



JINDŘICH PŘIBÍK

FOTOGRAF

Teoretická bakalářská práce

Jiří Nováček

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Odb. as. Mgr. Václav Podestát

Oponent: Mgr. Jan Pohribný

JINDŘICH PŘIBÍK FOTOGRAF

HENRI PRIBIK
PHOTOGRAPHER

Teoretická bakalářská práce

Jiří Nováček

© 2013 Jiří Nováček
Institut tvůrčí fotografie
FPF Slezské univerzity v Opavě

— ABSTRAKT

Ve své bakalářské práci jsem chtěl zaznamenat profesní i soukromý život fotografa Jindřicha Přibíka, v období více, jak padesáti let jeho tvorby. Zaměřil jsem se na jeho život a tvorbu, kterou jsem se pokusil zhodnotit v dobových i uměleckých souvislostech, nejen v tehdejším Československu, ale především v zahraničí, kde tento autor pětadvacet let působil.

Klíčová slova: Reflexy, muzeum, fotografie, FAMU, emigrace, divadlo, cestování, cykly, Brusel

— ABSTRACT

In my thesis I want to chronicle the professional and private life of photographer Henri Pribik during the more than fifty years of his work. I have focused on his life and work, which I tried to evaluate within its period and artistic context, not only in Czechoslovakia, but especially abroad, where the author worked for twenty-five years.

Key words: Reflexes, museum, photo, FAMU, emigration, theater, traveling, cycles, Brussels

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2012/2013

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Forma: Kombinovaná
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

— PODKLAD PRO ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE STUDENTA

Předkládá	Adresa	Osobní číslo
NOVÁČEK Jiří	Tř. Legionářů 1577/1, Jihlava	F090997

Téma česky: Jindřich Přibík – fotograf

Název anglicky: Henri Pribik – photographer

Vedoucí práce: Mgr. Václav Podestát – ITF

Zásady pro vypracování:

Cílem práce bude popsat, zmapovat a utřídit tvorbu a život fotografa Jindřicha Přibíka v Československu a poté jeho dlouholeté působení v emigraci.

Seznam použité literatury:

Lhereux, Albert-André: *Théâtre de l'Esprit Frappeur 1978/1983*, Bruxelles, Théâtre de l'Esprit Frappeur 1983
Fárová, Anna: *Jindřich Přibík / Rekapitulace 1958—2001*, Praha, České centrum fotografie 2001
Přibík, Jindřich: *Muzeum, Plzeň 1963*, Plzeň, Západočeská galerie 2003
Vančát, Pavel: *Jindřich Přibík*, díl v edici fotografie, nakladatelství TORST 2008
Přibík, Jindřich: *Vzpomínka na Jiřího Ermla*, Jindřich Přibík, Temnokomorník, 7/2011
Freiberg, Jan: *Rozhovor s Jindřichem Přibíkem*, PARS PRO FOTO, 2005
Přibík, Jindřich: *Plzeň emotivní*, TRICO Prague, 2010

Podpis studenta: **Datum:**

Podpis vedoucího práce: **Datum:**

Podpis vedoucího katedry: **Datum:**

— PODĚKOVÁNÍ

Děkuji za odborné vedení, veškeré cenné rady, podnětné připomínky a doporučení, vedoucímu práce, odb. as. Mgr. Václavu Podestátovi.

Děkuji panu Jindřichu Přibíkovi i jeho ženě Isabele za jeho ochotu, vstřícnost a trpělivost, a zároveň za poskytnutí dobových materiálů, osobních zážitků a jeho rozsáhlého fotografického archívu jiného materiálu při realizaci diplomové práce. Zvláštní poděkování Marii Musilové za nepostradatelnou pomoc při grafické úpravě a zlomu.

— PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl veškerou použitou literaturu. Pokud v textu uvádím přímou řeč, vycházím z osobního rozhovoru s autorem.

— SOUHLASÍM

Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie.

V Jihlavě dne 25. června 2013

— OBSAH

- 7 Úvod
- 8 Politická situace ve společnosti v 50. letech, dění v umění
- 9 Dětství 1944—1960
- 13 Plzeň 1961—1964
- 25 Praha 1965—1973

- 41 Emigrace 1974—1977
- 43 Divadlo 1975—1988
- 56 Ostatní tvorba v zahraničí 1976—1981
- 90 Návrat do Maříže
- 92 Závěr

- 93 Samostatné výstavy
- 93 Skupinové výstavy (výběr)
- 94 Publikace
- 96 Katalogy výstav
- 96 Články a publikace
- 97 Zastoupení ve sbírkách
- 97 Životopisná data
- 98 Seznam použité literatury
- 99 Internetové odkazy
- 100 Jmenný rejstřík

- 102 Příloha – Diplomová práce Jindřicha Přibíka
FAMU, 1969 „Praktické jevy ve vývoji světové fotografie“

— ÚVOD

V roce 2008 jsem navštívil výpravnou výstavu 180 fotografií z let 1962—2007 dvojice přátel Jindřicha Přibíka a Jiřího Ermla v Národním muzeu fotografie v Jindřichově Hradci. Jednalo se o společnou výstavu motivovanou dlouholetým přátelstvím obou autorů a představovala celkový průřez jejich tvorbou. Zvláště fotografie Jindřicha Přibíka mě zaujaly natolik, že mě dovedly až k úvaze napsat o tomto fotografovi diplomovou práci. Dalším z podnětů byla i blízkost mého vidění s jeho, především v oblasti tvůrčí, reportážní či dokumentární fotografie. Přestože již o Přibíkově díle vyšlo několik publikací, šíře jeho tvorby nebyla doposud kompletně zmapována. Chtěl bych touto studií zpracovat další informace v dlouhém časovém působení autora z období od padesátých let minulého století až po současnost, včetně období tvorby v zahraničí, kdy Jindřich Přibík pobýval v emigraci. Přibíkův život bych rád zhodnotil v historickém a společenském kontextu. Přestože v roce 2008 vychází ve vydavatelství TORST monografie pražského teoretika umění Pavla Vančáta, tak jeho práce poznamenává mnoho prázdných míst z Přibíkova života i díla. Svoji studií bych chtěl rozšířit a doplnit důležitosti ze života Přibíkovy rodiny a hlavně tvorby, včetně některých důležitých souborů, jako jsou např. **Děti, Profese** případně soubor **Chomutovsko**, který se stal námětem na nevydanou publikaci a sloužil jako Přibíkova studentská diplomová práce na FAMU v roce 1969. Období po emigraci doplňuji další rozsáhlou tvorbou a tématy, na nichž Přibík mnoho let v zahraničí pracoval, nebo jsou uvedena jen ve zkratce, jako např. **Divadlo či Parkingy**. Nenacházíme zde ani Přibíkova životopisná fakta z jeho života v zahraničí, témata týkající se jeho práce pro **ES**, pojišťovnu **Europe Assistance** či fotoreportérskou práci např. pro časopis **Libelle**. Rovněž není zmíněno ani o obsáhlých souborech **Aeghir, Portréty, New York** nebo o souborech **Mirano Continental, One Color World** či **Foire de Brusel**.

— POLITICKÁ SITUACE VE SPOLEČNOSTI V 50. LETECH, DĚNÍ V UMĚNÍ

Po únoru 1948 se rychle ztrácela možnost prezentování jiného než státem prověřeného a organizovaného umění, vyzdvihovaným ideálem se stalo národní realistické umění 19. století. Kultura sloužila jako ideologický nástroj k ovládnutí centrálně řízené společnosti. Došlo ke zrušení tradičních spolků a jiných sdružení, mnoha časopisů a tiskovin a k nastolení cenzury. Jakkoliv zůstávalo umění pokládáno za svobodné podnikání, bylo ekonomicky podřízeno uměleckým fondům, zatímco např. architekti se stali zaměstnanci státních či družstevních ateliérů. Na oficiální scéně se udržel jen ten, kdo respektoval oficiální ideologické požadavky a zcela se politickému tlaku podřídil, nebo ten, kdo alespoň naznačil ochotu se nadiktovanému vzoru přiblížit. Silný tlak se v oficiální výtvarné tvorbě projevil dvěma základními směry. První byl radikálně stalinský a prosazoval mechanické převzetí sovětských vzorů. Druhý, liberálnější směr, hájil národní variantu socialistického realismu a zahrnoval řadu realistických projevů s nejrůznějšími východisky. Koncem 50. let nastala na české výtvarné scéně radikální změna. Bylo završeno téměř desetileté období stagnace, v němž docházelo ke střetům s oficiální organizací Svazem Československých výtvarných umělců (SČSVU), jenž uděloval povolení k veškerým výstavám. Únorovým XX. sjezdem Komunistické strany Sovětského svazu v roce 1956 byla vyhlášena nová kulturní politika, která se projevila i na domácí, české půdě: SČSVU na konci října 1956 po dlouhé diskusi povolil zakládání tvůrčích skupin a potvrdil je změnou ve svých stanovách¹.

Pro vyrůstajícího mladého Přibíka byla v této době fotografie určitou individuální revoltou. Především v tom smyslu, že mu umožnila pracovat samostatně a částečně bez vlivu tehdejší společnosti. Měl zde prostor pro větší individuální svobodu, než měl v tomto oboru zaměstnaný jedinec, jenž dělal zakázky a fungoval pod určitým vlivem režimu, kde se stav nesvobody projevoval skoro ve všem. Přibíkovi byla už od mládí ideologická situace velice jasná, nepodléhal žádným iluzím, žádný posun v politickém myšlení směrem doleva zde nebyl a celá jeho rodina byla vždy velmi napravo. Tehdy mu jako mladému chlapci připadaly ideologické fotografie naivní až strojené, jejich vliv byl spíše negativní, takže pokud to bylo možné, snažil se vůči této ideologické tvorbě spíše vymezovat. Příkladem budiž strojené oblečení budovatelů, kterému se snažil všemožně vyhnout, role šatů je na jeho fotografiích minimalizovaná (např. svářeči, kde vidíme stát spíše siluety za

svářecími maskami). Často také např. nechce mít na fotografiích ani auta, stožáry, veřejné osvětlení či jiné prvky datující tuto dobu.

Jeden z dalších důvodů jeho revolty byla samozřejmě i perzekuce jeho rodiny (i když to v jejich případě nekončilo například vězením).

V případě Příbíkovy rodiny spočíval dopad komunistického režimu především v odebrání celého majetku. Rodina v té době přežívala také díky schopnostem jeho matky, která napříč složité situaci ve společnosti řešila občasně přilepšení pro rodinu svým důvtipem a přirozenou inteligencí. (Např. v době nástupu uplatňování stalinského kultu začátkem 50. let 20. století nebylo možné koupit vlnu. Příbíkova matka si všimla, že byly v prodeji velmi levné vlněné koberce. Koupila je, poté rozpletla a prodávala jako vlnu na pletení. V té době, kdy se základní plat pohyboval okolo 800 Kčs na měsíc, to znamenalo výrazné přilepšení, např. až o 2000 Kčs.)

— DĚTSTVÍ 1944—1960

Jindřich Příbík se narodil v Plzni dne 12. září 1944, jako jediné dítě manželům Příbíkovým (vzhledem k tomu, že jeho babička byla Němka, která se nikdy nenaučila česky, byl pokřtěn jako Heinrich Karl Maxmillian Pribik, Heinrich po otci a dědečkovi, Karl a Maxmillian po strýcích. Jméno figuruje na všech oficiálních dokumentech až do roku 1948, kdy byl rodný list vyměněn za Jindřich Příbík. Během emigrace určily belgické úřady jeho jméno podle původních oficiálních dokumentů). Narodil se v rodině, která měla ze strany otce, řečeno socialistickou rétorikou, buržoazní minulost — otec Jindřich Příbík byl ředitelem sklářského podniku. Matka pocházející z prostých poměrů (její otec byl strojnádce, matka bylinářka) se v šedesátých letech vypracovala na vedoucí plzeňské pobočky galerie Českého fondu výtvarných umělců Dílo.

Příbíkův dědeček (rovněž Jindřich Příbík), ze strany otce, byl po první světové válce úspěšným podnikatelem a vynálezcem. Patentoval systém



na pokládání odrazových vrstev na skleněné plochy, které mu umožňovaly vytvářet zrcadla obrovských rozměrů. Patent poté prodal za velmi vysokou částku do USA. Získaný kapitál využil k rozšíření továrny v Táboře, kde firma rodiny Přibíků úspěšně podnikala. Jeho bratr Rudolf Přibík měl již několik sklářských továren koncernu Přibík & Fischer v Praze, Plzni, Brně i Bratislavě a stal se jedním z velkých producentů skla v tehdejším meziválečném Československu a zároveň jedním z patnácti nejmovitějších lidí v zemi. Jeho jmění mělo hodnotu v řádech stovek milionů. (V jeho zkonfiskované vile žil např. i tehdejší poválečný prezident Antonín Novotný.) V jedné z fabrik Přibík a Fischer v Plzni pracoval Přibíkův otec na pozici ředitele. Továrna, tak jako ostatní majetek rodiny, byla v 50. letech kompletně zkonfiskována komunistickým režimem a otec se po zbytek života musel živit jen podřadnou prací. Josef Čechura, přítel Jindřicha Přibíka a kmotr jeho syna, byl nejen plzeňským amatérským fotografem, ale i tím, kdo přivedl mladého Jindřicha v 50. letech k fotografii.

Tehdy asi desetiletý Jindřich Přibík se při návštěvách poprvé seznamuje s fotografickým prostředím, avšak zatím bez vyvození jakýchkoliv důsledků pro svoji budoucnost. Tento první dojem však u něj zůstává a začíná se naplno projevat až o několik let později.

Na rodinné dovolené v Tatrách v roce 1953 se jako devítiletý setkává Přibík s fotografem Erichem Tylínkem, který zde fotografuje zvířata pro Tatranský

1 — Starý Smokovec, Jindřich Přibík, foto Erich Tylínek, 1953

2 — Starý Smokovec, Jindřich Přibík s rodiči a kamarádem, foto Erich Tylínek, 1953



národní park v nádherných prostorách starého hotelu Grand ve Starém Smokovci (1, 2).

Specifické prostředí a fotografova práce, včetně jeho alchymie jej natolik zaujala a inspirovala, že zde vytváří svůj vůbec první snímek fotoaparátem Box-Tengor, který dříve dostal od svých rodičů. Po návratu z Tater následuje už první fotografická série z roku 1954 pojmenovaná *Cesta potokem*, která předjímá Přibíkův další vývoj. Jedná se o několik záběrů s názvem *Potok*, jež mladý Přibík vytváří při procházkách okolo mýtovského potoka.

Zde jakoby vstupuje do své první fotografické etapy a zároveň při denním setkávání a objevování vodní hladiny dává vznik ranému souboru odrazů.



3 — Pohled na řeku (Božkov, první plzeňská fotografie) 1955

V roce 1955 vzniká další série s názvem *Božkovská voda* (3), kde je hlavním motivem opět voda.

Další kontakt s fotografií nastal v deváté třídě jedenáctiletého gymnázia v roce 1957. Profesor matematiky Koula provozoval ve škole fotografický kroužek. Zde poprvé Jindřich Přibík zkouší také sám zvětšovat vlastní



4



5



6

4 — *Velká voda, Tábor (Přibíkův jez) 1959*

5 — *Cestou do školy, Plzeň 1958*

6 — *Utonulá ryba, Holoubkov 1962*

fotografie. Důležitou roli pro Přibíka hrála místní vědecká knihovna, která mu sloužila jako obrazný přístav možností studovat v pohnuté době padesátých let nejnovější i starší ročníky švýcarského časopisu Camera a knihy o fotografii Přemysla Koblice. Tím se mu dostává příležitosti sledovat a konfrontovat poslední trendy v oblasti moderní fotografie přímo v Plzni. V Plzni se Jindřich Přibík rovněž setkává s Bohumilem Polanem, mentorem a obrovským znalcem literatury, který mu tehdy jako mladému klukovi půjčoval ke čtení díla autorů, ke kterým by se jinak nedostal – Friedricha Nietzscheho, Jamese Joyce nebo Franze Kafku.

V roce 1960 snímky teprve šestnáctiletého Jindřicha Přibíka pořízené fotoaparátem značky Flexaret, vyhrávají v krajské fotografické soutěži. Poslal tam jen tři záběry. Je odměněn dvěma cenami za snímky ze série *Velká voda* (4–6).

Mnohé jeho záběry krajin z této doby byly postavené především na práci se světlem. Autor je řadí do širšího cyklu **Impresionismus**. Mladý fotograf objevuje silný smysl pro kompozici i schopnost abstrahovat reálnou předlohu.

— PLZEŇ 1961—1964

Ihned po absolvování gymnázia v roce 1960 se Přibík hlásí na pražskou FAMU, obor kamera. Kvůli svému původu a díky nedoporučení se tam nedostává.

S vědomím, že bez doporučení od dělníků se na vytoužená studia nedostane, začal v roce 1960 pracovat v plzeňských Závodech V. I. Lenina (dříve Škodovy závody) jako fotograf propagačního oddělení. Vznikl tam také jeho reportážní cyklus **Škodovka** (7–11) včetně portrétů nejlepších pracovníků určených na tabla. V roce 1961 šel pracovat do inventurního oddělení Drobných služeb a v roce 1962 do Gumáren (12). Tam vznikají další soubory fotografií.

V průběhu cest v tomto zaměstnání tvoří prvotiny jeho celoživotních Reflexů, které již vznikají dalším přístrojem na střední formát – Pentacon Six.

Reflexy s živými lidmi jsou viděné skrze výlohy obchodů nebo bufetů, pod částečným vlivem Eugéne Atgeta, jehož snímky mladý Přibík viděl otištěné ve švýcarském časopise Camera. Pracuje s cíleným pohledem. Odstraňuje tedy rám výkladní skříně a koncentruje se na samotný obsah reflexů. Jednotlivé postavy jsou zde v přirozených akcích, jen jejich obraz a odraz kompozici rozšiřují, kombinují a prolínají se do složitějších dějů a obrazců. Krátce na to vznikají první autentické reflexy *Zmáhá je spánek* (1961) (13) motivovaný Goyovými Caprichos (Las rinde el sueño). Vidíme příšery noci, které se objevují



7



8



10



9



11



12

7 — Škodovy závody, Plzeň 1960—1961

8 — Škodovy závody, Plzeň 1960—1961

9 — Nejlepší z nejlepších, Plzeň 1960

10 — Škodovy závody, Plzeň 1960—1961

11 — Škodovy závody, Plzeň 1960—1961

12 — Gumárna, Plzeň 1962



14

13 — Zmáhá je spánek, 1961

14 — 6 hlav ve vlaku, 1962

15 — 13 mužů v nádražní restauraci, Staňkov 1962

16 — Poslední sklenice piva, Plzeň 1962



15



13



16

uprostřed spánku. Zmámené hlavy klesají v oparu, v opiovém zahalení světla, které probleskuje z vnějšku a utápí se ve světelném snu. Na něj v rozmezí několika snů navazovalo *Šest hlav ve vlaku* (1962) (14) a poté *Třináct mužů v nádražní restauraci Staňkov* (1962) (15), *Poslední sklenice piva* (16). Téma reflexů v podstatě pokračuje až do současnosti. Objektivizujícím pohledem



17

17 — Bílá figurina, Plzeň, 1961



18

18 — Aranžérka, Plzeň, 1960

na realitu jsou fotografie s figurínami, umístěnými ve výkladních skříních obchodů, které autor často zakomponovává i do výše uvedených Reflexů (17,18). Počátek 60. let je kapitola, kde vznikají rozsáhlé soubory například **o dětech** v Plzni v reportážně sociálním pojetí, přihlížejícím k dobovým znakům (19—22). Autor ale současně obdobným způsobem vytváří cyklus **o starých lidech** (23—26) v jejich nejrůznějších činnostech v městských exteriérech, které jsou rovněž využity pro rozsáhlé soubory **o dělnících** či uhlazenější, méně emotivní a objektivnější fotografie nazvané **Profese** (27—30) zachycující různá zaměstnání. V zahraničí tímto cyklem pokračuje pod názvem **Ordinary people** (31,32) jakoby částečně v rovině fotografa Irvinga Penna, který ve svém stanu vytvářel rovněž záběry lidí různých profesí. U Příbíkova šlo o náhodné setkání s obyčejnými lidmi, bez jakékoliv stylizace, podobně jako byly např. portréty Augusta Sandera v jejich přirozeném prostředí. Portrét byl utvořen v prostředí portrétovaného, který si byl vědom svého snímání a fotograf to ničím nezastírá. Byla zde určitá stylizace stavu fotograf/model a jednalo se často o osobu,



19



20



21



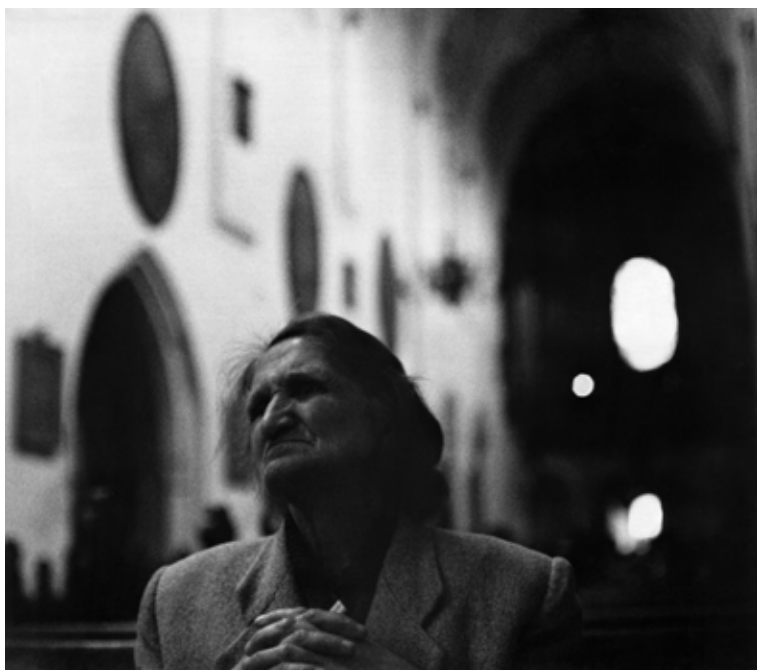
22

19 — *Bezprotřední smích, Plzeň 1960*

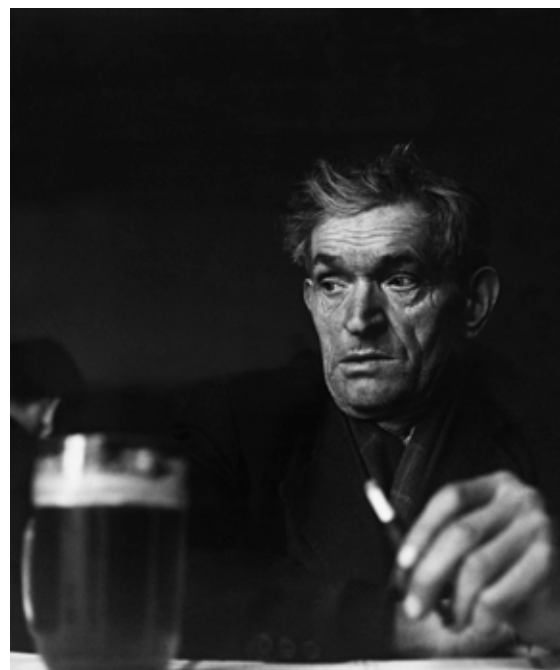
20 — *Hra na mrtvou, Chomutov 1961*

21 — *Sokolovská Ofélie, 1960*

22 — *Chlapec s červenou rybičkou, Plzeň 1960*



23



24



25



26

23 — Chrám v Olivě, Polsko 1963

24 — V hospodě Na Řemendě, Plzeň 1960

25 — Ve vlaku, Nezvěstice 1961

26 — Zima u škodových závodů (stařec v bílé), Plzeň 1960



27



28



29



31



30



32

27 — Uhlíř a katedrála, Plzeň 1962

28 — Uklízečka, Plzeň 1963

29 — Zřízenec pohřebního ústavu, Plzeň 1963

30 — Servírka v Adrii, Plzeň 1963

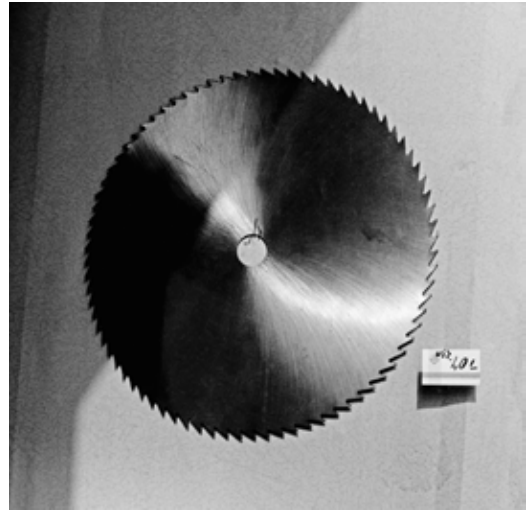
31 — Pekařka (pocta A.Sanderovi), Gent 1989

32 — Lovce krevet, Den Haag 1967

kteřá ničím zvláštním nevynikala. Tyto kompozice vytvářel především v Kanadě a navazuje jimi na profese z 60. let vytvořených v Československu. V první polovině šedesátých let, kdy pracuje v inventurním oddělení, začíná Jindřicha Přibíka zajímat rovněž forma fotografování předmětů všedního dne (**Nová věcnost**). Geometrické struktury, navazující hra geometrických a bezobsažných struktur, přísných tvarů (pila, kastroly.). Přesto některé



33



34



35



36

33 — Hrnce, Rokycany 1962

34 — Pila, Plzeň 1965

35 — Plášť, Manetín, 2000

36 — Ramínka, Dobřany 1962

snímky přesahující svojí atmosférou mají určitou emotivní výpověď a až abstrahující hru. Poprvé se setkává s novou věcností v knize Die Neue Sachlichkeit ve vědecké knihovně v Plzni. (33—36)

V letech 1962—1963 pracuje v Západočeském muzeu v Plzni jako fotograf-archivář a díky tomu získává vytoužené doporučení ke studiu na FAMU.

V Muzeu a jeho podzemních depozitářích plných starých předmětů, artefaktů a vitrín v neosvětlených prostorách, jež ani nelákaly přílišnou čistotou, vzniká rozsáhlý soubor fotografických **zátiší**. Vznikají při několikahodinových expozicích doprovázených kontemplativními texty a byla publikovaná pod názvem — Muzeum Plzeň, 1963. Tiskem až o čtyřicet let později



37 — kniha Muzeum Plzeň 1963, 2003

(Muzeum Plzeň 1963, Západočeská galerie, 2003) (37). Zde rovněž vznikají první **Montáže** např. *Práce, pohyb, čas*, 1963. Fotograf zde byl inspirován německým fotografem Johnem Heartfieldem či částečně ovlivněn futuristickým malířem Giacomettem Balló Ballim. V práci dochází k opakování různých motivů, přeměn neživých předmětů, ale i přirozeného světa živých lidí.

Montáže vznikají z originálních negativů, občas i ze starých a poškozených negativů ze skla zvětšovaných na solarizovaný papír (38—40). Později například i volně zařaditelný cyklus **Odsouzený** (1965—1970) (41—42) začínající vlastním autorovým textem a vyjádřený formou jakoby starých vojenských fotografií. Občas mu slouží jako pozadí pro montáže i fotografie zdí například při hledání fantaskních krajin.



38



39



40

38 — *Práce, pohyb, čas, (první montáž) 1963*

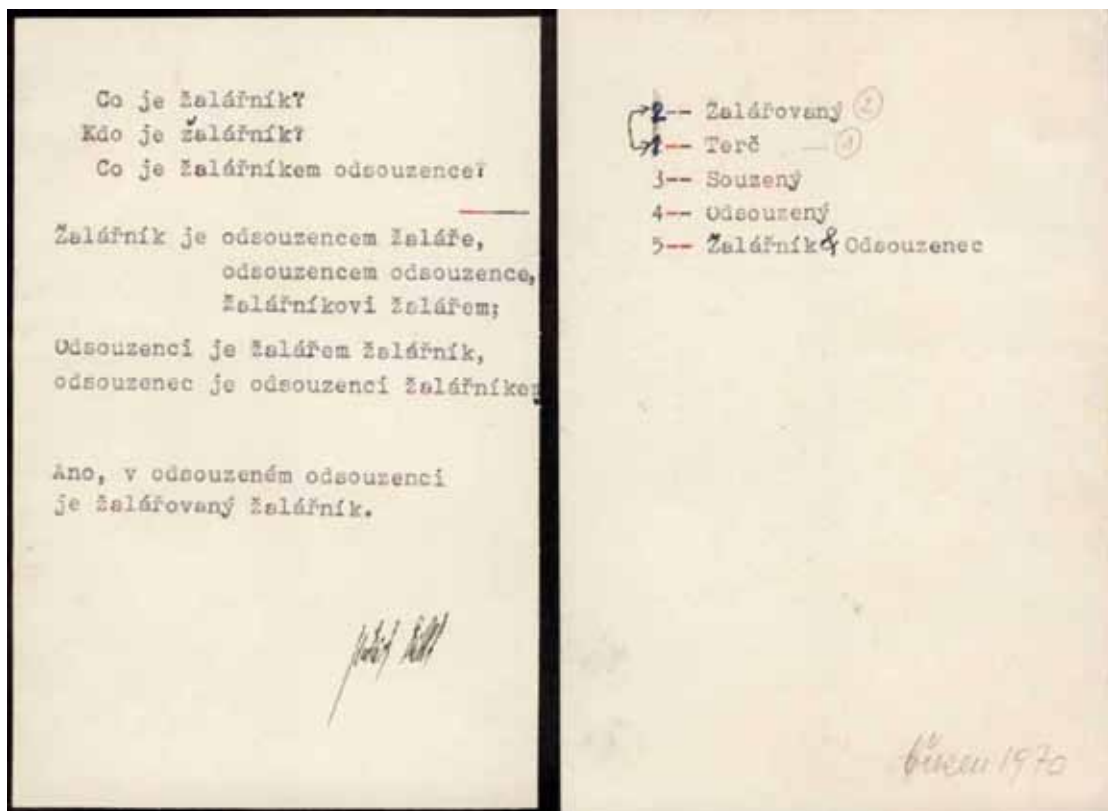
39 — *Sittlichkeit und Zeitgeist, (Řád) 1964*

40 — *Mírný nesouhlas muže v šedém plášti se uskutečňující hrozbou, 1964*



41 — Odsouzený, 1965—1970
 42 — Odsouzený, text 1965—1970

41



42



43



44



45



46

43 — Uvolnění po zabití zvířete, Plzeň 1970

44 — Dveře mojí kanceláře, Brusel 1983

45 — Neviditelná hlava s viditelnými ústy, Ostende 1967

46 — Světelná kabelka, Plzeň 1964

Muzeum mu rovněž umožňuje se seznámit se sbírkami ze všech možných oblastí, mimo jiné i se surrealistickými díly Jindřicha Štyrského, Mikuláše Medka, Jindřicha Heislera, Toyen, Bohuslava Brouka a dalších. **Surrealismus** 1964—1997 byl jednou z věcí, která poznamenala Přibíkovu generaci poeticko-surrealistickými kořeny. Důležitá byla i výstava v Hluboké nad Vltavou v roce 1964, přestože trvala jen pouhý jeden den, poté byla zakázána. Surrealismem byl Přibík přitahován od nejranější doby a narážel na něj nejen

v muzeu, ale již předtím v knize Zpěvy Maldororovy od Isidora Ducasse, v dílech André Bretona – Nadja či v dílech a také při osobním setkání se Salvatorem Dalím v Cadaqués, kde měl Salvador Dalí dům. Přibík později vytvořil například portrét Dalího v roce 1979 v jeho muzeu ve španělském Figueres. V Čechách byl surrealismus např. prostřednictvím Štyrského a Toyen více poetický, na rozdíl od francouzského, který byl tvrdší, studenější, až analytičtější. Přibíkův směr se podle mého soudu pohybuje kdesi uprostřed těchto dvou mezních poloh (*Platýzi ze Španělska, zátiší, montáže*), surrealistická větev (návěstí, kabelka s rukou, neviditelná ústa, maska minotaura, zátiší s elementy španělské malířství – lebka, vycpaný pták – podle španělského malíře Francisca de Zurbarána) (43–46).

— PRAHA 1965—1973

V roce 1964 je Přibík konečně přijat na FAMU, kde studuje kameru a fotografii (dva roky kamera, potom fotografie) do roku 1969 (FAMU ukončuje diplomovou prací – Praktické jevy ve vývoji světové fotografie, kde vedoucí jeho práce byl doc. Ján Šmok). Studuje zde tak zvaný nultý ročník fotografie. Před ním byl první absolvent fotografického studia Pavel Dias. Přibík byl přijat ještě jako student kamery, ale po dvou letech je přerážen na popud docenta J. Šmoka spolu s ostatními do nově otevřeného fotografického ročníku. Spolu s ním studovali např. Jiří Erml, Pavel Vácha nebo Antonín Vodák (Jiří Erml emigroval až několik let po Přibíkovi do New Yorku). Studenti byli rovněž v úzkém kontaktu s režisérskou sekcí FAMU mající občas společné volné aktivity. Umožnilo jim to například nahlédnout nejen do fotografických ateliérů, ale měli přístup i díky profesorovi Antonínu M. Brousilovi k nejnovějším zahraničním filmům, které se tehdy běžně nepromítaly.

Mezi výčtem profesorů lze například zmínit i Milana Kunderu na literaturu, či nynějšího režiséra Miloše Formana na režii. FAMU byla tehdy vnímána jako akademická enkláva volného života, která se v tehdejší Československu příliš nevyskytovala, především díky docentu J. Šmokovi. Všechna tato privilegia sloužila k obohacujícímu studiu s velmi příznivým duchem. Rok po zahájení studia na FAMU začíná Přibík rovněž studovat filosofii na Karlově univerzitě v Praze, kterou končí doktorátem za obhajobu práce – Hegelův vztah k umění, (1972).

Jedna z dalších sérií, kterou se Přibík již v období před emigrací zabýval, byla i **Zátiší – Nature Morte** (v doslovném překladu mrtvá příroda). Naplňují

charakteristiku přírody prostřednictvím fragmentálního detailu, ztišeného místa. Když Přibík přistoupil k tomuto tématu, tak jej hra se slovy strhává v tom smyslu, že si Nature Morte jako zátiší „vyhnal“ do krajnosti a vytvářel je skutečně v podobě nálezů mrtvých zvířat v přírodě (47—50).



47



48



49



50

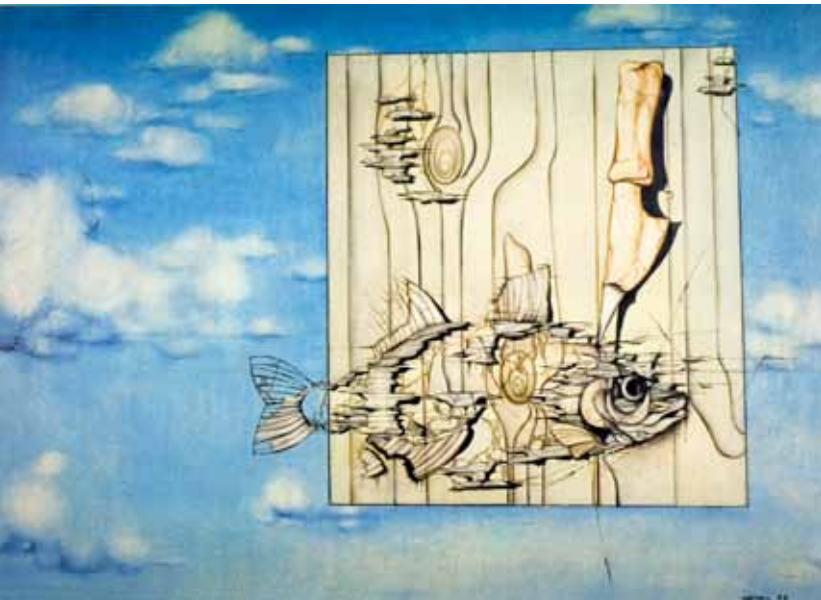
47 — *Ekologické nedorozumění, okolí Plzně 1967*

48 — *Pavouci, Muzeum Plzeň 1965*

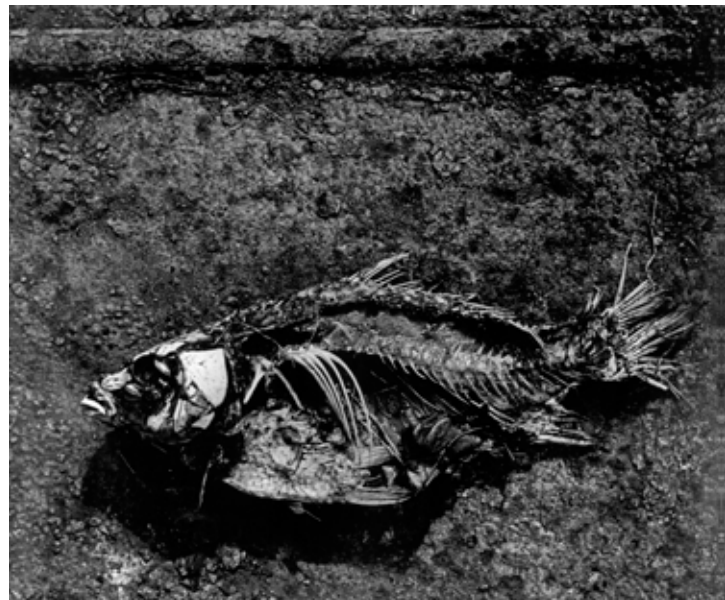
49 — *Trofej, Mítov 1967*

50 — *Digitální čas, Coney Island, N.Y.C. 1984*

Inspirován především Medkovou malbou, *Magnetickou rybou* z roku 1949 (rozpadlá ryba) spatřenou poprvé na již zmíněné výstavě na Hluboké v 60. letech. Stejnou nachází i v realitě a je velice podobná tomuto obrazu. Od roku 1964 začíná tato témata vyhledávat, ať již v podobě nalezených předmětů či mrtvých zvířat (51,52).



51



52

51 — Mikuláš Medek, *Magnetická ryba*, 1949

52 — *Magnetická ryba (podle Medka)*, Lednice 1968

K tomu se disharmonicky pojí i větev ostatních zátiší, obsahující „jiné předměty“, které ho zajímají. Částečně inspirován Sudkem, jsou i zde zátiší s plastickým popisem povrchů nebo s přesahem do více oblastí. (*Sklenice s vodou*, 1980) (53).

Od roku 1964 vznikají další soubory fotografií zasahující i do období emigrace a to **Ženy figuríny, čas**. Příbík ženské akty nevytváří jako samostatný cyklus, byl to, jak sám říká hold kráse ženského těla, jakási občasná dionýská oslava. Nepřímo, ale zcela jistě mezi akty patří fotografie nahých figurín ve výlohách velkých měst, které prostupují Příbíkovou celou tvorbou sedmdesátých a osmdesátých let. Jejich společná řeč nemusí být zprvu zcela evidentní, protože se odvíjí od stylu ostatních témat, která pro něj byla dominantní v dané epoše. Od 60. let se setkával s akty Man Raye, Billa Brandta, Luciena Clerguea, Tarase Kuščynského, Františka Drtikola, Josefa Ehma a dalších. Také osobnost docenta Jána Šmoka měla pro něj vliv jako na absolventa FAMU, speciálně v této oblasti.



53 — Sklenice s vodou, 1980

Příbíkovo první akty jsou spíše abstraktní. Těla jsou v detailech, velké objemové hmoty, redukované na několik tonálních hodnot. Na ně navazují **Akty v krajině**, vzdáleně podobné kompozicím Kuščynského. Následují **Montáže** (období 1964—1966) a akty během studií (1966—1968). V Belgii pak vznikají **Vzpomínkové** montáže s použitím starších negativů a **Solarizace**. Následují cykly **Akty na ostrovech** (1976—1978), Monemvasia, Benátky, Kréta, Sardinie. Na ně navazuje série aktů se surrealistickým podtextem, ke kterým patří i stroboskopicky osvětlované **Detektivní příběhy** (Brusel 1979—1981).

V letech 1981 vzniká další velký cyklus detailů ženského těla v dunách na pláži v Zeelandu nazvaný **Písečná žena**. Od této tendence se odlišují akty s body paintingem **Hlava Medusy** Brusel 1982 až po cykly jako **Předmětná žena**, vytvořené již v Maříži v roce 1999 či *Pocta Drtikolovi*, Maříž 2001—2002 po soubor **Aktů v krajině** z roku 2003 navazující na léta šedesátá.

S časovým odstupem zde vidíme evidentní posun od abstraktně pojaté ženy, skoro bezpohlavní, nedostupné, mysteriozní, zahalené v montážích za závoji vkládaných struktur, až k starořeckému vidění sexu. Často zde vidíme Příbíkovo řetězení elementů (písek, voda, tělo, světlo) a prostorových vztahů (forma, vztah, vzpomínka, místo a čas) a vzniká zde cosi něco s univerzální platností (54—57).



54



55



56



57

54 — *Žena a čas, Plzeň 1964*

55 — *Společné tajemství, Plzeň 1966*

56 — *Isabela, Zeland 1985*

57 — *Lekce piana, Brusel 1982*

V dalším sledu vznikají další fotografické cykly, jako **Loutky** od roku 1965, jež byly tvořeny jako ilustrace k Máchovu Máji (58–60). Na uskupení loutek Přibík pak volně navazoval v období exilu v Belgii (**Princezna a trpaslík**, 1978). Dále vznikají **Fotogramy** (1965), soubor ovlivněný Man Rayem, kde za použití tvarů mořských tvorů, rostlin a různých předmětů vzniká série zajímavých fotogramů v malířsko-kresebné a fantaskní rovině. (Belgie 1968) (61). Hravosti a komplikované detaily, ve kterých často probíhá děj, vznikají



58

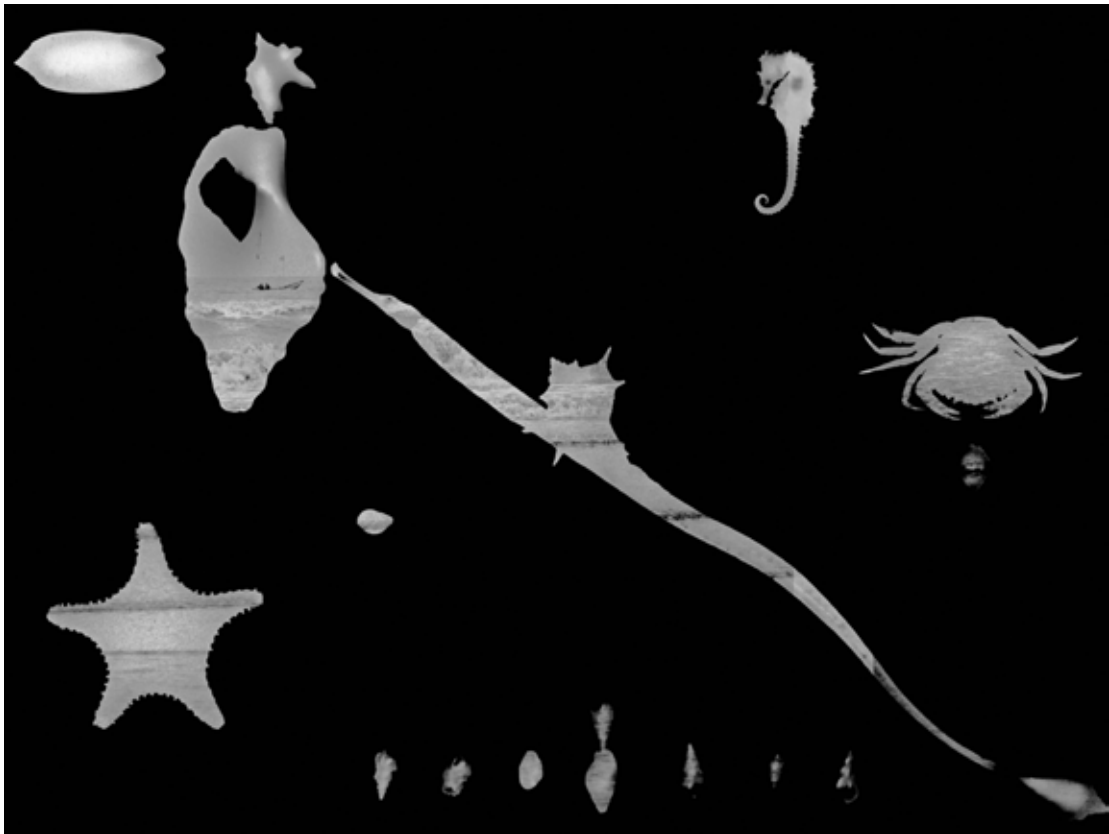


59

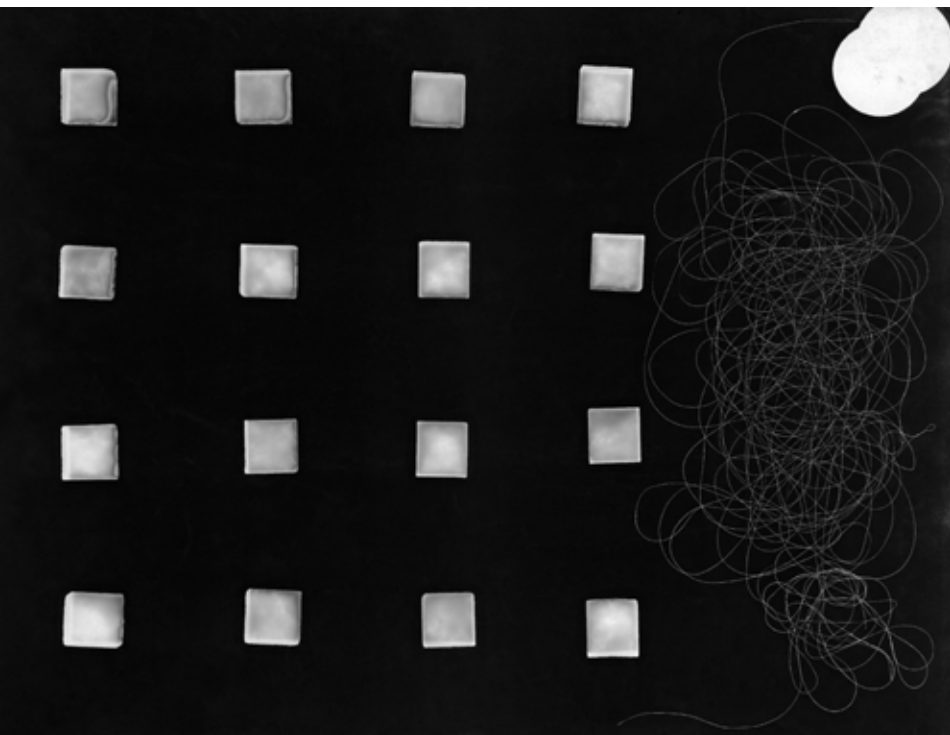
58 — Máchův Máj, 1965
59 — Máchův Máj, 1965
60 — Máchův Máj, 1965



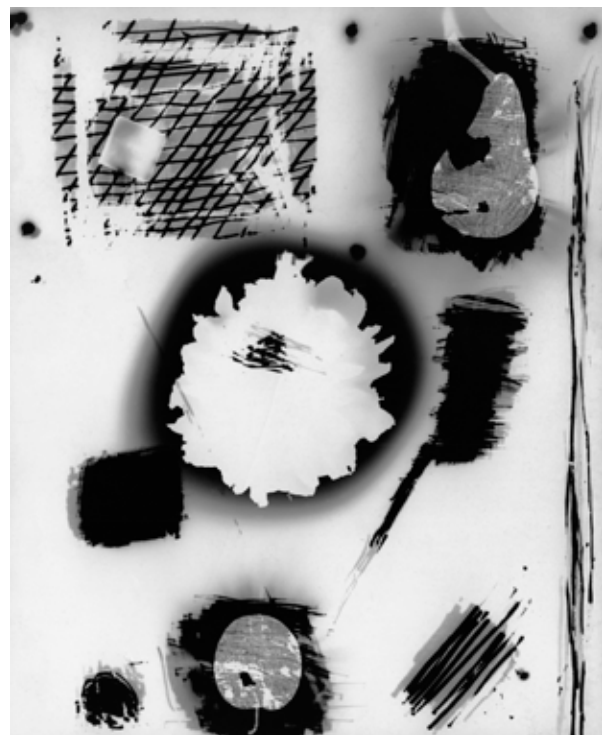
60



61



62



63

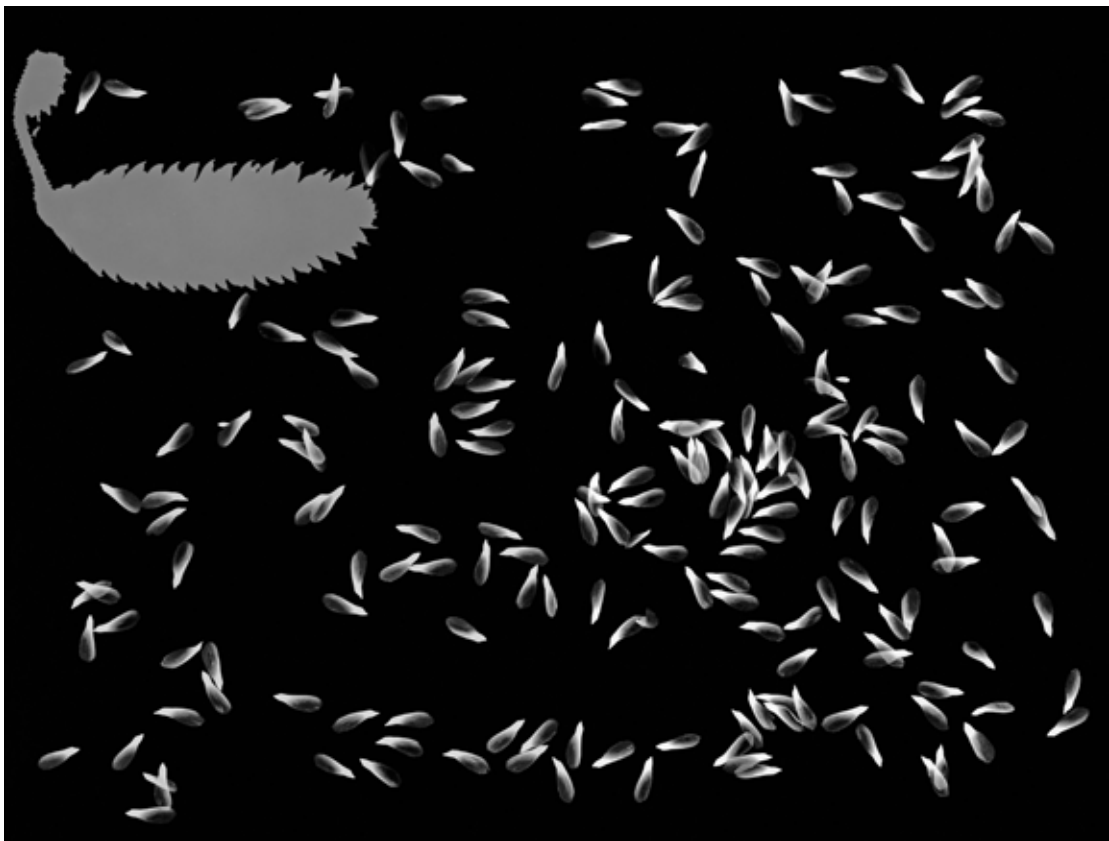
61 — *Vzpomínka na moře, Ostende 1968*

62 — *Kostky cukru s nití, Plzeň 1966*

63 — *Hruška, slíva, růže, Plzeň 1965*



64



65

64 — Gumoidní přizpůsobivost Jana Ermla, Ledenice 1968

65 — Šiška, 1969

v prvotním období a jiném časovém rozměru mladého umělce. (*Hruška, slíva, růže*, 1965, *Kostky cukru s nití*, 1966, *Gumoidní přizpůsobivost J. Ermla — Ledernice 1968, Šiška*, 1969) (62—65).

V roce 1967 se Jindřich Přibík ženil s Helenou Koenigsmarkovou, dcerou redaktora Josefa Koenigsmarka ze Západočeského nakladatelství (kde byl hlavním šéfredaktorem Václav Kuchynka). Jejich manželství trvalo do Přibíkova odchodu do emigrace v roce 1974 (66)



66 — Svatba, Přibík — Koenigsmarková, fotografoval Jiří Erml, 1967

Od jejího otce právě získává Přibík zakázku na přípravu knihy Chomutovsko, jež byla dalším počinem mladého fotografa. Dílo vznikalo několik měsíců a obsáhlo většinu aspektů Chomutovska, jako krajinu, město, průmysl atd. v rozsahu asi 50 fotografií a bylo dokončeno v roce 1969. Kniha se při předání v nakladatelství velice líbila, nicméně existující cenzura knihu nepustila dál. Příliš avantgardní rukopis, malá popisnost či příliš nesocialistický pohled bohužel nebyl přesvědčující, a tak jiný fotograf, inspirovan Přibíkovými fotografiemi, dílo dokončil po svém. Kniha tak vychází v denaturované podobě a pod úplně jiným jménem (Vlastimil Votruba, Chomutovsko, Západočeské nakladatelství, 1970). Originál, který nikdy nebyl vydán, však uspěl jako studentská diplomová práce na FAMU (1969) (67–75).



67



68



69



70

67 — Jindřich Přibík, Chomutovsko, 1968

69 — Jindřich Přibík, Energie (solarizace na papíře), 1968

68 — Vlastimil Votruba — Povrchový důl u Kadaně, 1970

70 — Vlastimil Votruba — Krajina před Kadaní, 1970



71



72

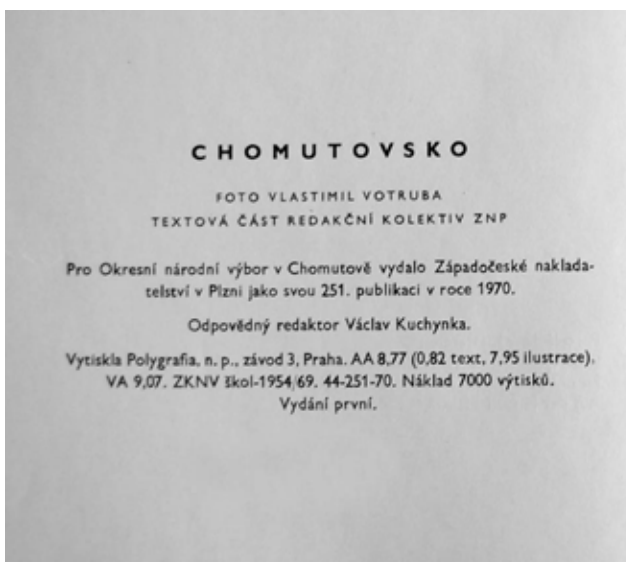


73



74

75



71 — Jindřich Přibík, Hrad Hasištejn, 1968

72 — Vlastimil Votruba, Věž hradu Hasištejna, 1970

73 — Jindřich Přibík, Chomutovsko, 1968

74 — Vlastimil Votruba, Údolí Ohře, 1970

75 — Chomutovsko, tiráž knihy, 1970

Krajiny bylo téma, které rovněž Jindřich Přibík vytvářel před odchodem do exilu a poté i v jeho průběhu během sedmdesátých a osmdesátých let minulého století.

Přibík nicméně ještě v Čechách vnímá krajinu pod trochu jiným úhlem, je monotematictější, vnímáme zde pocit z potkaného místa.

Jeho první záběry vystihují jistou paralelu s reflexemi ekologických problémů, jako u Josefa Sudka a jeho panoramatických fotografií. Později Přibík do rozmanitosti obrazů krajiny svým pojetím a přístupem na řadě míst do kontextu promítá obrazy z běžného života lidí.

Často se na snímcích objevuje právě jednotlivec, který bývá zakomponovaný do krajiny se snahou o vytažení nějakého individuálního rysu, aby krajina byla více poznatelná (viz kostel, hrající si děti, rybář) občas jeho přístup připomíná André Kertésze, který měl často na svých snímcích osobu či nějaké zvíře.

„Chomutovsko podle železnice, která tam vede ... a která vlastně určuje tu krajinu a zároveň ukazuje na funkci jednotlivce v krajině a také se tam snaží, aby krajina byla plastická, estetická a aby dojem ze snímku nebyl pouze takový, že je to jen krajina (jedna z takových typických krajin: jednotlivec, žena na řepném poli sbírající řepu, ztrácející se v obrovském lánu, v pozadí s kostelem) (76).

76 — Řepné pole, 1968

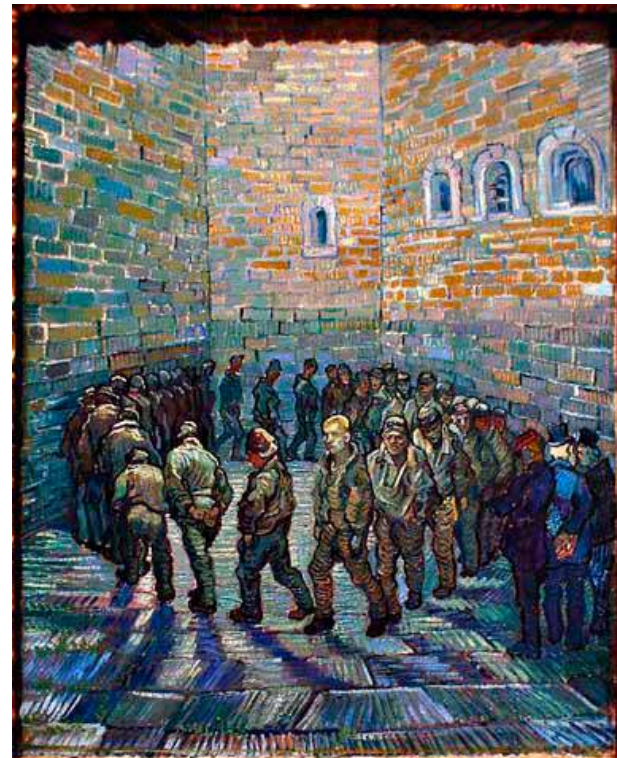


Vycházím z toho předpokladu, že když fotografie je dokončená, měli bychom mít chuť, pokud si jí pověsíte doma, se na ní dívat, ne aby se stalo, že když se na ní díváte dva dny, že už vás omrzí. Je to trochu ovlivněné malířským pojetím, protože malíř vždy vytváří obraz. Alespoň dříve, nyní už to taky není vždy pravda. Aby obraz byl svým způsobem estetický a aby tam stále vznikala interakce mezi divákem a mezi tím, co mu vlastně předstírá jako to, co našel.“

V české krajině Jindřicha Přibíka vznikají i asociace na obrazové elementy, např. na Van Goghův slavný obraz kruhového vězení (jež je v majetku Puškinova muzea v Moskvě). Přibík vlastně vytváří paralelu v české krajině – na jednou v ní nachází třešňový strom v odcházejícím květu a okolo něj jsou uhlířské vozíky, které ho obklopují, stejně jako ti vězni nebo dozorcí, kteří ho svírají dokola, takže jsou přítomny symbolické elementy, které se vlastně vztahují k malbě, aniž by to na první pohled bylo patrné (77, 78).



77



78

77 — Vězeň (pocita Van Goghovi – dvůr),
Chomutovsko 1968

78 — Vincent Van Gogh, Vězeňský dvůr 1890

„...existuje kniha – Peinture & photographie: Les enjeux d'une recontre, 1839—1914, Dominique de Font-Réaulx, kde vlastně jsou porovnávány fotografické náměty, které byly stejně zpracované v malířství a tady je vlastně ta vazba stejná, že obraz, který už existoval, mě ovlivnil do té míry, že jsem se ho snažil vytvořit na jiné úrovni ve fotografické podobě.“

V jiném smyslu se Přibíkova krajina objevuje venku. Zde už začíná být taková, která ho oslovila, bez prvku řízeného pohledu, občas ve fragmentovaných záběrech najdeme geometrii nebo prvky urbanismu, jako např. od Ralpha Gibsona, jasně je zde znát také Přibíkova zkušenost z reklamní praxe v podobě již zmíněné sevřenosti geometrických uzlů či existenciálního prostoru (79—81).



79



80

79 — Geometrická krajina, Holandsko 1982

80 — Krajina čára, Holandsko 1981

81 — Krajina s lodí a ananasem, Janov 1975



81

Aniž by to bylo pejorativní, Přibík se na místo dívá také pohledem fotografujícího turistu (Řecko, řecký text na dřevěné tabulce potopený v moři, přes něj jdou vlny a v tom vlnění se mění písmena. Vytváří sérii 3 fotografií, kde vlna vlastně mění fakt nápisu tím, že je v pohybu a dodává mu jinou obrazovou kvalitu, jinou deformaci, která vzniká přírodním elementem) (82, 83).



82



83

82 — Řecko, 1976

83 — Řecko, 1976

Dva roky po ukončení studia, v roce 1971, Přibík nastupuje na vojnu **k armádnímu filmu** v Praze, kde pracuje jako pomocník kameramana a fotograf. Tvorba filmů zde byla zaměřena na instruktážní filmy pro československou armádu – záležitost, která se pohybovala v té době na hranici hraného filmu, dokumentu a částečně i fikce. Natočené filmy byly určeny pro potřeby různých velitelství v československé armádě. Přibíkova tvorba obsahovala fotografie z natáčení, které se distribuovaly s filmem, případně byly používány pro další vnitřní účely. Nicméně osobních fotografií Jindřicha Přibíka vzniklo v té době velmi málo. Z malého výčtu můžeme uvést např. *Alegorii pádů jako podobenství* nebo snímky starých stromů pořízené z helikoptéry (84–87).



84



85



86

84 — Alegorie pádů jako podobenství

85 — Armádní film

86 — Armádní film

87 — Armádní film

Po vojně pracuje Přibík jako fotograf v Československé akademii věd v Praze v oddělení ekologie a urbanismu. Šlo o jeho poslední zaměstnání před emigrací, o kterou se pokouší po dostudování vysokých škol (FAMU 1964—1969) a filosofie na Karlově univerzitě (1965—1972) neúspěšně již od roku 1970. Přes všechnu snahu se mu nedařilo od roku 1970 do zahraničí vycestovat.

— EMIGRACE 1974—1977

V roce 1974 znovu požádal o vízum do Belgie (poprvé mu bylo vydáno v roce 1967, kdy byl v Belgii na pozvání svých příbuzných a vrátil se), které shodou okolností dostává a jímž naplňuje své rozhodnutí, které v něm uzrálo po mnoha letech. Jedním z důvodů emigrace bylo omezení v cestování. Díky řecké filosofii byl jako kluk přitahován Řeckem, kam se chtěl podívat. Jedna z dalších a největších motivací k opuštění vlasti byla permanentní nespokojenost s politickým systémem, která vyústila v určitý odpor díky zázemí, z něhož Jindřich Přibík vzešel, tedy z rodiny vlastníci velký kapitál v českých zemích, který byl poté komunisty znárodněn a zároveň šikana jeho rodiny, především otce, kterou se tento režim vyznačoval. Definitivní tečkou a uzráním konečného rozhodnutí o emigraci byla okupace Československa sovětskou armádou v roce 1968. Svoji roli sehrály i návštěvy příbuzných v Belgii. Belgie byla vybrána, jelikož se zde narodil Přibíkův otec při jedné z pravidelných cest jeho dědečka průmyslníka do Ostende. To Přibíkovi pomohlo při vyřizování emigrační žádosti. Dalším aspektem bylo i to, že měl v Belgii vzdálené příbuzné (rodina Mireille Robay), kteří mimo jiné vlastní fotografické studio v Charleroi — Marcinelle. MIREILLE ROBAY (belgická fotografka známá cyklem **Portréty marcinellských horníků**).

V Belgii jej jedna z příbuzných učila základům francouzštiny. Po této periodě si našel podnájem ve čtvrti Ixelles v Bruselu, kde si pronajímá apartmá a začíná si hledat kontakty pro práci (divadlo, publicitní společnosti). Přestože si nejdříve podává žádost o emigraci do Spojených států, nakonec zůstává v Bruselu. Nachází zde zaměstnání např. v reklamních agenturách, v divadlech, v pojišťovacích společnostech, pracuje pro Evropské společenství a další.

V roce 1975 se seznamuje se svojí druhou ženou, letuškou Jikke Koopmans (88). Často spolu cestují. Jike pracovala jako asistentka v evropském parlamentu a jako mluvčí evropských bank Edic. Spolu si poté koupili v rue Le Titien dům.

Svůj život měl tehdy J. Přibík rozdělen v poměru přibližně půl roku práce a půl roku cestování. Cestoval po všech státech Evropy, podnikal individuální dvouměsíční cesty, na kterých kombinoval např. prohlídky galerií s fotografováním. Často se také pohyboval po moři svým motorovým člunem, kterého využíval na cestách v přímořských státech (ostrovy Řecka, Benátky atd.). V roce 1985 se v Bruselu setkává s Isabelou Fárovou (89), (dcera česko-francouzské historičky umění Anny Fárové, 1928—2010 a malíře Libora Fáry, 1925—1988), se kterou žije J. Přibík doposud a mají spolu dvě dcery Annabelu (1985) a Inés (1989).

Isabela Fárová v Bruselu vystudovala sochařství na l'Ecole Des Arts Audiovisuel de la Cambre. Po ukončení studií se dále dva roky zdokonalovala na Académie des Beaux-Arts. Po studiích působí jako sochařka v Bruselu. Byla prezentována známou galerií Michaela Vokaerta. Zde také získává cenu za monumentální sochařství L. Schmidta a každoročně zde také realizovala jednu individuální sochařskou výstavu.



88



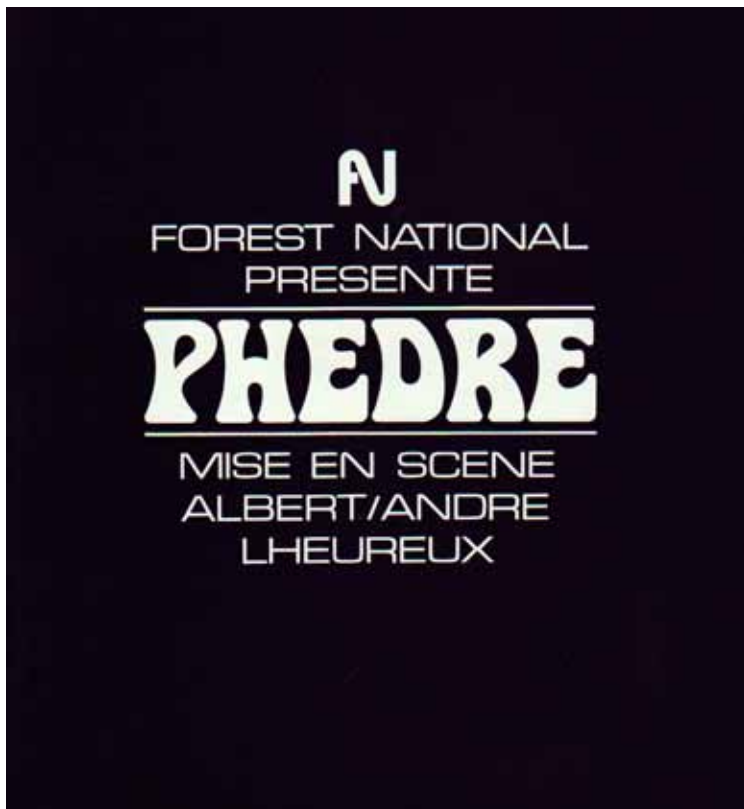
89

88 — Jikke Koopmans, Brusel 1975

89 — Isabela Fárová, Brusel 1991

— DIVADLO 1975—1988

Jedna z belgických reklamních agentur dostává zakázku od divadla Théâtre de l'Esprit Frappeur (90, 91). Má vytvořit katalog. Přibík se již v březnu 1975 účastní s několika fotografy konkurzu, jehož součástí bylo nafotografování zkoušky divadelního představení Phedre. Režisér Albert André Lhereux (92) si Přibíka poté vybírá jako hlavního fotografa na představení, ale nakonec zde



90



91



92

- 90 — Théâtre de l'Esprit Frappeur
- 91 — Théâtre de l'Esprit Frappeur
- 92 — Albert André Lhereux, 1978

Přibík zůstává po celou dobu své emigrace (93–108). Jeho první kontakt s divadelní fotografií začal již o mnoho let dříve, a jak sám říká: „V Plzni existovala tradice dobré divadelní fotografie, kterou udržovala nedocenená fotografka Věra Caltová, která už od roku 1950 působila v Malém i Velkém divadle v Plzni. Její osobnost inklinovala nevědomky k surrealismu (kdyby člověk mohl odjet na kolečku na ústřední hřbitov a tam to zaparkovat a uložit) a skvěle využívala kombinace ostrosti s neostrým pohybem k působivým montážím a nápaditě využívala dekor v pozadí. Snažila se o zachycení nezachytitelného, ten okamžik, který probíhá. Přes její práci jsem se poprvé setrhl s divadelní fotografií. Přistupovala k tématu velmi podobně, jako později já v Belgii, a to způsobem, že před generální zkouškou dělala seance, které byly určeny pouze fotografovi, a z těch potom do vnějších zasklených vitrín nazvětšovala fotografie z představení. Byl v tom takový romantický anachronismus prezentace, také v tom ohledu, že tam byla zachycena jakási časová posloupnost. Na čelních fasádách divadel a v předsálí divadla byly dříve zasklené dřevěné skříňky, do kterých umísťovala jako poutače jednotlivé divadelní fotografie z představení. Takže když divák přišel už do vestibulu divadla, tak měl možnost již vizuálně konzultovat hru, na kterou se přišel podívat, což vždy fungovalo jako zajímavý reklamní poutač, protože vizuální stránka věcí je vždy velmi přitažlivá a vypovídající. Já již jako velmi mladý fotograf jsem měl možnost tyto divadelní fotografie vidět a musím přiznat, že na mě velice zapůsobily, protože ona dokázala něco, co bylo důležité – klasickou divadelní fotografii v dobrém slova smyslu. Ve vnímání divadelní fotografie nastal určitý zlom, když Koudelka začal pracovat v divadle Na Zábradlí a Za Branou, a také fotografoval představení král Ubu, které bylo ve scénické výpravě Libora Fáry. Tam poprvé zanesl do divadelní fotografie to, co se běžně v divadelní fotografii doposud nepoužívalo – neostrost, zrno a všechny relativně avantgardní fotografické procesy – redukci na několik základních tonalit, kontrast 3–4 valér černé a bílé, zrnitost atd. I když mě Koudelkovy práce z mnoha důvodů příliš neoslovují, tak tato část jeho přístupu k estetice divadelní fotografie, je velice zajímavá, jelikož přináší jiný emotivní pohled na realitu divadla a i vizuální stránka je tady přínosná, už proto, že není tak obvyklá, jak jsme byli u divadelní fotografie zvyklí, takže tímto přístupem se divadelní fotografie pohnula trochu jinam a dopředu. Já jsem vždy divadelní fotografii zpovzdálí pozoroval, aniž bych se k ní sám osobně dostal, první opravdový kontakt byly fotografie pro divadlo Jára Cimrmana (spolu s výstavou ve foyeru divadla), kde jsem si hned na začátku vyzkoušel montáže, solarizace, expozice titulků do fotografií a všechno to, čím jsem se pak na začátku emigrace v Belgii živil.“

TOURNEES :

BELGIQUE - CANADA - FRANCE - ITALIE - MEXIQUE - PAYS-BAS - PORTUGAL - QUÉBEC - SENEGAL - SUISSE

LIEUX DE REPRESENTATIONS A BRUXELLES :

ATHENEE ROBERT CATTIEAU - AUDITORIUM 44 - ECOLE RUE FELIX HAP - ESPRIT FRAPPEUR - FOREST-NATIONAL - GAITE -
INSTITUT DES ARTS ET METIERS - JARDIN BOTANIQUE - MIRANO CONTINENTAL - PALAIS DES BEAUX-ARTS - RESIDENCE PALACE -
SALLE DES SPORTS DE SAINT-JOSSE-TEN-NOODE - SALLE SAINT-MICHEL

L'EQUIPE PERMANENTE :

Direction : Albert-André LHEUREUX
Administration : Michel REDLICH

Secrétariat Général : Anny MOUREAU
Coordination Générale : Marguerite HUBERT

Secrétariat de Direction : Didier BYA
Comptabilité : Marie-Thérèse WENDERS
Service de Location : Catherine VAN CAMPENHOUT

Relations extérieures : Michel LAGASSE
Promotion : Gérard CORBION - Yves FRAIKIN
Graphisme : Robert DETHEUX
Photographie : Henri PŘIBÍK

Régie Générale : Roland VANEBERG - Etienne KNOP

Avec la collaboration de : Guy BOUVEL, Woody BOUVEL, Charial DELHAYE, Guy DESSICY, Léo DESSICY, Laszette ROCHEZ

Conseillers : Nicole CROMPS, Guy WILLEMS

93



95



94



96

93 — Théâtre de l'Esprit Frappeur

94 — Théâtre de l'Esprit Frappeur

95 — Théâtre de l'Esprit Frappeur

96 — Théâtre de l'Esprit Frappeur



1979
"L'EPHEMERE EST ETERNEL"
 de Michel Seuphor
 mise en scène : Claude Confortes
 décor : Piet Mondriaan
 avec Chantal Aبا - Jean-Luc Debattice -
 Roland De Pauw - Michel de Hertogh - Nicolas
 Donato - Didier Fernay - Antoine Juliens -
 Serge Kochyne - Alain Lahaye - Jean-Marie
 Lemaire - Christian Maillet - Alain Nitchaef -
 Alain Pastre - Jacques Roux

1979
"JEU D'INTERIEUR"
 de Jacques De Decker
 mise en scène : Marcel Delval
 décor : Miriam Delville
 avec Martine Willequet - Michel De Warzée

1979
"BREL EN 80 CHANSONS"
 un spectacle musical d'Albert-André Lheureux
 orchestration et arrangements musicaux :
 François Rauber
 décor et costumes : Gilles Nicolini
 avec Françoise Giret - André Ghisla - Jofroi -
 Philippe Lafontaine - Daria de Martynoff -
 Claude Maurane - Yves Uzureau
 et Pierre Coulon - Baudouin Dehaye -
 Alexandre Fumelle - Marc Keiser - Jean-Paul
 Laurent - Alain Rochette - Joseph Gilet -
 Jean-Didier Vander Vorst

1979
"LES FEES ONT SOIF" de Denise Boucher
 mise en scène : Paul Anrieu
 décor : Jacques Van Nerom
 avec Daniele Denie - Gisèle Oudart -
 Louise Rocco

1980
"LA PASSION SELON PIER PAOLO PASOLINI"
 de René Kalisky
 mise en scène : Albert-André Lheureux
 scénographie : Christian Ferauge
 avec Serge Avedikian - Sidney Boccaro -
 Marie-Luce Bonfanti - Raoul De Manéz -
 Huguette Forge - Gilles Gerardin - Françoise
 Giret - Jean-Pierre Joris - Jean-Marie Lemaire -
 Roland Mahauden - Pietro Pizzuti - Maria Verdi

1980
"CAPITAINE SCHELLE, CAPITAINE ECÇO"
 de Rezvani
 mise en scène : Elvire Brison
 avec Jacques De Bock - Jean-Claude De
 Rudder - Patrick Descamps - Isabelle Glorie -
 Michel Kacen - Marie-Line Lefèvre - Martine
 Lemaire - René Lemoine - Christian Maillet -
 Gaëtan Malrait - Dominique Place - Brigitte
 Simon - Roland Thibeau
(ACCUEIL DU THEATRE DU SYGNE)

1980
"SHOW BIZZ ART"
 de et avec Jean-Luc Debattice

1980
CYCLE BECKETT : "LE DEPEUPLEUR"
 mise en scène : Pierre Tabard
 avec Serge Merlin

"LA DERNIERE BANDE"
 mis en scène et interprété par Eric Podor

1980
"LES DESIRABLES"
 de Yves William Delzenne
 mise en scène : Albert-André Lheureux
 décor : Robert Detheux
 avec Stéphane Aubergen - John Bean -
 Marie-Claire Beyer - Pietro Pizzuti -
 Xavier Van den Bergh

1981
"CAMELEON" d'après l'œuvre de Jean Muno
 adaptation et mise en scène : Patrick Bonté
 décor : Claudine Thyron
 avec Jean-Paul Connart

1981
"LA VOIX HUMAINE"
 de Jean Cocteau
 mise en scène et scénographie : Georges
 Boltard
 avec Jean-Marie Lehec - Francesca Paderni

1981
"LA PASSION SELON PIER PAOLO PASOLINI"
 de René Kalisky
 mise en scène : Albert-André Lheureux
 scénographie et costumes : Christian Halkin
 avec Jean-François Delacour - Huguette Forge -
 Jean-Marie Lemaire - Roland Mahauden -
 Pietro Pizzuti - Bernard Cogniaux - Jacqueline
 Ghay - Pedro Fernández - Patrick Bordigato -
 Marie-Ange Duthell



1982
"PRINCIPE DE SOLITUDE"
 de Maurice Guyon
 mise en scène : Rafael Rodriguez
 avec Jean-François Delacour
 (COPRODUCTION - THEATRE DE L'ETOILE)

1982
"CLEOPATRE"
 de Georges Sion, Carlos de Aguirre Lugo,
 Liliane Wouters, Dominique Rolin
 mise en scène : Albert-André Lheureux
 scénographie et costumes : Christian Halkin
 avec Anne-Marie Cappeliez - Yves Degen -
 François Farel

1982
"ŒUVRE POUR KOTO"
 de Minoru Miki
 interprétée par Keiko Nosaka
 textes dits par Albert-André Lheureux

1982
"BREL EN MILLE TEMPS"
 un spectacle musical d'Albert-André Lheureux
 orchestration et arrangements musicaux :
 François Rauber
 scénographie : Christian Halkin
 costumes : Christian Ferauge
 avec Philippe Anclaux - Ann Gaytan - Jofroi -
 Danielle Klein - Philippe Lafontaine - Claude
 Maurane

1982
"WALKMAN"
 de Thierry van Eyll
 mise en scène et scénographie :
 Patrice Fincœur
 musique originale interprétée par
 Denis Van Hecke
 avec Albert-André Lheureux - Claude Culiik -
 Sylvie Lopez - Xavier Percy

1982
"TROIS PIÈCES POUR DAMES SEULES"
 de Buzzati
 adaptation : Pietro Pizzuti, Bernard
 Decottignies
 mise en scène : Pietro Pizzuti
 scénographie : Christian Halkin
 avec Stéphane Aubergen - Anne Carpriau -
 Viviane Collet

1983
**"ÉMILIE NE SERA PLUS JAMAIS CUEILLIE PAR
 L'ANÉMONE"** de Michel Garneau
 mise en scène : Michel Garneau
 scénographie : Louise Lemieux
 costumes : François Barbeau
 avec Monique Mercure - Michelle Rossignol
 (ACCUEIL DU "CAFÉ DE LA PLACE" -
 MONTREAL)

1983
"SOLO"
 de Bernard Liégme
 mis en scène et interprété
 par Domingos Semedo

1983
"MOMAN"
 de et avec Louise Dussault

1983
"LA SALLE DES PROFS"
 de Liliane Wouters
 mise en scène : Albert-André Lheureux
 décor et costumes : Christian Ferauge
 avec Raoul De Manez - Suzy Falk - Jean
 Musin - Anne-Marie Cappeliez - Yves Degen -
 Michel Wright

1983
"QUAI DES RÊVES"
 un spectacle musical d'Albert-André Lheureux
 décor : Christian Ferauge
 avec Jacques Hustin
 direction musicale : Frank Flévez

1983
"BREL EN MILLE TEMPS"
 un spectacle musical d'Albert-André Lheureux
 scénographie : Christian Halkin
 costumes : Danielle Schoovaerts
 avec Philippe Anclaux - Ann Gaytan - Jofroi -
 Danielle Klein - Philippe Lafontaine -
 Claude Maurane



99



100



101

La visite de l'exposition
**ART
 ET ORDINATEUR**
 même brève
 s'impose.

*Vous pouvez visiter
 pendant l'entracte
 notre cafeteria créée à l'occasion
 de l'ouverture du nouvel espace.*

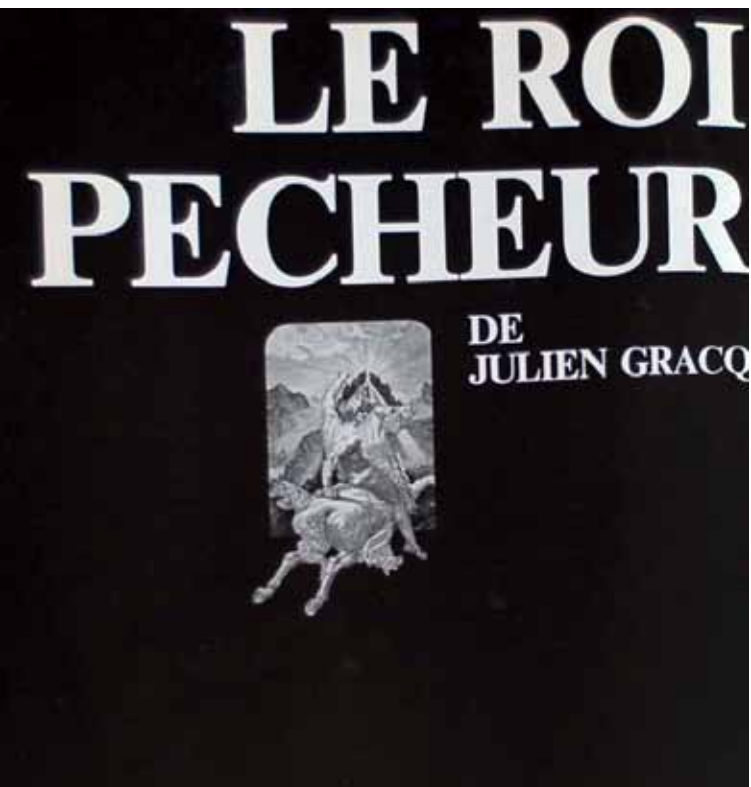


Ce programme
 a été réalisé par **publiart**

Lay-out : Robert DETHEUX
 Photographies : Henri PRIBIK
 Imprimerie : A. BEIRNAERDT

102

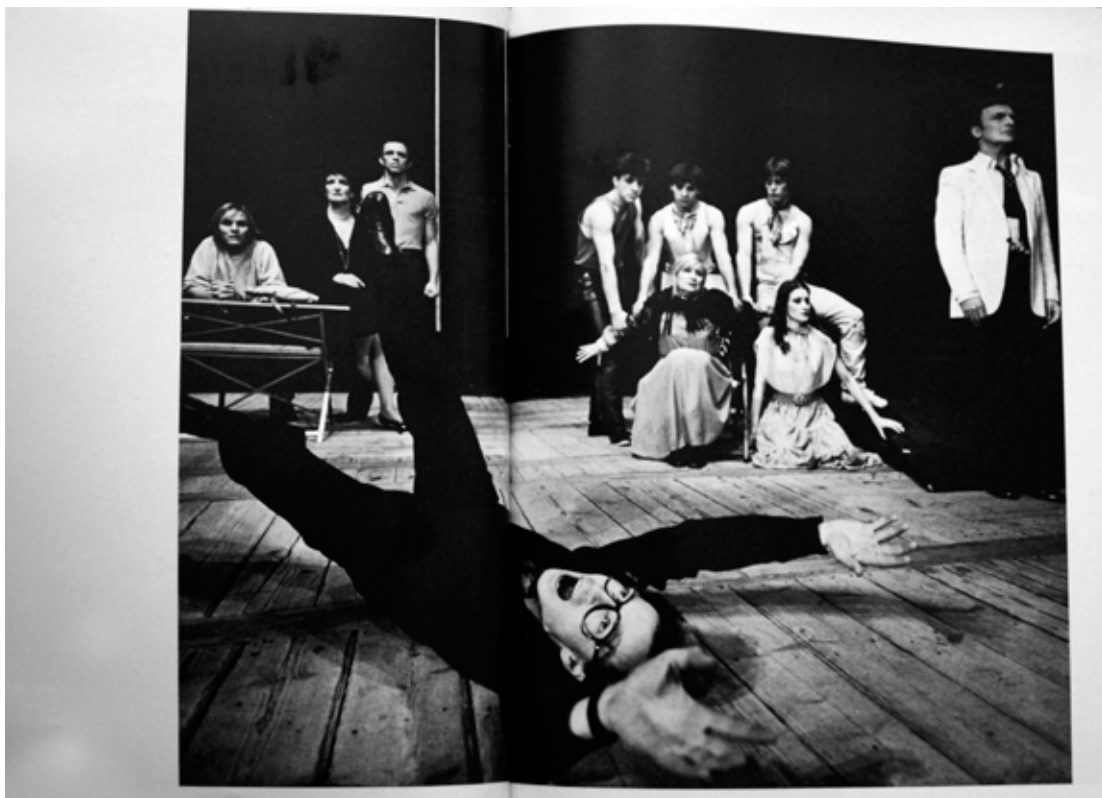
- 99 — Théâtre de l'Esprit Frappeur
- 100 — Théâtre de l'Esprit Frappeur
- 101 — Théâtre de l'Esprit Frappeur
- 102 — Théâtre de l'Esprit Frappeur



103



104



105

- 103 — Théâtre de l'Esprit Frappeur
 104 — Théâtre de l'Esprit Frappeur
 105 — Théâtre de l'Esprit Frappeur

CHRISTIAN LEONARD

Né en 1947 au mois de mai
de père dans le théâtre
de mère dans la musique.

Une expérience merveilleuse,
mettre en scène
Maurice-Angé Duthoit et
Racul De Marez
dans un décor de Germain Cassado
et une pièce de Georges Thibaut
à l'Esprit Frappeur en 1979.

Un plaisir confinant à la jouissance,
avoir joué avec Philippe Avron dans
le «Cercle de crâne caucasien»
sous la direction de Benoît Besson
en 1978.

Une démarche: en fait qu'éclaircir,
aider au Théâtre National de Belgique,
faire reconnaître ce métier, à
part entière.

Un souhait, une exigence:
vivre encore plus dans le théâtre.



106

**ALEXANDRA
VANDERNOOT**

Fille de Daski SIFNIOS et d'André
VANDERNOOT, débute au Jeune
Théâtre de l'U.L.B. en 1983.

Elle termine le Conservatoire en
juin 1984 dans la classe de André
DEBAAR, tourne un film sous la
direction de Benoît LAMY et
André DELVAUX et trouve son
premier grand rôle au Théâtre de
l'Esprit Frappeur...



107

106 — Théâtre de l'Esprit Frappeur

107 — Théâtre de l'Esprit Frappeur

Přibík zde používá postupy naučené a ověřené ještě v Praze, které nebyly jako např. u Koudelky zrnité a neostré. Nikdy neměl moc rád neostrou fotografii, už pro Šmokův trénink na škole, kde fotografie neostrého provázku na ostrém pozadí je neostrá fotografie. Domnívá se, že fotografie by si měla ve své podstatě zachovat svojí dimenzi okolního světa, který je „ostrý“, i když je podnětné kombinovat ostrost s neostrotí. Bylo to pro něj inspirativnější než zůstat pouze v neostroti, ale byly tam i jiné přístupy, jako low-key, izohélie, montáže, které se v návaznosti na předchozí zkušenosti okamžitě objevily, když s divadelní fotografií v Belgii pokračoval. Často chronologický děj jednotlivých her časově strukturoval a snažil se vždy o to, aby herci vyšli odděleně od pozadí kulis a aby tam byla portrétní zpráva o jejich tvářích, o expresivitě výrazů. Zároveň, aby tam byl herec představený portrétním způsobem i mimo hru ve které se angažoval.



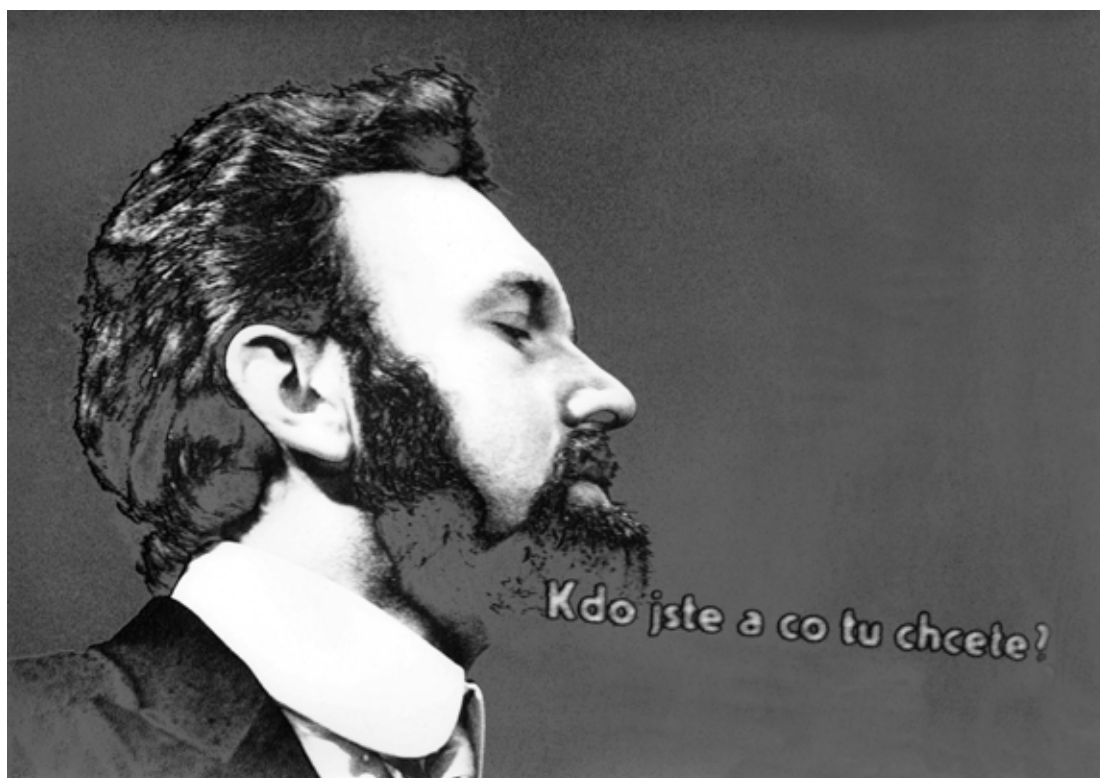
Při jeho práci v divadle tak vznikalo několik úrovní: reportážní, která probíhala v chronologickém zaznamenání divadelního času, potom scénická, kde se představila kulisa, ve které se hra odehrávala a samozřejmě portrétní. Po technické stránce tam bylo individualizované pojetí černobílé techniky fotografie spolu v té době s avantgardními procesy v divadelní fotografii, takže šlo asi o 5 nebo 6 výrazových vrstev, které měly o jednotlivém představení vypovídat. Takový přístup našel kladný ohlas právě u režiséra Théâtre de l'Esprit Frappeur, kterým byl Albert André Lhereux, a který Přibíka velice podporoval.

„V letech sedmdesátých nastala v belgickém divadle jakási zlatá éra, která vznikla na základě konjugace talentů a relativně štedrých subvencí, která jednotlivá divadla obdržela. V divadle Jean Vilara v Louvainu pracoval Armand Delcampe, který také umožnil např. pracovat českému režisérovi Otomaru Krejčovi na místní scéně ve Villiers La Feuve. Albert-André, jehož divadlo časem přesídlilo do Résidence Palace, často pracoval v Théâtre Royal du Parc a jeho žák Bernard de Coster v Théâtre National a v Palais de Beaux Arts. Velcí herci a režiséři jako Ionesco, Hossein, Maria Casares, Sacha Pitoëff, Giorgio Albertazzi (Marienbad), Daniel Ceccaldi, Jacques Villeret (první inscenace P. Šinkinda v Evropě — Le contrabase), Piérot, často hostovali v jeho divadle. Ale Albertův největší talent byl snad v tom, že objevil pro evropskou scénu mnoho velkých herců, režisérů a zpěváků. Namátkou: Bernard de Coster, Maureen Dor, Pietro Pizzuti, Alexandra Vandernoot, Marie Collins a mnoho dalších. Se všemi těmito osobnostmi jsem měl možnost pracovat a z této spolupráce vznikly desítky katalogů a tři knížky o divadle. Atmosféra kolektivity a přátelský duch souboru se projevoval i při homérických večerech, které začínaly okolo půlnoci a protáhly se často až do ranních hodin. Z osobního hlediska bylo zvláštní, že se celý tento svět začal počátkem devadesátých let hroutit. Příčinou bylo drastické omezení subvencí, na němž se zčásti podílely belgické lingvistické spory. Bylo to také jedním z důvodů mého návratu do rodné země, protože práce pouze v publicitě a už bez divadla se ukázala jako neuspokojující.“

Stávalo se, že někteří lidé z okruhu divadla nebyli nadšeni jeho fotograficko-estetickým přístupem, ale pokud Albert zůstával hlavním režisérem divadla, což bylo během celé Přibíkovy doby působnosti, tak ho udržel ve funkci hlavního fotografa a jeho práci podporoval. Při dokumentování jednotlivých divadelních představení vznikaly reportáže i pro noviny, kam šly všechny „žurnalistické“ fotografie, které byly vybrány optikou potřeb a požadavků tisku a které odcházely okamžitě poštou nebo i kurýrem do redakcí jednotlivých novin jako



109



110

109 — Smoljak, Svěrák, 1966

110 — Zdeněk Svěrák, 1965

byly Le Soir, La Libre Belgique, La Dernière heure a do různých vlámských časopisů jako např. De Morgen, De Standaard. Noviny vždy publikovaly 1 nebo max. 2 fotografie z premiéry divadla, dále používaly prezentaci, kterou už Přibík znal z Plzně, a to umístění fotografií z představení ve vnějších a vnitřních vitrínách divadla jako upoutávku na představení. Často pak i herci měli požadavky na svoji prezentaci, byl v tom i herecký pohled na fotografii, i když u nich existoval určitý narcismus, kterému se Přibík bránil. Věděl, že to nebude portrét oproštěný od scénického pozadí, ale půjde o portrét pro herce co nejzajímavější, kde se sám rád uvidí jak v kostýmu, tak i v zachycení výrazu, do kterého sám sebe projektoval. Herci si vlastně vybírali ten typ fotografie, která je nejvíce přiblížila jejich vlastnímu zájmu. Dále tam byla část fotografií, které byly tzv. „volné fotografie“ a sloužily ke knižní úpravě. Nebyly kolikrát ani používané v poutačích nebo v novinách, ale předpokládalo se, že vyjdou v tisku. Občasně se stávalo, že se podařila fotografie, kterou pokládal za důležitou, signální, taková „super volně“ fotografická, odpovídající jeho „předjednané“ představě, kterou si ukládal jako záznam ze hry, jako zástupnou fotografii z představení. Z každého představení vznikla maximálně jedna nebo dvě fotografie tohoto typu. Přístup k představení se tak odehrával na 4—5 úrovních, tak aby to představení bylo pokryté z fazetových stran, kubistický pohled, pohled na představení z nejrůznějších úhlů. Technika se přizpůsobovala principu, na kterém byl budovaný pohled snímání. Většinou se tento mnohvrstevný, „šuplíkový“ pohled na divadlo běžně nerealizuje, protože se fotografuje v méně rovinách.

„Dnes když existují filmové záznamy z celého divadelního představení, a tak se to celé přesunuje do oblasti filmu, ale s tou nevýhodou, že kamera není schopna vytvořit žádnou stylizaci a vyjádřit pocit z představení. Když se bavíme např. o Divadle Járy Cimrmana, tak jsem dělal první reportáž tohoto typu asi v roce 1965—1966 (109, 110).

A když vidím s odstupem času fotografie tohoto divadla, které byly udělány i do diapozitivních montáží, na nichž jsou titulky, z toho co oni ve hře říkali, což byla už dosti revoluční metoda, tzn., např. Svěrák a Smoljak jsou spolu v dialogu, a pod tím je titulek, který je z jejich hry. Tou fotografií se solarizací, a použitím titulků, které tam byly provedeny, se celé vnímání posouvá úplně do jiné úrovně. Bylo natočeno představení České nebe, kde kamera nasnímá sice celé představení, ale taková ta abstraktní stylizace, která se snaží pochopit a přiblížit se k duchu hry tam vůbec není, nepocitujeme vlastně z kamerového záznamu emoci, jaká v určitém smyslu může existovat ve stylizované fotografii, která vlastně šla po určité zvláštnosti a tu zvláštnost ozřejmila, vyzdvihla

a ta fotografie již byla subjektivní, a tak o tom divadle vypovídá na určité úrovni mnohem více, než pouhý záznam z jednoho nebo i třeba tří míst, která kamera může poskytnout. Takže si myslím, že fotografie je pro divadlo neobyčejně důležitá a její role by se neměla nikdy podceňovat a divadla by neměla být bez tohoto velmi dobrého fotografického subjektivního přístupu, protože té hře i hercům to v jistém slova smyslu umožňuje přežít v čase. Divák v hledišti má správný dojem, že něco vidí a slyší, ale divadlo se odehrává za těmito prvoplánovými vjemy. Tyto časoprostorové, vizuální a zvukové vjemy se předkládají jako ‚inscenace‘ a pojetí těchto vjemů je zčásti subjektivní. Vzniklá nálada, která se ukládá jako vzpomínka, je souborem komplexně vytvořených pocitů a reflexí, v nichž hraje důležitou roli intenzita, ‚kvalita‘ celé performance. V prvním smyslovém plánu se díváme na něco reálně existujícího, co má svůj základ ve hře a hercích, ale co vnímáme všemi smysly. Tato vágní definice má za účel vstoupit do užití fotografie v divadle jako média, které nám zprostředkovává a uchovává hru, v době, kdy už vzpomínky vybledly, a nebo i pro ty, kdož se představení nezúčastnili. Odtud její důležitost, ale také silná možnost ‚derivate‘ od záměru, kterým by měla být snaha uložit v obrazové podobě minulostní děj. Na první pohled by se mělo ocitnout to co je před objektivem v obrazové podobě za objektivem. Pokud se tak ovšem stane, půjde pravděpodobně o další nepodařenou divadelní fotografii. Bohužel jako všude jinde má i tady fotografie svůj ‚rozhodující okamžik‘ svoje ‚punctum‘, které vytváří prostor k tomu, aby byla fotografie vnímána jako něco, čím se odeznělé znovu dostává do popředí, něco v čemž představení znovu ‚ožívá‘ a není tam jako dokument stínohry, která už nemá svůj pevný bod pochopení. K takové fotografii vede celá řada prostředků, jako je perspektiva, snapshot nejdůležitějšího momentu, úhel pohledu, použité ohnisko objektivu, emfáze hercovy exprese, korelace mezi herci. Na straně pozitivního procesu pak celý arsenál transformací jako je tonalita, gradace, hmotné objemy ploch ve vzájemných relacích, zrno, využívání neostrosti, montáže atd. Dochází tak k jakémusi posunu, který má vlastně vést k znovuvyvořenému pocitu z představení, komunikovat stav ‚věci o sobě‘, tak jak byla pro nás. Nevím, že by byl učiněn pokus o fenomenologickou deskripci toho, co se děje mezi jevištěm a hledištěm, kde ‚diváka‘ zastupuje fotograf a hlediště je vlastně fotografie. Tato fotografická ‚rekonstituce‘ zůstává v jistém smyslu aproximativní, subjektivnější i objektivnější dohromady, operuje na jiné rovině reality, která ale evokuje smysl a cíl původního představení. Pokud dojde, byť i jinak k zprostředkování v tomto smyslu, můžeme se domnívat, že divadelní fotograf ‚uspěl‘, protože umožnil fotografii žít svůj vlastní život pro někoho prostřednictvím reality, která už neexistuje jinak, než jako vzpomínka.“

— OSTATNÍ TVORBA V ZAHRANIČÍ 1976—1981

Asi po třech letech začíná Jindřich Přibík od roku 1977 zároveň pracovat jako externí pracovník pro evropskou komisi, kde vytváří audiovizuální scénáře pro sekci informace a tisku např. o kvalitě přímořské vody v evropské unii a další dokumenty o dění v té době pro Evropské společenství. Poté se zde stává stážistou v jejich informačním oddělení (111—113).

V této souvislosti je dobré připomenout jednu z dalších prací, které se J. Přibík zúčastnil, ať přímo v divadle, či mimo něj. V jeho práci pro divadlo Théâtre de l'Esprit Frappeur se některé evropské hvězdy občas dožadovaly portrétu „z akce“ — Robert Hossain (114), Peter Sellers, Eugène Ionesco (115), Tanya Barri,



111



112



113

111 — katalog ES, 1979

112 — katalog ES, 1979

113 — katalog ES, 1979



114

114 — Robert Hossein a Patou, Brusel 1975

115 — Eugène Ionesco, Brusel 1975



115

Maria Casares. A těch jmen na evropské kulturní scéně byla spousta. Přibík portrétoval i mnoho sportovních hvězd pro vlámský velmi rozšířený časopis **Libelle (1978—1984)** — lifestyle magazine (116—118), se kterým spolupracoval několik let a pro který realizoval desítky reportáží z USA, Německa (Berlínská zed'), Francie, Švédska, Holandska, Španělska. Většinou šlo o běžné reportáže na zakázku.

V Přibíkově osobním životě rovněž dochází k mnoha zajímavým setkáním s vyjímečnými osobnostmi a někdy se poštětilo vytvořit fotografický záznam — pokud se vrátíme do doby před exilem, tak to byl například již v roce 1968 portrét Allena Ginsberga v Praze roku 1968, v témže roce při návštěvě Belgie portrétoval díky kontaktům svého přítele belgického krále Badouina. V exilu pak v roce 1976 v New Yorku malíře Jasperse Johnse, André Kertézse v Arles, 1976, Leonarda Cohena, který měl koncert v Bruselu v roce 1977. Dále jím byl portrétován známý španělský kytarista Manitas del Plata v roce 1978 rovněž v Bruselu a v témže roce v New Yorku americký prezident Jimmy Carter. Dále Laurie Anderson, Brusel, 1979. Salvador Dalí v Cadaques a Figueres 1979. V hotelu Hyatt Regency herec Peter Sellers, 1980, bratr belgického krále Alberta Bandouina v roce 1982. (119—127)

Nemělo by se ani zapomenout na naše fotografické hvězdy, které portrétoval před odchodem do exilu — jako na profesora Ludvíka Barana z FAMU 1965, profesora Jána Šmoka, FAMU 1965, Ladislava Křivánka, profesora barevné fotografie z FAMU 1966, prof. Boučka, FAMU 1968 a Josefa Ehma, FAMU



116



117



118

116 — Libelle, 1980

117 — Libelle, 1981

118 — Libelle, 1982

1969. V rámci studijních návštěv historik fotografie Rudolf Skopec zprostředkoval v roce 1969 návštěvu fotografických ateliérů u českých fotografů Tibora Hontyho, Karla Hájka a Josefa Sudka, kterého poté portrétoval rovněž v jeho ateliéru s Karlem Plickou v roce 1970.

V úplných začátcích na scéně pak herečku Janu Hlaváčovou v divadle Alfa v Plzni 1961, Svěráka — Smoljaka 1964, divadlo Jára Cimrmana, Praha. Dále spisovatele Jiřího Holuba v Plzni 1962, plzeňského Bohumila Polana 1963. V zahraničí pak Josefa Škvoreckého v Kanadě, Toronto, 1979 v jeho nakladatelsví 68 Publishers. Fotografie Josefa Koudelku v Bruselu, 1978, Bohumila Krčila v jeho bytě v New Yorku, 1980, Antonína Kratochvíla v ateliéru v New Yorku 1980 a přítele Jiřího Ermla v roce 1965, 1968 v tehdejším Československu a poté v New Yorku 1980. A nakonec jeden z jeho



119



120



121



122



123

119 — Allen Ginsberg, Praha 1968

120 — Allen Ginsberg, Praha 1968

121 — Kertész a simulace jeho fiktivního setkání
s M.M., Áries 1976

122 — Laurie Anderson, Brusel 1978

123 — Manitas del Plata, Brusel 1977



124



125



126



127

- 124 — **Salvator Dali**, *Figueras* 1978
125 — **Salvator Dali**, *Cadaques* 1979
126 — **Philippe Glass**, *Antverpy* 1979
127 — **Karel Kryl**, *Brusel* 1978

nejdůležitějších fotografických souborů před odchodem do Belgie – kolekce portrétů filosofa Jana Patočky – 1972. (128–134)

„Portrétní fotografie je vůbec jedna z nejrozsáhlejších domén ve fotografii. O portrét jako takový byl vždy největší zájem, takže fotografie se zčásti utvářela vzhledem k potřebám portrétu. Také tady existovala největší poptávka, jelikož fotografie dokázala nahradit malířský portrét, a i když se malba časem demokratizovala, tak přesto to byla poměrně nákladná, a ne každý si mohl nechat namalovat portrét. Zde vlastně nastoupila fotografie a převzala archetypální touhu po tom být zobrazen a nahradila ji pro více lidí dostupným způsobem. I daguerrotypie byla relativně drahá a dost náročná na provedení, ale pořád to bylo méně nákladné, než tomu bylo u malířem vyhotoveného portrétu. Od počátku fotografie můžeme vysledovat veliké předchůdce, z nichž někteří byli vyloženě specializovaní na portrétní fotografie, jako např. Nadar. Už provozuje klasické portrétní studio, od něhož se očekává určitá produkce a zároveň se u něj objevuje celá vyšší společnost a nechá si dělat svůj portrét podle svých představ. Fotograf vlastně respektuje ‚zájmy‘ svých klientů, protože portrét v sobě nese prvky určité lichotivosti.



128



129

128 — Vodák, Erml, Vácha na návštěvě u Sudka, Praha 1966

129 — Jana Hlaváčová s Josefem Koenigsmarkem, Plzeň 1961



130



131



132



133

- 130 — Jan Patočka, Praha 1972
131 — Jan Patočka, Praha 1972
132 — Josef Koudelka, Brusel 1978
133 — Antonín Kratochvíl, New York 1983
134 — Roland Topor, Paříž 1982



134

Portrét má určitý limitující rámeček, ze kterého nemůže vyjít, pokud chce uspokojit svoji klientelu. Samozřejmě každý fotograf se k tomu staví jinak. Máte fotografy, kteří si vybudovali jméno, jako například Yousuf Karsch, který je známý třeba svým portrétem Churchilla, portréty Hemingwaye a dalších známých osobností. Karsch měl velké studio v Kanadě (to studio měl v jednom hotelu v Ottavě), které perfektně prosperovalo. Pak přicházejí např. H. Newton, Arnold Newman. Jejich portrétní fotografie se liší tím, že se v nich zapojuje do kompozice také prostředí, ale nejen kompozice — námětově byli tito dva pánové naprosto odlišní. A. Newman dokonale komponoval osobnosti ve stylizaci jejich prostředí, profese, H. Newton více preferoval erotické vyznění, nekonkrétní hotelové pokoje nebo honosná a bohatá letoviska — L. A., Monako, Paříž, Berlín atd.

Co je důležité, že je zde jakoby malý portrét člověka vedle velkého dekorativního prvku klavíru (fotografie klavíristy), a nástroj pomáhá dokreslit to, na co nestačí fyziologické prvky obličeje. Ortodoxní portrétní přístup se ještě více se to rozvolňoval u fotografů jako H. C. Bresson. Jeho portréty na začátku kariéry (H. Matisse, Giacomettiho atd.), jsou naprosto úžasné, protože už tam nehraje prvek stylizace (klavír), v rozvržení černobílých ploch, ale je tam Giacometti, který běží v dešti přes ulici a přetahuje si přes hlavu kabát, anebo je starý pán (Matisse), jak drží v ruce holuba, kterého maluje. Tento druh portrétů je pro mě nejuvýstižnější, protože spojuje všechny prvky dohromady — portrét jako takový. Osobu spojuje s prostředím, ale nedává ho tam v dekorativním slova smyslu. Vyloženě nestylizuje, (jako to například dělal Irving Penn), ale zasazuje osobu do jejího přirozeného prostředí nenásilným způsobem. A to je takový vrchol portrétního způsobu vůbec, což se dá i dle mého názoru generalizovat.“

K hodnocení Přibíkovy práce pak podle jeho názoru jsou nejlepší ty portréty, které byly vlastně jakoby ne-portréty. Vysvětleno — když si třeba starý pán uvnitř občerstvení v jeho „reflexní“ fotografii za sklem bere snídani, najednou už tam není vidět příliš mnoho z těch obklopujících předmětů, zůstává kousek chleba a přes sklo viděná, jeho celým životem poznamenaná tvář. Je to částečně reportáž, ale zároveň to je portrétní fotografie. Jako další příklad je možné dát starce s pivem asi z roku 1960. Starý pán v sotva rozlišitelném pojetí světla a stínů, drží sklenici piva a v jeho obličeji se rovněž zrcadlí celý jeho život poznamenaný všemi událostmi, které se vepsaly do jeho tváře. Zvětšený okamžik v jeho oblíbeném prostředí, v hospodě, kde sedí a pije pivo. Tento přístup a znalost byl v Přibíkovi jako předzjednaný (definovaný pro něj samotného). Velmi záhy mu umožnil (když se ocitl v komerčně motivovaném prostředí, které vlastně žádné

takové podobné fotografie neumožňovalo zrealizovat, protože o ně není zájem a nikdo by za ně nezaplatil, až možná po smrti sběratelé) přejít k aplikaci jiného typu portrétů, kde však něco z těch původních principů zůstalo zachováno. Snažil se u „velkých“ lidí, jako byl například Hans Nord ⁽¹³⁵⁾ (první předseda evropského parlamentu), Simone Weil ⁽¹³⁶⁾, Pininfarina a dalších, uchovat něco ze základů své dřívější práce. Pracoval s podobným principem jako Karsch (portréty jsou velmi detailní, jsou dělané Sinarem, formátem velkého 20x25 cm negativu), aby obdržel velmi ostré fotografie, a zároveň se snažil ve tmavém pozadí světla a stínů rozbít koncept studiové fotografie tím, že naprostou ostroostí a oproštěností se pokoušel z tváře dostat výraz, který pro ni byl typický. Těchto portrétů dělal desítky a tím se také živil. Na těchto portrétech se podařilo to, že kompromis mezi požadavkem zobrazení a nakonec výsledkem není tak značně nelichotivý. Vzniká portrét, který tolik nelichotí a zároveň i ano, díky třeba měkkému světlu — takové detailní světlo, které velice dobře popisuje fyziognomii člověka, ale není zase tak neobvyklý. Např. August Sanders, který na svých portrétních snímcích zapojoval portretované lidi do jejich prostředí, a jeho přístup k portrétu byl někdy podobný. Sander zastával názor, že profese a sociální zařazení se zřetelně projevují v celé fyziognomii člověka. Pořizoval proto snímky řemeslníků, studentů, podnikatelů, cirkusáků i nezaměstnaných vždy tam, kde pracovali nebo žili, aby



135



136

135 — Hans Nord, 1979

136 — Simone Weil, 1979



137



138



139

137 — BEC, 1985
138 — CEPA, 1986



140

139 — CEPA, 1986
140 — CEPA, 1986

i póza, kterou před kamerou zaujali, odpovídala jejich každodennímu konání. Na Přibíkové práci pro první parlament evropské unie navazovala práce např. pro banky, EBIC, BEC (European credit bank) (137), zakázky pro Commerce Internacional, realizace katalogů pro École de commerce Solvay – obálky, fotografie pro propagační materiály CEPAC atd (138–140). Bylo to nákladné postgraduální studium pro špičkové manažery. Na základě portrétů, které Přibík dělal pro parlament, získal současně lukrativní zakázku na dobu šesti let v reklamní kampani pro Europe Assistance (141–145), jednu z největších mezinárodních a belgických pojišťovacích společností. V rámci kampaně doprovázel jejich tým po celé Evropě a dělal pro ně reportáže z jejich přímých intervencí (1978–1982). Z reportážních fotografií byly vytvářeny ve velkém počtu plakáty ve velikosti 20 m², umístěné na reklamních plochách, nejen po celém Bruselu, ale i v jiných městech včetně dálnic. Fotografie používali i v jejich časopise, vycházejícím každý měsíc, který byl zdarma distribuován klientům.



141



143



142



144



145



141 — Europe Asistance, Brusel 1976—1981

142 — Europe Asistance, Brusel 1976—1981

143 — Europe Asistance, Brusel 1976—1981

144 — Europe Asistance, Brusel 1976—1981

145 — Europe Asistance, Brusel 1976—1981

Mirano Continental (1975—1980) je místo, kam Přebík v Bruselu docházel. Místo střetnutí, které jako specifický noční a taneční klub k sobě překvapivě magnetizovalo lidi různého charakteru (noční typy, modelky, návrháři, výtvarníci), kteří zde nalézali svobodu, a jež bylo krystalickým bodem nočního Bruselu. Zde Přebík vytváří z mnoha diapoziivů audiovizuální programy obsahující fotografie ze socialistického Československa (portréty dětí, dělníků), které byly naprosto v opozici k západnímu prostředí hlavního města Belgie. Zároveň zde vznikají fotografie místních specifických postav nočního města „Nočňátka“ (146—148).



146

146 — Mirano Continental, 1980
147 — Mirano Continental, 1980
148 — Mirano Continental, 1980



147



148

V období exilu v Belgii vzniká i mytologie již zmíněné pohádky (**Princezna a trpaslík**, 1978). Přibík se zde snaží vizuálně (i když jeho pocity jsou částečně zdeformovány novým stavem mysli, prožitým surrealismem, pocitem z filmu Loni v Marienbadu od režiséra Alaina Resnais, 1961— někdo přichází, přemlouvá a nakonec odvádí) vytvořit obraz, jehož detaily už pohltilo jeho vlastní zapomnění, ale základní struktura zůstala. Přibík zde používá kontrast osobností, krásné princezny Vandermoot, jež je odváděna trpaslíkem Pierralem, který sám o sobě představuje „jiný svět“. Co se skrývá za postupně prosvětlující zdí, která je projekčním plátnem představ obou protagonistů? Je to svět představ, fantomů, náhodných setkání a zdeformovaného světa reality. Princezna potkává svého převtěleného draka, se kterým se vydává na nebezpečnou cestu, ve kterém se její svět postupně bortí a je nahrazován jinou skutečností, která je svůdná a nebezpečná (149—152).

Foire de Brusel (1980—1982) Folklor je mimořádná událost v lidském životě a tak se dělo i v Bruselu, kde uzavřený svět, limitovaný sám na sebe s elementy, které na sebe navazují v podobě příprav slavnosti, či životem belgických komediantů. Poprvé se s tímto Přibík setkává v roce 1968 při již zmíněné návštěvě příbuzných v Bruselu před emigrací. Po emigraci v Bruselu je právě jeho nemovitost situována kousek od hlavní bruselské tepny a zde se každoročně během léta pořádala tzv. „velká lidová pout“ na 2,5 km dlouhém bulváru, v jehož středu vyrůstají atrakce, které Přibík sleduje během jejich vzniku. (kolotoče, dráhy, střelnice). Všimá si konstrukcí, lidí, kteří atrakce připravují a vše kolem příprav. Vzniká tak poměrně rozsáhlý cyklus obsahující i několik surrealistických záběrů s kartáři, věstkyněmi, atrakcemi a dalšími prvky — Foire de Brusel (153—157).

V rámci svého cestování po světě v období, kdy zrovna nepracoval pro divadlo či reklamní agenturu Jindřich Přibík vytváří další řadu fotografií, kde hlavním hrdinou, či hlavní roli hraje jeho pes **AEGIR**.

„Jméno bulmastifa Aegir v nordické mytologii označuje boha moře (který měl se svojí ženou Rán 9 dcer), mě dovedlo k myšlence (v okamžiku když na začátku cyklus vznikal s otázkou, proč vlastně fotografovat psa), že bych mohl nepřímo jeho prostřednictvím vyjádřit pocit z dcer moře, kdy on jako bůh se prochází ve svém království a jeho dcery jej následují. Na počátku to vypadalo jako banální téma, a dalo by se říci, že je natolik líbivé, že už samo o sobě nemůže existovat, protože jsou témata, která jsou tak nasnadě, že se ani nedají dělat, protože už hraničí s jakousi cukrovou polevou, a která jsou tím dalo by se říci odpuzující. Na druhé straně existují témata, tzv. vážná, která k sobě připoutávají veškerou pozornost, což se určitě o psu a moři nedá říci.



149



150



151



152

149 — Princezna a trpaslík, 1982

150 — Princezna a trpaslík, 1982

151 — Princezna a trpaslík, 1982

152 — Princezna a trpaslík, 1982



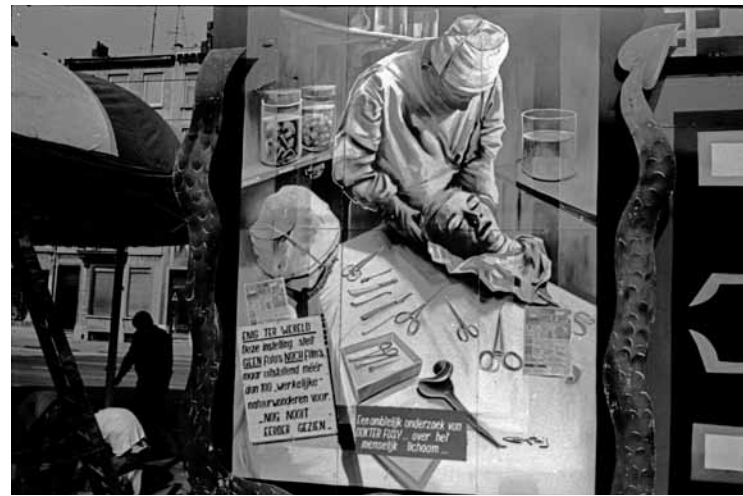
153



154



156



155



157

153 — Foire de Brusel, Brusel 1983—1985

154 — Foire de Brusel, Brusel 1983—1985

155 — Foire de Brusel, Brusel 1983—1985

156 — Foire de Brusel, Brusel 1983—1985

157 — Foire de Brusel, Brusel 1983—1985

Když jsem s tím tématem začal, napadla mě jedna zjevná myšlenka — co vlastně pro člověka pes symbolizuje? A tam je zcela evidentní odpověď, že v první rovině je to určitá antropomorfizace (polidštění neživých předmětů), protože, ať už dělám cokoli, tak vždy je to projekt toho, co vlastně cítím, a ten pes je taková antropomorfní představa, jak se člověk vlastně projektuje navenek. Vidí realitu prostřednictvím (jako) očima toho zvířete, ale jde o projekci, o zdánlivou představu.“ (158—161)



158



159



160



161

158 — Na začátku cesty, 1975—1980

159 — Já Aegir, 1975—1980

160 — Ke slunci, 1975—1980

161 — Reflexe, 1975—1980

Ale k zajímavému posunu došlo hned na začátku, Jindřich Přibík si uvědomuje jednu věc, že pokud to bude dělat, mělo by to být na dvou nebo třech souběžných osách.

První osa je osa časoběrného dokumentu. Psí věk je přece jen velice limitovaný vzhledem k délce našeho života a pohybující se v řádu deseti let. V okamžiku, kdy začínáme první fotografii z cyklu, je možné začít na začátku jeho života od okamžiku, kdy byl ještě štěnětem a postupovat s ním jeho celým životem. To znamená, že když pes byl úplně mladý (1. fotografie) tak byl vlastně na pomyslné startovní čáře života, a začínal se jako štěně vůči okolnímu prostředí nějakým způsobem profilovat.

Pak je **druhá osa**, ve které Přibíka napadlo, že když už má pes takové jméno, mohl by být konfrontovaný se základními živly vycházejícími z řecké filosofie — tedy voda, vzduch, země, oheň). Co nejvíce symbolizuje tyto čtyři živly? V případě vody zcela evidentně oceán — je zde linka oceánu, země je zde na přelomu oceánu a země, vidíme najednou, že je zde přechod mezi dvěma světy, protože pes ještě stojí na pevné zemi, ale dotýká se už i vody, takže už máme dva živly. Toto vypadá jako abstraktní, bezobsažná filosofie, ale je to důležité, protože vzniká zcela jiná čitelnost živlu a celého toho cyklu. Symbolikou ohně je slunce. Co vlastně reprezentuje vzduch? Samozřejmě vítr. Když se podíváme do detailu vidíme, jak se ucho psa pod vlivem větru ohýbá, můžeme najednou vnímat přítomnost tohoto živlu v jeho životě, a tím vlastně charakterizujeme vítr jako vzduch. Samozřejmě, kdyby ta fotografie byla vytržena z prostředí, tak je to běžná fotografie psa, který leží na pláži a má zdvižené ucho. V kontextu dostává tato fotografie zcela jiný aspekt, protože vyjadřuje jednu ze základních kategorií — vítr. Máme slunce, které je v mnohem průkaznější v podobě světelného pásu, kde se zvíře střetává s „živlem“ na pozadí „mokré“ hladiny, takže pořád zde všechny čtyři živly hrají svojí úlohu.

Můžeme si povšimnout **třetí osy**, a to sice osy nálad. Protože aby byl celek správně a vizuálně uchopen, je třeba ho doplnit o atmosféru, která vyjadřuje základní lidské kategorie a pocity. Např. radost, která je představena hned v několika podobách (různá místa Holandsko, Belgie — během dlouhých dvacetikilometrových procházek) a odstínech. Melancholie, hra, odpočinek — v této třetí nastíněné linii dochází k tomu, že pes nepřímou zosobňuje jakési zlidštění řeckého hrdiny. Tam, kde řecký hrdina Achilleus vyrážel do boje ve svém brnění a měl ve svém životě proti sobě lidské nepřátele, pes má vlastně prostředí proti sobě, jakoby ne nepřátelské, ale v jistém slova smyslu se s ním vlastně utkává a poměřuje.

Objevuje se poté další linie, ve které vystupují sice podružné faktory, ale Přibík tu poodhaluje vznik jeho světa, který je ukazován jako časová osa, jako osa nálad a charakterů. Zároveň jde o průběh jeho života vzhledem k jeho prostředí, kdy je vlastně konfrontován s prostředím, které pro něj představuje podobu měnícího se světa vln, světla a jejich prolínání ve kterém je sám hercem a účastníkem. V takovém ohraničeném smyslu pro něj pes představoval určitou paralelu k řeckému hrdinovi. Jde také vlastně do neznáma a najednou se ocitá v prostředí, které je pro něj potenciálně nebezpečné, a z této interakce vyvstává nějaká odlišná jiná realita, která je nová jak pro něj, tak pro diváka. I když nejde o boj, pes se v tom prostředí pohybuje, orientuje a během svého života se proti němu strukturuje a jakoby poměřuje se základními „živly“, o kterých jsme se zmiňovali. Z této „konfrontace“ vyvstává vlastně to, že jeho život je v určitém protikladu nebo souvislosti s prostředím, ve kterém se jeho život odehrává. A v tomto smyslu, ať už je dojem z toho cyklu jakýkoliv, je uvnitř obsažen filosofický podtext, i když nemusí být na první pohled zřetelný.

„Uvedl bych jako humornou historku, že když jsem jednou v New Yorku ukázal tuto sérii fotografií známému galeristovi, kvitoval cyklus s poloironickým a s úsměvným pohledem slovy: ‚Lucky dog‘. Sice to neodpovídá tomu, co už bylo řečeno o řeckém hrdinovi, který vyráží do soubojů, ale je to konstatace týkající se psího života.“

Když vidíme cyklus ve svém celku, měl by tam být patrný určitý patos. Zůstává pouze „krásné“ – zvíře, element, voda, vzduch, a zároveň jejich estetická konfrontace zvířecího pohybu vůči těm nejzákladnějším elementům. Tím se celý cyklus posunuje do úplně jiné roviny.

Fotografie by měly být prezentovány alespoň v rozměru 50x60 cm – estetika většího rozměru je nezbytná k vyznění cyklu. Jeho rozdílnost od jiných pojetí je v tom, že je tady pes vlastně představen jako hrdina – rek a také zdůvodnění toho, proč vlastně fotografovat psa v písku a na břehu moře.

Série fotografií začala vznikat už v roce 1963, kdy Jindřich Přibík fotografoval první psy, které pak sledoval vlastně celý život, a tak pro celý cyklus už jeho kořeny existovaly mnoho let předtím, než byl zrealizován. Důležitý není možná podtext, o kterém se zmiňuje, ale určitá „plasticita“ fotografického pojetí a úhel pohledu na zvíře, který není obvyklý. Je to bod, na nějž je pohlíženo z jiného úhlu, než je běžné, a je to zároveň pokus vyjádřit určitý filosofií podmíněný přístup ke zvířeti a jeho světu. Podíváme-li se na rukopis jiných autorů, například Američana **Williamu Wegmana** (1943). Je zde jasně viditelná zcela jiná cesta, kde obyčejný domácí mazlíček figuruje např. v mimořádně

vtipných reklamních kampaních, nebo je jako portrét pasován do role našich spoluobčanů a skrze jejich němé tváře zkoumá naši civilní povahu. Jeho fotografie jsou silné a kontext módy, kterou se autor zabývá, uvádí tak do nových obsahů².

Jiný pohled na psy nám ještě přináší fotograf **Elliot Erwitt** (1928), kde se setkáváme například s humorem. Erwitt už má na kontě několik knih věnovaných nejlepšímu příteli člověka. Jeho fotografie psů jsou postavené na jakési až groteskní zkratce, kde je zcela jasná láska ke zvířeti, nicméně zde není vyzdvížená velkolepost zvířete, jako např. u Aegira. Spíše zde nacházíme křehkou zranitelnost, určitou okrajovost psího života na kraji lidského světa, pes je postaven spíše v karikaturální anekdotě. U Aegira vidíme jiný přístup ke zvířeti, zde působí jako řecký hrdina, apoteóza života, velkolepost moře, vzduchu, óda, která má určitou vnitřní strukturovanou linku, která drží pohromadě. V kontrastu v tom Erwitt vytváří křehké zvíře dodávající krajině atmosféru, někdy zde ukazuje prohloubené vztahy mezi pánem a zvířetem do roviny anekdotického pohledu na psa v lidské společnosti.

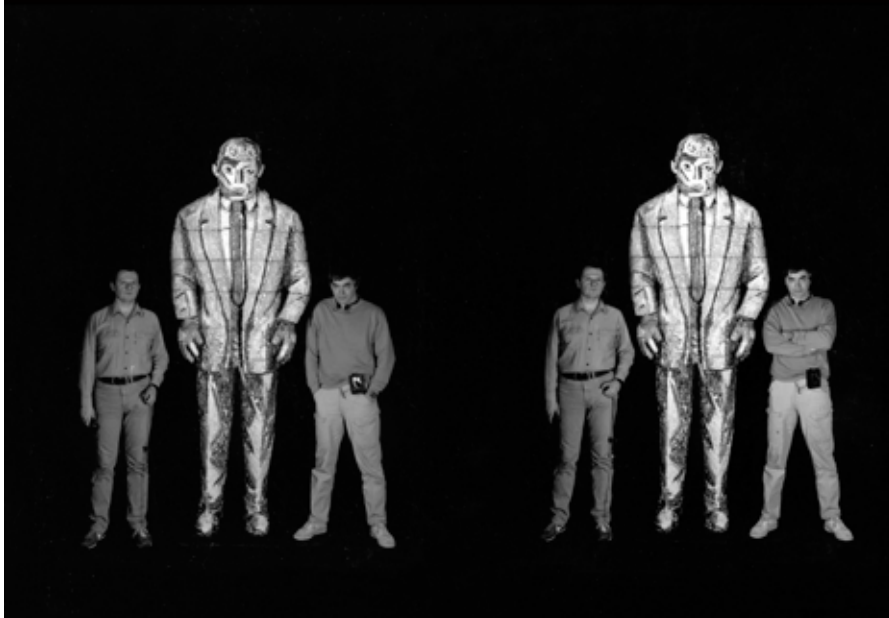
New York

Jindřich Přibík pravidelně v několika časových vlnách od roku 1976 navštěvoval i New York. V New Yorku nejen vytváří při častých pobytech série fotografií svých cyklů, ale zároveň se zde setkává se svým přítelem z FAMU Jiřím Ermlm (1945—2008) ⁽¹⁶¹⁾, který pracuje od 70. let jako fotograf na zakázkách pro několik významných New Yorkských muzeí, např. pro Metropolitní muzeum moderního umění (MOMA), pro Guggenheim muzeum nebo pro American Craft muzeum vytváří katalog *Craft Today: Poetry of The Physical*, 1987 ⁽¹⁶²⁾ a další, týkající se tvorbu katalogů, jež obsahovaly díla z jejich sbírek.

Pro evropského fotografa se v tu dobu jedná o velmi prestižní, zajímavou a žádanou práci. J. Přibík s ním občas pracuje jako asistent a některé katalogy pomáhá spoluvytvářet.

A v těch sucesivních vlnách, protože tam jezdil skoro každý rok až do roku 1986, tzn. 10 let, vždy po několika měsících celkem asi 2 roky svůj pohled postupně koncentroval na to, co ho v minulosti přitahovalo v Plzni, takže vzniká paralelně kopie Plzně emotivní, která vyšla knižně (Plzeň emotivní, TRICO Prague, 2010).

Jeho cílem bylo udělat také New York emotivní, aby tyto dvě města existovala pod stejným pohledem. V tom hrálo roli i to, že mimo muzeí a přátelských vztahů a kontaktů, které tam vznikaly, zde pomáhal Jiřímu Ermlm. New York vnímal nejen jako turista, ale i jako člověk, který se tam pohybuje a pracuje, což hrálo taky roli v přístupu a fotografické analýze, kterou zde udělal.



162

162 — Jiří Erml, Jindřich Přibík, New York, 1981

163 — katalog Craft Today – Poetry of the Physical, 1987

163

CRAFT
TODAY
POETRY
OF THE
PHYSICAL

„Na začátek je třeba říci, že na světě je spousta měst a každé má svůj osobitý charakter, takový ten genius loci. Pro každého nás má genius loci, nebo osudovou přitažlivost město, ve kterém jsme se narodili, vjemy vázané na místo nebo na lidi, které v něm žili, nebo na souvislosti ve kterých jsme vyrůstali, jsou tak důležité, že tam dochází k takovému magickému otisku. Já bych to přirovnal k tomu, co se děje s husami, když se vylíhnou ... v podstatě, to co zjistil etnolog a antropolog Konrad Lorenc (který první začal s tím, že u ptáků, kteří se vylíhnou z hnízda, vzniká to, čemu on říká in-print – tedy, že např. husa, když se vylíhne a vidí Vás jako prvního, tak si vás vštípí a pro ni jste ten rodič nebo bytost, kterou napodobuje, tedy vzor). To si myslím, že se děje i ve vnímání krajiny, to je takový důležitý moment vtisku, který nastává v okamžiku zrození každého z nás, že každý máme preferenci pro město, kde jsme se narodili. Je spousta měst, která zvláštním způsobem existují a mají tuto přitažlivost větší, fatální přitažlivost.

New York má přesně tento magnetismus, ale v neuvěřitelně silné intenzitě, která je konstruovaná na několika ať již geomagnetických věcech, jako je obrovská řeka Hudson, která obtéká ostrov, staré indiánské území na kterém to bylo postaveno, na skalnatém podloží, kterém tam existuje, na ten dynamismus všech těch přistěhovalců, kteří v tom novém světě chtěli začít nový život, který nebyl tak svázaný, který v jejich představách mohl posunout někam jejich děti atd.

Na to neuvěřitelné bohatství, které vzniklo na základě pracovitosti těchto lidí a dalších věcí na to promítání kultur, které ještě tehdy vytvořilo ten amalgám, který už se dneska jen těžko dosahuje toho prolnutí a intenzity těch kultur na tu určitou vzdálenost od ostatních center, která ho dlouhou dobu činila takovým nezranitelným přístavem v rozbouřeném světě okolo II. světové války.

Tohle všechno vytvořilo, že New York je prostě neuvěřitelný, tam se to odehrává na základě výškových budov, na základě obrovských prostorů loftů, které vznikly na opuštěných industriálních místech, na celých čtvrtích, které byly znovu přetvořeny k dalšímu životu těmi postupnými vrstvami obyvatel, které tam přicházely a na to promíchávání vlastně at' už těch chuťových národních i jiných zvyklostí. New York je vlastně neuvěřitelné město, ale s tím, že pokud se zde orientujete je velmi přehledné, logické a vlastně malé. Velmi snadno jsem se v něm orientoval už jen tou přímočarostí ulic, vlastním charakterem každé čtvrti, a pokud si na to zvyknete, stane se, jako byste se ocitl ve svém rodném městě. Poté, co jsem žil relativně dlouho v Paříži, Londýně a v Bruselu mnoho let, tak v New Yorku jsem našel něco, jako bych se vrátil do své rodné Plzně. Pokud se mi dnes zdají nějaké sny, tak to o Plzni a o New Yorku. O jiných městech se mi nezdá. O New Yorku se mi možná zdá více jak o mém rodném městě. A to samozřejmě vytvořilo i fotografický přístup.“

Když Jindřich Přibík přišel do města, jako je New York, tak měl několik možností. Tu první, nejsnažší – turistickou, snažil se vjemy, které na něj přicházely z venku, nějakým způsobem transformovat a pak cestu, kterou se snažil realizovat ve fotografické zprávě o New Yorku, tzn. vyjít nejen z toho vnitřního města, tak jak v něm lidi žijí, cítí a myslí, ale zároveň ukázat něco, co toto vnitřní město, které je takové nasnadě přesahuje.

Jako klasický přístup lze např. uvést kanál a z něj visící přívod na čerpání nafty do velkých budov, máme tam závěr, kam se zapojuje hadice z velké cisterny a dvouruční páku na které zůstaly dvě rukavice, nic více, velmi jednoduché, a najednou vidíme na tomto jakoby odlidštěném snímku technokratickou povahu tohoto města, kde člověk úplně zmizí, už z něj zůstávají jen atributy jeho povolání – v tomto smyslu povolání jedince, co dodával naftu a zůstávají z něj jenom rukavice. A zároveň to ukazuje na obrovské město, přestože tam není skoro vůbec nic vidět, protože tam existuje něco, co nemůže např. na vesnici vůbec existovat. Cosi, co může existovat jen v mega-systému města. To je ta vnitřní zpráva (164).

Druhá fotografie – klasický pohled na New York, který je ovšem ve skle, vzadu jsou vidět všechny mrakodrapy a různá taková prolnutí z visuté dráhy, kde projíždí metro a zároveň je zde pohled do univerzitní místnosti, kde vzadu jako duchové přecházejí studenti a vpředu leží hezký kluk opřený o ruku – je to takový Přibíkův starý reflex z Plzně – a odděleně od něj na levé straně je velmi hezká dívka. V takovém nostalgickém duchu tam máme příběh opuštěného Romea a Julie (165), kteří k sobě nemohou najít cestu na základě americké skutečnosti tohoto technokratizovaného města, které je obklopuje.

164 — New York, 1981

165 — *Romeo a Julie*, New York, 1976



164



165

Toto je jeden z přístupů, který se J. Přibík v New Yorku snažil najít. Což znamená, více toho města, ale ne z jeho exotické části přístupu, ale najít si v něm to, co za ním, kde vlastně tyto komplikované vztahy o kterých jsme se bavili, přistěhovalecké a ostatní začnou existovat prostřednictvím fotografie, která jakoby sáhne za tu vizuální skutečnost, která se nám nabízí. Celým tímto způsobem na základě magnetismu toho města byl New York zpracováváný

během těch let začínající poprvé v roce 1975—1976. New York, město, kde defilují nejen reflexy (166—169), jímž předcházejí rané výlohy fotografované ještě před vstupem na FAMU s figurínami ve výlohách, ale je zde zpráva o podivuhodné absurditě našeho soudobého světa plného mrakodrapů (170—173), fasád a ulic plných reklam.

New York byl tématem samozřejmě i mnoha dalších českých emigrujících autorů, namátkou se můžeme zmínit například o **Janu Lukasovi** (1915—2006), který do Spojených států v roce 1966 emigruje a vytváří zde například svým obrazově promyšleným civilizačním zamyšlením cyklus „Ostrované“, kde dokumentuje místa, která ho již dříve před emigrací přitahovala, jako byl například Manhattan, kde se občas vyskytne i pohled do výloh nebo do jiných i vyžilých zákoutí tohoto rozlehlého města³.

Eva Fuková (1927) je americká fotografka českého původu, pro kterou v roce 1964 studijní pobyt v USA, konkrétně v New Yorku znamenal zlom v její tvorbě. V roce 1967 emigruje s manželem, výtvarníkem Vladimírem Fukou do Spojených států. Fuková v New Yorku objevuje zcela jiné prostředí, nezatížené historickým břemenem starého kontinentu, evropskou poezií zašlého času. Inspiruje se rovněž klasickými New Yorkskými tématy: mrakodrapy, automobilovými značkami, reklamami, výkladními skříněmi, auty, fasádami. Lehká ironie a kontrast, humorně komponované kolážové vize např. veřejných cedulí ukazující na všechno možné je způsob, jakým si zde tato fotografka s tímto prostředím svobodně pohrávala⁴.

Bohumil „Bob“ Krčil (1952), jeden z dalších emigrujících Čechů, jež zakotvil na Manhattanu. Zaměřuje se na dokumentárně-portrétní cykly, autentické pohledy na New York 80. let s občasným sociálním akcentem. Osobně se ztotožňuje s reflexí města, které ho oslovilo. Pomocí světla a stínu s často užívanými náznaky zrcadlení v částech obrazů dosahuje zajímavých strukturovaných celků⁵.

Jiří Erml (1945—2008), přítel Jindřicha Přibíka nechal ožít svět New Yorkských lokálů a barů jako pouhý průvodce velkoměstem. Prostor a záznamy ve vrstvení času se prolínají s každodenními rituály s obdivem ke svobodnému mikrokosmu těchto míst⁶.

Antonín Kratochvíl (1947), jeden z našich nejznámějších českých reportážních a portrétních fotografů žijící v New Yorku, a v posledních letech také v Praze, rovněž popisuje toto město svým typickým nadčasovým rukopisem.



166



167



168



169

166 — *Girls, New York, 1978*

167 — *For sale, New York, 1979*

168 — *Kráska z N.Y., New York, 1976*

169 — *Dobře naladěn a dobře oblečen, New York, 1984*



170



171



172



173

170 — New York, 1981

171 — Strážce garáže, New York, 1984

172 — Zámek na vodě, New York, 1986

173 — Móda ve městě, New York, 1986

Parking (1976—1981)

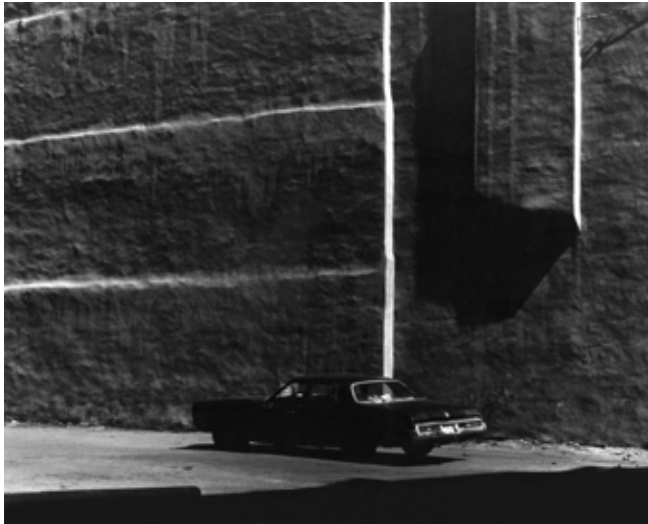
„Město představuje určitou takovou hozenou rukavici v tom smyslu, že touha nějakým způsobem pojmout město tady pořád existuje v jakémisi nějakém archetypálním prostoru fotografických ambicí. Když jsem byl ve městě, které mě lákalo (jelikož parkingy navazují na New York), byla zde motivace a chuť zachytit toto město úplně jinak. Vznikl zde takový popud vlastně město charakterizovat jinak a jakoby zevnitř.

To znamená, že jednotlivé detaily města, tak, jak bychom je nazvali zákoutí, které mají svým způsobem o městě vypovídající hodnotu. V případě New Yorku to samozřejmě jde mnohem lépe než v případě Prahy, protože v New Yorku skutečně i lidmi pojedená a přetvořená místa jsou tak častá, že vlastně umožňují pohled z druhé strany, ze zadu jinak než je třeba v případě Prahy. V případě New Yorku je to trochu jiné, jelikož tam např. chodby metra, které jsou posprejované a pomáhají spoluvytvářet atmosféru města. K tomu městu, tím že je moderní, tak se mu dá mnohem více odpustit a tolerovat než je to třeba v případě jiných třeba evropských měst. V případě New Yorku máme tuto možnost rozšířenou, jelikož tyto věci neničí staré prostředí a tvoří součást toho města, takže v jistém slova smyslu umožňují jeho definici lépe, než třeba v případě starých klasických měst jako je Praha. New York, nejen že má tuto stránku, která ho umožňuje popisovat, ale on sám o sobě tím, že má obrovské skleněné plochy, které vytváří třetí prostor, který je vlastně na první pohled neviditelný. A tady samozřejmě někdo jako já, který si liboval vždy v reflexech, byl na svém místě, protože New York ty reflexy přímo nabízí. Máme zde právě možnosti různých transparencí, odrazů, lomů — těch pohledů, které vznikají skleněným prostorem, který tam je. A to je samozřejmě samo o sobě charakteristikou tohoto města, takže by se dalo říci, že můj přístup s reflexy umožňovalo město lépe charakterizovat, protože to tvoří část jeho substance, která je částí mé práce.“

Pokud se podařilo Přibíkovi skvěle vyfotografovat New Yorskou výlohu, tak už tady máme sám o sobě dokument, který je velice zajímavý. Výloha s předměty, které jsou zde uspořádány dekorátérem po 20 či 30 letech, má svojí vypovídající hodnotu, která existuje a která tam je. V trochu jiném pojetí se tématem výloh obchodů zabývala i švýcarsko-česká fotografka **Iren Stehli**. Ta touto formou vyjádřila atmosféru doby Československa od 70. let poukazující právě na absurditu socialistických výloh. Její fotografie postupují zvolna časem až do konce 80. let minulého století a dokládají neuvědomělou, rozhodně ve své každodennosti těžko vnímatelnou manipulaci společnosti tehdejší mocí ideologie nebo trhu. Obrazy výloh — 1976 na jejich záběrech nabízí pozoruhodně chudou, až prakticky žádnou nabídku, ukazující na šedivou estetiku normalizace⁷.

Jelikož v New Yorku spotřební společnost existuje ve velice intenzivní míře, tak jenom ty průhledy ve výloze, pomohly J. Přibíkovi vytvořit prostředí, které je samo o sobě velice typické pro toto město. Zároveň mu umožnilo jako fotografovi hrát se světly, se stíny atd. V tomto smyslu je New York úžasné místo na fotografování. V tomto vnitřním městě se dala najít spousta symbolů, které vlastně vyjadřují vnější město. A tady přecházíme ke sféře parkingů a graffiti. Má velkou symboliku v poslední části lidských dějin. Auto tvoří objekt touhy, může být určitým estetickým konceptem. Stává se, že vozidlo samo o sobě je datované a je typické pro takové místo, jako je Amerika. Ta je postavena na svobodě projevu i podnikání. S podnikáním může souviset i velký počet aut a logicky i problém a způsob parkování. Viděním, potkáváním, fotografováním tak vzniká zvláštní kulisa jako v divadle. Má tam vlastně okolí, to znamená město a parkoviště samo o sobě situované na jeho odvrácené straně, protože to, co nám město ukazuje jako tvář, to není parkoviště. Parkoviště je místo, které je nehostinné, které je špinavé, které je postříkané graffiti, je zde spousta zbytkových elementů, jako technické nápisy, stará schodiště, prostě zbytky staré industriální epochy. Parkingy jsou skutečně např. v New Yorku ve středu či vnitřku města vzhledem k tomu, že je zde málo parkovací plochy. Auto zde tvoří součást amerického způsobu života a parkoviště jsou skutečně v tom nejvnitřnějším městě, jsou „vecpané“ mezi dvě budovy, jezdí zde výtahy, které je vozí třeba až do pátého patra. Pro Přibíka to tvoří vnitřní strukturu města. Stává se to, že v okamžiku, kdy se věnuje fotografování tématice parkingů, tak především způsobem, že zde chce mít většinou jen jednoho představitele, to znamená jedno auto. Nechce fotografovat více aut pohromadě, protože to pro něj není reprezentant. Vnitřní městské prostředí, které charakterizuje velké město a zároveň symboliku auta, modelu, který jej zaujme a reprezentuje všechny ostatní auta a on ho tam má jako model. Většinou se snaží najít opuštěný parking, kde zůstalo třeba jen jedno auto, které pro něj tvoří charakteristiku těchto dvou elementů. Parkingy, pak hledá ve všech velkých městech a v odlišných podmínkách, ať to bylo v Bruselu, Torontu, Montrealu, New Yorku, Copenhagenu, Londýně nebo v Paříži (173–177). Byla to vždy ohraničená část města, kde auto bylo svědkem té doby, toho ročníku, té periody. Podpis toho roku je i datum vyobrazení auta a zároveň je to vnitřní zahalená část města, která odkazuje k tomu vnějšímu městu. Na základě tohoto vznikla celá kolekce fotografií parkingů.

„Pokud si vezmeme první knihy, týkající se krajiny a města a současně známé české fotografy Sudka, Plicku, tak město tvoří koncentraci jejich zájmu.



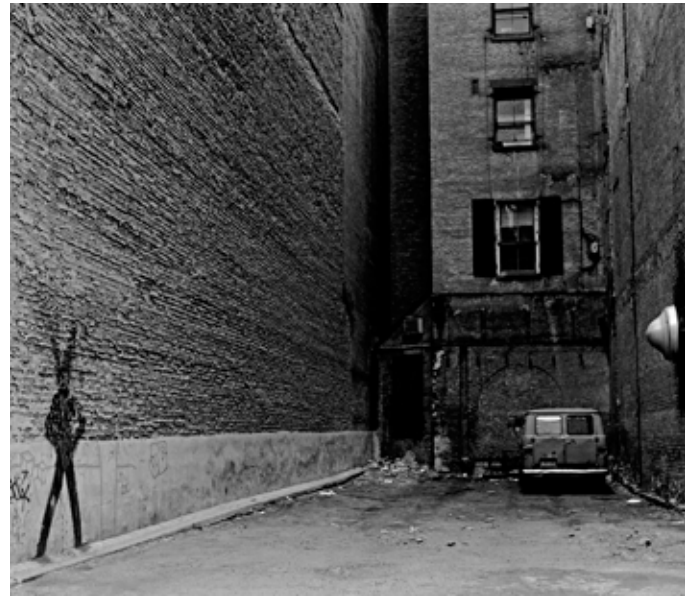
174



175



176



177

- 174 — **Black car**, Toronto 1976
- 175 — **Foreign car**, Montreal 1976
- 176 — **Sport car**, Niagara Falls 197
- 177 — **Transporter car**, New York 1984
- 178 — **White car**, Montreal 1976



177

Oni chtějí město, které milují, ve kterém žijí a které znají a chtějí jej nějak dokumentovat a nejen dokumentovat. I když ne tak úplně to platí u Sudka, tam nehrála dokumentace toho, co tam je, tak velkou úlohu. Jemu šlo o to, aby vlastně ve světle zinterpretoval město do nějaké podoby, kde vypovídající hodnota snímku je větší než ten obvyklý pohled na kalendářovou pohlednici, kterou všichni dobře známe. On třeba fotografoval Hradčany v panoramatickém snímku, zde máme nádhernou fotografii, kde jsou krásné mraky, kde je na Vltavě rybář s klasickou rybářskou lodí. Celá fotografie má neopakovatelnou atmosféru, kterou při běžném pohledu na Hradčany nevidíme. Takže motivace u Sudka byla úplně jiná než nějaká archivně dokumentační. Chtěl město posunout do takové určité literární vize, koncepce. A když se s městem setkáváme přes jeho fotografie, tak už je to taky Sudkovo město a nejen Praha jako taková. Myslím si, že tyto věci jako zmíněná Praha, byly udělány natolik dobře, že každý, kdo má schopnost smysluplně uvažovat o tom, co bylo uděláno a co ne, tak ho to do takového projektu odrazuje jít, protože to už není ani možné, udělat lépe tuto objektivní Prahu, jak ji udělal Sudek. Nepokoušel jsem se jít cestou Sudka, a to ne z důvodu, že by se mi nelíbila, ale z toho důvodu, že to není možné.“

Jedním z dalších měst, které často Přibík navštěvoval, byly italské **Benátky (1976—1978)**. Zajímavé, především proto, že se zde ukazuje jeden z Přibíkových oblíbených žvlů — voda. Klíčový a všudypřítomně promlouvající element. Reflexy, akty či nová věcnost jsou zde ve zkratce podvědomě uvedeny. Reflex — věže v krajině, chobotnice a sépie — zde zase vytváří abstraktní obraz. Hřbitov — neuvěřitelná koncentrace hrobů připomínající tvar zeměkoule — planeta křížů, rybičky, kytara vyhozená do vzduchu s náměstím Svatého Marka, série aktu, krajina se západem slunce, Benátčané při zábavě, závod gondol, abstraktní věci — socha, figuríny, reflex s botami (179—184). Vždy, když měl Přibík možnost cestovat, zvolil si destinaci, která jej zajímá. Jedna z dalších kromě Řecka, Portugalska, Španělska či Dánska je **i Anglie (1980—1982)**. Během cest zde vzniká tak trochu neformálně laděný Kerouakovský cyklus. A to nejen z oken autobusů, odkud míří objektiv jeho Leicy, ale i specificky necílené na „uměleckou fotografii“ dojmy z cest kolem rybářských pramic, závodů lodiček, lidí kolem kostelů, lidí, u kterých přespával, studentů univerzit, malých městeček s oblíbenými výklady či památky. Vznikají pohledy méně autoritativní a hierarchizované, cosi mezi dokumentem a Přibíkovým viděním. Pohled odjinud na realitu, ale oko fotografa, specifikum a duch Anglie zůstává (185—188).



179



180

179 — Smrt v Benátkách

180 — Rozloučení s možností hudby



181



182



183



184

- 181 — Slavnostní regata
- 182 — Saint Spirit
- 183 — V Casanových stopách
- 184 — Prodejní úsměv



185



186



187



188

- 185 — *Dáma a kyvadlo, Anglie 1980*
 186 — *Ukřižovaný povinnostní strážce, Anglie 1981*
 187 — *Varhany, Anglie 1980*
 188 — *Sluneční hodiny, Anglie 1983*

One color Word (1974—1985) je série fotografií, které Jindřich Přibík pravidelně při svých cestách vytváří jako rozptýlený cyklus na barevný film, kdy cestoval se dvěma fotoaparáty. Nejde o nějak obsáhlé dílo, ale spíše vždy o doplňující 1—2 fotografie, kterými při svém cestování Přibík definoval své barevné vidění s pohledem na realitu s určitou úsporou barev (Ženeva, New York, Londýn, Řecko atd.) (189—193).



189



190

189 — *Struktury, Holandsko 1979*

190 — *Očekávání zlatého polibku vyvolává melancholii, N.Y.C. 1976*



191



192



193

- 191 — *Můj svět v kouli, Genova 1974*
192 — *Pocita Morandimu, Parma 1977*
193 — *Astroland America, N.Y.C. 1978*

— NÁVRAT DO MAŘÍŽE

Návrat do Čech v roce 1997 podmínily dvě věci. Jeden faktor byl negativní, vývoj trhu s nemovitostmi v Bruselu, který se zhroutil. J. Přibík je nucen své staré industriální stavební objekty v Bruselu, které pronajímal, nechat bankám k rozprodání. Ke zhroucení trhu s nemovitostmi dochází z důvodu vydání falešných víz a přistěhování Marokánců (zvýšením hustoty těchto přistěhovalců na úroveň, která nebyla slučitelná se zájmem belgických investorů, se trh zcela propadá). Navíc se jeho partnerka Isabela chtěla vrátit do Jižních Čech, ke kterým měla silnou citovou vazbu. Do míst, kde její rodiče Anna a Libor Fárovi vlastnili v obci Klášter chalupu, kam celoročně jezdili na víkendy. Zároveň zde byla i úvaha se s rodinou vrátit do klidnějších míst, jež Brusel neposkytoval. Zde nachází Isabela s dětmi klidné místo poblíž Slavonic na konci obce Maříž (194, 195).



194

194 — Pocta Drtikolovi, Maříž 2001

195 — Maříž, 2000



195

Přibíkovo dílo se po návratu do Maříže tématicky zredukovalo na esenciální přístup ve smyslu tvorby v nejbližším okolí. Přitahují jej staré elementy v krajině (např. stará auta či části zařízení), které se po přestěhování nahodile ocitly na louce u jeho chalupy a vytváří si tak surrealistické kompozice, které fotí zároveň jako fragmenty. Objevuje zde nový přístup ke krajině, který rozhodně není Sudkovský, ale snaží se vyjádřit náladu v takových drobnostech, jako např. detaily rostlin nebo drobných zvířat. Zde jde však spíše o koketování s barvou pro osobní zálibu, než pro výstavní potřeby. Poté rovněž vytváří v krajině s originální figurkou českého klasika české fotografie Františka Drtikola malý soubor zvaný **Poceta Drtikolovi**. Vzniká i malé pokračování aktů, kterými navazuje na předchozí cykly.

— ZÁVĚR

Tvorba Jindřicha Přibíka zahrnuje mnoho cyklů, jež se vzájemně prolínají, rozrůstají i překrývají v průběhu více jak čtyřiceti let. Utřídit, poznat a proniknout kombinovanými vztahy, fázemi v jeho díle bylo po více jak dvouletém období zkoumání opravdu velkým soustem. Duchem jeho přítomnosti prosycené místo mařížského domku v němž J. Přibík pobývá, vynášelo na světlo světa během celé doby nejen ty již známé, ale i nové obrazy z jeho dlouhého tvůrčího života.

Místo, kde jsem po celou dobu měl možnost přijímat zkušenosti a pohledy člověka, který si prošel ne vždy jednoduchou životní cestou, mi byly velkým přínosem.

Díky tomu, že mi Jindřich Přibík i jeho rodina vycházeli po celou dobu trpělivě vstříc, nejen při shromažďování materiálů, ale i zpřístupněním rozsáhlého fotografického archívu, mohla tato práce vůbec vzniknout.

— SAMOSTATNÉ VÝSTAVY

- 1967 — Jindřich Přibík: „Představení“ — fotografie Divadla Jára Cimrmana, Malostranská beseda, Praha
- 1974 — Henri Pribik: Photographies 1960—1974, Banque Lambert, Bruxelles
- 1983 — Henri Pribik: Montages (selection Michèle Chomette), Rencontres internationales de la Photographie, Arles
- 1984 — Henri Pribik: Réflexions 1959—1966 (selection Michèle Chomette), Rencontres internationales de la Photographie, Arles
- 1984 — Henri Pribik: New York, Théâtre de l'Esprit Frappeur, Bruxelles
- 1985 — Henri Pribik: Réflexions, festival de l'Image, Le Mans
- 1985 — Henri Pribik: Réflexions, l'Espace Photographique Contretype, Bruxelles
- 1987 — Henri Pribik: Photographies et Montages, 1960—1986, Galerie Michèle Chomette, Paris
- 1989 — Henri Pribik: De Prague a New York, Galerie Point de Vue — Bruxelles
- 2001 — Rekapitulace 1958—2001, České centrum fotografie, Praha
- 2003 — Plzeň a okolí, Západočeská galerie, Plzeň
- 2004 — Čtyři fravitační pole, G4, Cheb
- 2004 — O Bohu, smrti a tak dále / On God, Death, etc., Ateliér Josefa Sudka, Praha
- 2008 — Jiří Erml a Jindřich Přibík: 2x, Národní muzeum fotografie, Jindřichův Hradec

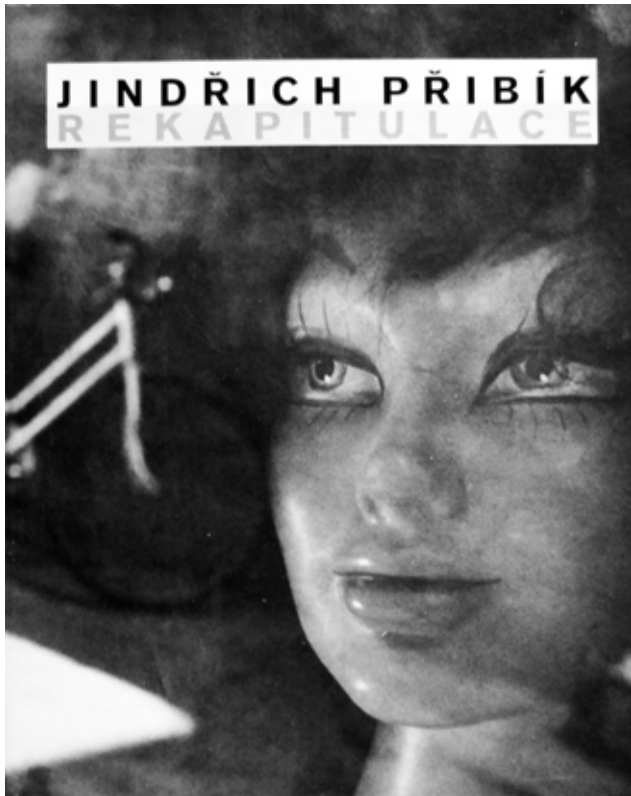
— SKUPINOVÉ VÝSTAVY (VÝBĚR)

- 1971 — 10 fotografů, Dům umění města Brna, Brno
- 1972 — Photography from Czechoslovakia (Erml, Hník, Hudec, Přibík, Radechovský, Reich, Vodák), Infinity Gallery, Seattle
- 1973 — Photography from Czechoslovakia (Erml, Hník, Hudec, Přibík, Radechovský, Reich, Saudek, Virt, Vodák), Focus Gallery, San Francisco
- 1974 — Photography from Czechoslovakia (Erml, Hník, Hudec, Přibík, Radechovský, Reich, Saudek, Virt, Vodák), Columbia College — Photographic Gallery, Chicago

- 1983 — Reportage Photo, Galerie Le Soyeux, Tournai
- 1984 — Sol / Mur, La Galerie Déclinaisons, Rouen
- 1985 — Sol / Mur, Musée des Beaux-Arts, Le Havre
- 1985 — Sol / Mur, Musée des Arts plastiques, Evreux
- 1986 — Le Mois de la Photographie, La Fnac, Bruxelles
- 1991 — Česká fotografie v exilu, Fórum, Praha
- 1992 — Československá fotografie v exilu, Mánes, Praha
- 2000 — Slavonice 1990—2000, Galerie Slavonice, Slavonice
- 2005 — Česká fotografie 20.století, Uměleckoprůmyslové museum a Galerie hlavního města Prahy, Praha
- 2007 — Fotografie 70. let v ČSR, Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy Un Mur, un trou, un visage, Maison d'Art bernard Anthonioz, Nogentsur Marne Un Mur, un trou, un visage, Scène nationale, Barle Duc

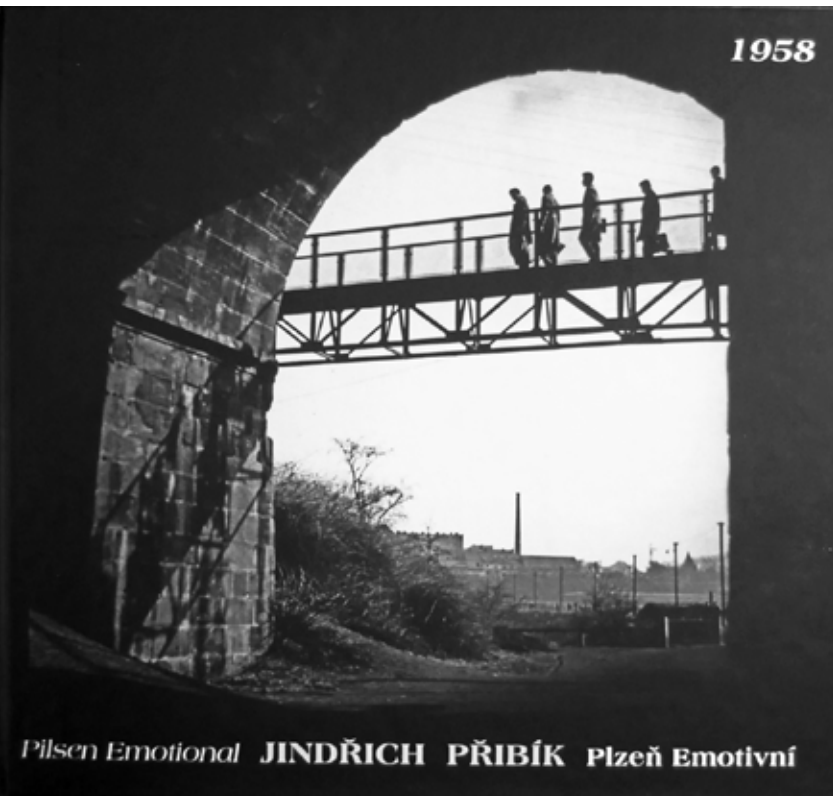
— PUBLIKACE

- Němcová, Míla: *Na shledanou, Pánko*, Plzeň, Západočeské nakladatelství 1968 (fotografie Jindřich Přibík)
- Přibík, Jindřich: *Klíčové jevy ve světové fotografii* (diplomová práce), Praha, FAMU 1970
- Přibík, Jindřich: *Hegelův vztah k umění* (diplomová práce), Praha, FF UK 1972
- Koenigsmark, Josef: *Chomutovsko*, Plzeň, Západočeské nakladatelství 1968 (fotografie Jindřich Přibík, nepublikováno)
- *Théâtre de l'Esprit Frappeur 1963—1978*, Bruxelles, Théâtre de l'Esprit Frappeur 1978
- Lhereux, Albert-André: *Théâtre de l'Esprit Frappeur 1978/1983*, Bruxelles, Théâtre de l'Esprit Frappeur 1983
- Fárová, Anna: *Jindřich Přibík / Rekapitulace 1958—2001*, Praha, České centrum fotografie 2001
- Přibík, Jindřich: *Muzeum, Plzeň 1963*, Plzeň, Západočeská galerie 2003
- Vančát, Pavel — *Jindřich Přibík*, díl v edici fotografie, nakladatelství TORST 2008
- Přibík, Jindřich: *Plzeň emotivní*, TRICO Prague, 2010

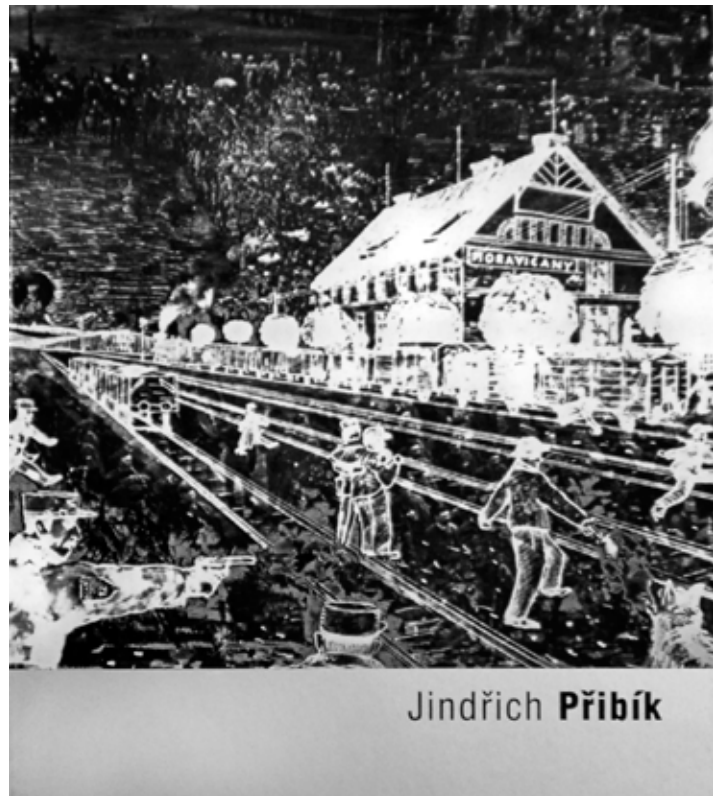


196

- 196 — **Rekapitulace 1958—2001**,
Fárová Anna: Jindřich Přibík,
Praha, České centrum fotografie 2001
- 197 — **Přibík Jindřich: Muzeum, Plzeň 1963**
Plzeň, Západočeská galerie 2003
- 198 — **Vančát Pavel: Jindřich Přibík,**
Praha, Torst 2008



197



198

— KATALOGY VÝSTAV

- 17,286 mm Dufek, Antonín: *10 fotografů*, Brno, Dům umění 1971.
- *Collection d'Etat: Photographie (Acquisitions 1976—1980)*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française de Belgique 1981.
- Pribík, Henri: *Women / Femmes / Vrouwen* (kalendář s textem autora), Bruxelles, Contretype 1985.
- Krčil, Bob (ed.): *Česká fotografie v exilu*, Brno, Host 1990 (připraveno 1983 v new Yorku).
- Fárová, Anna (ed.): *Československá fotografie v exilu*, Praha, Výstavní síň Mánes 1992.
- Fárová, Anna: *O bohu, smrti a tak dále*, Praha, Ateliér Josefa Sudka 2004.
- Birgus, Vladimír & Mlčoch, Jan: *Česká fotografie 20. století*, Praha, Kant 2005.
- Millot-Durrenberger, Madeleine: *Un Mur, un trou, un visage*, Nohgent-sur-Marne, Maison d'Art Bernard Anthonioz 2007.
- Vančát, Pavel & Freiberg, Jan: *Fotografie 70. let v ČSR*, Klenová, galerie Klatovy-Klenová 2008

— ČLÁNKY A PUBLIKOVANÉ FOTOGRAFIE (VÝBĚR)

- Prošek Josef: Jindřich Přibík, *Plamen* 6, 1964, č. 2, s. 8—9, 26, 30, 32, 50, 55, 88—89 (medailon a osm fotografií).
- Fárová Anna: Jindřich Přibík: Odsouzený, *Camera*, 1971, June. red., *Creative Camera*, 1973, 113 (November), s. 361, 376—377.
- Fárová Anna: *Přibík / Co je to alchymie obrazu* (datováno: Praha, 16. ledna 1985, nepublikovaný text).
- Podestát Václav: Plzeň a okolí 1953—2003, *Ateliér*, 2004, č. 3, s. 6.
- Fárová Anna: O Bohu, smrti a tak dále (úvodní slovo k vernisáži Jindřicha Přibíka v Ateliéru Josefa Sudka, 11. 11. 2005), *Ateliér*, 2005, č. 1, s. 7.
- Freiberg Jan: Rozhovor s fotografem Jindřichem Přibíkem, *Pars pro toto* 4, 2005, č. 7, s. 5—8.

— ZASTOUPENÍ VE SBÍRKÁCH

- Bibliothèque Nationale de France, Paris
- Collection d'Etat, Bruxelles
- Collection Lambert (BBL – Banque Bruxelles Lambert), Switzerland
- Collection Madeleine Millot – Durrenberg, Strasbourg
- Collection Violet, Amsterdam
- FRAC – Champagne-Ardene, Reims
- George Eastman House- International Museum of Photography and Film, Rocheste
- Moravská galerie v Brně, Brno
- Musée de la Photographie, Charleroi
- Museum od Modern Art, New York
- Národní Muzeum fotografie, Jindřichův Hradec
- Polaroid Collection, Amsterdam

— ŽIVOTOPISNÁ DATA

- 1944 Narozen 12. září v Plzni v rodině sklářských průmyslníků.
- 1953 Dostává od otce fotoaparát Box-Tengor, činí první fotografické kroky.
- 1957—1958 Navštěvuje školní fotokroužek
- 1960 Končí jedenáctiletku (tehdy všeobecnou střední školu) a nastupuje jako fotograf ve Škodových závodech
- 1961 Zaměstnán v inventurním oddělení podniku Drobné spotřební zboží.
- 1962—1963 Zaměstnán v Gumárenských závodech.
- 1964—1969 Studuje kameru a fotografii na pražské FAMU.
- 1965—1972 Studuje filosofii na Karlově univerzitě v Praze, končí doktorátem za obhajobu práce *Hegelův vztah k umění*.
- 1967 Jindřich Přibík se žení s Helenou Koenigsmarkovou
- 1969 Stává se členem fotografické sekce Svazu výtvarných umělců.
- 1971—1972 Absolvuje vojenskou službu jako fotograf a asistent kamery u Armádního filmu.
- 1972—1973 Pracuje jako fotograf v oddělení ekologie a urbanismu Československé akademie věd.
- 1974 V říjnu emigruje do Bruselu
- 1974—1992 Spolupracuje s belgickými divadly, především s Théâtre de l'Esprit Frappeur.

- 1975 Žení se se svojí druhou ženou Jikke Koopmans v Bruselu
- 1975—1976 Absolvuje stáž v informačním servisu Evropského hospodářského společenství.
- 1976—1981 Další spolupráce s EHS.
- 1981—1987 Vytváří reprodukce pro galerii Freda Lanzenberga v Bruselu, reklamní kampaně pro Renault a Europe assistance, spolupracuje s týdeníkem Libelle.
- 1985 V Bruselu se setkává s Isabelou Fárovou.
- 1985 Bruselská galerie Contretype vydává portfolio sedmi Přibíkových fotografií.
- 1986 S Jiřím Ermllem spolupracuje na fotografiích pro obsáhlý katalog *Craft Today* v American Craft Museum v New Yorku.
- 1987 Narození dcery Annabely.
- 1988 S Jiřím Ermllem pracuje na katalogu výstavy skla v kostele sv. Augustina v Antverpách.
- 1989 Narození dcery Inés.
- 1997 Vrací se do Čech, usazuje se ve vsi Maříž poblíž Slavonic.
- 2003 Výstavou v masných krámech se symbolicky vrací do svého rodného vměsta Plzně.
- 2008 Představuje rozsáhlý vlastní výběr ze své celoživotní tvorby na dvojevýstavě s Jiřím Ermllem v Národním muzeu fotografie v Jindřichově Hradci.

— SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Koenigsmark, Josef: *Chomutovsko*, Plzeň, Západočeské nakladatelství 1968 (fotografie Jindřich Přibík, nepublikováno)
- *Théâtre de l'Esprit Frappeur 1963—1978*, Bruxelles, Théâtre de l'Esprit Frappeur 1978
- Lhereux, Albert-André: *Théâtre de l'Esprit Frappeur 1978/1983*, Bruxelles, Théâtre de l'Esprit Frappeur 1983
- Fárová, Anna: *Jindřich Přibík / Rekapitulace 1958—2001*, Praha, České centrum fotografie 2001
- Přibík, Jindřich: *Muzeum, Plzeň 1963*, Plzeň, Západočeská galerie 2003
- Vančát, Pavel: *Jindřich Přibík*, díl v edici fotografie, nakladatelství TORST 2008
- Přibík, Jindřich: *Vzpomínka na Jiřího Ermla*, Jindřich Přibík, Temnokomorník, 7/2011

- Freiberg, Jan: *Rozhovor s Jindřichem Přibíkem*, PARS PRO FOTO, 2005
— Přibík, Jindřich: *Plzeň emotivní*, TRICO Prague, 2010

— INTERNETOVÉ ODKAZY

- 1 — http://www.nezapomente.cz/view/umeni_neoficialni50_60_leta
- 2 — <http://www.maudhomme.cz/2013/03/14/wegmanuv-utulek-pro-acne/>
- 3 — <http://nikonblog.cz/jan-lukas-fotograf-ktery-emigroval-na-manhattan/>
- 4 — <http://www.grafika.cz/rubriky/ze-spolecnosti/new-york-jaky-byval-129837cz>
- 5 — <http://www.cesky-dialog.net/clanek/3100-bohumil-bob-krcil/>
- 6 — <http://www.kosmas.cz/knihy/175326/moje-bary-new-york-collected-bars/>
- 7 — <http://www.relator.cz/index.php/kultura/891-prazskevylohyirenstehli>

— JMENNÝ REJSTŘÍK

- Achilleus (71)
Albertazzi Giorgio (52)
Andreson Laurie (57)
Atget Eugéne (13)
Balli Giacomo Ballo (21)
Bandouin Albert (57)
Bandouin Roi (57)
Baran Ludvík (57)
Barri Tanya (57)
Bouček prof. (58)
Brandt Bill (27)
Bresson Henri Cartier (63)
Breton André (25)
Brouk Bohuslav (24)
Brousil Antonín (25)
Caltová Věra (44)
Casares Maria (52, 57)
Carter Jimy (57)
Ceccaldi Daniel (52)
Clergue Lucien (27)
Cohen Leonard (57)
Collins Marie (52)
Coster Bernard de (52)
Čechura Josef (10)
Dalí Salvator (25, 57)
Delcampe Armand (52)
Dias Pavel (25)
Dor Maureen (52)
Drtikol František (27, 91)
Ducass Isidor (25)
Ehm Josef (27, 58)
Erml Jiří (7, 25, 58, 74, 79)
Erwitt Elliot (74)
Fára Libor (42, 44, 90)
Fárová Anna (42, 90)
Fárová Isabela (42, 90)
Forman Miloš (25)
Fuková Eva (78)
Giacometti Alberto (63)
Ginsberg Allen (57)
Gipson Ralph (38)
Gogh Van Vincent (37)
Hájek Karel (58)
Heartfield John (21)
Heisler Jindřich (24)
Hlaváčová Jana (58)
Holub Jiří (58)
Honty Tibor (58)
Hossein Robert (52, 57)
Ionesco Eugéne (52, 57)
Johns Jaspers (57)
Joyce James (13)
Kafka Franz (13)
Karsch Yousuf (63, 64)
Kertész André (36, 57)
Koblic Přemysl (13)
Koenigsmark Josef (33)
Koenigsmarková Helena (33)
Koopmans Jikke (41)
Koudelka Josef (51, 58)
Koula Jiří (11)
Kratochvíl Antonín (58, 78)
Krčil Bohumil (58, 78)
Krejča Otomar (52)
Křivánek Ladislav (57)
Kuchynka Václav (33)
Kundera Milan (25)
Kuščinskij Taras (27, 28)
Lhereux Albert André (43, 52)
Lorenc Konrad (75)
Lukas Jan (79)
Matisse Henri (63)

Medek Mikuláš (24, 27)
Nadar (61)
Newman Arnold (63)
Newton Helmut (63)
Nietzsche Fridrich (13)
Nord Hans (64)
Novotný Antonín (10)
Patočka Jan (61)
Penn Irving (16, 62)
Pierral (68)
Pininfarina (64)
Pitoëff Sacha (52)
Pizzuti Pietro (52)
Plata Manitas del (57)
Plicka Karel (58, 82)
Polan Bohumil (13, 58)
Přibík Jindřich st. (9, 41)
Přibík Rudolf (10)
Ray Man (27, 30)
Resnais Alain (68)
Robay Mireille (41)
Sander August (16, 64)
Sellers Peter (57)
Smoljak Ladislav (53)
Stehli Iren (81)
Sudek Josef (27, 36, 58, 82, 84)
Svěrák Zdeněk (53)
Skopec Rudolf (58)
Škvorecký Josef (58)
Šmok Ján (25, 27, 51, 57)
Štyrský Jindřich (24, 25)
Toyen (24, 25)
Tylínek Erich (10)
Vácha Pavel (25)
Vančát Pavel (7)
Vandernoot Alexandra (52, 68)
Villeret Jacques (52)
Vodák Antonín (25)
Votruba Vlastimil (34)
Wegman William (73)
Weil Simone (64)
Zurbaran Francisco (25)

— PŘÍLOHA
DIPLOMOVÁ PRÁCE JINDŘICHA PŘIBÍKA

J i n d ř i c h P Ř I B Í K

K L Í Č O V É J E V Y V E V Ý V O J I S V Ě T O V É
F O T O G R A F I E .

autorizováno
Ward *lope : 18/11/84* *M.A.L.*

Vedoucí diplomní práce:
Doc. Ján ŠMOK

Naším úkolem je zkoumat fotografické dílo významných fotografů, s úmyslem postihnout obecné tendence, vyjádřené v dějinnosti ovlivněném způsobu přístupu ke zpracovávané látce, kterou je skutečnost, ve formě, které nabývá tato skutečnost v jednotlivé fotografii.

Dějiny výtvarného umění, jsou ve své nejčastější podobě pouze dějiny umění vůbec, tzn. sbírkou jmen, kompozičních schémat, směrů, osobních názorů umělců etd. Syntéza a hodnotící pohled se v pravé podobě vyskytuje zřídka, vlastní hodnocení je ponecháváno estetice. Nově vytvořený nástroj, jehož povaha umožňuje dosud nemožné, je nutně poměřován s tím, co už existuje a co obecně koresponduje s principy nového přístupu. Před stanovením soběstačných kritérií, vycházejících pouze z povahy objeveného, je pro fotografii teko-
vým měřítkem malířství. Přesto, že nikdo nepochybuje o tom, je-li malířství uměním, možnost mnohaúrovňové interpretace jeho individuální historie, znamená v konkrétní podobě utvoření konfu-
zní situace, znemožňující shodnout se v přesném smyslu s ostatními, a tak ponechává široce otevřené pole subjektivnímu hodnocení, nesnadno vyvratitelnému. Tato situace se konkrétně projevuje v nejznámějších a nejlépe vedených muzejích, kde v kolekcích moderních obrazů vládne zmatek, neutříděnost, mezi věcmi nadprůměrné úrovně se vyskytují obrazy na první pohled zcela podprůměrné. Předcházející apriorní a všeobecně známé zjištění nemělo jiný cíl, než názorně naznačit, jaký zmatek musí asi vládnout v hodnocení fotografií, když nedostatky a problémy oboru, ve kterém estetické zkoumání je nejvíce rozvinuto a utříděno a v němž

nejdůležitější otázka: "Je malířství uměním?" je zodpovězena kladně, jsou zřejmé. Přes uvedené nesnáze je třeba pokusit se o vymezení pojmu "umělecká fotografie"/vymezení, ve kterém se zároveň zjišťuje, dá-li se tohoto pojmu právoplatně použít/, než přistoupíme k hodnocení osobního přínosu jednotlivých tvůrců v této oblasti.

Co to vlastně je umělecká fotografie? Jaké je měřítko její kvality? Jaká je povaha rozdílu mezi ní a malířstvím? Co je smyslem této fotografie?

Tyto a podobné otázky se nám neodbytně vnucují, zamyslíme-li se nad fotografií jako takovou. Předvedme si nejprve formu procesu vedoucího k vytvoření fotografie, s předpokladem, že na základě předvedeného budeme moci formulovat některá vymezení. Axiomem úvahy je tvrzení, že z původní souvislosti světa nelze smysluplně vydělit objekt, jakkoli dokonalým zachycením jeho jevové stránky. Počáteční mystifikace tkví v tom, že z redukováného vydělení je vyvozována totalita předmětu. V tomto způsobu uvažování se zaměňuje pravdivý vztah, mezi stránkou objektu a subjektem, za skutečnost objektu a dále se usuzuje na pravdu poznání, smysl atd.

Medium skutečností, před které je fotograf postaven, je bezbřehé. V logickém smyslu existují tři možnosti, jejichž charakterizování určuje způsob jejich estetického hodnocení.

První z nich předpokládá, že nekonečno objektů obsahuje implicitně jisté vzory vztahů a úkolem umělce, který má schopnost zesilujícího rozpoznání, je předvést vzor v názorné po-

době, předložit v oproštěné přítomnosti ideje, dále poukazující na ideje nejvyšší / .."příroda dostihuje cíle, kdykoli chová v sobě skryté umění"/. Tvorba v tomto duchu je vyzdvihováním objektivně existující struktury předmětu, ve způsobu nalézání vztahů, ve kterých se tato struktura nejlépe projevuje, za účelem uvedení do nadobjektálního světa idejí. Kvalitou, která se projevuje jako úžas z pocitu krásy, je schopnost dostat se skrze vnímanou dokonalost předmětu k uvědomění nejvyššího obecné ideje.

Druhý způsob pokládá prostředí za účel o sobě-pojetí, latentně předpokládající, že mírou dokonalosti je schopnost přiblížit se v zachycování objektu co nejtěsněji k němu samotnému. Důsledek požadavku maximální shody mezi zobrazovaným a zobrazením je tvrzení, že jenom tak se může zákonitost předmětu věrně, ale přesto svobodně manifestovat. Výsledkem necitlivé interpretace tohoto tvrzení je teorie odrazu, pro kterou je umělec a jeho dílo co nejlépe vyrobeným zrcadlem, nastaveným skutečnosti.

Třetí přístup opomíjí jak možnost imanentních obsahů objektu, tak jeho jevovou skutečnost. Cílem je pro něj demonstrace subjektivního, prostřednictvím objektů, kterým je však jejich pravá skutečnost odepřena. Subjekt sám, subjektivní představa, určitý koncept mysli, jisté "ideje", jsou ohniskem, ve kterém je roztevena realita objektů. Pro tuto koncepci není obsah příslušející obklopujícímu okolí závazný, nabývá smyslu teprve jako přeformovaný individualitou subjektivního. Objekt se stává prostředkem předvedení subjektu.

Konkrétní tvorba otevírá cestu k přesnějšímu postižení popisovaných jevů tím, že jsou v ní tyto umělé kategorie

setřeny, přesněji řečeno jsou zde zastoupeny všechny, a tak v jistém stupni, nepočítáme-li s vulgarizací, ospravedlněny. Uvedené možnosti se v konkrétní tvorbě projevují jako kontinuální překrývání následujících přístupů:

1/ Existují imanentní zákony objektů, zachycené umělcem jako soubor speciálních vztahů, ve kterých právě tyto struktury vystupují pro nás jako objektivně existující reality-zákony objektů. Trvalá skutečnost, jejíž neměnnost není ovšem přírodním zákonem, ale projevem demystifikované pravdy objektu, není na rozdíl od objektu zvláštním případem.

2/Přiblížení se předmětu o sobě, znamená ponechat jej pokud možno v jeho původnosti, bez subjektivně zkreslujícího přídavku, což je vlastně skrytá víra ve všemohoucnost nepohnutého předmětu, objektivistická víra, která se přibližuje zdvojení natolik fyzickému, že přechází v krajních případech v metafyziku nového typu.

3/Realizované koncepty myslí projevují se v obrazné podobě jako destrukce s objektem spjatých významů, ale nejen jako destrukce, ve které se ztrácí obsah, příslušející objektům, ale jako skutečnost ducha-jeho pravda. /Hovoříme-li o zákonu, pak jde o vytvoření formy vztahů, kterou se trvale projevuje skutečnost bytí zachycených objektů nebo subjektů./

Trojice určení dovoluje usuzovat, že vedle skutečnosti objektu, existuje také skutečnost ducha a že zákony obou oblastí jsou zvláštním způsobem shodné, jejich struktura se projevuje jako homologická. Pro naznačenou adekvátnost v rozdílnosti

je tedy možné, abychom v zákonech předmětu objevovali zákony ducha a naopak. Poznáváme cizí jako své vlastní a své vlastní, o němž jsme původně předpokládali, že je naprosto jinaké oproti obklopujícímu prostředí, jako povahou shodné s okoljsoucím. Vyjevuje se tak pravda bytí a její úroveň zakládá onen smíšený pocit překvapení, úleku z novosti, úžasu doprovázeného po chvíli zvláštním druhem uspokojení, které nazýváme estetický účín. V základu tohoto poznatku /který se objevuje jako smysluplný pouze v určité formě/, je zážitek pravdy osvětlující jsoucno, poznání povahy předmětu prostřednictvím povahy myslí, poznání, které nás přisvojuje sobě samým, protože pochopení vlastní povahy určuje naše místo ve světě. Od nediferencované totality světa, přes mystifikující vyzdvižení partikulárního, až k přítomnosti pravdy, kterou je skutečné bytí objektu i subjektu-to jsou etapy cesty, vedoucí k projevení pravdy.

V předvedeném procesu je však další důležitý aspekt-otázka přístroje. Princip výběru je všeobecně do značné míry určován technickou možností nástroje, kterým se zmocňujeme skutečnosti. Jsme zdánlivě nejméně omezeni tam, kde stavíme jen sama sebe mezi sebe a skutečnost. Domyšleno do konce, je důsledkem tohoto názoru klasická redukce jen na pojmovou oblast, která se jeví jako minimálně zkreslující. Nejde nám však o stupně v kvantitě, ale o onen zážitek osvětlující pravdy, a tedy není o způsobu, který určuje jen rámcovou formu, nic řečeno. Samozřejmě, že pouze uvědoměle předložený názor umožňuje ~~z~~ zážitek, který je vzhledem do situace. A obráceně, tam kde je tento vzhled umožněn, nezáleží na formě, která jej zprostředkuje. Vždy zprostředkující prostředí nástroje

proměňuje věc sobě vlastním způsobem a činí z ní něco jiného, než byla ve své původní podobě. Tato "redukce" je specificky modifikovanou vlastností jakéhokoli oboru a omezenost její výpovědi spočívá v omezenosti stránky, které používáme k výpovědi o celé skutečnosti. Na druhé straně má samo bytí vliv na povahu nástroje, nástroj sám pak zčásti přizpůsobuje povahu objektu svému charakteru, a bytí se ve vytvořeném shledává samo se sebou. Možný zisk nebo případná ztráta tohoto sekundárního efektu nemá však vliv na kvalitativní proměnu celku výpovědi, a proto se jím nemusíme zabývat. V případě umění je výpověď zbavena technického charakteru, protože nepřistupujeme k objektu ~~ze~~ se zrcadlem nástroje informujícího nás o jedné z jeho četných stránek, ale vztahujeme smysl procesu k sobě, k tomu jakými jsme nebo jakými se stáváme v této věci. Jsme to my v něčem jiném pro nás samotné. Partikulární, které zůstává jinde jednotlivým popisem jedné z podob, se stává všeobecným, protože se nesnaží popisovat předmět a nepřipisuje popisu úplnost, ale uvádí nás ve vztah se všemi jeho pomyslnými vztahy a druh této kontinuální nekončící výpovědi je kvalitativně odlišný. Pro uměleckou tvorbu by byl nevhodný nástroj, v jehož možnosti by bylo předvést skutečnost jak je před námi, v jakém časovém pořádku je před námi, spolu se všemi možnými souvislostmi a odkazy této skutečnosti. Nástroj by pak byl schopen předvést víc než duplikát skutečnosti-byl by víc než objektivita sama, byl by bohem. Pouze po překročení této hranice bychom mohli mluvit o objektivitě nástroje zatlačující možnost subjektivního vytváření emoce zcela do pozadí, činící

ji nemožnou. Teprve nemožnost pouhé "podobnosti", která by vlastně stvořila druhou skutečnost modelu, by znemožnila vytvoření díla. Je tedy možno formálně diskutovat, nakolik objektivnost objektivu činí uměleckou fotografii objektivně neuměleckou-faktem zůstává, že je dostatek subjektivního v proklamovaném objektivním/z posledních pokusů je zřejmé, že to, co nazýváme fotografickou reprodukcí skutečnosti a co nám připadá jako její věrný obraz, je do značné míry jen vypěstovaná konvence vnímání-předloha velmi nepřesně simuluje realitu/. A pozitivní výhodou subjektivního, je možnost subjektivně interpretovat objektivní. Předmět, který nazýváme dílem a který je předmětem estetického zážitku, není nikdy totožný s předmětem reálným. Jde o to, zdali můžeme vytvářet s daným nástrojem výtvoř, které mohou vzbudit cit estetického prožitku. "Tam kde je možno zkonstruovat harmonii estetických kvalit", lze mluvit o umění.

Ukázali jsme si, že přístroj, stojící proti skutečnosti jako prostředí nástroje, neznemožňuje vytvoření speciálních relací, které označujeme jako estetické. Relace mají za svůj základ skutečnost předmětu, která je působením lidského činitele vytvářena jako určitá jeho zvláštní tvářnost, v jejíž podstatě tkví poukázání na existující, skutečné, pravdivé podoby předmětu a já. Je to vlastně tvář obrazu, umožňující proniknout k pravé konstituci smyslu. Jestliže se v poznávacím aktu podaří postihnout tuto nově vytvořenou skutečnost předmětu, je celý proces pociťován jako emocionální, přesněji jako estetická emoce. Tato emoce má tedy ve svém

jádro ji zakládající pravdu, vyjevující způsob bytí. K bližšímu pochopení tohoto výroku je třeba znovu se zmínit o struktuře objektu a struktuře mysli a popsat celý proces proměny původních obsahů ve výtvor, který má schopnost vzbudit kvalitativně založenou emoci. Ve fyzikálním smyslu můžeme hovořit o objevování latentních pravd, které jsou objevovány s pokračující analýzou objektu. Vědy, které se prakticky zabývají poznáním vnějšího světa, hledají poslední důvod věcí v nich samých. Jejich cílem je pravdivost poznání, kriteriem shoda poznatku/obsahu soudu/ s realitou a oblast zkoumání vymezuje předmět sám. Předmět má tak zákon sám v sobě. Rozum je používán jako analyzátor a nemůže zachytit víc, než nějakou ze stránek předmětu, už proto, že se zabývá jenom jí. Samo jeho zaměření způsobuje určení, a tedy omezení. Účelem posvěcenou otázkou je pro něj způsob této stránky, způsob, který tím, že vyzdvihuje smysl části, potlačuje smysl celku. Donekonečna analyzovatelná stránka předmětu umožňuje stále větší manipulaci s předmětem, mstí se však tomuto jednostrannému přístupu zatemňováním skutečné povahy předmětu. Taková je logika jednostrannosti. Jestliže však přistupujeme k objektu s jinými pohnutkami, než jsou výše zmíněné, může se situace obrátit v náš prospěch. Přesto, že je bytostná motivace vždy zakotvena v lidském, je možno nepřidávat zbytečně nic ze svého, což znamená nechat se vést předmětem, neovlivňovat jej chybnými zásahy, mít jej před očima jako vzor ~~.....~~, kterého se snažíme dosáhnout v celé, jemu vlastní totalitě /a tady jsou kořeny skutečného realismu/. Takovému respektování objektivního se může odměnit tím, že předmět

vystoupí ve své pravdě-vidíme jej ve vztazích, které jsou mu vlastní, neporušené zásahem zvenčí a tak osvětlují jeho smysl. Na druhé straně koncepty mysli, které utvářejí a jsou zpětně utvářeny strukturou mysli, jsou "ideje", které ovšem potřebují svět, umožňující jim projevit tvář. Subjektivní představa určitého obsahu hledá předmět nebo vztah předmětů, kterým by jej vyjádřila /samozřejmě, že i tady existuje často jen tendence k vyjádření obsahu, než jeho přesná představa-pak citlivost k objektu doplňuje původní nejasné tušení/. Představa je formující skutečností subjektu, utváří a přeměňuje předmět k svému obrazu. Předmět se ztápí v subjektu a jeho ryze objektivní stránka je pohlcena. Zdá se, že mysl předvádí pouze sebe samu a že okleštuje předmět podle povahy své zvláštnosti. V tomto předvedení sebe sama jde sice původně o předestření konkrétního obsahu, ale původní určenost se bezestopy rozplývá v celistvosti objektu, kterým je předvedena. Právě v onom nedělitelném zážitku pravdy se rozplývá každý zvláštní obsah. Umění, které otvírá cestu k pochopení bytí, nemá možnost ustrnutí ve zvláštní stránce, přestalo by v tomto okamžiku jako takové existovat. Tedy tkví neskončitelná možnost interpretace symbolu, otevírajícího nespočet dveří pravdy. Subjektivně je zážitek pravdy pociťován jako estetická emoce, objektivním kriteriem je, zdali pociťovaná emoce odpovídá skutečně vyjevování toho, co je předpokládaným obsahem pojmu "pravda bytí." Zmíněné hodnocení, které bude hodnocením jak přípačného diváka, tak díla, nelze utvořit v prostředí toho, co je hodnoceno, ale lze

ze samotného pojmu odvodit určité normy, jejichž splnění bude podmínkou proto, abychom mohli hovořit o naplnění pojmu - a tedy hodnotit.

Vrátíme se naposledy k obecnému popisu vzniku uměleckého díla, popisu, který bude výsledkem předcházející úvahy.

Předmět, který je sám určitý obsah / a dokonce představuje i formu tohoto obsahu, nikoliv však v této podobě pro nás/, tím samým latentně obsahuje možnost jemu neadekvátnějších vztahů. Současně existující koncept mysli představuje určitý tvar, formu /i obsah, zas nikoli pro nás/, která hledá možnost jak samu sebe vyjádřit. Pohyb tohoto projevování je vlastně zformování předmětu. Vytvor projevu prostřednictvím zformovaného obsahu smysl tohoto obsahu, má tedy určitou objektivní hodnotu, protože je trvalým klíčem, který umožňuje vniknutí do povahy jsoucna. Syntetický poznávací akt konstituující smysluplné vztahy, předmětu a mysli a naopak, na základě objektivní předlohy, je pociťován jako emoce. Subjektivita, která je zdánlivě překážkou, způsobuje ve své negativní podobě ustrnutí na některém stupni pounávacího aktu a smysl celého procesu tak přijde vnivěč. Jestliže však předloha má objektivně kvality, které jsou potenciálně schopny vyjevit povahu pravdy, pak je takovýto falešný soud nikoliv soudem o díle, ale výpovědí o jednotlivci, který soudí. Z tohoto hlediska by estetická emoce vzbuzená kýčem mohla být posuzována jako forma pseudosmyslu. Na pozadí relativně nezávazných technických kvalit je dílo celek, umožňující jednotlivé

mysli vznik emoce, která je pohnutím mysli vznikajícím z uvědomění si pravdy bytí. Tato pravda je syntetickým, na složky nerozkladatelným dojmem, ve kterém se ovšem vyjádření její povahy neprojevuje nějakým konkrétním faktem, ale právě fakt holé pravdy bytí nutně vede k totálnímu prožitku osobnosti v bytí. Bod pochopení je časovým místem, ve kterém si uvědomuji jak sebe v bytí, tak způsob bytí pro mne. Je možno studovat technické podmínky vedoucí k vytvoření tohoto stavu, ale on sám je na ně neredukovatelný, protože se v něm představuje celek bytí, o kterém víme, že je trvale zde-tvář bytí, ve které spočívá smysluplný výrez bytí-že je to ta část nás samých, kterou osvětluje pouze umění a dosáhne-li svého cíle, je rázem nerozložitelné na své složky, které by jej zpětně mohly vysvětlit, zbývá pouze neustále upřesňovat jaký je smysl tohoto usilování, co se v cíli objevuje jako odměna za cestu. Jen tak můžeme posuzovat hodnotné v estetickém, pravdu v krásnu. Schopnost vyvolávat v nejčistší podobě tyto způsoby obecného poznání pravdy jsoucna a bytí/modifikující zdánlivě nepostižitelně lidskou psychiku/, je měřítkem hodnoty estetické účinnosti. Pravda je tak příčinou krásna a nikoliv jeho důsledkem. Aby bylo lépe patrné, za jakých okolností dochází k popi-sovanému jevu ve fotografii, ~~uvádíme~~ uvádíme několik obecných zásad, platných pro takový případ.

Pro objekt:

- 1/ Vyloučení objektivizujícího náhledu, ve smyslu zkvalitňování reprodukce jevové stránky předmětu- tento moment zahrnuje i mikrostruktury / v opačném případě jde o ustrnutí ve způsobu otrockého napodo-

bování, které i v dokonalém předvedení tkání, povrchů atd. spočívá na pouhé formě/.

2/Nutnost porušení bezzájmovosti, která je v obvyklém pohledu na předmět zcela nutná /nehledě na připoutávající, snadno rozpoznatelnou užitečnost/, tím, že se známý objekt objevuje celý, ačkoli je zastoupen zřejmou zkratkou, ale jinak osvětlený-je to on, ale jakoby to on nebyl. Jeho skryté kvality zřejmě vystupují na povrch a dodávají předmětu jiný, dosud neznámý smysl. Promlouvá k nám jinými slovy, než těmi, která jsme od něj byli zvyklí slyšet. Říká: "Takto také mohu být a přece jsem to ještě já." /Tyto podmínky splňuje ovšem celá řada děl, která nemůžeme ještě označit jako umělecká./

3/Nutnost toho, aby znovuochození objektu /které nám umožňuje splnění předcházejících podmínek/, se završilo právě oním zážitkem pravdy, jenž není prostou emoci, ale je v této emoci zároveň konstitucí smyslu-objevením pravdy předmětu, vypovídající o povaze jsoucna./Tuto podmínku splňují pouze umělecká díla/.

Pro subjekt:

1/Vyloučení ryziho předestření subjektu, který by v takovém případě neplňoval pouze jedinou možnost-neumožňoval by ostatním přístup do své sféry-což je ostatně vzácný případ./Platí zvláště pro abstrakci-formálnost v obráceném smyslu./

2/Požadavek demonstrování vlastních obsahů mysli tak,

aby jednotlivý obsah byl chápán sice jako zvláštní, ale uvádějící přes tuto jednotlivost /která znamená originalitu myslí a projevu/, do oblasti obecného vzoru, ve kterém se poměřováním spatřujeme. Výpověď o obsahu jednotlivé myslí máme jakoby před sebou a můžeme pak hodnotit úroveň jejího projevu, obsah, který musí umožnit uvědomění posunu původní hodnoty obsahu. V tomto momentu posunu spatřujeme obsah myslí současně s uvědoměním si jinakosti smyslu tohoto obsahu, jinakosti, ke které bychom nedospěli sebepodrobnější analýzou původního obsahu myslí.

3/Nutnost zážitku, který vzniká pochopením smysluplnosti výpovědi předvádějící obsah myslí a na tomto pozadí pochopení její pravdy, což umožňuje v poslední instanci pochopení povahy bytí vůbec.

První podmínka je technická, druhá otázkou talentu a osobnosti, třetí je uvedením předvedeného celku významu ve smysl. Hranice předvedených určení se vzájemně prolínají, vždy je však možno dojít k tomu, které převládá.

Na základě předcházejícího můžeme tedy uzavřít:

Jestliže je třeba posuzovat dílo jako smysluplný celek, a tak automaticky vyloučit hodnocení a zkoumání technických prostředků, které sice vedly k jeho vytvoření, ale nebyly důvodem výsledného působení díla-jehož cíl spočívá v projevení pravdy bytí prostřednictvím objektů-pak se fotografie zcela právoplatně zařazuje do sféry Umění. V námitkách toho druhu,

že přístroj částečně znesnádňuje vytvoření popsaných specifických kvalit, nejde o tvrzení jejich úplné nemožnosti, ale o pouhý kvantitativní rozdíl, který jako takový nemůže ovlivnit kvalitativně vymezenou podstatu. Jestliže by byla fotografie oproti malířství objektivisticky determinovaná svojí vazbou na předmět, pak by bylo malířství ve stejném poměru k literatuře-takový způsob posuzování vede k pomyslné likvidaci umění a k nastolení pojmově se vyjadřující vědy a filosofie, které jediné částečně splňují podmínku "svobodné volby". Proto je nutno posuzovat celek významu a jeho části zkoumat až pod aspektem zisku, který přinese výsledek posouzení. Ze sféry umění bychom nemohli vyřadit ani díla vytvořená mnohem techničtějším nástrojem než je fotoaparát, jestliže by byl takový přístroj během doby vynalezen a jestliže by bylo možno s jeho pomocí vyvolat emoce popsaného druhu.

Obrátíme teď pozornost k jednotlivým autorům a budeme přímo na jejich díle pozorovat, jak se vyvíjel ryze fotografický způsob vidění a jak teprve v určitém bodě cesty, utvářené nalézáním specifických výrezových možností, vzniká nová kvalita-vytvoření uměleckého díla s pomocí výrazových prvků, které jsou vlastní jen použitému prostředku/fotografii/. Řada pro fotografii významných jmen není totožná s řadou pro fotografii významných tvůrců, což je skutečnost, která bývá zhusta opomíjena.

Sama esoteričnost, příchůť alchymie a všeobecná nedos-

tupnost vynálezu, vytváří jakési prvotní okruhy projevu, ve kterých se vynález nutně realizuje. Z chaosu možností je uvedena nejpřístupnější ve skutečnost. Je to cesta nejmenšího odporu, cesta, která nevznikla cílevědomým vytvořením podmínek vedoucích k předpokládanému a požadovanému cíli, protože zatím existuje pouze požadavek nebo přání kvality výsledku, a to je k samotnému úspěchu málo. Radost nad technickou možností zatlačuje vlastní možnosti vynálezu do pozadí—je objeven, ale není využíván. Cesta ideových předchůdců, tak světlá pro vynález, je tmavá pro jeho využití. Díla tohoto prvního období jsou vytvářena bez aspirace na uměleckou tvorbu, záměrná snaha tohoto typu se objevuje mnohem později. Další následovníci jsou ovlivňováni formální shodou vynálezu s tím, co jej nejvíce připomíná. Pro fotografii se takovým oborem stává malířství. Námět, způsob pojetí a vyznění, kompozice, všechno zdánlivě souhlasí. I tady se vyskytují drobné rozdíly, ale ty jsou zřejmě způsobeny přístrojem a ničím jiným. Fotografie v prvním období a často i obdobích následujících je dokonalá, je to dokonalý malířský obraz, se všemi možnými výjimkami—v podstatě jde o malbu světlem. Absence využití ryze fotografických prostředků se projevuje jak v napodobování malířských technik a postupů, tak v pouhém reprodukování skutečnosti /následné deformace vznikají v důsledku neznalosti prostředků vlastních fotografii a znemožňují tak projevení ryze estetických kvalit/. V krizi vzniklé napodobováním, se však objevily fotografie, které nemají takřka nic společného s fotografiemi charakterizujícími současné tendence. Předznamenávaly, na rozdíl od současné produkce, skutečný směr vývoje. Mnohdy

je jich jen několik ve velikém díle autora, jehož následující fotografie navazují opět na šablonovitost předcházejícího pojetí a tak se jejich ryzí specifika zdánlivě ztrácí. Z hlediska našeho schematu druhé období je konečně vystřídáno obdobím tvůrců, kterým předcházející tápavé objevy umožnily uvědomit si vlastní specifické prostředky fotografie, s případnými dalšími konsekvencemi, a tak vina za úspěch či umělecký neúspěch nepadá na omezenost prostředku k jejich vytvoření, ale výhradně na ně samotné. Je samozřejmé, že i v začátcích fotografie nalezneme díla, hodná tohoto názvu, ale jde spíše o vyjimečný zjev osobnosti, která anticipovala další vývoj /v tom smyslu, že přenášela záměr projevení spolu s "estetikou" z jiné oblasti a dokázala jej podrobit prostředkům fotografie a nikoli naopak/, nebo o několik objevných prvků/projevujících se v kvalitativně odlišném vyznění díla/, kde záměr nepotlačil prostředky vyjádření a nebylo vytvořeno hybridní dílo. Zaměřený úmysl je ovšem pozdějšího data. Avšak dějiny předmětu jsou samozřejmě neodlučitelné od předmětu samotného. Proto se to, co se v dějinách uchovává, neměří jen jedním hlediskem /estetickým, technickým atd./, přičemž které je možno na věc pohlížet, ale přistupují i všechna ostatní, tedy i hledisko objevnosti, a tak jsou technicky významné objevy stavěny vedle estetických objevů atd. Naznačená souvislost hledisek má však za následek určitou konfúzi - objevy postupů jsou samy o sobě pokládány za umělecky významné a jejich představitelé stavěni vedle skutečných umělců, aniž by byla rozdílnost hledisek zdůrazněna. Povšimneme si proto

jen některých z těch, kteří přispěli svým dílem k objevení ryze fotografických prostředků.

Daguerrotypie a talbotypie.

Na prvních daguerrotypích je patrné, že jsou vytvořeny pod přímým vlivem malířského zpodobovacího kánonu. Podobizny, determinované navíc svým praktickým použitím, jsou zhotovovány před neutrálním pozadím, jejich hlavním účelem je prosté zachycení rysů, občasné se objevující dovednost, se kterou je postava vkomponována do plochy, má kořeny v malířském způsobu komposice, vůbec není brán v potaz fotografický vztah ■ rámu a obsahové náplně snímku. Daguerrotypie je natolik svázána s převzatými pravidly, že se zde neobjevuje žádný ryze fotografický prvek. Talbotypie, využitá zvláště D.O. Hillem a jeho spolupracovníkem R. Adamsonem, zdánlivě učinila průlom do stereotypnosti napodobování. Potlačení detailů, kontrast černé a bílé, charakteristika pohybů, to jsou jedny z výrazových prostředků, které můžeme nalézt u moderní fotografie. I jinde můžeme nalézt počátky používání postupů, jimiž se současná fotografie zmocňuje skutečnosti-reportážní zachycení současných událostí R. Fentonem, M.B. Bradyem, použití montáže G. Rejlanderem atd. Přihlédneme-li však blíže, všimneme si i tady ztrnulosti, se kterou popsané prostředky působí. Potlačení detailů a použití kontrastu vyplývá z charakteru technického procesu a nevyužívá se diferencovaně s ohledem na charakter modelu, postoj a způsob komposice jsou malířské, pohyb pro nedostatečnou techniku

není úplně přesně vystižen, montáž je neobratná a nepůsobí organickým dojmem. Pokrok vystupuje pouze ve své kvantitativní podobě. Přesto jednoduchý vztah postavy k vhodně volenému a její povahu dokreslujícímu pozadí, spolu s charakteristickým držením těla způsobuje, že se některá z těchto děl prosazují přes uvedená omezení /Lewis Carroll/.

Nadar.

Také v uniformním prostředí ateliérů, které fotografové jako Gaspard Felix Tournachon-Nadar, Antoine Samuel Adam-Salomon a Ettienné Carjat dokázali maximálně využít, můžeme objevit některé mimořádné fotografie uprostřed záplavy rutinérského balastu. Avšak ostatní fotografie usvědčují tyto nemnohé z nahodilosti. Nadar, vedle nekonečné řady malířsky pojatých portrétů, na nichž se nemění nic, mimo zobrazených osob, náhle komponuje vlastní světelné hmoty uvnitř rámu /Charles Baudelaire/, objevuje velký detail /oči komponisty Charlese Gounoda/, s použitím momentního osvětlení se mu podaří velmi dobře charakterisovat pohyb a tím i osobu /zdařilá reportáž o M.E.Chevreulovi/. V této době jsou důsledky každého takového objevu překryty z malířství převzatou estetickou šablonou a projevuje se jen skrze ni-jednotlivé vyjímky nejsou pochopeny jako takové.

Na jedné straně romantizující pojetí alegorických komposic Cameronové /ke kterým jsou připnuty nepřiměřené názvy/, na druhé straně citlivé respektování povahy modelu, umožňují-

cí vytvořit podobizny jako je "básník Longfellow". Malířské zpracování látky se projevuje i tak, kde bychom předpokládali, že sám charakter zobrazovaného napomůže ke zboření konvencí např. u snímků se sociálně motivovanou tematikou /M.P.Dmitrijev, žák A.O.Karelina/. Období ušlechtilých tlačí je objektivně posledním pokusem o prohloubení závislosti na malířském pojetí, i když můžeme předpokládat, že se skrze toto období prohloubil fotografický způsob vidění. Jeho představitelé přinášejí do fotografie řadu nových postupů. Fotografický naturalismus P.H.Emersonův je vykopen plánovitou komposicí využívající kontrastu popředí vůči pozadí a pracující s plány obrazu. C.Puyo a L.Misonne pracují s optickým změkčením kresby a se změkčujícími filtry; postup, který se v modifikované podobě objevuje v moderní portrétní fotografii. H.Kühn zdokonaluje technickou stránku procesů používáním izohélie; souběžnost s dobovými uměleckými proudy se projevuje v impresivně laděných fotografiích J.C. Annana a v secesi ovlivněných portrétech R.Demachyho. Technickou stránku fotografie, zahrnující mezi své prostředky velmi krátký osvit, rozvíjí E.Muybridge. Přes všechny naznačené výsledky tuhost malířského dogmatu překrývá specifičnost postupně objevovaných fotografických prostředků až do začátku dvacátého století.

E.Atget.

Těsně před hlavním proudem, který je výrazem první úspěšné snahy po objevení a využití ryze fotografických cest a který

je zastoupen jmény A.Stieglitz, E.Steichen, C.H.White /a do jisté míry F.E.Smith/, je to v Evropě E.Atget, který je průkopníkem realistické fotografie. Jeho síla spočívá v tom, že přes deformaci způsobenou nutně zaměřeným zprostředkováním procesu, ponechává objektu původní množinu významů, aniž by jej proto učinil nereálným. Jeho kompozice, rám obrazu, tonalita, ohnisková vzdálenost, úhel záběru, hloubka ostrosti a ostrost zachycení, způsob osvětlení, vše je úplně ve službách objektu a umožňuje jeho předvedení bez významové deformace. Zdálo by se, že se v takové metodě skrývá nebezpečí pouhé reprodukce skutečnosti. Mnohé snímky z Atgetova obrovského souboru jsou skutečně takové a exotika jejich dobovosti za stupuje mnohdy skutečnou hodnotu /Výjev z ulice/shluk kolem kola Štěstěny/, Vůz s cestujícími atd./. Přestože u některých žánrových snímků se ještě příliš projevuje přítomnost fotografa /Rozvažečka pečiva/, nalézáme u jiných již zcela vyhraněný, mistrovský projev /Kolovrátkář/. Atgetův citlivý přístup je založen na pochopení celostní podoby objektu a jejím předvedení/s ohledem na smysl/; neustrne v jednotlivé stránce, podbízející se svou viditelností, kterou se objekt zdánlivě prezentuje / Že by šlo o zdánlivou prezentaci, se pozná z nemožnosti konstituce smyslu/. Atget je příkladem fotografického vidění, pro které je objekt závazný a subjekt se projevuje ve schopnosti předvést významovou totalitu. Jeho tvorba předznamenala pro mnohovýznamnost jeho reálných sdělení směřování fotografie na mnoho let dopředu. Dokumentarismus /Krčma/,

surrealismus/Obchod s dámskými šaty/se zrcadlením//, zátiší /Obr a trpaslík /plakát-cirkus/ srv.J.Štyrský/, portrét v prostředí /Žena s kaštany; srov.P.Strand/ atd; s těmito tematy, dokonce podobně zpracovanými, se setkáme v dalším vývoji fotografie ještě bezpočtukrát.

E.Steichen.

Podobnou cestou šel i Alfréd Stieglitz /snímky okolo r.1900/, zakladatel skupiny Foto-secese. Právě u jejích členů, zpočátku v různém stupni ovlivněných secesí, se můžeme setkat s cílevědomým úsilím po fotografickém projevu. Zpočátku tíhnou k malířskému pojetí dovedenému v oblasti fotografie k nejvyšší dokonalosti a vytvářejí některá čistě fotografická díla. Původní východisko se však projevuje v různých podobách v některých dalších pracích, následujících po jejich vrcholném období. Povšimneme si díla E.Steichna, který se během doby stal nejvýraznějším členem skupiny. Jeho impresivní krajiny /Tůňka navečer-1899/, secesně laděné portréty /Má malá sestra v klobouku s růží-1899/, malířky pojaté portréty /George Frederick Watts-1903, představují údobí začátků okolo r.1900. Zároveň se po r.1900 v jeho pracích počnou objevovat prvky, které můžeme označit jako čistě fotografické. Poprvé se objevuje dokonalé vyvážení světelných hmot, jejich vzájemný

vztah spolu se vztahem k rámu obrazu, tonální zkratka provedená pouze volbou osvětlení a zahrnující i pozadí atd. Přímé prvky působení-vztah světelných hmot- jsou na světě /Rodin-myslitel.1902./ .Ve Steichenově tvorbě se práce se světelnými hmotami, částečně vázanými na svůj podklad, objevuje asi až do r.1910. Socha Balzaca fotografovaná při měsíčním světle, portrét Alfreda Stieglitze a Kitty a Rodin-myslitel, jsou snad nejčistšími příklady svého druhu. I později se objevují v jeho tvorbě mimořádná díla /Isadora Duncanová před portálem Parthenónu 1921/, ale postup spočívající v přísné, výstižné a dokonale vyvážené zkratce se rozplynul ve svém okolí /Zpívající dráty a bzučící včely, kolem 1932/. Metody Steichenova nejvýraznějšího období umožňují představení vlastního výtvarného názoru. Přímá vazba na předmět /jako v případě Atgeta/, je porušena, i když ne zcela uvolněna. Diktát objektu, který by v této době znamenal pro fotografii určitou slepou uličku, je zrušen objevením výrazového prvku, fotografii latentně vlastního- cesta pro subjektivní interpretování skutečnosti je otevřena. Bohužel ani u ostatních členů skupiny nejsou první významné kroky v nãznačeném směru kontinuální s pozdějšími pracemi. Z tohoto důvodu, a také proto, že nejvlastnější jádro objevu-možnost použití přímých prvků až k abstrakcím zůstalo utajeno, hovoříme o období, ve kterém je malířské zpracování tematu nahrazováno vlastní fotografickou tematikou. Před obdobím nové věcnosti, která definitivně otevře cestu všem možnostem zcela specifického fotografického pro-

jevu, fotografové Paul Strand a Helmar Lerski, předznamenávají další etapu fotografie. Strand s novým pojetím realismu, ve kterém se projevuje vliv předcházejících objevů-objekt sice zůstává centrem zájmu, ale jeho světelné podání je záměrně ovlivněno /Bílý plot, 1916/, Lerski s fotografickým zpracováním tematiky portrétu-již zcela záměrné používání detailu, podání struktury pleti a volby osvětlení umožňují charakterisovat povahu portrétovaného mnohem přesněji, než to bylo do té doby možné. Vliv světla na povahu objektu můžeme studovat na jeho serii snímků palestinského vojáka, portrétovaného při nejrůznějších osvětlení.

Man Ray.

Avšak teprve období fotografie nové věčnosti znamená definitivní položení základů nové fotografické estetiky a používání fotografických výrazových prvků v celé šíři. László Moholy-Nagy, Albert Renger-Patzsch a Man Ray jsou hlavními představiteli tohoto období. A.R.Patzsch razí jako první cestu vědomě realistickému způsobu fotografie. Vedle skutečného objevu, kterým je hodnota nejpodrobněji provedené vizuální podoby, obsahuje latentně jeho přístup k realitě nebezpečí všednosti, protože podrobná tvář všedního ohromila hlavně pro svoji nezvyklost, proto, že se povaha nástroje poprvé čistě projevila. Ot Atgeta se A.R.Patzsch liší tím, že pro něj není objekt závazný-způsobem komposice,

výřezem se nepodrobuje totalitě objektu a to, že se snaží vyzdvihnout podstatné a nikoli typické, je charakteristické pro subjektivní přístup. L.M.Nagy chápe fotografii jako projev zcela nezávislý na malbě, vytvářející nové vztahy, jejichž zprostředkování obohacuje náš duševní život. Jeho "osm způsobů fotografického vidění" představuje konkrétní vyústění jeho zcela nového přístupu k teorii fotografie. Mikrofotografie a makrofotografie, dvojitý osvit, dvojitá kopie, montáž, ptačí a žabí perspektiva, fotogram, negativní kopie-všechny tyto postupy obohacují fotografovou možnost vyjádření. Výstižnými názvy /působícími na základě "krátkého spojení"/, jejichž obdobu můžeme nalézt u názvů surrealistických obrazů, se dostává fotografii další dimenze-literárního podtextu /Jak zůstat mladým a krásným; negativní fotomontáž 1925/. Jeho tvorba je zčásti negativně ovlivněna tím, že objevených prostředků využívá příliš technickým způsobem. Man Ray dále rozšiřuje možnosti fotografie využíváním negativních jevů chemického procesu-velkého zrna, neostrosti, solarisace, reliefu atd. Jeho pozoruhodné fotogramy-rayogramy, vzácně krásné portréty a akty, jsou názorným dokladem využití možností, které poskytují fotografické výrazové prostředky. Man Ray představuje v jistém smyslu průsečík všech dosavadních tendencí, protože podstatný komplex výrazových prostředků je poprvé zcela v moci fotografa, který je může libovolně použít a nebyť přitom svázán jejich technickou určeností. Působení zcela abstraktních světelných hmot je objeveno. Vznik takové situace je možný pouze na pozadí předcházející

cesty, která přes technické objevy vedla k uvědomování obrysů vlastní fotografické estetiky. Poprvé v dějinách fotografie můžeme hovořit o kvalitativním zlomu. Do té doby kvantitativní rozvoj prostředků nedospěl k zásadnímu obratu, k bodu, který můžeme nazvat místem zvratu, ve kterém se objevuje zcela nová kvalita-úplná svoboda, znamenající rozbití determinace subjektu objektem-která se projevuje ~~XXXY~~ v tom, že je možno pracovat s čirou abstrakcí/se světelnými hmotami zbavenými jakéhokoliv obsahu/přímé prvky//. Man Ray je představitel období, kdy kvalita vzta- hu subjekt-objekt je určována subjektem /což je pro foto- grafii nezbytná podmínka svobodné možnosti tvorby/. Výrazové prostředky fotografie dosáhly v této době zenitu, vyznačeného kvalitativním zlomem v přístupu k objektu. Původní závaznost zmizela, fotografie jde od této chvíle vlastní cestou a směry, které ji vyznačují, můžeme hodno- tit pouze na základě měřítek vytvořených během této cesty.

U tvůrců jako E.Weston, P.Strand a A.Adams půjde v jejich další tvorbě o rozvíjení realistického pojetí no- vého typu, v němž se vzdáleně projevuje vliv objevu A.R. Patzsche, spolu s větším důrazem na vlastní světelné ře- šení, přínos Stieglitzsův a Steichnův. Podobně zaměřený způsob tvorby, dokumentující hlubší souvislost proudů v americké fotografii, nalezneme u skupiny fotografů, která měla za úkol obrazově doložit následky velké hospodářské

krise na americkém venkově. Mezi nejvýznamnější fotografie z této skupiny patřili Arthur Rothstein, Walker Evans a Dorothea Langeová. Společensky významná práce skupiny zčásti opouští emotivnost světelného řešení a dostávají se tak na druhé straně blízko ke skutečné reportážní fotografii, jejíž základy položili již ve dvacátých letech dr. Erich Salomon a Alfréd Eisenstaedt. Cílem reportážní fotografie je podat maximálně výstižný obraz existující události /podstatné pro reportážního fotografa je dění objektu, způsob bytí vyvstane až skrze něj/, který nemůže překročit zamýšlenou sdělnost konkrétního obsahu. Světelné řešení je tedy nutně potlačeno ve prospěch sdělnosti, v opačném případě jsou dány podmínky pro vznik umělecké /emotivní/ fotografie. Jednotlivé zjištění /"smrt"/ se rázem proměňuje ve všeobecné /"SMRT"/. Tvrzení, že jednotlivý obsah pojmáme nejprve jak o konkrétní a později jako všeobecný, není v emotivní sféře pravdivé. Vhled do bytí se uskutečňuje rázem. V této souvislosti připomeneme dvojí rozdílné pojetí reportáže, objevující se v pracích zakládajících členů skupiny "Magnum Photos", Henri Cartier-Bressona, Davida Seymoura a Roberta Capy. H.C.Bresson doprovází jeden ze svých snímků tímto textem: " 1945, Desava. V táboře pro deportované chtěla se udavačka gestapa vmísit mezi deportované, kteří měli být repatriováni; je rozpoznána ženou, kterou udala." Je zřejmé, že text tvoří integrální součást díla a je od něj neoddělitelný. V opačném případě bychom viděli pána v černých brýlích, sedícího u stolku,

na kterém jsou položeny legitimace, dav lidí v prostředí nějakého tábora pohlíží na dvě aktérky vzrušeného, ale dále pro nás nepochopitelného děje. Na druhém snímku R.Capy/Invaze-1944/, vidíme vojáka ležícího ve sněhu, v pozadí zřejmě zátarasu nebo trosky. První snímek je příkladem nejčistšího pojetí reportážní fotografie, druhý není pouhým reportážním snímek, protože nás neinformuje o ničem objevném, rozhodující je způsob, kterým je situace dána. Oscilace mezi póly emotivní a reportážní fotografie se projevuje nejen u Davida Seymoura /reportážní pojetí:Terezka, z domova pro nervově postižené děti, udělala tuto čmáranici, když byla vyzvána, aby nakreslila obrázek svého domova-1948; emotivní:Rakousko 1948/ a v reportážní fotografii, ale je běžným zjevem i u ostatních fotografů a v jiných fotografických žánrech /R.Doisneau, M.Bourke-Whiteová atd./. Mnohé z fotografií zařazených do určité fotografické speciální oblasti, jsou ve skutečnosti fotografie emotivní. Hranice jednotlivých oblastí jsou překračovány a to vysvětluje případnou emotivní účinnost těchto fotografií. Po období nové věcnosti se stala emotivní fotografie druhým hlavním proudem ve fotografii. Fotografové Ubac, Blumenfeld, Peterhans docházejí k pozoruhodným výsledkům v důsledku optimálního využívání nejrůznějších technik. Od "Zemrzlého pohybu z Marny" E. Blumenfelda je už jen krok k abstraktnímu podání světelných hmot v dílech Hajek-Halkeho. Fotograf B.Brand představuje přechod od obecněji založeného reportážního pojetí/objektu je sice ponecháno vlastní světlo, ale

komposicí jsou vzniklé světelné hmoty rozvrženy, a tak se zprostředkovaně klade důraz na světelné řešení/, k emotivnímu pojetí /Perspektivní deformace širokoúhlým objektivem a redukce tónů v jeho fotografiích aktů/. A Kertész k podobným výsledkům dochází s pomocí zakřiveného zrcadla. Proměna původního malířského pojetí ve fotografické chápání tematu, zasahující celou oblast fotografie, je dobře viditelné i na jednotlivé tematice např. porovnáme-li portréty J.Karshe a I.Penna s portréty D.O.Hilla atd.

Od realistického přístupu Atgetova ponechávajícího objektu jeho svébytnost, přes Steichnovu práci se světelnými hmotami až k Man Rayovu využití všech dosažených objevů k předvedení osobního přístupu, to je praktická tvář cesty, kterou prošla fotografie, od nejasnosti počátků až k pochopení své vlastní problematiky, k místu obratu, ke kterému položily základ objevy výrazových prostředků, vlastních možností, a jehož teoretická praxe uznamenala možnost svobody=možnost tvorby vůbec. Formálně opsáno, je to cesta od vazby k prostředí, k jejímu rozrušování, až ke svobodě od prostředí, charakterizované vědomím vlastních možností.

Předcházející, zhruba načrtnutý obrys časové posloupnosti objevování fotografických výrazových prostředků a popis míst jejich kvalitativního zlomu, měl za úkol

příspěť k pochopení cílovosti vyvíjených metod a postupů, cílovosti, ve které se jako v rezultátu vynořuje nezávislá možnost uchopování světa, skrze specificky založenou formu pohledu, obohacující chápání Světa.

B. Croce: *Praktická estetika*, Praha 1927

A. Schiller: *Katechetická výchova*, Praha 1942

M. Lefko: *Kritika a léka*, Praha 1926

J. M. Gwynn: *Účel a hlediska sociologického*, Praha 1925

A. Schiller: *Praktická estetika*, Praha 1927

K. E. Gilbertová a H. Kahn: *Účel estetický*, Praha 1927

R. Gellio: *Zobecná estetika*, Praha 1928

R. Szepes: *Účel estetický v ohledu na estetický dop k dohledu*, Praha 1927

J. Kohny-Nagy: *Učel, Fotografiie, Film*, München 1926

A. Renner-Peterson: *Die Welt ist schön*, München 1928

Ján Švorc: *Problematika estetického I. a II.*, Praha 1927

Účel do fotografického práva, Praha 1928

Účel do teorie fotografického obrazu I. a II., Praha 1927

Gomara: *Učel, 1921-1929*

R. Szepes: *Kritika, Praha 1926*

E. Abbottová: *Kritika, Praha 1927*

F. Vrbel: *Paul Strindberg, Praha 1927*

L. Souček: *Učel Kohny-Nagy, Praha 1927*

Použitá literatura:

- Dionysův neb Longinův spis "O vznešenu". Společnost přátel antické kultury 1931
- R.Ingarden: O struktuře obrazu, Bratislava 1965
- D.Huisman: Estetika, Bratislava 1966
- G.W.F.Hegel: Estetika, Praha 1966
- B.Croce: Breviř estetiky, Praha 1927
Aesthetika /vědou výrazu a všeobecnou linguistikou/, Praha 1907
- F.Schiller: Estetická výchova, Praha 1942
- Ch.Lalo: Krása a láska, Praha 1926
- J.M.Guyau: Umění z hlediska sociologického, Praha 1925
- Aristoteles: Poetika, Praha 1929
- E.Utitz: Dějiny estetiky, Praha 1968
- K.E.Gilbertová a H.Kuhn: Dějiny estetiky, Praha 1965
- R.Caillois: Zobecněná estetika, Praha 1968
- R.Skopec: Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku; Orbis, Praha 1963
- L.Moholy-Nagy: Malerei, Photographie, Film. München 1926
- A.Renger-Patzsch: Die Welt ist schön. München 1928
- Ján Šmok: Problematika fotografie I. a II., Praha 1967
Úvod do fotografické praxe, Praha 1966
Úvod do teorie fotografického obrazu I.aII.
Praha 1965
- Camera. Luzern, 1961-1969
- R.Skopec: Nadar, Praha 1960/Edice umělecká fotografie/
- B.Abbottová: E.Atget, Praha 1963, " "
- F.Vrba: Paul Strand, Praha 1961, " "
- L.Souček: László Moholy-Nagy, Praha 1965, "

Anna Fárová: Henri Cartier-Bresson, Praha 1958
Werner Bischof; Praha 1960

Ludvík Souček: Brassaï, Praha 1962

Judita Friedbergová: David Seymour, Praha 1966

A. Fárová: André Kertész, Praha 1966

Steichen-fotograf, katalog výstavy SČVU, Praha
Československá fotografie 1961-1963
