

JAN HANDREJCH

Česká panoramatická fotografie
po 2. světové válce



Slezská univerzita
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2009

JAN HANDREJCH

Česká panoramatická fotografie
po 2. světové válce

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: Mgr. Jan Pohribný



Slezská univerzita
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2009

Děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie za pedagogické a odborné vedení po celou dobu mého studia na této škole, za jejich konzultace, stejně tak i za atmosféru na této škole.
Dále děkuji Prof. PhDr. Vladimírovi Birgusovi za konzultace a vedení mé práce.

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně, za použití literatury uvedené v seznamu.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do knihovny FPF SU v Opavě, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie.

V Praze, dne 1. září 2009

BcA. Jan Handrejch

Obsah

1/ Slovo úvodem	5
2/ Kde se vzala	6
3/ Česká panoramatická fotografie po 2. světové válce	7
3.1/ Josef Sudek	8
3.1.1/ Jak Sudek k panoramatům přišel	8
3.1.2/ Sudek inspirován	8
3.1.3/ Starý fotoaparát = nové obzory	9
3.1.4/ Práce a Praha dlouhá jako jitrnice	10
3.1.4.1/ Praha panoramatická	12
3.1.4.1.1/ Kouzlo periferie	13
3.1.4.1.2/ Lidé mi nemají co říct	14
3.1.4.1.3/ Sudkova Praha ve světě	14
3.1.4.1.4/ Metropole očima dalších fotografů	14
3.1.5/ Dvě M – Mostecko a Mionší	16
3.1.5.1/ Letní útoky do Beskyd	16
3.1.5.1.1/ Tajemný prales	16
3.1.5.1.2/ Janáčkovy Hukvaldy	18
3.1.5.1.3/ Další milovník pralesů – Petr Helbich	18
3.1.5.2/ Trochu jiná, neutěšenější krajina	19
3.1.5.2.1/ Nevytištěná publikace	20
3.1.5.2.2/ Stačí když kouř změkčí světlo	21
3.1.5/ Sudek inspirující	21
3.2/ Jiří Toman	23
3.2.1/ Sudkův učeň	23
3.2.2/ Čas vydat se vlastní cestou	23
3.2.3/ Znáte Jiřího Tomana?	23
3.2.4/ Osudy slavného Kodaku Panoram	24
3.2.5/ Celoživotní téma – rodné město	25
3.2.5.1/ Radost ze života i fotografování	26
3.3/ Josef Koudelka	27
3.3.1/ Cesta vlka samotáře za slávou	27
3.3.2/ Koudelkovy nástroje	27
3.3.3/ Panoramatické cykly	28
3.3.3.1/ Proměny severní Francie	28
3.3.3.2/ Proměny severních Čech	29
3.3.3.2.1/ Koudelka versus Sudek	30
3.3.4/ Stále věrný panoramatu i krajině	30
3.3.5/ Dokumentarista evropské krajiny	31
3.4/ Ivan Lutterer	32
3.4.1/ Na technice nezáleží	32
3.4.2/ Fotografův odkaz	33
3.5/ Jaroslav Poncar	34
3.5.1/ Zatoulaný fyzik	34
3.6/ Miloš Spurný	36
3.6.1/ Ekolog, umělec a vědec v jednom	36
3.6.2/ Panorama jako nutnost	36
3.7/ ... a další	37
3.7.1/ Jiří Kudělka - Fotografie jako forma protestu	37
3.7.2/ Jan Dyrntera - Nová krev širokouhlého formátu	37
4/ Slovo závěrem	38
5/ Seznam použité literatury	39
6/ Jmenný rejstřík	40

1/ Slovo úvodem

Ve své práci jsem se rozhodl sledovat autory, kteří si pro své fotografické vyjádření zvolili panoramatický formát. Opravdu nelze tuto kapitolu otevřít bez Josefa Sudka, u kterého začíná mnoho cest fotografie. Z jeho díla pak vychází mnoho dalších fotografů. Ať už to bylo jejich záměrem, či nebylo, lze většinou najít nějaké vztahy mezi jejich prací a odkazem Sudkovým. Proto i kapitola o tomto tvůrci bude asi nejobsáhlejší. On mě ale také navede k dalším jménům a rozcestím, po kterých se vydat.

Zároveň jsem se pro toto téma rozhodl, protože mě samotného panoramatický formát odjakživa lákal, zajímal a přitahoval. I moje praktická bakalářská práce byla panoramatická. I na mě zapůsobilo dílo Sudkovo.

2/ Kde se vzala...

Zřejmě nelze přesně určit bod na ose času, kdy se v dějinách fotografie objevil nový formát, a to panoramatická fotografie. Spíš její vznik můžeme spojit s touhou po stále dokonalejší imitaci skutečnosti. Už na počátku 19. století byla velmi populární uměleckou zábavou panoráma. Šlo o instalace, kde se návštěvníkovi stojícímu uprostřed místnosti na vyvýšeném místě nabízel monumentální obraz, který ho obklopoval v 360° a zprostředkovával mu pocit, že je součástí dění okolo sebe. Šlo většinou o zobrazení měst či krajiny reprodukované pomocí camery obscury.

Dalšímu kroku k panoramatické fotografii předcházela časově ještě jeden významný počín. A to když Angličan T. Sutton v roce 1860 sestrojil širokoúhlou kameru. Před tímto vynálezem bylo možné pořizovat panoramatické snímky pouze pomocí pohyblivých čoček. Novinka T. Suttona byla opatřena kulatou čočkou naplněnou vodou a mohla snímat úhel 120°.

Lidská touha po poznání se nedala zastavit a na pomoc si přibrala i fotografii. Jak řekl Ernest Lacan v roce 1861: *„Tak jde fotografie světem, všude hledá a nachází objekty ke studiu umělců a učenců. Tak brzy nebude na světě žádný kout, který by nevyužila...“*¹

V polovině 19. století fotografie hledala a našla další možnost svého využití – začala pomáhat objevovat nepoznané. Například v Severní Americe se díky fotografii počalo s prozkoumáváním přírodních krás. Jako perfektní napodobenina skutečnosti, „náhražka zážitků“ pro ty, kteří se budou na obrázky dívat, bylo třeba pořizovat snímky stále působivější, tedy větších (v našem případě širších) rozměrů.

Prvními panoramatickými snímky se pochlubil Carleton Emmons Watkins. Díky svým velkolepým dílům z Yosemite významně přispěl k pozdějšímu založení národního parku v této oblasti. Právě z tohoto příkladu je patrné, s jakým dalším oborem jde panoramatický formát ruku v ruce, a tím je obor „vypůjčený“ z malířství – krajinářská fotografie.

*„Proč lidé lezli na vrcholy kopců a pohledem sledovali linii obrzoru? Co jim to dávalo? Řekl bych, že pocit identity – tady jsem, to je můj kraj. To není jenom kraj, ale také můj citový a myšlenkový kontext, sem patřím. Rozhlížím se kolem a lépe vnímám sebe...“*²

¹ Baatz, Willfried: Fotografie, Computer Press, Brno 2004, s. 36

² Cílek, Václav: Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha, 2002, s. 78

3/ Česká panoramatická fotografie po 2. světové válce

...a slovy z knihy Václava Cílka, kterými jsme uzavřeli předcházející zamyšlení, bychom mohli zároveň uvést další kapitolu, ve které se od počátků širokoúhlých snímků přesuneme v místě i čase. A pokud se máme zabývat panoramatickou fotografií poválečných Čech, nelze nezačít nikým jiným než Josefem Sudkem. Právě Sudkovy snímky 10 x 30 centimetrů ovlivnily i další jeho následovníky a mladší kolegy fotografy, jako například Jiřího Tomana, Josefa Koudelku, Ivana Lutterera, Jaroslava Poncara či Jiřího Poláčka. Mnozí z nich dokonce tvořili i s jeho širokoúhlým fotoaparátem značky Kodak Panoram.

Panoramatický formát je přirozeně a neodmyslitelně spjat s krajinářskou fotografií pro svou schopnost zobrazit široký horizont. Josef Sudek občas, po něm však velký experimentátor Toman často svou kameru používá natočenou o 90° a snímá výškové, vertikální obrazy, na kterých zachycuje oblohu, lucerny a zároveň odlesky v kalužích. On to také byl, kdo původně statickou panoramatickou fotografii rozhýbal. Začal totiž fotografovat pohyb, momentky z ruky i z jedoucího automobilu. S Josefem Koudelkou přišlo řečně opětovné zklidnění záběru, kdy se fotograf znovu vrací ke klasičtějšímu pojetí širokoúhlého formátu.

Od dob Josefa Sudka je možné pozorovat také další posun, a to tematické vyznění. Ačkoliv Sudka stejně jako Koudelku zaujala neutěšená krajina severních Čech, pojetí prvního zmíněného fotografa je přeci jen něžnější a poetičtější. I šedivá pražská periferie vypadá na jeho obrazech smířlivě a velmi esteticky. Je možné, že zde zapůsobila doba po válce a následná touha po harmonii. Ze snímků Josefa Koudelky, pořízených ve stejné krajině o třicet let později už je možné vycítit důraznější kritiku. Ta se ještě o něco výrazněji stupňuje v panoramatech Ivana Lutterera.

3.1/ Josef Sudek

3.1.1/ Jak Sudek k panoramatům přišel

O cestě našeho světově uznávaného fotografa Josefa Sudka (17. března 1896 Kolín – 15. září 1976 Praha) k panoramatické fotografii se mezi odborníky vede spor. Souputníky v něm jsou Antonín Dufek versus Vojtěch Lahoda a otázka zní, zda se širokoúhlým zobrazováním Českého Středohoří začal Josef Sudek, nebo ho okoukal z kreseb malíře Emila Filly.

Sudkova díla vznikala již v roce 1948, Fillovy obrazy jsou datovány až rokem následujícím, což by potvrdzovalo teorii Vojtěcha Lahody hájícího fotografa. „*Na počátku padesátých let Sudek inspiroval Fillu k horizontálním protáhlým kresbám krajin z Českého Středohoří, které Sudek fotografoval panoramatickou kamerou. Existují i názory, že to byl Filla, kdo Sudka inspiroval k pověstným „jítrnicím“.* Pokud ovšem, jak tvrdí Anna Fárová, Sudek našel panoramatický fotoaparát od firmy Kodak v roce 1949, pravděpodobně je, že to byl naopak Sudek, který podnítil Fillu k úzkým šířkovým formátům,“ napsal Lahoda do časopisu Umění.³

Anna Fárová, kunsthistorička a autorka několika Sudkových monografií, v jedné z nich uvádí, že „...*k panoramatům přivedl Sudka přítel Filla*“.⁴ Což by potvrdzovala i slova básníka Jaroslava Seiferta v jeho vzpomínkové knize: „*V dopise bylo i pár řádek teplých slov vzpomínajících Sudka. Jak se toulal krajem a s velikým zaujetím fotografoval Středohoří. Rozhodl se pro tuto práci, když zhlédl v Peruci Fillovy poslední krajiny z tohoto kraje. S úsměvem vyprávěli, jak strašil Sudek ženy pracující po polích, když si v příkopě u silnic vlezl do černého pytle, aby si v kazetách vyměnil desky.*“⁵ Do samotného Středohoří se poté Sudek vracel několik let.

Jak tento spor rozhodnout? Ale vždyť samotný reliéf krajiny Českého Středohoří mohl ovlivnit oba přátele nezávisle. Jak Filla, tak Sudek o podlouhlém formátu snili už za války – malíř v koncentračním táboře, fotograf na panoramatický fotoaparát, který znal z firemního ceníku, vzpomíná slovy: „*V protektorátu jsem si myslel, že kdybych takovej aparát měl, že by se s ním daly dělat hezký krajiny.*“⁶

Ať už to ale bylo jakkoliv, dá se říct, že podlouhlé vidění krajiny si v sobě Sudek mohl přinést už z rodného Kolína. Právě nízký horizont polabské nížiny bohatě členěný vertikálně rostoucími stromy se objevuje už na jeho prvních pokusech o zachycení krajiny. Ta se posléze stala jedním z hlavních fotografických témat – vedle zátiší, jež můžeme označit za její „modifikovaný výsek“.

3.1.2/ Sudek inspirován

Ještě jednou, zase trochu z jiné strany, se na chvilku vraťme k výše zmíněnému sporu o Fillovo či Sudkovo prvenství v užívání širokoúhlého formátu. Při rozebírání fotografova díla totiž není možné nezmínit jeho lásku k výtvarnému umění, kterým se nechával ovlivňovat a které se samozřejmě odrazilo v jeho „malířském vyjadřování“. „*Ono to spolu souviselo,*“ vzpomíná Sudek, „*zprvė mně došlo, že vědět jenom o fotografii je málo, že tu musí jít o víc. Jelikož jsem byl na literaturu pitomej a na básně taky,*

³ Lahoda, Vojtěch: Alchymista a kouzelník. Josef Sudek a Emil Filla, časopis Umění, č. 6, 2004, s. 518 - 536

⁴ Fárová, Anna: Josef Sudek, Torst, Praha, 1995, s. 80

⁵ Seifert, Jaroslav: Všechny krásy světa, Eminent, Knižní klub, Praha, 1999, s. 345

⁶ Anděl, Jaroslav: Josef Sudek o sobě, Torst, Praha, 2001, s. 102

*tak mě chytly ty obrazy. Určitě to s tím souviselo. Třeba v současném moderním umění jsem tomu moc nerozuměl, ale cejtíl jsem to, tušil jsem, co bych asi mohl, co by bylo pro mě a co ne.*⁴⁷

V dobách, kdy se ještě živil komerční fotografií, byl vyhledávaným odborníkem na dokumentování výsledků dalších oborů umění, a to jak architektury, tak zhotovování reprodukcí obrazů i plastik, které pořizoval jako spolupracovník nakladatelství Družstevní práce.

Vedle malířství a grafiky byl ale také velkým obdivovatelem a náruživým posluchačem hudby. Skrčen v koutku na galerii koncertní síně Rudolfiny vyslechl na stovky koncertů. Sám vlastnil věhlasnou sbírku nahrávek klasické hudby. Nahrávky si nechával přivážet i přáteli ze zahraničí.

Ačkoliv byl jeho život i jeho dílo s uměním tak neoddělitelně spjat, nepovažoval svůj způsob vyjadřování za umění. Na otázku časopisu Světozor, zda fotografie je uměním, odpověděl: „*Není. Je to hezké řemeslo, potřebující určitý vkus. Umění to být nemůže, protože je odkázána na věci, které existují již před ní a mimo ni, na svět kolem nás.*“⁴⁸

3.1.3/ Starý fotoaparát = nové obzory

Než Josef Sudek získal panoramatickou kameru a mohl začít realizovat své „jitrnicové“ vize, vystřídal hned několik fotografických formátů. Ve svých dvaceti letech fotil na formát 3,5 x 5 cm, z takových fotek vytvořil soubor 156 originálních snímků Prahy. Po seznámení s Jaroslavem Funkem začal snímat polabskou krajinu zrcadlovkou 9 x 9 cm. V roce 1949 (podle Anny Fárové) pak získal panoramatický fotoaparát Kodak z roku 1894 na formát 10 x 30 cm. Poté si ještě vyzkoušel i velkoformátový aparát 30 x 40 cm.

O fotoaparátu značky Kodak se zmiňuje sám fotograf ve vzpomínkách zaznamenaných Jaroslavem Andělem. Poté, co o něm snil, bylo jeho přání vyslyšeno: „*Naštěstí jsem o něj potom po protektorátě zakopl ve Frenštátě u jedněch známých... Muselo se to nechat spravit, protože to bylo sežraný od molů. A jelikož Kodak už na to formát toho filmu nevyroběl, musel jsem si nechat dělat filmy. Já jsem měl formát 10 x 30 cm.*“⁴⁹ Zmiňuje se o něm i Sudekův přítel, básník Jaroslav Seifert: „*Aparát měl již starý a nmoderní, chválil si jej však a byl mu dlouhá léta věrný. S tímto aparátem udělal většinu svých prací.*“⁴¹⁰



⁷ Anděl, J.: Josef Sudek o sobě, Torst Praha, 2001, s. 45

⁸ čl. Je fotografie umění?, čas. Světozor VI, 1936, č. 29, 16. července

⁹ Anděl, Jaroslav: Josef Sudek o sobě, Torst Praha, 2001, s. 102

¹⁰ Seifert, Jaroslav: Všechny krásy světa, Eminent, Knižní klub, Praha, 1999, s. 339

Se zvětšujícím se formátem nastaly fotografovi také větší těžkosti. Šířka záběru byla na fotoaparátu znázorněna pouze dvěma rýhami na vrchní desce, výšku označoval drátěný rámeček. O nastavování délky expozice lze mluvit těžko, aparát měl pouze dvě rychlosti – jak říkal Sudek „jednou rychle a jednou pomalu“.

Ačkoliv vyzkoušel tolik rozličných formátů, soustředil se, zvláště od 40. let 20. století, v daném období vždy jen na jednu velikost – aby se mu to prý nepletlo. Od roku 1940 totiž Sudek změnil techniku zvětšování. Poté, co uviděl 30 x 40 cm velkou fotografii z katedrály v Chartres z přelomu století, vyvolanou kontaktním otiskem, nadchl se náš umělec pro takovou techniku a od této doby jí byl věrný. Uchvátila ho dokonalost detailu, které bylo možné kopírováním oproti běžnému zvětšování dosáhnout. Jak sám řekl: „...*tím zvětšením se poruší nejjemnější polotóny...*“¹¹

Při pořizování pozitivu se poté soustředil právě na uchování co největší škály šedých tónů. A toto byl také důvod k rozhodnutí sáhnout po fotoaparátu s větším formátem.

Ze svých negativů v temné komoře nepoživoval dodatečné výřezy, pracoval s plným formátem (někdy na důkaz toho nechával i černý rámeček). Také přílišným retuším se vyhýbal, začistil pouze kazy na kopiích. Negativy pořizoval brzy po pořízení, s pozitivem však nespěchal: „...*pořídít pozitiv znamenalo počkat, až paměť trochu zapomene, jak přesně vypadal objekt fotografování, a dovolí vytvářet kopii pouze na základě získaného negativu a nikoli srovnáváním s trojrozměrnou skutečností.*“¹²

3.1.4/ Práce a Praha dlouhá jako jitrnice

Jak bylo poznamenáno již výše, v určitém období fotil Sudek převážně jen na jeden formát. A stejně jako formátu byl věrný i tématům, ke kterým se znovu a znovu vracel. Nebyl-li při vyvolávání negativů s výsledkem spokojen, námět neopustil a vracel se k němu třeba i po letech, dokud se mu problém nepodařilo zvládnout – například novým postupem práce, jiným formátem negativu či rozdílným fotoaparátem.

„*V té době právě zauvažovalo přední pražské nakladatelství o větší monografii města Prahy. Sudek měl obstarat fotografie a mně chtěli svěřit úvod a eventuální texty k obrázkům,*“ píše Jaroslav Seifert o Sudkovi a jeho způsobu práce, „*ačkoliv nebylo ještě nic pevně smlouveno, na práci se Sudkem jsem se těšil. Z plánu později sešlo. V nakladatelství si představovali, že Sudek dodá fotografický materiál do dvou tří měsíců. Vysmál se jim. Nejdříve za dva roky. Nikoliv že by byl tak pomalý. Byl tak pečlivý, důkladný a pracoval s rozvahou. Kvapnou práci neměl rád. To ať raději svěří knihu novinářským reportérům. Fotografoval sice Prahu už několik let, ale bude ji fotografovat patrně celý život! A ještě nebude hotova.*“¹³

Právě tento postup byl také důvodem, proč Josef Sudek nevyhledával cesty do zahraničí (vedle důvodu, že za první světové války přišel v Itálii o ruku). Jeho přístup k práci byl časově náročný, vyžadoval, aby umělec fotografovaný motiv dokonale poznal, prochodil místa, pak teprve přicházel s fotoaparátem, mhouřil oči při pohledu k nebi a hodiny čekal na správné světlo. Nevyhledával efektní či exotické pohledy. A právě hlubší sžití s motivem nebylo možné v cizině, kde by se umělec mohl zdržet jen určitou omezenou dobu. Poznávání cizích krajů pak doháněl jinak, na výstavách, kde je nastudovával z obrazů.

¹¹ katalog k výstavě Privatissima – Poznámky, 50.-70. léta 20. stol., Praha 2007

¹² Kirschner, Zdeněk: Josef Sudek, Panorama Praha, 1982, s. 18

¹³ Seifert, Jaroslav: Všechny krásy světa, Eminent, Knižní klub, Praha, 1999 s. 338-339

Také filmový režisér Petr Schulhoff připomíná Sudkův charakteristický přístup: „*Vstával denně v pět hodin a vycházel, jak říkával, za motivem. Léta procházel stejná místa a hledal motiv, a pro něj pak určitý den a hodinu, osvětlení, atmosféru. Našel-li motiv, přestal vnímat lidi, ocitnul se ve vlastním, sudkovském světě, byl jako ohař, který cítí kořist... pobíhal, mhouřil oko, rukou dělal rám... a příští den už jsme tam byli s vybavením.*“¹⁴

A stejně „dlouhé“, jako byla jeho systematická práce na fotografických cyklech, se v jeho podání stalo i zobrazování Prahy. Svě impresivní nálady si přinesl z rodného Kolína a okolní polabské nížiny do svého nového domova a hlavní město se (vedle krajin a stromů) stalo jedním z jeho stěžejních témat a spadá hned do několika souborů. Praha ho doprovázela celým životem. Aby ji dopodrobna poznal, prochodil všechna její zákoutí (vznešená Hradčana, ale zaujala ho i periferie), až se stal charakteristickou postavičkou města. „*Dovedl si dojít na správné místo ve správný čas, aby zachytil určitou tvář Prahy.*“¹⁵

Už na začátku roku 1916 si na formátu 3,5 x 5 cm nafotil malé album 156 zajímavých pohledů na Prahu a krajinu. Toto Sudkovo rané dílko nazvala Anna Fárová „důležitým kódem k jeho další tvorbě“. Byl to jen start jeho dlouhé cesty městem. První Sudkovou knihou s tímto motivem se stala roku 1929 v Melantrichu vydaná publikace Praha. V portfoliu Svatý Vít zase na patnácti fotografiích zdokumentoval dostavbu katedrály a vydal ho roku 1928 k desátému výročí existence samostatné republiky. Až po druhé světové válce přišly významnější celky. Roku 1945 spatřil světlo světa Pražský hrad a neopakovatelným počinem Sudkových snah o zachycení metropole byla série 284 kontaktních fotografií pořízených z negativů netradiční velikosti 10 x 30 centimetrů. Tvorba z padesátých let vyšla roku 1959 pod názvem Praha panoramatická u Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, úpravu knihy navrhl architekt Otto Rothmayer.



Josef Sudek: přebal knihy Praha panoramatická

¹⁴ Moucha, Josef: Půvab všeho je v záhadnosti, <http://www.fotografnet.cz/indx.php?lang=cz&cisid=23&katid=5&claid=250>

¹⁵ Kirschner, Zdeněk: Josef Sudek, Panorama, Praha, 1982, s. 24

3.1.4.1/ Praha panoramatická

Sudkovy fotografie v této knize ale nejsou jen dokumentem, zachycením dnes již zmizelé tváře Prahy. Sudkův cit pro světelnou kresbu dává krajinám až snovou a zádumčivou náladu, vnáší do jeho obrazů jisté tajemství. Podle umělce totiž půvab všeho spočívá v tajemství.

Zvláště díky kontaktnímu pořizování pozitivů, ke kterému přešel ve čtyřicátých letech, mohl oproti zvětšování zachytit celou škálu šedých tónů, a tím mnohem lépe vyjádřit prostor v ploše. Kontakt, jenž si také vynutil volbu fotoaparátu s větším formátem, byl vhodný i z hlediska světla, při kterém Sudek rád fotil.

Tento svůj záměr podtrhl také způsobem tisku publikace Praha panoramatická, na který autor prý osobně dohlížel. Využíval hlubotiskovou techniku, jako podklady pro leptání měděných válců sloužily přímo negativy. Pozitivy byly k ruce pouze pro potřebné náhledy redaktorům. Počátkem 90. let bylo 284 náhledových pozitivů z archivu nakladatelství Odeon věnováno Uměleckoprůmyslovému museu v Praze. Později byly představeny na výstavě v pražské Galerii Rudolfinum a v novém vydání knihy Praha panoramatická.



Josef Sudek: z cyklu Praha panoramatická

Ohledně již zmíněného světla upřednostňoval Sudek difuzní. Pro focení se může zdát nevýrazné. On ale právě využil toho, že rozptýlené nasvícení nevytváří ani hluboké stíny, ani přehnané lesky, ale osvětí zobrazovaný předmět (například sochu) ze všech stran a dostane se do všech jeho částí. Malým kontrastem pak bylo možné dokonale modelovat objemy i prostor. *„Dívám se na jediný snímek z mnoha jiných Sudkových obrázků Prahy. Ta krása tmavého sametu, ta hloubka lahodné černě! Jak přebohatý je rejstřík šedé až k místům, z kterých tryská jásavé světlo. Těch jemných a něžných stínů, které připomínají stíny na průsvitném ženském dessous.“*¹⁶ Výsledný obraz pak není tolik náročný pro oko, nevynucuje si zbytečnou pozornost, naopak působí střízlivě, klidně, vyrovnaně. Však také Karel Teige fotografa nazýval „Sudek harmonizátor“.

¹⁶ Seifert, Jaroslav: Všechny krásy světa, Eminent, Knižní klub, Praha, 1999, s. 340



Josef Sudek: z cyklu Praha panoramatická

Okázalé nejsou ani mnohé motivy, které si Sudek pro soubor Praha panoramatická vybírá. „Ty jitrnice nebyly původně zamýšleny jako Praha... Původně jsem dělal takové krajiny, Praha přišla později. Ono to bylo podmíněný tím, že jsem tam musel po každém snímku nabíjet nový film... Tenkrát přišel Řezáč, že by se z toho dala udělat jitrnicová Praha. No, a já jsem slíbil neurčitě, že to možná bude, ale to jsem ještě nevěděl. Když toho bylo víc, tak jsem si teprve řekl, že by to šlo. A hlavně – co mě tam nalákalo, byla ta periferie.“¹⁷

Ano, Sudkovy výjevy Prahy již nejsou jen velkolepými pohledy na historické hradčanské budovy. Mapují jeho procházky městem. Motiv určující není historická hodnota objektu, ale fotografův „nos“. Tam, kde vycítil zajímavý motiv, místo s neopakovatelnou atmosférou, rozpoznal dramatickou kompozici, zastavil se a na lokalitu namířil objektiv. A to z místa, odkud byl možný nejširší záběr. Zaměřuje se více na celky než jednotlivosti. Když už by ho zaujal detail, například socha, zobrazí také prostředí, ve kterém se nachází. A tak si jako diváci můžeme představovat vztahy, které mezi věcí a jejím okolím vznikají.

3.1.4.1.1/ Kouzlo periferie

Při svých procházkách se Josef Sudek zatoulal také mimo centrum a svůj hledáček obracel na méně reprezentativní část města, na periferii. Hodně fotografií vzniklo na Pankráci, kde se teprve pomalu začaly rodit bytové domy, po dnešní nepropustné zástavbě nebylo ani vidu. „Na proměnách v pojetí města se však nepodílela jen historická situace, ale i sám rozvoj městské architektury, pro který byl charakteristický nejprve se prohlubující a poté se opět stírající rozpor mezi centrem a periferií, jinak řečeno mezi městem s pamětí a městem bez paměti, z hlediska siluety města oslabování významu historického centra s jeho dominantami. Tuto situaci připravilo také zbourání městských hradeb, které znamenalo zrušení hranice mezi městem a jeho okolím, čímž byl vytvořen prostor pro růst periferií.“¹⁸

¹⁷ Anděl, J.: Josef Sudek o sobě, Torst, Praha, 2001, s. 102-103

¹⁸ Hodrová, Daniela: Místa s tajemstvím, KLP, Praha, 1994, s. 100-101

3.1.4.1.2/ Lidé mi nemají co říct

Jaký motiv je ale v Praze panoramatické téměř zcela pominut, ačkoliv může být pro zobrazení města považován za očekávaný, je postava/figura. Sudek se soustředí výhradně na architekturu, umělecké artefakty. A pokud se na jeho snímcích člověk přeci jen objeví, rozhodně není v centru dění. „*Ano, vždycky byl přifařený k té krajině, nehrál hlavní úlohu. Za prvé v té době to tak ještě nebylo, alespoň u nás ne, aby osoba v krajině hrála hlavní úlohu. Byla přifařená jako stafáž.*“¹⁹

Tak jako tomu je však u Sudka dost často, nezobrazovat člověka nebyl nijak rozumově vykalkulovaný záměr. Byl to instinkt, fotograf dělal svou práci tak, jak cítil, že mu velí umělec v něm. „*No, začali odcházet. Najednou jsem zjistil, že je tam nemám. Oni mi tam překáželi. Proč? To já nevím. Ačkoli někdy tam nějaká figura měla být už jako poměr k věci. Ale najednou jsem zjistil, že mi nemají co říct. Taký nevím, čím to bylo. To je divný, víte.*“²⁰

2.1.4.1.3/ Sudkova Praha ve světě

Ačkoliv perfekcionista umělec by na své práci stále něco vylepšoval („Já na ní [na publikaci Praha panoramatická, pozn. autora] vidím moc bot. Teďka si říkám: ‚Teď udělám Prahu, jaká má být.‘ Kdy to bude? Třeba to nebude. Něco hotový mám, ale než bych to ostatní udělal? I kdybych se tady vydržel jen tak tak klepat na světě, tak ‚Praha‘ nebude a je to vyřízený.“)²¹ Češi se jeho dílem chlubí po celém světě. Za mnohé jmenujme alespoň výstavu v pařížském Evropském domě z roku 2002, kde byla vystavena právě Sudkova panoramata Prahy z sbírky Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Textu katalogu k expozici vydaného se ujal Jan Mlčoch (Josef Sudek: Prague panoramique, Paris, Maison Européenne de la Photographie, 2002). Fotografie ze stejného souboru zdobily také prostory Delegace Evropské komise a Zastoupení Generálního sekretariátu Rady EU při OSN v New Yorku v době našeho předsednictví Evropské unii. Velkoformátové snímky staré Prahy byly zajímavým protikladem newyorských mrakodrapů.

3.1.4.1.4/ Metropole očima dalších fotografů

V souvislosti s publikací Praha panoramatická udělejme ještě jednu poznámku. Ačkoliv tato Sudkova kniha patří mezi veřejnosti k nejoblíbenějším, svého druhého vydání se dočkala až v roce 1992. Tedy celých třicet tři let po první expedici.

A právě tehdy se tímto Sudkovým dílem inspiroval fotograf Petr Šrámek, přicházel na místa, odkud před čtyřmi desetiletími snímal své fotky Josef Sudek, a přefocoval jeho pohledy. Šrámek se k této práci vrátil dokonce ještě v roce 2008 a pořídil tak fotograficky časosběrný dokument proměny města. Zachytil místa, která i za ta léta zůstala téměř nezměněna – Pražský hrad či Letná.

Kde je ale nejvíce patrný rozvoj města, je právě periferie. Sudek ji ještě zachytil na začátku rozpuku – opuštěná ulice s osamělým domem. Dnes bychom tato místa už ani nepoznali.

¹⁹ Anděl, Jaroslav: Josef Sudek o sobě, Torst, Praha, 2001, s. 83

²⁰ Anděl, Jaroslav: Josef Sudek o sobě, Torst, Praha, 2001, s. 83

²¹ Anděl, J.: Josef Sudek o sobě, Torst, 2001, s. 103

Šrámek sice ze Sudkových fotografií „vytáhl“ jen jejich dokumentární funkci, díky nim si ale můžeme položit otázku, jestli by si některé pohledy Sudek vybral i dnes? Jak by vypadala Sudkova Praha v dnešní podobě? Jak by pojal téma, na kterém pracoval celý život?

Ale nejen Petr Šrámek navázal na Sudkovo pražské a dnes již legendární dílo. Například Jan Reich se třináct let toulal jako jeho předchůdce metropolí, aby mohla vzniknout jeho publikace Praha²². Po pustých ulicích, které zachycoval na negativy, se dokonce toulal s kamerou, kterou zdědil po Sudkovi. Přiznávám se ale, že poté, co měl člověk možnost procházet desítky fotografií města Josefa Sudka, je těžké nadchnout se pro jiné. U všech mě napadne, že nejsou tak propracované, jsou tak nějak ploché, rozhodně nemají takovou hloubku jako Sudkovy pozitivity z kontaktů. Tajemno, které chtějí vzbuzovat, není tak tajemné jako siluety vystupující z oparu na Sudkových snímcích.

Jediné, co mě ještě dokáže na motivech města jiných fotografií zaujmout, jsou lidé. Jako třeba když prázdné Reichovy pražské ulice ožívají v publikaci Praha magická Andreje Šťastného²³. Budovy nejsou snímány jen klasicky z pohledu člověka jdoucího ulicí, Šťastný využívá i vděčnějších pohledů z mostů, z věží či střech. Zaujme ho odraz v kaluži na dlažbě, průhled pod mostem, který celý výjev orámuje. Ke své práci autor říká: „*Praha je krásná nejen svou monumentální architekturou, obdivuhodnými stavebními památkami, ale i všedními ulicemi, drobnými detaily a především zvláštní atmosférou... Snažil jsem se zachytit nálady a pocity, které město vzbuzuje.*“²⁴

Radost z prohlížení fotografií Šťastného však kalí jeden podstatný detail. Tisk ve vydání z roku 1986 je velmi nekvalitní, snímky jsou opravdu jen černobílé, protože téměř postrádají šedi. Bohužel.

O kom se ještě musím zmínit, je Karel Plicka a jeho kniha Praha ve fotografii. I když se v ní autor omezil jen na monumentalizující záběry architektonických skvostů Prahy, nemůžeme snímkům upřít jejich technické i umělecké kvality. Právě krása a harmonie, kterou v divákovi vzbuzují, posilovala v době okupace národní povědomí českého národa. I takové pocity může fotografie vzbuzovat. A za to buď Karlu Plickovi vysloven dík.

Oproti Plickovým velkolepým a oslavujícím snímkům můžeme postavit fotografie Jiřího Poláčka (1946 Praha, Smíchov - 1991). Jako dlouholetý obyvatel pražského Smíchova, rozhodl se na barevných i černobílých panoramatických snímcích zachytit atmosféru této čtvrti. Jeho unikátní cyklus, jímž uzavřel svá studia na FAMU, vznikl mezi v šedesátých až osmdesátých letech.

Zajímavý byl kontrast, který vznikl ve chvíli, kdy byly obří obrazy starých šedivých ulic, budov a zákoutí starého Smíchova instalovány v přízemí moderního nákupního střediska Nový Smíchov. A tak se „Starej“ Smíchov na Novém Smíchově ocitl jako doklad minulosti v místech, kde kdysi stávala Ringhofferova továrna, pozdější Tatra ČKD.

U dalších pragensíí snad již stačí zmínit jen jejich názvy: Paul, Alexandr: Pražské imprese, Panorama, Praha, 1987 / Neubert Karel, Krejčí Milan: Praha – Setkání věků, Odeon, Praha, 1986 / Ehm, Josef: Praha, Panorama, Praha, 1985. V těchto třech vybraných knihách jsou otištěny barevné fotografie dokumentární hodnoty bez uměleckých ambicí.

²² Reich, Jan: Praha, Petit & Public History, Praha, 1995

²³ Šťastný Andrej: Praha magická, Panorama, Praha 1986

²⁴ Šťastný Andrej: Praha magická, Panorama, Praha 1986, s. 2

3.1.5/ Dvě M – Mostecko a Mionší

3.1.5.1/ Letní útěky do Beskyd

„Pak jsem si myslel, že toho nechám, ale ještě jsem se k těm jitrnicím vrátil v Beskydech.“²⁵

Přestože se Sudek na cesty nevydával a intenzivně se věnoval tématu Prahy, jednu výjimku přeci jen dělal. A tou byly letní pobyty v Beskydech. Rozpálené město nebylo nic pro něj – plný sluneční jas, bílá nadýchaná oblaka, stromy obalené nepropustnou masou listů. Beskydy, oblast Mionší, Hukvald či Frenštátu pod Radhoštěm mu nabízely vhodnější světlo a nové motivy. Tady vznikl mezi lety 1952 až 1970 další Sudkův panoramatický cyklus nazvaný Zmizelé sochy – Procházka po Mionší i Janáček – Hukvaldy. Zachycuje v něm osaměle stojící stromy, pahýly spálené bleskem.

3.1.5.1.1/ Tajemný prales

Sudkovu práci na tomto souboru z pralesa v Mionší přibližuje i básník Jaroslav Seifert. *„Byli jsme se Sudkem v Beskydech... Sudek se náhle zastavil a povídá: ‚Halt, hudba hraje!‘ Zavolal na mě, abych mu podal stativ. Aparát si nosil sám a nedal jej z ruky. Zabodl stativ do mechu a pozorně si prohlížel ramenatý načervenalý kořen borovice, který jsem já minul bez povšimnutí. Stál nad ním, pak poodstoupil a opět se vrátil k aparátu. Kořeny svíraly rozdrčený balvan jako v náruči. Když jsem později v Praze spatřil u Sudků tento obrázek, nevěřil jsem očím. Kořen byl na snímku krásný jako socha Michelangelova! A pak že není fotografie uměním.“²⁶*



Josef Sudek: Zmizelé sochy

²⁵ Anděl, Jaroslav: Josef Sudek o sobě, Torst, Praha, 2001, s. 103

²⁶ Seifert, Jaroslav: Všechny krásy světa, Eminent, Knižní klub, Praha, 1999, s. 340-341

Beskydský prales nabízel Sudkovi mnohá dramatická zátiší. Vyvrácené stromy, kořeny trčící ze země – zbytky, pozůstatky, vytržené součásti kdysi živého, bujného organismu. „*Stromy mě pronásledovaly už od začátku. Přistihl jsem se, když mě začaly trápit nepodařené, polámané švestky. Ještě to bylo trochu živé, ale už tomu odzvonilo. Najednou jsem zjistil, že to je věc, která něco je... Podivná tvář, podivná nálada. Dlouho jsem nevěděl, co mi to říkalo. Až najednou začaly být stromy součástí krajiny.*“²⁷

„*Sudek takové stromy vyhledával a znal. Nebyly jenom na Mionši. Byly i v krásných středočeských lukách, na jihočeských hrázích, byly i v Praze. Mohutné kmeny, šedavé, bez kůry, nebo dosud silné, vždy znovu se na jaře zelenající. Sudek fotografoval jejich zápas, jejich odvahu a touhu po životě. Dovedl fotografovat i jejich konec, když padly vysílením samy nebo stály rozřezány v lidsky úhledném zákrytu.*“²⁸

Možná právě Sudka tak oslovovaly tyto pahýly. Vždyť zrovna Sudek mohl cítit metaforu ke skutečnosti z vlastního života, když přišel za první světové války v Itálii o ruku, a tím jako vyučený knihař i o svou dosavadní profesi. Tak jako do lesa, i do jeho života přišel blesk a tam, kde zasáhl, odumřelo to, co bylo dosud živé. Ale jako příroda přijímá v tichosti běh věcí, tak i fotograf se vyrovnal se svým osudem a přizpůsobil se mu. Stejně jako jeho stromy našly pevné místo v Sudkově krajině, tak i umělec našel své poslání, pro které musel být zrozený.

Je to vůbec začarovaný kruh. Pokud by nepřišel vnější zásah do umělcova života i do organismu pralesa, nemohli bychom si dnes prohlížet fotografy tajemné obrazy, které v každém divákovi s fantazií mohou vyvolat nejrůznější představy. Stejně jako je v nich vidět i Sudek: „*Já jsem totiž jednou začal vidět v těch kořenech nějaký představy věcí. Ale to bylo málo, tak jsme potom toho nechal být. Pak jsem se k tomu vrátil. Objevilo se to v pralese na Mionši, kde jsem to potom už dělal vědomě.*“²⁹ Jak sám fotograf v rozhovorech s Jaroslavem Andělem přiznává, nehledal v rozeklaných stromech a vyvrácených kořenech žádné symboly, šlo prostě jen o obrazy, představy. Za motivem ho nevedl rozum, byla to čistá intuice. Jeho umělecké já bylo opravdu silné, protože mu vždy našlo opravdu působivé pohledy. „*Symbolismus? Ten tam nebyl, u mě určitě ne. To nebylo takhle, já jsem skutečně v tom kořenu viděl: ‚Aha, to vypadá jako nějaký zvíře,‘ a dál už nic, dál jsem to nerozváděl. Já jsem o tom nevěděl, to až později bylo vědomě myšleno. To všechno bylo v koukání na ty detaily, že tam něco je. Ale přesně jsem ještě nevěděl.*“³⁰ Dílo/fotografie má mluvit sama za sebe bez toho, aniž by k ní autor podával výklad. Umělec nasnímal své obrazy tak, jak cítil, že je to správně, a pak už nechá své dílo samo o sobě působit na diváka.

²⁷ Řezáč, Jan: Slovník místo paměti, Artfoto, Praha, 1999, s. 19

²⁸ Kirschner, Zdeněk: Josef Sudek, Panorama Praha, 1982, s. 26

²⁹ Anděl, Jaroslav: Josef Sudek o sobě, Torst, Praha, 2001, s. 93-94

³⁰ Anděl, Jaroslav: Josef Sudek o sobě, Torst, Praha, 2001, s. 94

3.1.5.1.2/ Janáčkovy Hukvaldy

Vedle souboru Zmizelé sochy vydal v roce 1971 Supraphon album Janáček – Hukvaldy³¹. Zde je otištěno 124 fotografií z rodiště jednoho z nejoblíbenějších fotografových skladatelů. A stejně jako měl Sudek rád hudbu, přirostl mu k srdci i tento kraj. Inspiroval už Janáčka, nyní z něj čerpal další umělec. Jezdil do těchto míst dlouhých dvacet let, a to do hájovny hukvaldské obory, patřící Františku Chovancovi, který se občas stával Sudkovým průvodcem. Lesníkův syn později vzpomínal na umělcovy odchody do terénu, jen co se rozednilo. Nejenže jas vycházejícího slunce, nejlépe ještě s ranním oparem, nabízející měkké světlo i stín byly Sudkovy nejoblíbenější, na svou práci potřeboval i dostatek času. Doklad toho najdeme ve vzpomínce fotografa pralesů Rudolfa Jandy: „(Sudek - pozn. autora) *namířil aparát na vyhlédnutý motiv... Janda znal délky jeho osvitů kolem desíti minut, proto si místo čekání zašel na borůvky. Vrátil se po půl hodině. Misr Sudek s Petrem Helbichem debatovali o moderním malířství – o Fillovi a Šimovi. Chvilí poslouchal, potom připomenul, že je čas k návratu. Ale Sudek, leže na mechu, odpověděl: ‚My exponujeme. Ten obrázek slezského pralesa, který Sudek později Jandovi ukázal, měl přeludné měkké světlo, které něžně omývalo kořeny, kmeny a traviny jako kouzelný přísvit – těžko napodobitelný jiným způsobem. To umožňovala více než půlhodinová expozice s maximálně zacloněným objektivem starého typu. Sudek rozkládal expozici do několika postupných fází a měnil tak atmosféru motivu v neuvěřitelné světelné senzace.*“³²

Na svých dlouhých letních túrách shromažďoval mezi lety 1946 až 1971 materiál, použitý poté v již zmíněné publikaci. Mnohé fotografie spíše popisují místo, zachycují vesnice, hrady, okolní přírodu, krajinu. Jen pro některé zvolil panoramatický formát – uplatnění našel při zobrazeních táhlých údolí. Sudkovy pohledy byly ale mnohem romantičtější, než je můžeme vidět dnes. Dominanty dřevěných zvonic a poetických stavení kazí sloupy elektrického vedení... Zajímavými kousky z hukvaldské sbírky jsou také subjektivně pojatá zachycení interiéru Janáčkovy domu (židle ve snovém protisvětle).

Z děl vzniklých v tomto koutě byla v roce 1977 uspořádána samostatná Sudkova výstava v Domě kultury ve Frenštátu pod Radhoštěm, nesla prozaický název Josef Sudek: Beskydy. Z pozdější doby můžu zmínit publikaci vydanou nakladatelstvím Kant Prales Mionší (Prales Mionší, Kant, Praha, 2009), kde se objevují fotografie hned sedmi fotografů, které okouzila beskydská příroda od roku 1934 až do současnosti. Mezi jmény Rudolf Janda, Jan Byrtus, Roman Burda či Vladimír Bichler samozřejmě figuruje také Josef Sudek a jeho přítel Petr Helbich. Dále také nakladatelství Torst má ve svém edičním plánu na rok 2009 titul Josef Sudek: Prales Mionší.

3.1.5.1.3/ Další milovník pralesů – Petr Helbich

První jmenovaný ze sedmičky fotografů z knihy Kantu zastihl beskydský prales plný jeho přírodních krás – tajemných zákoutí, rozeklaných stromů. Není divu, že do prostředí těchto jedinečných, vizuálně zajímavých přírodních sousoší přivedl jednoho léta fotografující lékař Petr Helbich (5. listopadu 1929), svého přítele Josefa Sudka. Poté ho do Beskyd doprovázel na každé jeho cestě do tajemného pralesa. Zároveň byl totiž jedním z asistentů světoznámého fotografa. Rozpoznal, co by mohlo umělce jako Sudek

³¹ Sudek, Josef: Janáček – Hukvaldy, texty Janáček Leoš, vybral Šeda Jaroslav, Supraphon, Praha, 1971

³² Baran, Ludvík: Fotograf Rudolf Janda – Frenštát pod Radhoštěm, 2000, s. 12

nadchnout. Sám se fotografii věnoval už jako student a také jeho snímky jsou prodchnuty poklidem, lyrikou, pokorou. Náměty jsou prosté – průhled dveřmi do světla, věšák v osamělé chodbě, rozhovor dvou židlí na nemocničním pokoji.

Nakonec u Petra Helbicha převážilo nadšení pro medicínu. U fotografie ale zůstal jako u svého velkého koníčka a také díky svému příteli Josefu Sudkovi, vedle kterého setrval až do poslední chvíle života.

3.1.5.2/ Trochu jiná, neutěšenější krajina

K „jitrnicím“ se Josef Sudek nevrátil jen v Beskydech. Stejně jako jsou první fotografový kroky k panoramatické fotografii spojeny s malířem – tenkrát to byl Filla – i do další kapitoly jeho „jitrnicové“ cesty ho uvedl malíř – Bohdan Kopecký. Právě na jeho pozvání zavítal Sudek v 60. letech na Mostecko, aby poznal a zachytil neutěšenou krajinu opuštěných dolů, mizející starý Most, Záluží, Litvínov či Jiřetín. „...šel jsem ke stolu, kde seděl (Sudek, pozn. autora) a říkám: ‚Mistře, já jsem Bohdan Kopecký, malíř. Chtěl bych vám ukázat krajinu, která by se vám určitě zamlouvala,‘ “ připomíná Kopecký svou zásluhu na Sudkovu interestu pro tento kraj, „a on povídá: ‚To jo, to jo, fešáku, to jo. A o jakou krajinu jde?‘ Vysvětlil jsem mu, že jde o Mostecko, a on, že se tam někdy rád podívá. Nabídl jsem mu, že pro něj druhý den přijedu na motorce, že se tam se mnou pojede podívat... A také že jsem ho odvezl. Měl s sebou sedm jitrnic. Zavezl jsem ho na haldy k Hamrům, a on to všechno vyfotil... Odvezl jsem ho domů a domluvili jsme se, že pro něj zase přijedu. Sudek neměl předtím o Mostecko vůbec zájem... Domluvili jsme se, já pro něj znovu přijel a řekl jsem mu: ‚Mistře, já tady bydlím sám, budete bydlet u mě.‘ Ubytoval se u mě a začali jsme jezdit po mých motivech. Na všechna místa, která nafotil, jsme ho zavezl já. Nikdo jiný...“³³

Tímto článkem se cítil Bohdan Kopecký (1928 Litomyšl) ospravedlnit, neboť kurátoři výstavy Smutná krajina v Císařské konírně Pražského hradu v roce 2005 opomněli zmínit jeho zásluhu. Akademický malíř se ale stal skvělým průvodcem. Sám maloval mosteckou krajinu, a tak odhadl kouzlo, které mohlo umělecky citícímu jedinci nabídnout. Dříve sám v dolech až do roku 1956 na Ostravsku a Mostecku fáral. „*Moje mostecká anabáze však zdaleka neskončila. Tento syrový kraj se mi hodně hluboko zařízl pod kůži.*“³⁴



Josef Sudek: Nový Most (Smutná krajina)

³³ Bohdan Kopecký, Literární noviny, 2005, č. 6, 8. února, http://www.literarky.cz/index_o.php?p=archiv&text=1540

³⁴ Vandas, Zdeněk: Bohdan Kopecký – Napříč a naboso životem. 2. díl, www.svitavsky.denik.cz/kultura_region, 2. 8. 2008

Pro Sudka byla práce v severočeské uhelné pánvy určitě výzvou. Opět použil Kodak Panoram 10 x 30 cm, s nímž již jedno desetiletí pracoval, ale šlo o nový námět, novou možnost vyjádření. Myslím, že není daleko od pravdy říct, že na zpusťšeném Mostecku, stejně jako na šedivé pražské periferii, taktěž na zanedbaném dvorku za oknem svého ateliéru nacházel podobnou malebnost. „...*ta krajina, to je vono. Není to velký a má to v sobě romantiku i civilismus. Je to taková přismutnělá krajina. Já nedělám rád veselou krajinu. Protože veselá je furt veselá a furt stejná. Ale smutná má hodně variací. Víc smutná, mň smutná a eště víc smutná, a s tím se dá něco dělat,*“³⁵ podotknul autor k svému cyklu.

Je to ale možné říci ještě jedním způsobem, a to že Sudek harmonizátor své motivy jinak vidět nedokázal. Ne že by si neuvědomoval, jak těžba krajinu ničí, do svých snímků ale žádný ekologický apel nekládá. Jeho „posláním“ a cestou bylo nacházet krásu a poezii i v pro jiné naprosto všedních či nezajímavých věcech. „*Nesnaž se fotografovat věci jenom tak, jak jsou. Ve všem je ještě něco víc než jenom ty věci. A když to zahlídneš a když si to ozřejmíš, tak to snad zachytíš,*“³⁶ poučoval Sudek svého přítele a asistenta Petra Helbicha a mladší kolegy.

Na souboru z krajiny dolů pracoval mezi lety 1957 a 1962. Nebylo to však jeho první setkání s industriálním prostředím. Již ve dvacátých letech fotil v holešovickém přístavu, v letech třicátých dostal zakázku na zdokumentování moderní architektury – kolínské elektrárny Esso architekta Jaroslava Fragnera, Baťova Zlína a Hradce Králové. Na Mostecku šlo ale poprvé o samostatný cyklus z průmyslového prostředí.

3.1.5.2.1/ Nevytištěná publikace

V roce 1959 Sudkovi vyšla Praha panoramatická, na kterou chtěl navázat právě publikací ze severu Čech. To se ale bohužel již neuskutečnilo. Stát zřejmě nemohl dovolit vydat snímky, které by mohly být chápány jako obžaloba těžkého průmyslu. Jedinými obrázky, které byly ze 128 záběrů zde pořízených publikovány, byl na přelomu 60. a 70. let soubor jedenácti pohlednic Mostecko - Humboldtka.

Ještě za svého života vytvořil Sudek z fotografií maketu pro připravovanou knihu. Její cesta k divákovi byla ale hodně dlouhá. V roce 1973 se majitelem makety stala Moravská galerie v Brně, kde se jí až roku 1994 ujal konzervátor František Sysel. Ten Sudkem vytvořené pozitivy sejmul z kartonů, odborně ošetřil a teprve následujícího roku byly vystaveny. O výstavní prostory se Sudkova díla dělily s tematicky příbuznými snímky Josefa Koudelky ze souboru panoramatických fotografií Černý trojúhelník. Také Koudelka, i když o třicet let později, věnoval svou tvorbu těžbou zasaženému Mostecku.

Moravská galerie v Brně se k Sudkovu dílu vrátila ještě jednou. Vydala album s názvem Smutná krajina/Severozápadní Čechy 1957 – 1962, ve kterém otiskla 89 záběrů. Šlo však již o druhé vydání – prvního se ujala galerie v Litoměřicích, druhé si vzalo na starost nakladatelství Kant. Před vytištěním publikace se v odborném tisku vedly úvahy, jaký postup při reedici zvolit. Zvláště kvůli Sudkově velké péči, kterou věnoval pozitivnímu procesu svých snímků. Reprodukce hlubotiskem, který Sudek užíval například pro Prahu panoramatickou, nebyla možná. Nedochovaly se totiž negativy, podle kterých by se mohlo leptat. K dispozici byly jen časem potměnělé pozitivy sejmuté z několik desítek let staré fotografy makety.

³⁵ čl. Josef Sudek fotograf na celý život, časopis Sanquis, 2005, č. 37, s. 76

³⁶ Moucha, Josef: Půvab všeho je v záhadnosti, <http://www.fotografnet.cz/indx.php?lang=cz&cisid=23&katid=5&claid=250>

3.1.5.2./ Stačí když kouř změkčí světlo

Ačkoliv se někomu může zdát, že v panoramatech z hnědouhelny pánve se Sudek odklonil ze své typické, lyricky laděné cesty zátiší, nelze s takovým tvrzením zcela souhlasit. Ano, krajina Mostecká nebyla na první pohled poetická, ale už na druhý, pozornější, v ní fotograf pro nás odhaluje její dekadentní krásu. „*O krajině se diskutuje hlavně v okamžiku, kdy ji (a s ní i nějaký vžitý, známý svět) ztrácíme: koncem 19. století, po válce nebo zrovna dnes.*“³⁷

I světlo tohoto nehostinného místa Sudkově práci více než vyhovovalo. Slunce probíjávající se kouřem a mlhou nebylo ostré, ale příjemně měkké, takové měl umělec rád. A díky tomu, že se pro tuto krajinu, i přes její nevládnost, nadchnul, objevil pro nás nový rozměr krásy. „*Fotografie má upozorňovat lidské oko, cit a mysl, že i nepatrné věci mají svou hodnotu a krásu,*“³⁸ učí nás Sudek i jeho vidění.

3.1.5/ Sudek inspirující

Sudkova tvorba se rokem 1974 uzavírá, jeho stopa ve světě české i světové fotografie je však tak hluboká, že se ani poté, co odešel nedá přehlédnout. Na začátku umělcovy kariéry stála sice neblahá okolnost jednoho lidského života – vyučený knihář se vrátil z války bez ruky a nemohl se tedy věnovat svému řemeslu. „*Ze zlé nutnosti učil se fotografem, ale toto řemeslo si zamiloval a vyučil se mu mistrně,*“ říká výstižně Seifert.³⁹ A tak se zrodila tato individualita ve světě umění, ačkoliv sám se za umělce nepovažoval.

Veličinou se stal jedinečností svého vidění, snahou o technickou dokonalost jak při snímání reklamních zakázek, v zachycování města i volných krajin, při čekání na správné světlo i aranžování zátiší, tak i při samotném zpracovávání negativů a pozitivů. Svou práci dělal s láskou a citem, vždy fotografoval to, k čemu měl emocionální vztah, vnesl tak do svých krajin (a nejen jim) prožitek a intimitu. „*Dám hodně na instinkt. Člověk ho nikdy nesmí otupit tím, že by chtěl vědět všechno. I kdyby se mu to nakrásně povedlo, ztratí instinkt a bude jenom všechno vědět...*“⁴⁰ poznamenával ke svému dílu Sudek. A geolog Václav Cílek jako by fotografova slova už jen posunoval ve smyslu vztahu ke krajině: „*Doufám, že odpověď na otázku, jaký smysl má příroda, nebudeme nikdy znát. Mnohem důležitější je tento smysl cítit. Nejedná se jen o vědění, ale o možnost ztráty.*“⁴¹

Za svého života publikoval Josef Sudek šestnáct knih, jeho pozůstalost, kterou má pod patronací Anna Fárová, čítá na 70 tisíc položek. Sudkovým dílem se nechal ovlivnit nejen jeden fotograf – Jan Reich, který po Sudkovi zdědil kameru, Jan Svoboda, Jiří Poláček, Ivan Lutterer, Josef Hnín, Petr Helbich, Pavel Hudec Ahasver, František Provazník, jenž pokračuje v zátiších...

V cestě panoramatickou fotografií se jeho následovníky stali Jiří Toman, Ivan Lutterer, Jaroslav Poncar, Josef Koudelka. Toman navázal na Sudkovu jitrnicovou Prahu panoramatickými snímky svých rodných Pardubic. Lutterer zase zachycoval hlavní město 80. let jako svůj intimní deník. Koudelka se vydal do zdevastované krajiny severních Čech, kde v místech, kterými kdysi Josef Sudek procházel, vznikl

³⁷ Cílek, Václav: Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2002, s. 77-78

³⁸ Moucha, Josef: Půvab všeho je v záhadnosti, <http://www.fotografnet.cz/indx.php?lang=cz&cisid=23&katid=5&claid=250>

³⁹ Seifert, Jaroslav: Všechny krásy světa, Eminent, Knížní klub, Praha, 1999, s. 339

⁴⁰ katalog k výstavě Josef Sudek: Privatissima – Poznámky, 50.-70. léta 20. století, Praha, 2007

⁴¹ Cílek, Václav: Krajiny vnitřní a vnější, nakladatelství Dokořán, Praha 2002, s. 134

konceptuální cyklus o proměnách krajiny nazvaný Černý trojúhelník. Také Jaroslav Poncar se zaměřil na severní Čechy. K fotografiím z této lokality připojil také kousky z Himaláje či Ladakhu.

Josef Sudek se ale nezapsal jen do dějin fotografie, na jeho jméno můžeme narazit i mimo katalogy o umění či výstavní síně. Objevíme ho třeba na obloze a v albech filatelistů. Český astronom Antonín Mrkos po fotografování pojmenoval planetku, kterou objevil 24. 2. 1987 a o devět let později byla k Sudově památce vydána příležitostná poštovní známka s umělcovým portrétem a jeho neodmyslitelným deskovým fotoaparátem na rameni.

3.2/ Jiří Toman

3.2.1/ Sudkův učeň

Tak jako Josefa Sudka přivedli k panoramatickému formátu či novým tématům, která fotografoval širokoúhle, malíři, nenechal si fotograf své poznatky z práce s „jitrnicemi“ sám pro sebe a nadchl pro panoramata další své kolegy. Tak například Jiřího Tomana (22. 3. 1923 Pardubice – 10. 4. 1972 Hradec Králové), který Sudkovi pomáhal s prací na cyklu Praha panoramatická. Naučil ho používat širokoúhlou kameru a probudil v něm vášeň pro podlouhlý formát. „*S panem Sudkem chodím fotografovat od roku 1945. Absolvoval jsem dobrou čtvrtinu cyklu Praha panoramatická,*“ připomněl Toman svou spolupráci se Sudkem v sudkovském čísle časopisu Československá fotografie z roku 1966. Ze Sudkova nosiče stativu, opraváře fotografické techniky a samotného renomovaného fotografa Sudka se později stali přátelé a partneři na fotografických výpravách. A tak neměl po čase vliv jen učitel na žáka, ale došlo mezi nimi ke šťastnému souznění a oba umělci se inspirovali navzájem.

3.2.2/ Čas vydat se vlastní cestou

Jiří Toman se sice od Sudka učil, u toho ale nezůstalo a mladý fotograf se brzy vydal vlastní osobitou cestou. „*Nemyslím si, že vyznávání vzorů je cesta k napodobování. Co bylo pochopeno, přijato, převzato a poznáno, je třeba pak přetvářet po svém,*“ poznamenal k této otázce sám Toman také v sudkovském čísle časopisu Československá fotografie z roku 1966. Jeho fotografickou jedinečnost obhájí i Anna Fárová v časopise Post č. 4 z roku 1991 slovy: „*Přes tuto důvěrnou blízkost je fotografické dílo Jiřího Tomana absolutně svébytné a od učitelova díla oddělené moderní aktuálností a pokud Sudkova panoramata působí klasicky, Tomanova bourají jeho představu.*“

Jiří Toman se nevěnoval jen fotografickému umění. Byl literárně a výtvarně činný – psal scénáře, vytvářel animovaný film, užitou grafiku, kresby, knižní ilustrace a obálky metodou koláže a fotomontáže. Možná šíře jeho zájmů a talentů nedovolila kritice z počátku plně docenit jeho dílo fotografické. Náprava přišla až na začátku 90. let.

Nedocení bylo zřejmě způsobeno i tím, že všestranný umělec neměl touhu vystavovat či publikovat své práce. Hlavní pro něj byl samotný proces fotografování. Proto po sobě nezanechal mnoho hotových fotografií, většina jeho pozůstalosti existuje jen v negativech. Taktéž negativům chybí jakékoliv popisky, nejsou tedy známy názvy cyklů, jednotlivých fotografií a často je těžké snímky zařadit i časově. Všechny názvy jsou tedy vymyšlené až ex post a časové zařazení je pouze orientační.

3.2.3/ Znáte Jiřího Tomana?

Úkolu vytváření pozitivů a posléze i seznamování širší veřejnosti s Tomanovým dílem se ujala Východočeská galerie v Pardubicích, a zvláště pak její kurátor Vít Bouček. Právě on se nedocenítečně zasadil o nákup obsáhlé části fotografických negativů – většinu pořídila v 90. letech, další získala po roce 2000. Celých osmnáct stovek ze sedmi tisíc zakoupených negativů je panoramatického formátu 6x18 cm, zbytek je pak čtverec 6x6 cm. Vít Bouček, který je spolu s Martinem Dostálem autorem monografie pardubického fotografa (Bouček, Vít - Dostál, Martin: Jiří Toman, KANT, Praha, 2006), naplánoval pro svou domovskou

instituci celou řadu tomanovských výstav. Mezi mnohými mohu zmínit expozici 65 panoramatických záběrů v roce 2003 (kurátor: Vít Bouček), Jiří Toman – Panoramatické fotografie (rok 2004) či v roce 2006 uvedenou přehlídku nových přírůstků pardubické galerie z let 1993 až 2006 Co se děje?, kde se objevily i snímky Jiřího Tomana.

Tak jako nebylo jednoduché prosadit nezvyklý nákup negativů, ani jejich zpracovávání nebylo nijak snadné. Z mnohých totiž byly vytvářeny pozitivy poprvé, chyběl pro ně tedy autorský originál. Práce se odborně ujal pardubický fotograf Luděk Vojtěchovský a pustil se do zvětšování panoramat 6 x 18 cm na zvětšovací přístroji Magnitarus z umělcových dob. Je samozřejmé, že několik desetiletí staré negativy vyžadovaly během pozitivního procesu velké úpravy – zvláště nevyrovnaného světla. Poté byla provedena také retuš.

Je mnoho způsobů, jak Jiřího Tomana představit – průkopníka konceptualismu v československé fotografii, dokumentaristu druhé poloviny 20. století, fotografa pohybu, krajiny, techniky i civilizace, autora snímků proměnlivých tvarů, detailů a struktur přírodních jevů a samozřejmě jako nadšence pro širokoúhlý formát.

„Bravurní vidění, nevšednost vize, to jsou epiteta díla, fotografického díla, které je monumentální a které dává československé fotografii nový rozměr pro léta padesátá a šedesátá,“ napsala v roce 1992 Anna Fárová do katalogu výstavy Jiří Toman fotograf.⁴²

3.2.4/ Osudy slavného Kodaku Panoram

Pardubický rodák pracoval převážně se dvěma formáty – 6 x 18 cm a 6 x 6 cm. Celých osmnáct stovek negativů, ze sedmi tisícovek patřících z Tomanovy pozůstalosti do majetku Východočeské galerie v Pardubicích, je nasnímáno právě na panoramatický formát, zbytek pak na čtvercový. Malý čtverec využíval jen okrajově pro novoročenky z první poloviny 60. let. Širokoúhlé fotografie pořizoval autor staříčkým aparátem Kodak Panoram z roku 1894, jenž prý dostal darem od přítele Sudka. Ten však Prahu panoramatickou fotil kamerou formátu 10 x 30 cm, Toman měl menší verzi 6 x 18 cm. Stejně ale jako u Sudkova přístroje chyběl i tomuto zaostřovací mechanismus a přesný hledáček. To ale rozhodně nebylo na závadu a s archivním aparátem po Tomanovi pracovali také Jan Svoboda a Jiří Poláček. Ten jej půjčoval ještě svému kolegovi Ivanu Luttererovi.

Charakteristickými znaky Tomanovy tvorby byl smysl pro humor, hra a experiment. Dokumentoval vlastní akce a instalace v krajině. Při focení neužíval Kodak Panoram jen tradičně na šířku, ale obrázky pořizoval také na výšku, aby mohl zachytit oblohu, lucerny a zároveň i odraz ve vodní hladině. Dále svou práci s panoramatickým přístrojem obohatil tím, že jím fotil dynamické momentky z ruky, posléze také za jízdy autem či autobusem.

Stejně jako jeho učitel Sudek, ani Toman nepotřeboval pro svou práci jasnou oblohu. Opar či mlha, které halily pozadí a nechala tak vyniknout objektům v popředí, jen umocňovaly mystickou atmosféru. Rád fotografoval také při západu slunce či netradičně v protisvětle, jenž mu zase pomáhalo vytvářet ploché temné siluety. Odlesky ve vodě tak mohly dobře kontrastovat s detaily obrysů stromů.

⁴² Fárová, Anna: Jiří Toman fotograf, katalog výstavy v Galerii moderního umění, Roudnice nad Labem, 1992

3.2.5/ Celoživotní téma – rodné město

V čem se ale na Tomanovi podepsal vliv jeho mistra, byla snaha vytvořit album panoramatických fotografií města. Sudkovým velkým tématem byla Praha, Toman toužil zobrazit své rodné a milované Pardubice, kde ho jeho slavnější kolega a učitel párkrát navštívil. Práce na tématu města se ale posléze, stejně jako u Sudka, stala fotografovým celoživotním úkolem a usilováním o vydání publikace. Toto přání však v Tomanově případě zůstalo nevyplněné.

Od poloviny 50. let se Jiří Toman vrhl do tématu Pardubice – město, periferie i krajina v okolí a spolu s tím přesedlal na práci s panoramatickým aparátem. Nebyl už tak snadno ovladatelný jako fotmát čtvercový, který fotograf využíval před tím. Práce s ním, výběr témat byly rozdílné, i výtvarné požadavky podlouhlých fotografií byly náročnější. Zde se Tomanovi rozhodně hodily zkušenosti, které nasbíral při spolupráci na Praze panoramatické. Také si jistě připomněl rady přítele Josefa Sudka.

Začátky byly skromné, šlo spíše o ojedinelé obrázky labského nábřeží či místních uliček a zákoutí. Autor nezapomínal na dokumentární hodnotu své práce. Nevyhýbal se čistě popisným snímkům, svědkům doby, ani „pohlednicovým“ záběrům starého města, pardubického zámku a prostředí okolo něj, ale záměr pořizovat efektní snímky v tom nebyl. Toman i do takových obrázků uměl otisknout subjektivitu svého výtvarného citění. Aby ve své práci nesklouznul k sentimentalitě, hledal a zkoušel stále něco nového – nová témata, nové kompozice, významy, jiné světelné podmínky.

Naproti těmto „malebným“ obrázkům můžeme postavit do kontrastu Tomanův zájem o techniku a její novinky. Fotografování z lešení, střech domů, nebo skrz konstrukce novostaveb u něj není žádnou výjimkou. Rád si hrál také s opticky zajímavými objekty, jako jsou ploty, ohrady, odrazy ve skle výloh, cedule atd. Právě cedule a plakáty se objevují na Tomanových snímcích velmi často, lze díky nim určit dobu, kdy byly autorovy nedatované fotografie pořízeny. Podstatné jsou také záběry nové výstavby, které mimo jiné dokládají, podobně jako Sudkova pražská periferie, rozvoj a proměnu města. Je to živý prvek ve statickém obraze.

Tomanova vášeň pro focení se při jeho práci střetává s další jeho láskou – byl nadšeným cyklistou. Kolo pro něj symbolizovalo volnost pohybu. Jednou z umělcových nejznámějších fotografií je práce záběr dívky opírající se o kolo a v druhém plánu její přítel skáče do vody. Tento výjev, to je typické autorovo zobrazení pohody a radosti ze života, rozhodně se nesnažil o jakoukoliv kritiku či ironii zobrazovaných objektů.

Ale jak se technika vyvíjí, také Toman musel svůj motiv po čase „inovovat“. A tak se na jeho snímky dostávají motocykly a auta. Nefotografoval ale pouze vozidla jedoucí okolo něj, tím, že začal pořizovat záběry také z kabiny automobilu, rozpochoval své obrázky ještě výrazněji.

K těmto snímkům můžeme přiřadit i záběry z různých sportovních akcí s Pardubicemi neodmyslitelně spojenými, jako byly koňské dostihy, cyklistické závody na místní klopené betonové dráze, závody na vodě, v atletice, automobilová či motocyklová klání. Ani snímky takových událostí v Tomanově podání nejsou jen okleštěnou dokumentární prací, i ony jsou hodnotnými fotografickými obrazy.

3.2.5.1/ Radost ze života i fotografování

Ještě jeden moment v motivech Jiřího Tomana nemůžeme přehlédnout. A to je hravost jemu vlastní a pocit radosti ze života. Tak jako dokumentárním fotografiím, nevyhýbal se autor ani tzv. žánrovým fotografiím, na nichž zachycoval děti při hře, kluky hrající fotbal na sídlištním plácku, bruslení na řece pod mostem či na rybnících, ruch ulic, hemžení na tržištích. Dalším oblíbeným tématem byly papírový draci. Sám Toman se stal dokonce organizátorem „drakiád“ na břehu Labe.

Z toho všeho je patrné, že na rozdíl od svého učitele se nevyhýbal zobrazování postav, které jsou na Sudkových panoramatech nepodstatné. Toman se na ně již přímo zaměřuje, na zachycení jejich obyčejného poklidného života. A ony se mu za tento zájem odměňují a vnášejí do jeho obrazů radost, pohodu i nadšení – všechno to, co měl Jiří Toman rád.

V Tomanově snímání Pardubic hraje významnou roli i okolí města, tedy přesněji řečeno polabská krajina a řeka, které byly fotografovi velmi blízké. Zde trávil mnoho času, ať už procházkami či na své chatě na břehu Labe kousek za městem. Tady trávil čas prací na inscenování a aranžování fotografií i povídáním s přáteli. Odtud pocházejí záběry v mlze utopené řeky. Ale ani ony nejsou prvoplánově romantické, i do nich jsou vepsány motivy hravosti tím, že se na nich objeví zajímavý detail, ozvláštňující prvek (jako například stín fotografa), který celému obrazu propůjčuje nový význam, novou myšlenku.

Svou originalitu neuplatňoval jen na snímcích z domoviny. Mnoho fotek pořizoval na cestách do Drážďan, do Polska, Bratislavy,... Od Baltu si místo suvenýrů přivezl soubor záběrů prázdninových her a lenošení. Tím, že své objekty Jiří Toman zachycoval na širokoúhlý formát, umožnilo mu to zabrat hned několik příběhů najednou. Což ozvláštňuje i kompozici – rozostřením popředí dosáhl fotograf toho, že oko diváka věnuje pozornost i dění v pozadí, které jindy bývá opomíjeno.

Toman si rozhodně zaslouží významné místo ve fotografii 50. a 60. let. Můžeme také dodat, že pokud by Čechy v té době mohly být v kontaktu s Evropou, Jiří Toman by si zasloužil slávu i v kontextu světovém.

3.3/ Josef Koudelka

3.3.1/ Cesta vlka samotáře za slávou

Na rozdíl od Jiřího Tomana, o kterém jsme se zmínili v předchozí kapitole, byl jeho kolega Josef Koudelka (10. ledna 1938 Boskovice) jako fotograf mnohonásobně více oceňovaným a ve světě proslaveným umělcem. Jeho fotografie invaze vojsk Varšavské smlouvy do Prahy v roce 1968, které mu kunsthistorička Anna Fárová pomohla dostat za hranice, se staly symbolem této dějinné události. Za ně poté získal Zlatou medaili Roberta Capy.

Jeho soubor Cikáni, na němž pracoval od 60. let a v němž zachycoval život cikánů slovenských i těch v Evropě, byl vystaven v Muzeu moderního umění v New Yorku. Jako azylant ve Velké Británii byl v roce 1974 znovu poctěn a stal se členem proslulé fotografické skupiny Magnum Photos a o čtyři roky později vyhrál Nadarovu cenu a grant pro výzkum zahraničí. V roce 1980 se přestěhoval do Paříže a jako francouzský občan zde žije dodnes. Po revoluci se ale začal vracet i do své vlasti, a tak pařížský domov čas od času střídá za pražský.

Právě cesta do Francie Josefa Koudelku přivedla k práci s panoramatickou kamerou. A to tehdy, když byl jejích ministrem vyzván, aby se podílel na projektu DATART – dokumentaci městské a venkovní krajiny ve Francii. Když pak v roce 1990 poprvé navštívil svou vlast, požádalo české ministerstvo zemědělství tohoto již světově proslulého fotografa o obdobnou studii české krajiny v Podkrušnohoří.

3.3.2/ Koudelkovy nástroje

Než začal Josef Koudelka v osmdesátých letech minulého století fotografovat na panoramatický formát, vystřídal několik aparátů. Pro první snímky své rodiny využíval bakelitový přístroj 6 x 6 cm. „*Pekař z vedlejší vesnice jednou tatínkovi ukazoval fotografie krajiny. To na mě tak zapůsobilo, že jsem začal mít touhu koupit si aparát,*“⁴³ vzpomíná dnes světově proslulý fotograf, který si ve čtrnácti letech na splnění svého velkého přání a nástroj své budoucí profese vydělal sběrem a prodejem jahod.

Když v šedesátých letech snímal divadelní představení, svůj „bakeliták“ vyměnil za starý Rolleiflex. O dvacet let později se mu do rukou dostal širokoúhlý přístroj. S ním začal pracovat na cyklu Chaos a poté ho využíval i pro další fotografie použité v knihách Mission Photographique Transmanche (1989), Černý trojúhelník (1994), Reconnaissance Wales (1998), Lime Stone (2001), Teatro del Tempo (2003) a Camargue (2006). U nás vyšly pouze Černý trojúhelník, k sehnání byla i velkoformátová publikace Chaos (1999).

Ale již v Koudelkových dřívějších pracích najdeme znaky, které se později přirozeně vyvinuly v práci s podlouhlým formátem. Na přelomu padesátých a šedesátých let dělal z negativů středního čtvercového formátu panoramatické výřezy, tento formát mu byl tedy blízký již dávno.

⁴³ Fryčová, Linda: Světoznámý fotograf Josef Koudelka slaví 70. narozeniny, ČT24, Kultura, 10. 1. 2008, www.ct24.cz/kultura

3.3.3/ Panoramatické cykly

3.3.3.1/ Proměny severní Francie

Jak již bylo řečeno výše, v osmdesátých letech se Josef Koudelka poprvé chopil panoramatického aparátu a na objednávku francouzského ministra se pouští do práce na projektu DATART – dokumentaci městské a venkovní krajiny ve Francii. Konkrétně šlo o zachycení proměn krajiny severní Francie při výstavbě tunelu pod Lamanšským průlivem

Fotografův životní styl nomáda, který je dlouhý čas bez domova, pasu i občanství, ho zřejmě předurčil k toulání se světem, a tak nyní začíná podnikat výpravy do oblastí bývalých dolů, vápenek a lomů s panoramatickým přístrojem v ruce. „*Není nic krásnějšího než spávat pod hvězdami a probouzet se sám uprostřed krajiny a vidět svítání. Tu nejkrásnější část dne většina lidí prospí v místnostech,*“⁴⁴ říká fotograf, který výlety do přírody podniká dodnes. Někteří publicisté o něm proto mluví jako o svérázném poutníkovi či vlku samotáři.

Podobně jako Josef Sudek propadl kouzlu severočeské uhelné pánve, i jeho mladší kolega Josef Koudelka nalézá ve francouzské krajině neblaze zasažené lidskou činností jistou magii. Sám o ní říká: „*Většina považuje zdevastovanou krajinu za strašnou, ale pro mne ta krajina strašná není. Strašná je destrukce, ne ta krajina.*“⁴⁵

Patnáct panoramatických snímků, jenž spolu se stovkami jiných vznikly na severu Francii, bylo v roce 1989 otištěno v publikaci Mission Photographique Transmanche. Stejně jako u Sudka či Jiřího Tomana, ani Koudelka nepořizuje suchý dokument. Protože jako vnímavý člověk zachycuje autor ve svém díle to, co se ho osobně dotýká, zaujme ho, je z jeho fotek cítit silnou emocionální stránku. Svým zobrazením nedefinovatelných tvarů, barev a stínů musí na každého diváka přenést něco ze svých představ. Což potvrzuje slovy: „*Dokumentace mě nezajímá, realitu využívám k vyjádření vlastních myšlenek.*“⁴⁶

V cyklu ze severní Francie je na rozdíl od jeho pozdějších panoramatických prací zachycen člověk. V některých záběrech se vyskytuje dokonce v popředí a je tedy jakýmsi hrdinou scénérie. To je ale naposledy. Tak jako byla postava v předchozích souborech Cikáni či Exily hlavním motivem, nyní ji Koudelka opouští a věnuje se vyznění krajiny samotné.

Publikace Mission Photographique Transmanche obsahuje sice pouze patnáct snímků, i tímto malým počtem však fotograf ukázal nepopiratelné kvality svého širokouhlého vidění, to v dalších svých pracích dále propracovává a zdokonaluje.

⁴⁴ Fryčová, Linda: Světoznámý fotograf Josef Koudelka slaví 70. narozeniny, ČT24, Kultura, 10. 1. 2008, www.ct24.cz/kultura

⁴⁵ Fryčová, Linda: Světoznámý fotograf Josef Koudelka slaví 70. narozeniny, ČT24, Kultura, 10. 1. 2008, www.ct24.cz/kultura

⁴⁶ Fryčová, Linda: Světoznámý fotograf Josef Koudelka slaví 70. narozeniny, ČT24, Kultura, 10. 1. 2008, www.ct24.cz/kultura

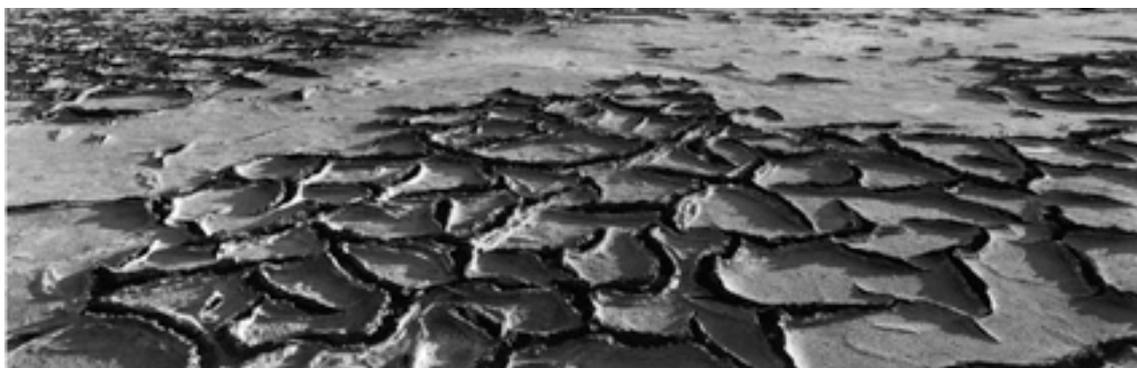
3.3.3.2/ Proměny severních Čech

Další panoramatický projekt, na němž Josef Koudelka začal pracovat, byl také podnícen státní objednávkou. Ta přišla, když český emigrant v roce 1990 poprvé od svého odchodu před dvaceti lety navštívil svou vlast. České ministerstvo zemědělství požádalo světově proslulého fotografa a člena významné agentury Magnum Photos o studii české krajiny v Podkrušnohoří. Opět šlo o krajinu zdevastovanou industrializací. Koudelka nabídku přijal a vydal se znovu na sever, tentokrát na sever Čech. Dalo by se s nadsázkou říci, že Koudelka se stal vládním mapovatelem krajiny v katastrofickém stavu a jeho úkolem bylo zachytit ještě to málo, co v těchto oblastech z krajiny zbylo. Fotograf bere věc optimisticky: „*Ve fotografii platí, že z negativu se dělá pozitiv. Funguji podobným způsobem. Z toho, co se stalo, co jsem si nepřál, se snažím udělat něco pozitivního. Trpět se mně nelíbí. Cítím se být sám odpovědný za své štěstí a nechci si je dát ničím kazit.*“⁴⁷

A tak vzniká další subjektivní dokument krajiny tematicky navazující na práci Josefa Sudka, který se týmiž zákoutími toulal tři desetiletí před Koudelkou. Oba si s sebou nesli panoramatickou kameru, i když jiného rozměru, a oba se nechali spoutat trochu nahořklou chutí fotogeničnosti tohoto zmaru i místním duchem místa. „*Genius loci je něco podobného jako ‚krajinný ráz‘, ale je ještě méně uchopitelný. Asi nejlepší definice ‚ducha místa‘ je to, že je důvodem, který neumíme pojmenovat, ale kvůli kterému se vracíme. Pojem genius loci může působit magicky a prchavě, ale ve skutečnosti je jednou z nejsilnějších esencí celé krajiny... Genius loci se nevznáší na nějakém obláčku, ale je pevně vepsán do tvarů, struktur a barev kraje.*“⁴⁸



Josef Koudelka: z cyklu Černý trojúhelník



Josef Koudelka: z cyklu Camargue

⁴⁷ Fryčová, Linda: Světoznámý fotograf Josef Koudelka slaví 70. narozeniny, ČT24, Kultura, 10. 1. 2008, www.ct24.cz/kultura

⁴⁸ Čílek, Václav: Makom - kniha míst, Dokořán, Praha, 2004, s. 10

3.3.3.2.1/ Koudelka versus Sudek

Ačkoliv někteří odborníci považují Sudkovy Severní krajiny za protipól k jeho estetizujícím zátiším, toto tvrzení se jistě zjemní, porovnáme-li jeho snímky s fotografiemi Josefa Koudelky. Oba se sice snaží o zachycení skutečnosti bez příkras, ta Sudkova je ale stále jaksí smířlivější. Ačkoliv právě on mohl mít pocit většího zmaru, když se pohyboval krajinou, ve které mizely vesnice mrknutím oka, a naopak zde vyrůstaly těžní věže a prohlubovaly se doly. Koudelkův drsnější pohled a tvrdší hodnocení lze zase zdůvodnit tím, že i po třiceti letech a za nového režimu je krajina Mostecká stále v tak katastrofálním stavu. Byla totiž označena za nejpostiženější přírodní místo vůbec.

Sudkův pohled, ačkoliv také dokumentuje vysokou cenu za možnost těžit uhlí, je jednomyslně smířlivější. Doklady civilizace (těžní věže, stavební materiál) jsou do kompozice začleněny spíš esteticky, než že by měly burcovat. Sudek je opravdovým harmonizátorem, Koudelkovo pojetí více kritizuje. Možná je to i posláním, s jakým se sem oba fotografové přišli. Sudek si mohl své záběry vybírat očima umělce, Koudelkova cesta na sever Čech byla na objednávku. A pokud objednávka zní udělat studii české krajiny, je třeba si zachovat objektivní, ne se dát strhnout subjektivním pojetím.

Protože tedy tyto dvě velké osobnosti pojil jak zájem o krajinu pod Krušnými horami, tak i formát, na který své dílo otiskávali, byly u nás v roce 1995 Sudkův soubor Severní krajiny a tematicky obdobný Koudelkův Černý trojúhelník vystaveny pospolu v Moravské galerii v Brně. Práce mladšího z nich byla ještě rok před výstavou uvedena i knižně (Koudelka, Josef: Černý trojúhelník – Podkrušnohoří: Fotografie 1990-1994, The Black Triangle: The Foothills of the Ore Mountains, Vesmír, Praha, 1994).

Jak jsem se již zmínil, fotograf se přeorientoval ze zachycování lidské tváře na portrét krajiny. Někteří odborníci, včetně kunsthistoričky Anny Fárové, považují Koudelkova panoramatická díla za výraz odlidštěnosti fotografova přístupu. Už se nedívá zpřímá do očí člověku, ale lidským otiskům, zásahům civilizace do krajiny (předměty, stavby). Člověk tedy není zobrazen přímo, ve snímcích se však objevuje druhotně tím, co po sobě zanechal – pole, úpravy vodních toků, luk.

Existuje ale také jiný pohled na věc – jde přeci o naprosto rozdílná témata. Důležitý už není konkrétní člověk, jeho tvář, ale doklady, které po své činnosti v přírodě zanechalo lidstvo. A příroda jeho zásahy v tichosti trpí. Pak nás může ale také napadnout důsledek – že tichý teror si nenechá už dlouho líbit...

3.3.4/ Stále věrný panoramatu i krajině

I nadále se v portfoliu Josefa Koudelky rozrůstá počet panoramatických snímků s tematikou krajiny. V letech 1997 až 1998 v této své cestě pokračuje v krajině jižního Walesu. Z této práce vzejde další kniha, tentokrát pojmenovaná Reconnaissance: Wales. Dalším počinem z prací téhož autora je publikace Chaos z roku 1999. Jde o průřez z dosavadních cyklů o přírodě, kterou nenávratně poznamenala lidská ruka. Chaos je jakési „Koudelkovo panoramatické best of“, jak jej nazval publicista Josef Chuchma.

Dva roky po vydání Chaosu sestavuje fotograf sérii panoramatických snímků industriální sítě Lhoist, kterou téhož roku vydal v knize Lime Stone. K této řadě přibude ještě v roce 2003 Teatro del Tompo a o tři roky později Camargue. Poslední jmenovaná publikace ale jen dokazuje, že kvantita se ne vždy snoubí s kvalitou.

Poslední uvedený projekt vznikl opětovně na zakázku. Společnost Conservatoire du Littoral, zabývající se ochranou přírody francouzského pobřeží, vyzvala Josefa Koudelku, aby pro ně zachytil oblast Camargue na jihu Francie. Ačkoliv cyklus vznikl na objednávku, jde o naprosto svěbytnou tvorbu, jež naprosto přirozeně zapadla do směřování Koudelkovy umělecké cesty. Vždyť ten má s krajinnými a zároveň „ekologickými“ tématy opravdu přebohaté zkušenosti.

3.3.5/ Dokumentarista evropské krajiny

Kromě pár knih s Koudelkovými fotografiemi či umělcovy monografie neměli jsme v Čechách mnoho možností vidět jeho dílo ve výstavních síních. Po již zmíněné spolupřstavě, kde umělec vystavil snímky z cyklu Černý trojúhelník, museli si milovníci fotografie počkat až na rok 2002, kdy Veletržní palác uvedl velkou retrospektivní výstavu Josefa Koudelky.

Koudelka ale není z těch, který by svou prací chtěl zahlcovat dav. S přípravami prezentací svého díla si dává na čas, věnuje mu maximální pozornost při výběru i v provedení. Jak sám uvedl v rozhovoru k výstavě před sedmi lety, nestíhá zpracovávat všechny exponované filmy. Prý pouze panoramatické snímky vyvolává průběžně, u ostatních nabírá stále větší skluz. Proto se může zdát, že poslední léta využívá pouze širokoúhlý formát.

Čemu se však dnes francouzský občan věnuje bez přestání, je dokumentace evropské krajiny. Jeho obrazy si stále drží vysokou estetickou vytříbenost, nesou v sobě mnohovýznamovost námětu, jistou metaforičnost a tajemno.

3.4/ Ivan Lutterer

3.4.1/ Na technice nezáleží

Také tvorba fotografa Ivana Lutterera (1951 - 2001) je jistým způsobem napojena na dílo Josefa Sudka. Své panoramatické fotografie, kterých po sobě zanechal téměř tři tisíce, přesněji 2957, totiž snímal na starou širokoúhlou kameru značky Kodak Panoram formátu 6 x 18 cm z přelomu 19. a 20. století. Ano, je to přesně tak, na tu kterou kdysi Josef Sudek věnoval svému spolupracovníkovi a příteli Jiřímu Tomanovi. Od fotografa pardubicka se přístroj dostal do rukou Jiřího Poláčka a právě ten ji dále půjčoval svému spolužákovi z FAMU Ivanu Luttererovi.

Ten s velmi primitivním přístrojem, jenž se vyráběl mezi lety 1894 a 1904, byl schopen pořídit velmi kvalitní snímky. Z toho je vidět, že pokud má člověk talent, nezáleží na kvalitě nástroje. Zaostrovací mechanismus Kodaku Panoram naprosto chybí, taktéž přesný hledáček. Má vysouvací objektiv, který při exponování opíše kruhovou výseč 140 stupňů a poté se zasune

S touto kamerou Ivan Lutterer prochodil v letech 1984 až 1991 Prahu, nejvíce ho lákala místa jeho dětství. Na jeho snímcích se tak objevují lokality jako bubenečská Zátorka, Stromovka, okolí Vltavy a ostrovy na ní jako třeba Kampa. Stejně jako u jeho kolegů je možno jeho fotografie považovat za obrazový dokument zmizelé tváře Prahy osmdesátých let. Ivan Lutterer si jimi ale zároveň „psal“ svůj intimní deník. Na jedné straně jde o čistě dokumentární tvorbu, v dalších se objevuje ale i jistá kritičnost pohledu na měšťácký život. Nenajdeme v nich výsměch, jde spíš o jakési konstatování stavu věcí. Z jiných záběrů, těch intimnějších, je zase cítit poctivost, dokáží působit tiše a melancholicky zároveň.



Ivan Lutterer: Kadaň, 23. 11. 1987

3.4.2/ Fotografův odkaz

Podobně jako Josef Koudelka, také Ivan Lutterer se neomezuje jen na krajinářskou panoramatickou fotografii. Zároveň se snímáním Prahy se s přáteli spolupodílí na cyklech Český člověk či Letem českým světem.

Jeho zájmy dokonce podchycují svět fotografie v širším záběru, než je u jiných fotografů běžné. Je totiž zároveň restaurátorem a konzervátorem fotografií. Ani jeden svůj um však již nevyužije, v roce 2001 tragicky umírá.

K výročí fotografových nedožitých padesátých narozenin v roce 2004 mu jeho spolužáci uspořádali výstavu jeho panoramatických snímků. Z výstavy v pražské galerii Langhans s jednoduchým názvem Panoramatické fotografie vzešla také stejnojmenná publikace prací Ivana Lutterera.⁴⁹ Jeho dílo není možné jednoznačně zaškatulkovat, nelze říci, že byl například fotografem dokumentárním. Je lepší se na jeho snímky chvíli dívat, nechat je na sebe působit a pak si každý něco z jeho díla odnese.

⁴⁹ Lutterer, Ivan: Panoramatické fotografie – Panoramic photographs 1984-1991, Studio JB, Lomnice nad Popelkou, 2004

3.5/ Jaroslav Poncar

3.5.1/ Zatoulaný fyzik

Výše zmíněnými jmény ale rozhodně nekončí seznam těch, kteří propadli kouzlu širokouhlého formátu. Kromě Josefa Koudelky v mém výčtu zatím převažovali umělci spjatí s českou kotlinou. Jaroslav Poncar (1945) se nám ze své rodné Prahy i severočeských Litoměřic, kde vyrůstal, zatoulal nejprve do Německa, kam v 60. letech emigroval, a poté se svým panoramatickým fotoaparátem až do Asie. V Německu začal rozvíjet obě své současné profese, kterým se dosud věnuje – jaderného fyzika a fotografa. Dodnes je jak profesorem na Vysoké škole technické v Kolíně nad Rýnem, tak zároveň vyhledávaným specialistou v oboru vědecko-výzkumné fotografie. Jeho snímky se také od děl předchozích autorů liší tím, že Poncar využívá barvu, která je naproti umělečtější černobílé pochopitelně pro přesnější dokumentaci vhodnější.

Jeho soukromá fotografická práce sleduje převážně dvě témata, jedno domácí a jedno světové. Ještě před emigrací začal snímat České středohoří. Zřejmě už tehdy ho vtáhlo kouzlo zvláště krajiny bývalých sopečných vulkánů. V tom, jak se z polabské roviny k nebi tyčí kopečky, kopce, hory je něco, co nutí k zamýšlení, meditaci. Vylézt nahoru a z vrcholu se dívat na hemžení pod sebou je opojný pocit.

Možná právě touha „cítit zase křídla“ přivedla Jaroslava Poncara k mnohem vyšším vrcholům, těm himálajským. V roce 1976 si do západní Himálaje s sebou poprvé přinesl panoramatický fotoaparát, starý ruský model FT-2. Podlouhlý formát si ho získal natolik, že se mu věnuje dodnes. Tenkrát s FT-2 jel ve spolupráci s muzei, universitami a dalšími institucemi dokumentovat památky Himálaje, Tibetu a Kambodže. A tím se z něho stal fotograf cestovatel, kde pořizuje idylické snímky přírodních krás.

V těch asijských zemích se ale Jaroslavovi Poncarovi naskytla také příležitost, jak využít svou vášeň na poli vědy – začal s fotografickou dokumentací buddhistických chrámů a jejich detailů, když pořizuje snímky nástěnných maleb. V letech 1977 až 1987 pro německou televizi procestoval další kouty – Jemen, Mali, Indii, Pakistán a vrátil se i do Tibetu. V roce 1981 začal právě s fotografickou dokumentací historických uměleckých děl, nástěnných maleb v chrámech západního Himálaje, v Tibetu, Nepálu, Barmě. Tady všude provádí jako vědecký pracovník oceňovaný výzkum. Právě díky jeho obrázkům jsou mapována pro veřejnost jinak nepřístupná místa. Velký kus práce odvádí také v Kambodže, kde pracuje v rámci programu UNESCO, fotografuje velkolepý komplex Angkor Wat. Odtud pochází například i stovka panoramatických fotek.



Jaroslav Poncar: Bayon (1997)

Vedle jistého uspokojení z vědecké práce si Jaroslav Poncar zajistil také slávu pro laiky viditelnější – od roku 1995 je zapsán v Guinnessově knize rekordů za vytvoření nejdelšího, 2400 mm měřícího diapozitivu. Jeho dokumentární práce ale přeci jen znamená větší přínos pro vědecké zkoumání, než je umělecká hodnota jeho idylických krajinných panoramat.

3.6/ Miloš Spurný

3.6.1/ Ekolog, umělec a vědec v jednom

Ve své práci jsem jmenoval jak fotografy, bytostné umělce, experimentátory, krajináře, dokumentaristy, vědecké pracovníky, i ty s ekologickým citěním. Proto si myslím, že je vhodné zde zmínit se o jednom, který splňuje všechna tato zařazení. Miloš Spurný (1922 – 1979) je opravdu všestranným fenoménem. Ačkoliv vědec a biolog, který pro své zaměstnání využíval kameru i fotoaparát, dokázal se na krajinu podívat také okem umělce. A právě tato jeho dovednost skloubit vědu s uměním mu vynesla ocenění odborníků. Pořizoval fotografie jako analýzu krajiny, byl ale schopen vytvářet fotomontáže, na kterých krajinu proměnil v ornament.

Do ekologické fotografie se pustil jako jeden z prvních. V době, kdy se tvůrci umělecké fotografie omezovali na zobrazování pohledných míst, nejlépe v co nejdramatičtějším světle, Spurný sledoval něco jiného. Obrazy jeho kolegů se nijak nehlásily ani ke konkrétní lokalitě, kde byly pořízeny, ani jejich obsah nevyjadřoval časové určení. Snahou Miloše Spurného bylo oblast, která ho zaujala, systematicky probádat a poznat - podchytit nerovnoměrný vztah mezi přírodou a civilizací. Jedině tak v ní pak může zobrazit proměny, a to, co je v ní jedinečné. Právě na tomto základu založil v roce 1965 fotografickou skupinu REKRAFO, tedy Regionální krajinářští fotografové.

Už od 50. let 20. století se Spurný zaměřil převážně na krajinu Moravy. „*Fotografovat u nás krajinu v prvních poválečných letech znamenalo málem nést na odív svou politickou zaostalost. I když je to dnes k smíchu, kus stínu těch znamenitých let na krajinářské fotografii stále leží.*“⁵⁰ Když bychom se vrátili o pár stran zpět, narazili bychom na podobné datum v kapitole o Josefu Sudkovi a jeho Severních krajinách. Stejnou dobou, jako Miloš Spurný pořizuje svá první ekologická panoramata, toulá se se svým širokoúhlým Kodakem i jeho současník Sudek krajinou Mostecká, zasaženou ekologickou katastrofou, a fotografuje jedny z prvních ekologických děl vůbec. Každý jinde, ale oba vedeni stejným záměrem. Věděli o sobě? Měli ponětí, že nejsou sami, kdo se vydali touto cestou?

3.6.2/ Panorama jako nutnost

Když už jsem zmínil Josefa Sudka, připojím ještě dvě jména – Jiří Toman a Josef Koudelka. Všichni tři jmenovaní fotografové používali panoramatickou kameru s negativem s poměrem stran 1:3. Spurného kamera Bednaflex, kterou si sám sestavil, umožňovala záběr 6,5 x 11 cm. Ten mu ale někdy nestačil, a tak musel sáhnout ke slepování dvou, tří, občas i čtyř a více výseků. „*Co víc může být k vzteku, když u vytržení nad majestátem krajinného panoramatu máme v ruce nebo na stativu jen takový nicovatý, čuč s úhlem okolo 45 °!*“⁵¹ Pro něj nebylo panorama jen možností zpestřit si focení, pro něj to byla vyjadřovací nutnost. Určitě i tomto rysu se zmiňuje fotografova manželka Věra v monografii (Spurná, Věra: Moravské krajiny Miloše Spurného, Veronica, Brno, 1994), kterou o svém muži napsala. O muži, který jedinečným způsobem zachycoval proměny české krajiny vlivem civilizace.

⁵⁰ Dufek Antonín: Miloš Spurný mezi fotografií a ekologií, 7.G/Sedmá generace – společensko-ekologický časopis, 4/2007

⁵¹ Dufek Antonín: Miloš Spurný mezi fotografií a ekologií, 7.G/Sedmá generace – společensko-ekologický časopis, 4/2007

3.7/ ... a další

3.7.1/ Jiří Kudělka - Fotografie jako forma protestu

Také další vědci, tentokrát matematik – analytik, si našli cestu k fotografii. Jiří Kudělka (1952) ji pojal jako formu vlastního protestu. Psala se osmdesátá léta dvacátého století a v Československu trvala doba normalizace. Každý si zvolil způsob, jak se s ní vyrovnat. Ostravák Kudělka si našel také svůj ventil – fotografování.

V jeho práci se tedy potkávají dvě pojetí, osobní deník s dobovými momentkami. Na jeho černobílých snímcích ožívají již zapomenuté rozhovory mezi zachycenými postavami či situace z dob dávno minulých, které ale mnozí z nás zažili na vlastní kůži. Možná proto nás vzrušují víc než pohledy do poklidné krajiny. Je na nich totiž zachyceno i něco z nás, naše minulost.

3.7.2/ Jan Dyrter - Nová krev širokoúhlého formátu

Aby to z mého výčtu nevypadalo, že panoramatický formát není mezi mladými tvůrci oblíbený a že je nástrojem už jen starší generace, mohu za mnohé zmínit alespoň jednoho zástupce mladých fotografů Jana Dyrtera. Tento pětatřicátník posunul širokoúhlý formát zase o kousek dál.

Dyrter se věnuje dokumentární fotografii (subjektivnímu dokumentu), ve které uplatňuje jak panorama, tak osobitým způsobem barvu, pro dokument dříve ne zcela běžnou. Pro jeden ze svých velkých cyklů Butterfly Age si vybíral zajímavé situace na nejrůznějších místech, v ulicích měst doma i ve světě, v dopravních prostředcích, kavárnách či na břehu moře.

V jeho novém, dalším, odborníky kladně hodnoceném souboru Middle of Homewhere však nastal posun k větší intimitě. Svě blízké přátele zachycuje v naprosto běžných, nijak dramatických pózách. Také barevné kontrasty jsou potlačeny, aby z obrazů vyzářoval klid, pohoda. Prostředí barevných panoramat je také osobnější. Postavy, které se v záběru objevují spíše náhodou, zastihujeme v jejich prostředí, například v obývacím pokoji. Jde vůbec převážně o interiérové fotografie. Silnější výpovědní hodnotu snímkům dodává jejich prezentace. Dyrter zvolil formu triptychu. A tak se fotografie, postavy na nich, děje i prostory dostávají do nejrůznějších vzájemných vztahů a konotací. Autor chce svým dílem říct, že krása je všude kolem nás, jen se umět dívat. Že nikdo a nic není šedivé a že tajemství číhá všude.

Způsob tvorby Janu Dyrterovi, i přes to, že se focení nevěnuje příliš dlouho, vynesl mnohá ocenění. Za cyklus Middle of Homewhere si v roce 2007 vysloužil druhou cenu na 13. ročníku Czech Press Photo v kategorii Každodenní život.

4/ Slovo závěrem

Ačkoliv by se mohlo zdát, že sledovat vývoj panoramatické fotografie nemusí být zcela obtížný úkol, zjistí jedinec ponořivší se do hloubek tohoto tématu, že místo pozvolného znaku na zádech půjde o zběsilý kraul. Tvůrci na panoramatický formát nezachycují jen krajinu, pro kterou byl vlastně vytvořen, ale začali ho používat pro experiment, subjektivní deník, dokument... Já jsem se pokusil alespoň podchytit většinu podstatnějších zastávek historie širokoúhlých snímků.

Je také těžké ukončit můj výběr fotografů, kteří si jako svůj obor nebo jako svého koníčka vybrali fotografii a při volbě formátu sáhli po panoramatu. Každý se zaměřil na jiné téma, každý se vydal svou cestou a každý zanechal v dějinách tohoto oboru svou stopu – někdo hlubší, někdo mělčí. Ale bylo, je a bude mnoho takových jmen.

„A v takové chvíli musím si vzpomenout na krásu fotografie. Ať žije! Ještě je mladá, ale bude věčná.“⁵²

⁵² Seifert, Jarostav: Všechny krásy světa, Eminent, Knižní klub, Praha, 1999, s. 340

5/ Seznam použité literatury

- Anděl, Jaroslav, Josef Sudek o sobě, Torst, Praha 2001
- Baatz, Willfried, Fotografie, Computer Press, Brno 2004
- Baran, Ludvík, Fotograf Rudolf Janda – Frenštát pod Radhoštěm 2000
- Bouček, Vít - Dostál, Martin, Jiří Toman, KANT, Praha 2006
- Cílek, Václav, Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2002
- Cílek, Václav, Makom - kniha míst, Dokořán, Praha 2004
- Dufek Antonín, Miloš Spurný mezi fotografií a ekologií, 7.G/Sedmá generace – společensko-ekologický časopis, 4/2007
- Ehm, Josef, Praha, Panorama, Praha 1985
- Fárová, Anna, Jiří Toman fotograf, katalog výstavy, Galerie moderního umění, Roudnice nad Labem 1992
- Fárová, Anna, Josef Sudek, Torst, Praha 1995
- Fryčová, Linda, Světoznámý fotograf Josef Koudelka slaví 70. narozeniny, ČT24, Kultura, <http://www.ct24.cz/kultura>, 10. 1. 2008
- Hodrová, Daniela, Místa s tajemstvím, KLP, Praha 1994
- Kirschner, Zdeněk, Josef Sudek, Panorama, Praha 1986
- Kopecký, Bohdan, Literární noviny, 8. února 2005, č. 6
(http://www.literarky.cz/index_o.php?p=archiv&text=1540)
- Koudelka, Josef, Černý trojúhelník – Podkrušnohoří: Fotografie 1990-1994, The Black Triangle: The Foothills of the Ore Mountains, Vesmír, Praha 1994
- Lahoda, Vojtěch, Alchymista a kouzelník. Josef Sudek a Emil Filla, časopis Umění, č. 6 2004
- Lutterer, Ivan, Panoramatické fotografie – Panoramic photographs 1984-1991, Studio JB, Lomnice nad Popelkou 2004
- Moucha, Josef, Půvab všeho je v záhadnosti,
<http://www.fotografnet.cz/indx.php?lang=cz&cisid=23&katid=5&claid=250>
- Neubert Karel, Krejčí Milan, Praha – Setkání věků, Odeon, Praha 1986
- Paul, Alexandr, Pražské impresi, Panorama, Praha 1987
- Reich, Jan, Praha, Petit & Public History, Praha 1995
- Řezáč, Jan, Slovník místo paměti, Artfoto, Praha 1999
- Seifert, Jaroslav, Všechny krásy světa, Eminent, Knižní klub, Praha 1999
- Spurná, Věra, Moravské krajiny Miloše Spurného, Veronica, Brno 1994
- Sudek, Josef Janáček – Hukvaldy, texty Janáček Leoš, vybral Šeda Jaroslav, Supraphon, Praha 1971
- Sudek, Josef, Praha panoramatická, Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1959
- Šťastný Andrej, Praha magická, Panorama, Praha 1986
- Vandas, Zdeněk, Bohdan Kopecký – Napříč a naboso životem. 2. díl,
http://www.svitavsky.denik.cz/kultura_region, 2. 8. 2008
- Je fotografie umění?, časopis Světozor VI, 1936, č. 29, 16. července
- Josef Sudek fotograf na celý život, časopis Sanguis, 2005, č. 37
- Privatissima – Poznámky, 50.-70. léta 20. stol., katalog k výstavě, Praha 2007
- Prales Mionší, Kant, Praha, 2009

6/ Jmenný rejstřík

Ahasver, P. H. - 21
Anděl, J. - 8, 17
Bichler, V. - 18
Bouček, V. - 23, 24
Burda, R. - 18
Byrtus, J. - 18
Cílek, V. - 7, 20
Dostál, M. - 23
Dyntera, J. - 37
Ehm, J. - 15
Fárová, A. - 8, 9, 11, 21, 23, 24, 27, 30
Filla, E. - 8, 18, 19
Funke, J. - 9
Fragner, J. - 20
Helbich, P. - 18, 20, 21
Hnín, J. - 21
Chovanec, F. - 18
Chuchna, J. - 30
Janáček, L. - 16, 18
Janda, R. - 18
Kopecký, B. - 19
Koudelka, J. - 7, 20, 21, 27, 28, 32, 36
Krejčí, M. - 15
Kudělka, J. - 37
Lacan, E. - 6
Lahoda, V. - 8
Lutterer, I. - 7, 21, 24, 32, 33
Mlčoch, J. - 14
Mrkos, A. - 22
Neubert, K. - 15
Paul, A. - 15
Plicka, K. - 15
Poláček, J. - 7, 15, 21, 24
Poncar, J. - 7, 21, 22, 34, 35
Provazník, F. - 21
Reich, J. - 15, 21
Rothmayer, O. - 11
Seifert, J. - 8, 9, 10, 16, 21
Schulhoff, P. - 11

Sudek, J. - 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 32, 36
Sutton, T. - 6
Spurná, V. - 36
Spurný, M. - 36
Svoboda, J. - 21, 24
Sysel, F. - 20
Šťastný, A. - 15
Šrámek, P. - 14, 15
Teige, K. - 12
Toman, J. - 7, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 36
Vojtěchovský, L. - 24
Watkins, C. E. - 6