského těla a lidských citů“. Jeho cílem bylo estetické působení, v němž mohl být přítomen i erotický podtext, nesměl být ale povýšen na princip fotografie. Kubeš proto například nedoporučoval naturalistické zobrazení aktů, jenž je projevem vztahu „k člověku jako k živočišné bytosti“, a upozorňoval na jistou dávku „cudnosti a taktu“, nutnou i „jako účinný estetický prvek, který nemusí nijak ubírat na celkové kráse lidského těla“.<sup>85</sup>

### *Vztah ke skutečnosti*

V kontextu socialistické společnosti byla nadále důležitá role aktu ve vztahu ke skutečnosti – co přesně by měl vyjadřovat a jak se vyrovnat s různými druhy divákovy percepce. Z hlediska působení aktu tak například pro fotografku Valentinu Karganovou mohla „nedostatečná a nesprávná výchova“ vést k nesprávnému hodnocení aktu socialistickými občany, kteří mohli socialistický akt pochopit jako buržoazní propagandu, nebo naopak zaměnit reklamu za umělecké dílo.<sup>86</sup> Čím byl divák, podle Karganové, esteticky vyspělejší, tím mu byly jasnější cíle, které umělec aktem sledoval. Stejná argumentace se nacházela i v textu Václava Zykunda<sup>87</sup> nebo Miloslava Kubeše, podle něhož „na primitiva i ten nejmělečtější akt“ působil stejně jako pornografie.<sup>88</sup>

K řešení tohoto problému byla navrhována obsahová a tematická restrikce aktu. Podle Karganové si proto autor žánru aktu měl vybrat pouze tehdy, pokud chtěl „ukázat harmonii a krásu lidského těla“, „vyjádřit životní prostředí

85 *Ibid.*, s. 26.

86 KARGANOVÁ, „O aktu ve fotografii“, s. 40–41.

87 Václav ZYKUND, „Erotismus a cudnost a jiné otázky fotografického aktu“, *Fotografie*, roč. 12, 1968, č. 3, s. 12–13.

88 KUBEŠ, „Akt a socialistický realismus“, s. 26.

člověka“, „tlumočit city a náladu“ nebo „propagovat sport, obratnost, mládí“. Ján Šmok zase navrhoval zasadit prezentaci ženy do takového prostředí, jež by fotografii navzdory její stylizovanosti dávalo „přirozený“ obsah. U aktu pod sprchou by se jednalo o péči o tělo, akt v prostředí obývacího pokoje by zase zobrazoval ranní či večerní toaletu.<sup>89</sup> Důraz na „obsahovost“ v souvislosti s aktem se ale postupně vytrácel a na konci šedesátých let již byl ve *Fotografii* parodován: „Stojí-li na snímku s názvem *Manželka v nové koupelně* nahá žena pod sprchou, musí se takovýto snímek posuzovat pozitivně, neboť se zdůrazňuje nejenom linie ženského těla, ale i vzestupná linie naší bytové výstavby. Ukazuje-li akt ženu obrácenou k nám zády před vchodem do závodu, jde o dílo konstruktivní, neboť je obrácena směrem k výrobě. [...] Je-li na obrázku nazvaném *Redaktorka* nahá žena s aktovkou, musí se takový snímek rovněž vítat, neboť říká, že tisk čtenáři nic nezatajuje.“<sup>90</sup>

Teoretici fotografie diskutovali akt v polovině šedesátých let i z hlediska jeho možného výchovného potenciálu. Podle literárního kritika Otakara Chaloupky<sup>91</sup> existovaly k aktu dva přístupy – esteticko-profesionálně-výtvarný a erotický. U profesionálního výtvarníka převažoval ve vnímání aktu první přístup, u „řadového vnímatele“, který neměl „tvůrčí vztah k předmětu zobrazení“, byl poměr těchto přístupů opačný. Právě akt mohl pro diváka sloužit, jak tvrdil Chaloupka, jako nástroj estetizace a kultivace jeho uměleckého vkusu a etického chování. Logikou této argumentace, vycházející z marxismu,<sup>92</sup> bylo, že umělecké dílo samo

89 ŠMOK, „Akt základní problém“, s. 228–229.

90 „O fotografii aktů jednou jinak“, *Fotografie*, roč. 12, 1968, č. 4, s. 44–45.

91 Otakar CHALOUPKA, „Věčné téma“, *Československá fotografie*, roč. 15, 1964, č. 7, s. 220–221.

92 „Společenský pokrok a poměr sil v lidské společnosti závisí na celkovém rozvoji lidské osobnosti, tj. na ideovém, etickém, estetickém aj. rozvoji člověka. Proto také každá fotografie, která nějak na člověka působí, je angažovaná. Angažovanost není mimoestetickou funkcí fotografie, nýbrž tvoří nezbytnou součást její výtvarné hodnoty. Je neoddělitelnou stránkou umění vůbec.“ Srov. Miloslav KUBEŠ, „Člověk a dnešní svět“, *Fotografie*, roč. 11, 1967, č. 2, s. 5.

o sobě „může vnímatelova kritéria estetizovat a umocňovat, neboť je převádí na kvalitativně nové pole“. Společenská úloha aktu byla z hlediska kultivace většinového diváka důležitá i z toho důvodu, že díky předmětu zobrazení mohla cílit na široké publikum.

V dalším článku ztotožňoval Ján Šmok<sup>93</sup> uměleckou praxi a percepci aktu divákem nejen s kultivací divákovou uměleckého vkusu, popřípadě jeho poměru ke společnosti, ale přímo s „naplněním lásky“ v partnerském vztahu. Šmok tvrdil, že v partnerství dvou lidí je obsažen erotický vztah, který v sobě obsahuje i estetickou složku zaměřenou na hodnocení formy nahého těla. V moderní společnosti mohl člověk tuto estetickou, neerotickou praxi (pozorování a hodnocení nahoty) získat díky společenským konvencím pouze v oblasti umění. Zobrazení nahého těla bylo ale v socialistické společnosti dlouho potlačováno, a proto se u československého diváka při pohledu na umělecký akt většinou objevovala eroticko-morální reakce bez estetického požitku. Aby si diváci dokázali užít a ocenit estetické působení nahého těla, nesouvisející jen s divákovým zážitkem před fotografií aktu, ale i před reálným tělem svého partnera (což byla podle Šmoka schopnost vedoucí k naplnění partnerského vztahu), navrhoval výchovu mládeže v tomto směru. Jelikož divák reaguje na zobrazení na základě vlastní citové struktury vytvořené předcházející praxí, doporučoval výuku výtvarného zobrazení nahého těla, a to zavedením kreslení mužského a ženského aktu s jednoduchým anatomicko-tvarovým výkladem do škol pro prepubertální mládež.

Jednu z hlavních debat o aktu ve fotografii rozpoutal v roce 1962 článek Zdeňka Virta,<sup>94</sup> který z pozice malíře a fotografa zároveň psal o své fotografické zkušenosti s aktem a dokládal ji na příkladech vlastní tvorby, otištěné

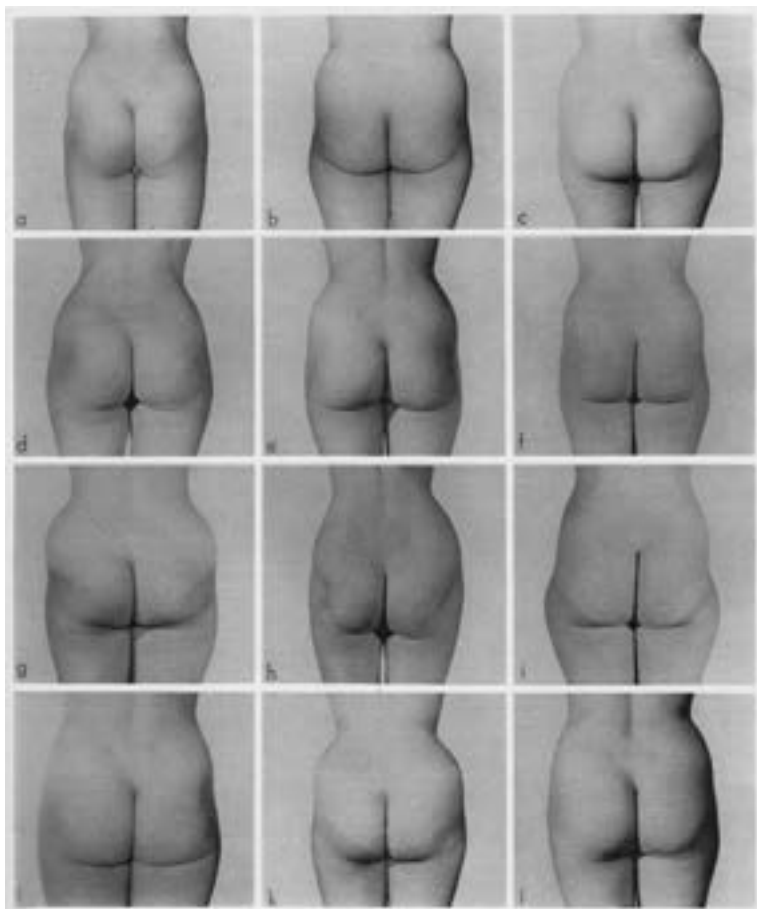
93 Ján ŠMOK, „Problematika fotografického aktu a my“, *Výtvarníctvo – fotografia – film*, roč. 3, 1965, č. 6, s. 127–128.

94 Zdeněk VIRT, „Malíř-fotograf a akt“, *Fotografie*, roč. 6, 1962, č. 1, s. 46–47.



1.

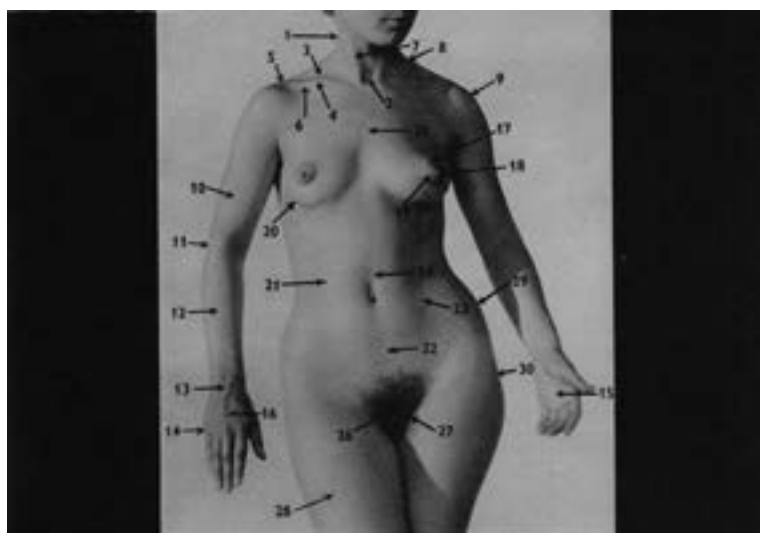
*Fotografické ilustrace ke knize  
Ján Šmok, Akt vo fotografii,  
Martin: Osveta 1969.*



## 2.

*Fotografické ilustrace ke knize  
Ján Šmok, Akt vo fotografii,  
Martin: Osveta 1969.*

*Fotografie určitých částí  
ženského těla, uspořádaných  
do mřížkových struktur,  
v nichž vznikal efekt  
srovnání, sloužily autorovi  
jako návody pro vytvoření  
pravého uměleckého aktu.*

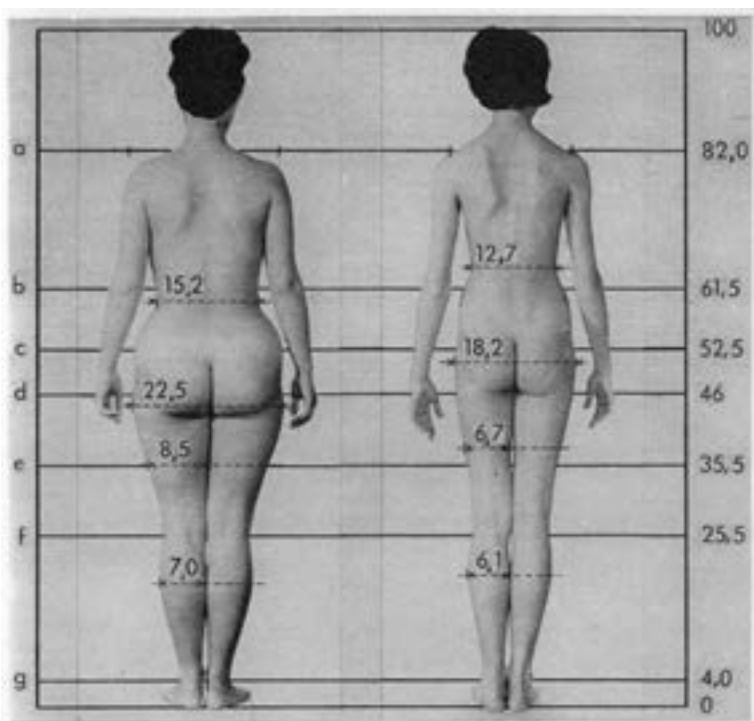




## 3.

*Fotografické ilustrace ke knize  
Ján Šmok, Akt vo fotografii,  
Martin: Osveta 1969.*

*Kniha byla minimálně mezi  
fotografy známým titulem.  
V roce 1986 se dočkala druhého  
doplněného vydání. Fotografie  
byla v roce 1998 použita na  
obálku katalogu k feministické  
výstavě *Tělo jako důkaz*  
(Muzeum umění Olomouc,  
kurátorka Štěpánka Müllerová)  
pravděpodobně bez znalosti  
hlubších souvislostí. Autorem  
obálky byl fotograf a grafik  
Ladislav Hřinda (1963).*



## 4.

*Fotografické ilustrace ke knize  
Ján Šmok, Akt vo fotografii,  
Martin: Osveta 1969.*

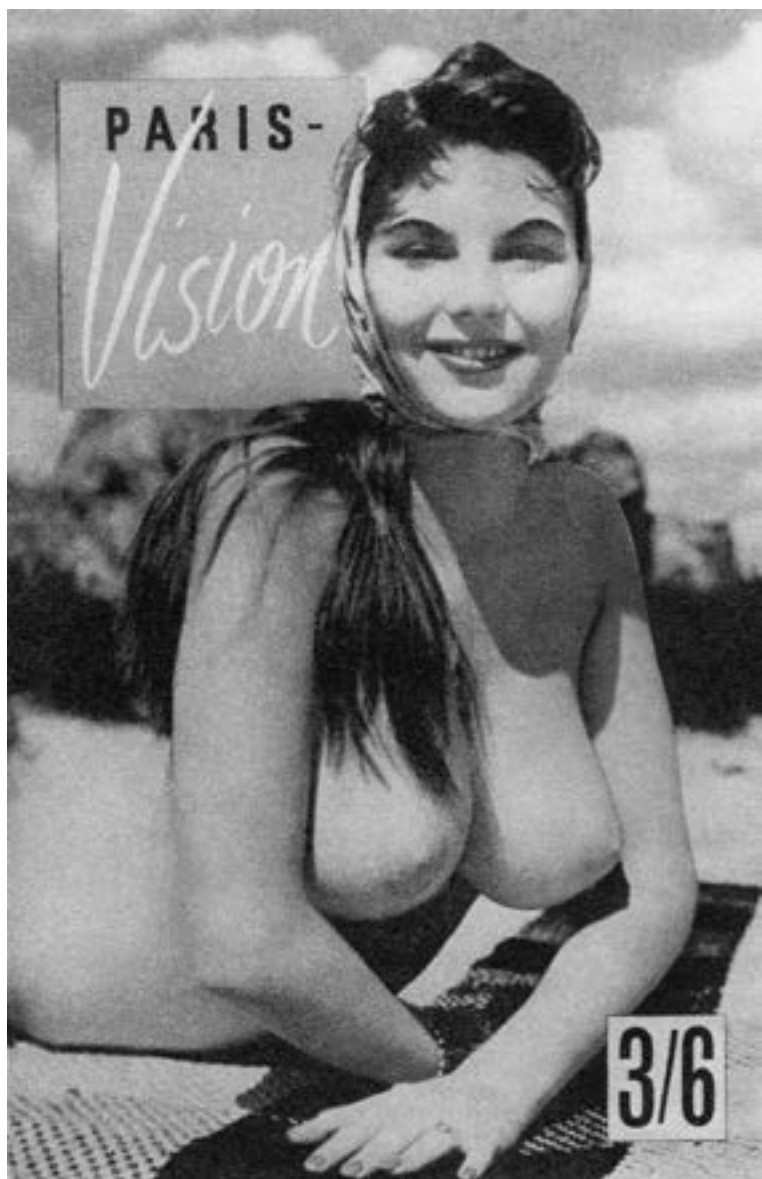
*Schéma zobrazovalo těla  
modelek podle proporcí  
centimálního kánonu, který  
autor používal na základě  
publikace Josefa Zrzavého  
Anatomie pro výtvarníky  
(Praha: SZN 1957).*



## 5.

*Fotografické ilustrace ke knize  
Ján Šmok, Akt vo fotografii,  
Martin: Osveta 1969.*

*Fotografie reprezentovala  
zdařilý umělecký akt, v němž  
došlo k posunu od zobrazení  
konkrétního ženského těla  
k umělecké fotografii.*



## 6.

*Fotografické ilustrace ke knize  
Ján Šmok, Akt vo fotografii,  
Martin: Osveta 1969.*

*Fotografie reprezentovala  
zavrženíhodnou erotickou  
fotografii, v níž bylo hlavním  
záměrem fotografa upozornit  
na tělesné proporce modelky.*

v témže časopise. V dalších číslech *Fotografie* byly uveřejněny dopisy čtenářů, které se k článku vyjadřovaly z pozice amatérských fotografů a diváků. Proběhla zde například názorová výměna mezi dvěma čtenářkami, které se k otázce aktu a jeho působení vyjadřovaly z pozice žen. Podle paní Zarubinové otištěné fotografie nahých žen kazily mládež a ženy ponižovaly.<sup>95</sup> V reakci na ni Marie Ulrychová z Prahy časopis, v němž nenašla jediný akt, který by urážel její „ženskost“, obhajovala.

Spíš jsem byla hrdá na to, že je to právě krása ženy, která i výtvarného fotografa inspiruje k uměleckému snímku. Mám dva velké syny, kteří se od narození dívají na stěnu, kde jsou tři barevné reprodukce aktů. Hoši tím nezemravňeli. [...] Vedla jsem je k tomu, aby nepovažovali každé zobrazení neoděného těla za pornografii.<sup>96</sup>

Důraz na didaktickou funkci uměleckého zobrazení, které by v nejlepších případech mělo vybízet diváka k přímé akci, zaznívala v dopise Alexandra Podjačeva: „Divák vidí např. nádhernou postavu gymnasty a rád by byl také tak fyzicky krásný. Přejde domů, studuje tělovýchovnou literaturu a začíná uskutečňovat její zásady v praxi. Umělec může být spokojen – jeho dílo dosáhlo svého cíle.“<sup>97</sup> Zdeněk Virt v následné diskuzi tento požadavek nekompromisně negoval a ze své pozice, zastávající reformní pohled na umělecké dílo jako autonomní projev, čtenáři odpověděl: „K čemu by, podle Vás, mělo inspirovat muže zhlédnutí dokonale krásného ženského aktu?“<sup>98</sup>

95 „Akt ve fotografii ano či ne?“ (Zarubinová), *Fotografie*, roč. 6, 1962, č. 4, s. 18.

96 „Akt ve fotografii ano či ne? – Ano!“ (Marie Ulrychová), *Fotografie*, roč. 7, 1963, č. 2, s. 12–15.

97 „Akt ve fotografii ano či ne?“ (Alexandr Podjačev), s. 17.

98 *Ibid.* (Zdeněk Virt), s. 17.



Jednou z hlavních obav dobových teoretiků bylo, aby socialistický akt nevybízěl jako pornografický materiál k sexuálnímu chování. Ján Šmok své rady ohledně aktu ve fotografii, mířené většinou na amatérské fotografy, formuloval na konci šedesátých let v knize *Akt vo fotografii*. Nabádal v ní mužské čtenáře, aby se zdrželi „vulgárně-erotických afektů“, a masturbaci nad fotografiemi odsuzoval jako typické náhražkové chování, muže málo důstojné.<sup>99</sup> „Vulgárně-erotický vztah“ bez jiných citových vztahů byl podle Šmoka problematický nejen ve vztahu k zobrazení ženy, ale i ve vztahu k ženě obecně. Ke svému partnerovi/partnerce by měl člověk zastávat rovněž emocionální a společenské vazby, které jsou podmínkou zdravé rodiny jako „pevné citové jednotky s maximálním citovým výtěžkem“.<sup>100</sup>

Šmok tak ve své knize pravděpodobně narážel na dobovou československou praxi. Když jsem začala s rešeršemi tohoto tématu, zjistila jsem, že v Národní knihovně v Praze je velká část článků o aktu z fotografických časopisů šedesátých let vystřižena. Poté, co jsem navštívila několik dalších knihoven a situace se opakovala, jsem si uvědomila, že toto plošné poškození časopisů návštěvníky knihoven proběhlo pravděpodobně již před padesáti lety. Pro nedostatek pornografie a erotických materiálů, jež zde v omezené míře vznikaly nebo sem pronikaly ze Západu, se totiž lidé vzrušovali nad fotografiemi, které by nejen z dnešního hlediska, ale i z dobového západního pohledu nebyly za erotické označeny (jako příklad lze uvést scénu z filmu *Černý Petr* Miloše Formana (1963), v níž si dospívající chlapec potají schovává reprodukci Giorgionovy olejomalby *Spící Venuše*).

99 Ján ŠMOK, *Akt vo fotografii*, Martin: Osveta 1969, s. 56.

100 *Ibid.*, s. 15.

Teoretici fotografie se snažili odlišit socialistický akt od aktu vznikajícího v liberálních demokraciích i na základě dalších parametrů, než byl jeho poměr ke skutečnosti a tržní směně. O důležitosti tohoto tématu svědčí nespočet definic, v nichž se teoretici snažili odlišit socialistický akt od kýče, naturalismu, vědecké fotografie, erotického umění a pornografie. Určení hranic bylo z dobového hlediska důležité kvůli restrikci dosavadní problematice praxe. Fotograf a kameraman Ludvík Baran jako jeden z mála v roce 1963 tvrdil, že „pro fotografický akt předpisy neexistují“.<sup>101</sup> O rok později ale již psal, že by akt měl mít „určitou míru taktu a intimity“, a proto doporučoval spíše studie v ateliéru než v exteriéru.<sup>102</sup>

Hlavní vlastností aktu byl humanistický požadavek na zobrazení člověka jako společenské bytosti (v protikladu k naturalistickému zobrazení, pojímajícímu člověka jako bytost živočišnou). Dále se mělo jednat o umělecké znázornění, patřící do oblasti vysokého umění (v protikladu ke kýči a západní pornografii), v němž měl být důraz kladen na poeticky vyjádřenou krásu lidského těla a v němž byl potlačen erotický náboj (v protikladu k erotickému umění). Současně nemělo jít o objektivní, „vědecký“ přístup k zobrazení, ale o umělecké vyjádření, v němž se měl autor snažit využít emocionálního působení fotografie, a vyhnout se odosobněné, formální kompozici linií a ploch, nemající s lidským tělem nic společného.

Rozpor mezi zobrazením aktivní, pracující ženy, propagovaným v padesátých letech, a aktem, představujícím ženu jako pasivní, objektifikované tělo, byl dobově interpretován tak, že se tato dvě zobrazení ženy nevyklučují, ale jedná se o dva různé problémy: „Zasloužilou pracovníci

101 Ludvík BARAN, „Sto let fotografie aktu“, *Československá fotografie*, roč. 14, 1963, č. 7, s. 222–223.

102 Ludvík BARAN, „O fotografickém aktu“, *Československá fotografie*, roč. 15, 1964, č. 7, s. 222, 227.

pravděpodobně nebudeme zobrazovat nahou, v její nahotě přece netkví její zasloužilost!“<sup>103</sup> Popřením vykořisťovatelského charakteru aktu absencí jeho použití v tržních vztazích již dále nebyla problematičnost objektifikace ženy příliš řešena. Hlavním tématem se stala estetika fotografie a to, jak by socialistický akt měl vizuálně vypadat.

Na stranách *Fotografie* se často rozvíjela čtenářská debata nad úrovní a vhodností jednotlivých aktů. Jurij Jakubovskij například kritizoval Couturierovu sochu *Myjící se žena* pro nevhodný přístup k zobrazení: „Ty zrůdné paže a nohy, jež vypadají jako klacky, nesouměrnost celé postavy, a přitom vulgárně přehnané a příliš naturalisticky podané jisté části těla, činí z tohoto díla něco odporného a prostě neslušného. Je nám líto žen, které stály modelem tomuto sochaři.“<sup>104</sup> Alexandr Podjačev v již zmíněné debatě viděl akty Zdeňka Virta jako zobrazení „pahýlů lidského těla“ a kritizoval je za to, že neoslavují lidskou krásu.<sup>105</sup> Pavel Holobrádek z Lanžhotu zase navrhoval, aby redakce uveřejňovala a komentovala dobré i špatné akty současně, aby tak vznikl efekt srovnání. Upozorňoval na rozmáhající se fotografickou tvorbu amatérů, kteří se nebudou spokojovat s „fotografováním krajinek“ a jejichž tvorbu by bylo třeba výchovně podchytit.<sup>106</sup> Tomuto žánru se v dobových článkách neúnavně věnoval Ján Šmok, u něhož lze nejvíce najít přemýšlení o fotografickém aktu jako o stylistickém problému.

O tvorbě aktu psal Šmok jako o procesu estetizace, který probíhá zmenšováním přímého tělesného erotického účinku. Cílem bylo dosažení „obecně-ženského těla“ oproti „reprodukcí určité nahé dívky jako biologického objektu“. Zároveň ale nesmělo dojít k naprostému zobecnění na „lidskou“ rovinu, protože akt v sobě musel obsahovat určitou míru „ženskosti“. Socialistický akt proto nesměl

103 ŠMOK, „Problematika fotografického aktu“, s. 127.

104 Jurij JAKUBOVSKIJ, „Světlo a stín, barva a akt ve fotografii“, *Fotografie*, roč. 6, 1962, č. 3, s. 44.

105 „Akt ve fotografii ano či ne?“ (Alexandr Podjačev), s. 17.

106 „Akt ve fotografii ano či ne? – Ano!“ (Pavel Holobrádek), s. 14.

být fotografií určité nahé ženy (z toho důvodu bylo problematické pracovat se zobrazením obličeje, u něhož je dosažení obecnosti obtížné), ale muselo v rámci jeho procesu stylizace dojít k takovému zobecnění, jehož výsledkem bylo emotivně účinné výtvarné dílo.<sup>107</sup>

Mezi stylistickými prostředky uváděl Šmok volbu kompozice, osvětlení a výběr vhodného modelu či jeho vhodné tělesné části. V knize *Akt vo fotografii* doplnil své teoretické texty o různá fotografická zpracování ženského těla, která doprovázel schémata, grafy a tabulkami s údaji a proporcemi ženského těla. Jednotlivé tělesné části (poprsí, pozadí, nohy) byly v knize nafoceny ve stejném záběru a seřazeny do mřížkových struktur, na kterých Šmok ukazoval jejich „defekty“. Jakékoliv tělesné abnormality byly esteticky neadekvátní a rušivé, protože cílem fotografie bylo především požadované zobecnění.

Většina rad se proto v knize opírala o následování zavedené normy: „Přehnaná hubenost modelu je horší než mírná plnost, pokud, pravda, nepřekročí míru, kdy dochází k deformaci tvarů a tvorbě hlubokých rýh.“<sup>108</sup> Kvalita prsou (kterou se myslela míra jejich souměrnosti a vztyčenosti) byla důležitější než jejich velikost. Pokud ale bylo poprsí přehnaně velké, či mělo deformovanou jednu z bradavek, bylo nejlépe s takovým modelem vůbec nepracovat. Problematické pro fotografii byly chloupky vyskytující se na břichu a stehnech ženy, zatímco u pubického ochlupení bylo nevhodné, když absentovalo (na rozdíl od západních zemí, kde se povinně retušovalo). Nedoporučovalo se také pronikání kosterního podkladu (hrudního koše, ostrých klíčních kostí, lopatek) zdůrazněné vadným držením těla. Podmínkou dobrého aktu byla současně čistota pleti, bez stop po zranění, operaci, bez pigmentačních shluků a větších mateřských znamének.<sup>109</sup>

107 ŠMOK, „Akt základní problém“, s. 228.

108 *Ibid.*, s. 57.

109 Ján ŠMOK, „10 rad k fotografickému aktu“, *Československá fotografie*, roč. 15, 1964, č. 4, s. 229.

Nevýhodu pozice fotografa oproti malíři viděl Šmok v tom, že fotograf pracoval s reálným modelem, a nemohl proto zobrazení příliš proporcionálně či jinak idealizovat. Návody v knize měly proto fotografům pomoci k tomu, aby byli schopni dosáhnout co nejlépe požadované formy a výsledného účinku snímku. Byly zde například otištěny hodnoty poměrů ženského těla centimálního kánonu z *Anatomie pro výtvarníky*.<sup>110</sup> Fotografové tak měli k dispozici normativní základ, s nímž mohli proporce fotografického aktu porovnávat. Komentáře otištěných fotografických příkladů měly současně sloužit k tomu, aby ukázaly, „jak je možné na různých kvalitních tělech“ [sic!] vybrat prvky, z nichž bude stylizovaný akt vytvořen.<sup>111</sup>

Obdobu Šmoka proces estetizace lze najít v textu Václava Zykunda o „denaturalizaci“ ženského těla, které mělo vyjadřovat základní tvarové skutečnosti v protikladu k naturalismu, ulpívajícímu „na povrchu jevové stránky věcí“.<sup>112</sup> Kvalita fotografických aktů tak byla u Šmoka i Zykunda postavena na míře ovládnutí a přetváření ženského těla. Mužský akt byl pro Šmoka ze své podstaty nevhodný, jelikož mužské pohlavní orgány vnášely „do celkového souzvuku rušivý prvek“. Z těchto důvodů dávaly podle něj fotografky přednost ženskému tělu jako „esteticky hodnotnějšímu“.<sup>113</sup> Ze stejného důvodu upřednostňoval pro akt použití mladého těla, protože je svými formami obecnější. Staré tělo svou přílišnou konkrétností odporovalo stylizaci.

Dětský akt byl podle Šmoka specifický žánr, který v sobě neobsahoval erotickou složku („u normálního člověka není erotická složka vůči tělu dítěte vůbec ve funkci“), a proto se příliš nelišil od fotografování dítěte oblečeného. Staří lidé se naopak hodili k fotografování portrétů, protože ve tváři měli již vykrystalizované své charakteristické

110 Josef ZRZAVÝ, *Anatomie pro výtvarníky*, Praha: SZN 1957.

111 ŠMOK, *Akt vo fotografii*, s. 53.

112 Václav ZYKMUND, „Nové Stiborovy fotografie aktů“, *Československá fotografie*, roč. 20, 1969, č. 1, s. 36.

113 ŠMOK, „Problematika fotografického aktu“, s. 128.

rysy. Jejich tělo ale evokovalo jinou citovou vazbu než tělo mladého člověka: „Všechny atributy, které dodávaly vzhledu těla mladé ženy kladnou emocionální hodnotu, mění se ve stáří na negativní.“ To se týkalo podle Šmoka pouze žen, jelikož tělo starého muže (pokud neztloustlo) si v zásadě uchovávalo stejný tvar jako tělo mladíka. Nahé tělo starého člověka, asociující rozklad, konec a smrt, šlo tak nejlépe použít, pokud se jednalo o sociální žánr.

Kromě vizuální formy aktu byl dalším z hlavních dobových témat jeho erotický rámeček. V textech ale neexistoval jeden obecný výklad a každý teoretik používal i vlastní terminologii. Fotograf Karel Ludwig v rozhovoru s Ludvíkem Součkem v roce 1964 tak například erotický akt lapidárně označil za „svinstvo“.<sup>114</sup> Ján Šmok rozděloval zobrazení aktu na vulgárně-erotická a eroticko-estetická, s tím, že ta druhá měla přispět ke zvýšení úrovně estetického vnímání společnosti.<sup>115</sup> Oproti Šmokovi pracoval výtvarný kritik Václav Zykmond s termínem erotismus stoprocentně pozitivně. Chápal ho jako zlidštěnou sexualitu, která odlišuje lidský cit od rozmnožovacího pudu, vlastního i zvířatům. S odkazy na Georgese Bataille (*Erotismus*, 1957) viděl Zykmond erotismus jako specifickou lidskou vášeň, která je v různé míře přítomna ve všech formách lidské tvůrčí činnosti a je „stvrzením lidského života“.

Problémem socialistické společnosti bylo podle Zykmonda to, že erotismus potlačovala, což vedlo k situaci, že na povrchu vládla pokrytecká pruderie, pod níž bujel „poloilegální erotický kýč“. Na rozdíl od aktu byla konzumace pornografie poháněna pouze sexuálními pudem. Vyhledávali ji ti, kdo chtěli alespoň v představách „konkretizovat své nesplněné a většinou nespelnitelné sexuální sny, kdo přestali vidět v ženě člověka, a její lidskou podstatu degradovali na nástroj sexuálního ukojení“.<sup>116</sup> V tomto vztahu mezi

114 SOUČEK, „Deset minut o aktu s Karlem Ludwigem“, s. 6.

115 ŠMOK, *Akt vo fotografii*, s. 15.

116 VÁCLAV ZYKMUND, „Erotismus a cudnost“, s. 12–13.

konzumentem a ženou-objektem erotické touhy se vytratil erotismus v podobě zlidštěné sexuality, který měl být součástí mezilidských vztahů.<sup>117</sup>

Ve zmiňovaných textech Zykmond sice stále prosazoval humanistickou perspektivu, v jeho argumentech postavených na Bataillovi se ale již projevila liberalizační perspektiva konce šedesátých let. Bataille totiž chápal erotismus jako rozpouštění stanovených společenských norem, jež se naopak teoretici socialistického aktu snažili ustanovit.<sup>118</sup> Z textů, vzniklých na konci této dekády, v nichž se zmiňovala genderová rovnoprávnost, lze ještě uvést spíše okrajovou zmínku z knihy *Akty a akty* Zdeňka Pilarě a Jana Řezáče.<sup>119</sup> Podle autorů by přijetí aktu bylo méně problematické ve společnosti, která by pokročila „v osvobození ženy od základní rovnoprávnosti do sféry lásky“.<sup>120</sup> Tento přístup vycházel z revolučních představ sovětských teoretiček (Alexandry Kolontaj, Inesy Armand), které ve dvacátých letech prosazovaly představu socialistické společnosti, v níž by lidé žili v kolektivech a mnohonásobnými sexuálními a partnerskými vztahy by se lépe utužovala solidarita mezi nimi a současně by se jednodušeji realizoval ideál soudružství a jednoty.<sup>121</sup> Toto myšlení ale nikdy nenašlo velkou podporu v oficiální politice Sovětského svazu, která již ve třicátých letech opět zaváděla v genderové politice konzervativní opatření. Stejně tak v socialistickém Československu byly revolučně-utopistické myšlenky v oblasti genderu a sexuality okrajovou záležitostí.<sup>122</sup>

117 Václav ZYKMUND, „Ešte o fotografickom akte“, *Výtvarníctvo – fotografia – film*, roč. 7, 1969, č. 5, s. 108–109.

118 Srov. Georges BATAILLE, *Erotismus*, Praha: Herrmann a synové 2001.

119 Zdeněk PILAR – Jan REZÁČ, *Akty a akty. Fotografie a kresby*, Bratislava: Tatran 1968.  
120 *Ibid.*, nestr.

121 Lynne ATTWOOD, „Introduction“, in: *Creating the New Soviet Woman*, s. 6.

122 V odborném diskurzu padesátých a první poloviny šedesátých let se marxistická teorie „volné lásky“ spíše negovala z důvodů sobectví, demoralizace a degradace lidské důstojnosti. Srov. např. Karel NEDOMA – Vladimír BARTÁK – Václav DOBIÁŠ – Ludovít ŠULC, *Pohlavní život a výchova k manželství a rodičovství* (1954), Praha: Státní zdravotnické nakladatelství 1962, s. 19; Lubor ELGER, *Manželství a zdraví*, Praha: Státní zdravotnické nakladatelství 1964, s. 16, 17.

*Roky 1968 a 1969 jako vrchol  
liberalizace šedesátých let  
a její marxistická kritika*

Koncem šedesátých let dostalo politické uvolnění novou kvalitu. Výměna stranického vedení, reformní snahy na úrovni jednotlivých spolků a zrušení cenzury<sup>123</sup> změnily atmosféru ve společnosti. Důraz na svobodu slova se projevil i v publikaci aktů ve fotografických časopisech. Na jedné straně se tyto změny týkaly autorské pozice, v níž zesílily tendence propagující autonomii umělecké tvorby na úkor její společenské funkce. Jak tvrdil fotograf Miloslav Stibor již v polovině šedesátých let: člověk „musí vyjadřovat především sám sebe“.<sup>124</sup> Liberalizace se projevila i ve změně formy fotografických aktů, nacházejících se mimo rámec socialistického aktu. Jednalo se o erotičtější a vyzývavější snímky, spadající do oblasti popkultury,<sup>125</sup> nebo o momentky z reportáží (fotografie z nudistických pláží).<sup>126</sup>

V časopisech se zároveň proměnil způsob, jakým se o ženách psalo. Písničkář Vladimír Merta se např. s *Fotografií* podělil o dobrodružnou historku z Paříže, v níž popisoval, jak ho tamější prostitutky zbily za to, že se je snažil vyfotografovat.<sup>127</sup> Příznačným pro tento typ článků byl laškovně sexistický tón, kdy se zdůrazňovaly proporce ženského těla, o ženách se psalo jako o „úlovcích“ fotografií a v různých obměnách se zmiňovaly typické vlastnosti žen

123 Zákon č. 84/1968 Sb. ze dne 26. 6. 1968, o periodickém tisku a o ostatních hromadných informačních prostředcích.

124 Redakce, „Náš rozhovor s Miloslavem Stiborem“, *Výtvarnictvo – fotografie – film*, roč. 4, 1966, č. 9, s. 202–203.

125 Např. rubrika „Zaostřujeme na zahraniční tisk“ redaktora Jiřího Macků v časopise *Fotografie*.

126 Jiří KOHOUT, „Fotografoval jsem na FKK“, *Fotografie*, roč. 12, 1968, č. 2, s. 76–77. Ještě v polovině šedesátých let zasáhla proti snaze o vytvoření československého nudistického klubu Státní bezpečnost. O několik let později zde několik nudistických pláží vzniklo. Srov. KNAPIK – FRANC, *Průvodce*, s. 816.

127 Vladimír MERTA, „Jak fotografovat v uličkách lásky“, *Fotografie*, roč. 14, 1970, č. 1, s. 78–79.



– např. „přirozený ženský půvab“.<sup>128</sup> Předmětem zájmu se tehdy staly i západní celebrity. Brigitte Bardot byla pozitivně přijímána jako sexuální symbol doby, díky němuž „jsou nyní ženy hezčí, anebo alespoň méně ošklivé, protože se jí všechny chtějí podobat“.<sup>129</sup> Příznačný posun v interpretaci vizualizace a úlohy ženy ve společnosti se nacházel v článku z roku 1968 o Olze Schoberové,<sup>130</sup> která již měla zkušenost s filmovým natáčením pro západní produkce a focením pro *Playboy*. Článek interpretoval životní osud Schoberové tak, že ještě nedávno pracovala v kanceláři u psacího stolu a „den se jí zdál nesmírně dlouhý a jednotvárný“, zatímco nyní má již za sebou několik filmů, svatbu s hollywoodským hercem a kulturistou Bradem Harrisem a její „popularita stoupá“. Interpretace její životní dráhy jako posunu od „nudné“ práce u psacího stroje k její skvělé herecké kariéře – založené spíše na principu ukazování se (např. ve filmu *Kdo chce zabít Jessii?* Václava Vorlíčka z roku 1966 byla její role nemá) – by se dala chápat jako symbol proměny oficiální politiky padesátých let, propagující pracující ženu a její aktivní úlohu, k diskurzu let šedesátých, pro něž byla hlavní vizualizace ženského těla.

Zásadní změnou v souvislosti se zobrazením ženského těla byl nový přístup k reklamní fotografii. Reklama (propagace) byla v padesátých letech problematická především z hlediska „pravdivosti“ a jejího chápání jako produktu kapitalistické ekonomiky.<sup>131</sup> Na začátku šedesátých let se teoretici v textech sice vůči západní reklamě stále vymezovali, neodmítali však spojovat československou reklamu s komerční účelovostí. Oproti Západu, kde bylo vše

128 Václav JÍRŮ, „Staroměstský sex“, *Fotografie*, roč. 16, 1972, č. 2, s. 60–61.

129 Karel JIRMANN, „Zaostřujeme na paní Brigitu Bardot“, *Fotografie*, roč. 12, 1968, č. 1, s. 58–59.

130 Daniela MRÁZKOVÁ, „Zaostřujeme na Olgu Schoberovou“, *Fotografie*, roč. 12, 1968, č. 3, s. 64–67.

131 Srov. Lucie ČESÁLKOVÁ, „The Five Year Plan on Display: Czechoslovakian Film Advertising“, in: Patrick VONDERAU – Bo FLORIN – Nico De KLERK (eds.), *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*, London: Palgrave Macmillan 2016, s. 145–163.

podřízeno „výdělečným zájmům“, což zapříčiňovalo vznik „nevkusných, někdy i staromódních, jindy zase ultramoderních kýchů, kterými se nadbíhá nevkusu zákazníkům“,<sup>132</sup> se československá reklama měla vymukat kvalitním výtvarným pojetím.<sup>133</sup> Jindřich Brok rozlišoval ještě v roce 1962 mezi kapitalistickou a socialistickou reklamou právě na základě přístupu k zobrazení ženy. Místem, kde se dostávala československá fotografie do přímé soutěže s reklamou kapitalistických států, byla reklamní fotografie pro export. Tento konkurenční tlak vedl místní fotografy k vytváření snímků žen, které neodpovídaly dobovému socialistickému „způsobu života a myšlení“. V těchto případech tak musela umělkyně komise, navzdory možnému komerčnímu úspěchu, „nevkusnou fotografii s pornografickou tendencí“ zamítnout.<sup>134</sup>

Na konci šedesátých let bylo ale použití erotizovaného ženského obnaženého těla v reklamě vnímáno jako legitimní prostředek k zvýšení prodeje zboží. Objevoval se dokonce názor, že reklamní fotografie se bez ženského modelu neobejde.<sup>135</sup> „Dnes, v době parfemované erotikou a sexem, by neuspěl reklamní fotograf, který by ukazoval např. dámské prádlo jen vzorně složené, anebo zavěšené na ramínku. Dnes je musí obléci modelka, jejíž tělesné půvaby, póza a úsměv vyhovují kritériu, kladenému na dokonalý ženský akt.“<sup>136</sup> Reklama, zobrazující obnažená těla žen, byla obecně interpretována jako progresivní znak západní společnosti, který by Československo v rámci modernizace a liberalizace mělo následovat.

Vývoj konce šedesátých let byl ale ze strany některých teoretiků fotografie i společnosti podrobován kritice. Jedním z kritizovaných témat byly formální experimenty spojené s aktem. Čtenáři *Fotografie* si například stěžovali

132 Jindřich BROK, „Ještě reklamní fotografie“, *Fotografie*, roč. 6, 1962, č. 1, s. 35.

133 Luděk PEŠEK, „O reklamní fotografii“, *Fotografie*, roč. 6, 1962, č. 1, s. 32–34.

134 BROK, „Ještě“, s. 35.

135 „Reklamní fotografie“, *Fotografie*, roč. 13, 1969, č. 3, s. 72–75.

136 Karel JIRMANN, „Reklamní fotografie automobilů“, *Fotografie*, roč. 13, 1969, č. 2, s. 66–69.

na akty vytvořené za pomoci Sabattierova efektu, hrubého zrna a rastrů,<sup>137</sup> či odsuzovali „světelné a prostorové deformace modelu“ (solarizace, širokoúhlý objektiv),<sup>138</sup> které neprojevovaly k zobrazení ženě dostatečnou úctu. U některých experimentálních aktů (např. rozbití optického obrazu jiným prvkem) se jednalo o praxi, která byla již v polovině šedesátých let Šmokem kritizována za svůj charakter zakrývání či znejasnění vlastního působení aktu, vzbuzujícího nemístný voyerismus (má „příkukařský nádech“): „Příkukař je muž, dívající se klíčovou dírkou, vidí sice většinou málo, ale právě proto si může tím více domýšlet a být vzrušen daleko víc, než kdyby viděl všechno.“<sup>139</sup>

Teoretik fotografie Karel Dvořák<sup>140</sup> označil postupující liberalizaci jako potřebu „otevřenosti“ za všech okolností a upozorňoval na protežování ekonomických zájmů na úkor filozofického a uměleckého charakteru aktu.<sup>141</sup> „Dnešní fotograf vrhá na modelku promítané abstrakce, kombinuje negativy pod zvětšovákem, deformuje tvary nezvyklým úhlem pohledu, vytváří žirafy, dvojňadra, kyčelní čedičové vyvřeliny a jiné pozoruhodné kufandity – a vy marně doufáte, že v tom je nějaká hlubší myšlenka, odraz společenského vědomí, nebo aspoň projev podvědomí.“ Komerční nahota podle něj zdobila obálky časopisů od filologie po techniku, stejně tak jako se akty objevovaly na každém kroku, v odborných i neobdobných publikacích, obecně chválené z různých důvodů, ve skutečnosti se ale vyznačující diletantismem a eklekticismem. „Záplavy polooblečených a u nás většínou ne právě dokonalých těl slečen s neobyčejně hloupými obličejí – to je asi tak hlavní možnost zdrcující většiny lidí – mladých především – najít vztah k nahotě.“ Další cestou

137 Jiří HAMPL, „Vážená redakce“, *Fotografie*, roč. 14, 1970, č. 1, s. 58.

138 Jiří VYHNÁLEK, „Vážená redakce“, *Fotografie*, roč. 11, 1967, č. 2, s. 38.

139 ŠMOK, „Akt základní problém“, s. 228.

140 V šedesátých letech napsal text do katalogu k výstavám Josefu Sudkovi, Karlovi Kuklíkovi nebo Miloslavu Stiborovi.

141 Karel DVOŘÁK, „Fotografický akt ano či ne“, *Československá fotografie*, roč. 18, 1967, č. 8, s. 308–402.

aktu tak pro Dvořáka nebylo následování a rozvíjení dobových fenoménů s ním spojených, ale spíše inspirace v první polovině šedesátých let, kdy byl akt formulován na základě konkrétních etických a estetických principů (příkladem pro něj byla tvorba Karla Ludwiga).

Kromě komercializace aktu se předmětem kritiky stal i znovu zdůrazňovaný ideál krásy ženského těla. Fotograf Ivan Koreček si stěžoval na výstavu amatérských aktů v závodním klubu Tatra na Smíchově,<sup>142</sup> které byly inspirovány časopisy *Playboy* a glamour fotografiemi, masově vydávanými v zahraničí. Glamour fotografie označoval za nemravné, protože vytvářely „falešný kult krasavic a sexbomb“ a vedly diváka k hodnocení modelu, k čemuž u fotografií aktů, zachycujících zobecnění ženského těla, nemohlo dojít. Kult „ideálních“ tvarů navíc podle Korečka vedl k nesprávnému směru emancipace. Ženy se totiž těmto normativním požadavkům, týkajícím se jejich prezentace a identity, vyhýbaly tak, že se snažily zaujmout postavení mužů, místo toho, aby jim byly rovnocenným protipólem.<sup>143</sup> V případě fotografického aktu, který měl mít „hluboce mravné [sic] a humanistické poslání“, se podle Korečka nejednalo o zobrazení určitých proporcí ženského těla, ale o krásu ženy obecně, nesouvisející pouze s tělesností.

Ideál krásy oslavovaný v Československu od poloviny šedesátých let v soutěžích krásy kritizoval také Ján Šmok: podle něj se pokoušely vystihnout neexistující ideál třemi údaji, které „degradovaly tělo ženy na krejčovskou figurínu“.<sup>144</sup> Idealizace ženského těla byla z hlediska účinku na společnost problematická také u pornografie. Pornografické fotografie mohly podle něj na kultivovaného diváka s dostatečnými fotografickými a erotickými zkušenostmi sice působit někdy až „komickým“ dojmem, hlavní problém ale

142 Ivan KOREČEK, „O fotografii aktu“, *Československá fotografie*, roč. 18, 1967, č. 1, s. 13.

143 V této argumentaci Koreček zastával myšlenku prosazování specifické pozice žen, která byla součástí diskurzu šedesátých let, vymezujícího se proti „pomůžštvování“ žen, údajně probíhajícímu po roce 1948. Srov. PLACÁKOVÁ, „Člověk, nebo sexus?“

144 ŠMOK, *Akt vo fotografii*, s. 53.

nastával u jejich konzumace nezkušenými mladistvými, jelikož jim vytvářely „falešné představy o těle a sexu“.<sup>145</sup>

Ideál tvaru těla nevzniká jako výsledek reálně poznávaného, ale jako norma vštěpená zvenku. Vzniká fetišizace určitého tělesného typu, ve skutečnosti neexistujícího, například kult tzv. sexbomb. To je pro vztahy k normálním ženám celkem nevhodné. Realita se dostává s normou soustavně do konfliktu. Jedinec nenachází v životě konkretizaci svého falešného, zvenku vštěpeného ideálu, je nespokojený.<sup>146</sup>

V knize *Akt vo fotografii* se Šmok snažil „ukázat, jak tělo doopravdy vypadá“, a „vysvětlit rozdíl mezi nahým tělem ve skutečnosti a jeho obrazem v umění“.<sup>147</sup> Demystifikaci sexuálního působení pornografie prováděl popisem její konstrukce – jak důležitou roli např. hraje pro fotografii tvář, rekvizity, postoje vzbuzující vzrušení, které ve skutečnosti modelky musejí hrát a často „mají co dělat, aby se velká prsa vhodným sklonem těla dostala do přijatelné polohy“. Modelka proto „musí být vhodným způsobem upravená a naservírovaná, asi tak, jak se upravuje a servíruje zelenina anebo maso“.<sup>148</sup> Autorovým cílem tak byla osvěta v podobě popření „sexuálního mýtu“ (Šmokův termín) a zbavení čtenářů „víry v mýtické sexbomby.

Kritické výtky formulované z marxistických pozic a propagující genderovou rovnost byly na konci šedesátých let spíše okrajovým fenoménem. Komeracionalizace zobrazení ženského těla, propagace kultu krásy a reprezentace žen založená na reifikaci a sexismu se současně nestaly jen součástí populární kultury. Založena na nich byla i velká

145 *Ibid.*, s. 39.

146 *Ibid.*, s. 16.

147 *Ibid.*, s. 8.

148 *Ibid.*, s. 37.

část umělecké tvorby, většinovými interpretacemi dnes řazené do fondu „zlatých šedesátých let“. Tyto umělecké projevy, ať již v literatuře, filmu či výtvarném umění, ztotožňovaly liberální zobrazení sexuality a jeho sexistický rámec se svobodou projevu, a tematizace genderové rovnosti (a tedy i genderově korektního zobrazení žen) byla pro ně zdiskreditovaná socialistickým státem.<sup>149</sup>

*Československá diskuze  
v mezinárodním kontextu*

Marxistická kritika ženského aktu se na Západě poprvé objevila na začátku sedmdesátých let v televizním seriálu a stejnojmenné knize *Způsoby vidění*,<sup>150</sup> v níž její autor John Berger kritizoval zobrazení nahého ženského těla, sloužícího jako jedna z komodit kapitalistické ekonomiky. Analyzoval zde tradici aktu v evropské olejomalbě, jejíž umělecké formy a strategie se promítly i do podoby zobrazení žen v moderní reklamě. Berger tehdy formuloval základní body problematiky aktu, které byly později dále rozpracovány i kritizovány feministickou teorií – objektifikace ženského těla, pohled diváka, vztah žen k vlastní sexualitě, sebedisciplinace žen, akt versus přirozené nahé tělo. Ve srovnání s Bergerovou kritikou, považovanou za jedno ze zakládajících děl vizuálních studií, byla československá teorie šedesátých let zaměřena v prvním plánu na postavení žen ve společnosti. Ze svého marx-leninského zázemí více řešila vztah aktu ke skutečnos-

149 Srov. Petra HANÁKOVÁ, „Od zednice Mařky k černobilé Sylvě: obrazy žen v české vizuální kultuře a východoevropský vizuální paradox“, in: Petra HANÁKOVÁ – Libuše HECZKOVÁ – Eva KALIVODOVÁ – Kateřina SVATOŇOVÁ, *Volání rodu*, Praha: Akropolis 2014, s. 126–141; Jan MATONOHA, „Dispozitivní mlčení: Zraňující identity a diskursivní konstituce mlčení. Gender, feminismus a česká literatura v období 1948–1989“, in: HAVELKOVÁ – OATES-INDRUCHOVÁ (eds.), *Vyvolaný hlas*, s. 321–392; Marianna PLACÁKOVÁ, „Sexualita a svoboda v éře pražského jara. Obnažené ženské tělo v čs. vizuální kultuře v šedesátých letech 20. století“, in: *Nevidíme, co nevíme. Sborník příspěvků z mezinárodní konference studentů doktorských programů*, Praha: KTF UK 2018, s. 136–145.

150 John BERGER, *Způsoby vidění* (1972), Praha: Labyrint 2016.

ti na úrovni společenské a ekonomické problematiky, než že by vytvářela nové vizuální teorie.

Přesto se v dobové československé teorii objevovaly narážky na problematickou společenskou i vizuální praxi, které se později staly i předmětem západní teorie. Ivan Koreček například psal ve foucaultovském stylu o sebedisciplinaci žen, které se ve svém chování musely vyrovnávat s normami krásy, jež na ně byly společností kladeny. Ján Šmok zase odsuzoval fotografie s „příkukařským nádechem“, v zásadě tematizující voyerismus a fetišizaci určitého tělesného typu ve fotografii.<sup>151</sup> Ve srovnání se západní teorií byla v tuzemské debatě zajímavá otázka působení aktu na diváka, která se diskutovala z hlediska divákova vzdělání a jeho zkušenosti se sexualitou a uměním. V sedmdesátých letech se obdobně ve feministických kruzích diskutovala otázka, jak pracovat s nahým ženským tělem ve feministickém umění s ohledem na recepci diváků, kdy může být kritika patriarchální praxe naopak zaměněna za patriarchální praxi samotnou. Kontrola nad vyzněním feministického díla se tak debatovala na základě jeho kontextu vystavení, média atd.<sup>152</sup>

Sexuální uvolnění se v podobě rozšíření vizualizace erotizovaného ženského těla ve veřejném prostoru projevovalo na konci šedesátých let na Západě i v socialistickém Československu. Stejně tak jeho průvodní jevy – propagace estetického ideálu v soutěžích krásy či vykořisťování ženy pomocí vizualizace jejího těla za pomoci marketingových strategií – se tehdy staly předmětem kritiky, avšak na Východě formulované v jiném kontextu než na Západě. V Československu byly tyto fenomény kritizovány

151 K západním konceptům srov. Laura MULVEY, „Fears, Fantasies and the Male Unconscious or „You Don't Know What is Happening, Do You, Mr Jones?“ (1973), in: *Visual and Other Pleasures*, London: Palgrave Macmillan 1989, s. 13; Laura MULVEY, „Vizuální slast a narativní film“ (1975), *Illuminace*, roč. 5, 1993, č. 3, s. 116–131.

152 Lucy LIPPARD, „The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art“, in: *From the Centre: Feminists Essays on Women's Art*, New York: Dutton Books 1976, s. 125.

z marxistických pozic teoretiků-mužů, propagujících genderově rovnoprávný přístup k ženám a k jejich vizualizaci, zatímco na Západě se staly tématem vzrůstající se druhé vlny feminismu (demonstrace proti soutěži Miss America v roce 1968 byla jedním z prvních velkých feministických protestů), organizované „zdola“ aktivistkami, jejichž teoretické texty k této problematice začaly vznikat až během sedmdesátých let.<sup>153</sup>

Přístup k pornografii byl v československém kontextu marxistické kritiky šedesátých let ryze negativní. V případě západního feministického hnutí se jednalo o kontroverzní téma, které především v osmdesátých letech vedlo ke sporu mezi feminismem snažícím se o zákaz pornografie a feminismem stavícím se na její obranu. „Antipornografické“ feministky tvrdily, že pornografie degradující a objektifikující ženy propaguje násilí proti nim a je základem útlaku žen ve společnosti. Oproti nim liberální a libertariánské feministky a ty stavící se proti cenzuře prohlašovaly, že prvně jmenované přehlížejí různorodost a potencialitu ženské sexuální zkušenosti a omezují vývoj pozitivní politiky ženské sexuality.<sup>154</sup> Na teoretické úrovni vycházela restrikce vizualizace sexuality z feministických interpretací Lacana a Foucaulta, v nichž byla sexualita chápána ve své problematice socio-psychické opresivní podobě a jako výraz sociálních diskurzů a institucí.<sup>155</sup> Proti chápání ženského těla jako objektu regulace a kontroly stály později teorie, založené na textech Gillesse Deleuze a Felixe Guattariho. Ti nekonotovali touhu s nedostatkem,

- 153 Laura MULVEY – Margarita JIMENEZ, „The Spectacle is Vulnerable: Miss World 1970“, in: Laura MULVEY, *Visual and Other Pleasures*, London: Palgrave Macmillan 1989, s. 3–5; Andi ZEISLER, „American Dreams, Stifled Realities: Women and Pop Culture in the 1940s, '50s, and '60s“, in: *Feminism and Pop Culture*, Berkeley: Seal Press 2008, s. 23–55.
- 154 Helen MCDONALD, *Erotic Ambiguities. The Female Nude in Art*, London a New York: Routledge 2002, s. 32.
- 155 Griselda POLLOCK, „Screening the Seventies, Sexuality and Representation in Feminist Practice – a Brechtian Perspective“, in: *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, London: Routledge 1988, s. 221.



ale s pozitivní silou produktivity, a chápali naopak ženské tělo jako objekt touhy a slasti.<sup>156</sup>

V případě Československa využívali teoretici fotografie marxistický aparát výhradně k restrikcím sexuality, spojeným s ekonomickými regulacemi. Náznak dekonstrukce mocenských mechanismů obsažených ve vizualitě, kterou se zabývaly západní feministické teoretičky a umělkyně v sedmdesátých letech, lze najít například v popisu pornografických postupů od Jána Šmoka, který se jeho prostřednictvím snažil čtenářům odkrýt a zproblematizovat působivost pornografie. V Československu se zároveň uvažovalo o problematice sexuality nikoli na základě sexuální diference jako na Západě,<sup>157</sup> ale v rámci dobové humanistické perspektivy, která naopak sexualitu a sexuální diferenci potlačovala (např. ve smyslu uvažování o specifice ženské zkušenosti a sexuality). Socialistický akt měl proto v ideální verzi zobrazovat jak všechny genderové (ženy, muže), tak i věkové kategorie (děti, dospělí, seniory), s cílem jejich zobrazení jako společenských bytostí.

Těchto humanistických stanovisek se ale všechny dobové teorie, jak již bylo zmíněno, nedržely. Ján Šmok, který vytvořil nejpropracovanější návod k zobrazení socialistického aktu, nedoporučoval těla mužů a starých lidí, protože se vzpírala vhodné stylizaci fotografie, v nichž pracoval s jednotou, symetrií, kompozičním a proporčním řádem. Tento princip, obecně platný pro tvorbu socialistického aktu, byl založen na stylizaci, estetizaci, denaturalizaci, kdy se ženské tělo stalo prostředkem k vytvoření emocionálně účinné fotografie – uměleckého díla, jež se mělo odlišovat od kýče, naturalismu, pornografie, erotického umění. Jednalo se o tradiční přístup k chápání aktu, objevující

156 Elizabeth GROSZ, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana University Press 1994, s. XVI. Srov. MCDONALD, *Erotic Ambiguities*, s. 20 a 36.

157 Srov. např. Kate MILLET, *Sexual Politics* (1970), New York: Columbia University Press 2016; Shulamithe FIRESTONE, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (1970), New York: Farrar, Straus and Giroux 2003.

se například v základní studii o aktu Kennetha Clarka,<sup>158</sup> později kritizovaného z feministických poststrukturalistických pozic. Transformace ženského těla v ženský akt byla v této kritice chápána jako proces regulace, během nějž bylo ženské tělo přizpůsobováno určitým vizuálním normám. Ve chvíli, kdy nebylo zobrazení těla dostatečně regulované a disciplinované, došlo k překročení hranice, a kritický soud se přesunul z oblasti vysokého umění do oblasti erotiky, popřípadě pornografie.<sup>159</sup>

Hranice mezi aktem a pornografií byla v tomto tradičním chápání dána mírou ovládnutí a přetváření ženského těla a ukotvena v dualistickém programu euroamerické kultury, který myšlení o ideálu ženského těla strukturoval. V této transformaci hrála proto důležitou roli proměna „přirozeného“ nahého těla v *umělecký artefakt*, tedy *aktuálního v ideální*, jež je vyjádřením jednoty a celistvosti formy. Rozlišení mezi uměleckým aktem a pornografií se v Československu proto odehrávalo v podobném rámci jako na Západě, v němž byl důležitý vztah ke skutečnosti. Hranice pornografie byly například definovány na základě toho, do jaké míry vybízí diváka k akci,<sup>160</sup> či na míře nezprostředkovanosti a detailnosti zobrazení. Pornografie tak byla více spojována s fotografií než jinými uměleckými formami (malba, kresba), založenými na principu abstrahování a zprostředkovanosti (idealizace).<sup>161</sup>

158 Kenneth CLARK, *The Nude. A Study in Ideal Form* (1956), Princeton: Princeton University Press 1984.

159 Lynda NEAD, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London: Routledge, 1992, s. 6.

160 Stejně vyjádření lze najít u Kennetha Clarka v roce 1972 v průzkumu britské komise Lorda Longforda [Lord Longford's committee on pornography] zabývající se formulací a účinky pornografie. *Ibid.*, s. 27–28.

161 Např. závěry liberálně laděné komise věnující se pornografii a jejímu vlivu na americkou společnost z roku 1970 [Report of the Commission on Obscenity and Pornography]. *Ibid.*, s. 52.

*Závěr*

Vztah československé genderové politiky k vizualizaci žen se od převzetí moci komunistickou stranou v roce 1948 do konce šedesátých let radikálně proměnil. Na začátku padesátých let bylo v umělecké produkci hlavním tématem zobrazení aktivní a veřejné role ženy. O dekádu později se s postupujícím uvolňováním po roce 1956 naopak stala hlavním fenoménem vizualizace ženského těla. Specifické jsou v tomto kontextu pokusy o formulaci socialistického aktu, o niž se českoslovenští teoretici fotografie snažili v průběhu šedesátých let, a tento akt – na rozdíl od aktu vznikajícího v západních liberálních demokraciích – neměl přispívat k vykořisťování žen.

Humanistický přístup, požadující rovnoprávné zobrazení socialistických občanů, tak paradoxně vedl v první polovině padesátých let k zákazu aktu a v druhé polovině této dekády k jeho znovupovolení. To mohlo proběhnout ale pouze za předpokladu vytyčení jeho humanistického rámce, v němž měli být zobrazení pojímáni jako rovnoprávné bytosti, vázané určitými společenskými a etickými normami. Touto cestou mělo dojít k popření tradičního zobrazení ženy jako prvoplánově sexuálního objektu.

Socialistický akt se měl vyskytovat mimo rámec tržních vztahů a neměl vybízet své diváky k sexuálnímu chování. Těmito vlastnostmi měla být exploatace vizualizovaného ženského těla podle dobových teoretiků popřena. Akt měl mít zároveň pozitivní vliv na postavení žen ve společnosti, mj. i díky svému potenciálu vychovávat socialistické občany. Recepce fotografického aktu ve správné formě totiž měla vést ke zdravé sexualitě a naplnění partnerských vztahů, obsahujících mimo dalších rovin i vztahy erotické a estetické, nebo přispívat ke zlepšení uměleckého vkusu a etického chování občanů.

Důležitou rovinou byla pro akt i jeho vizuální forma, spadající do kategorie vysokého umění, odlišující akt od kýče, pornografie či erotického umění. Základním principem pro něj tak mělo být zobrazení krásy lidského těla.

Erotická rovina sice měla být v socialistickém aktu také přítomna, ale jen v potlačené formě jako jedna z mnoha. Z toho důvodu nebyl pro dobové teoretiky problematický dětský akt, protože ho uvažovali mimo sexuální problematiku. S omezením sexuální roviny aktu souvisela forma jeho vizualizace, která byla založena na co největší míře idealizace, během níž mělo dojít k „zobecnění“ zobrazeného těla. Jejím výsledkem mělo být působivé umělecké dílo, založené na klasických kompozičních a proporčních principech.

Marxistická kritika komodifikace a reifikace vizualizace ženského těla se v socialistickém Československu tedy objevila o deset let dříve než na Západě. Debata o zobrazení nahého ženského těla vycházela především ze společenské a ekonomické perspektivy a nevedla k vytvoření žádné specifické vizuální teorie. Pozitivní formulace socialistického aktu, který neměl přispívat k exploataci ženského těla, byla současně v zajetí jeho tradičního chápání, ze své podstaty postaveného na regulaci ženského těla na základě klasických estetických norem (kvůli nimž nebylo například Jánem Šmokek pro akt doporučováno tělo mužů). Idea socialistického aktu se současně v československé teorii fotografie propagovala pouze během šedesátých let. Na konci této dekády byla v mainstreamovém diskurzu nahrazena liberálním přístupem k sexualitě a erotičtějšími zobrazeními nahého ženského těla, které bylo možné využít i v reklamě za účelem zvýšení ekonomického zisku.