DAVID MACHÁČ

GUSTAV AULEHLA



SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Opava, 2006

DAVID MACHÁČ

GUSTAV AULEHLA

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: MgA. Václav Podestát



SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Opava, 2006

Děkuji mnohokrát za vedení práce, za konzultace a spoustu cenných rad a tipů na knihy zabývající se touto tématikou panu Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi.

Děkuji za výjimečnou laskavost, lidský přístup a pomoc při shromažďování materiálů k této práci, osobní vzpomínky, poskytnutí dobových materiálů, zpřístupnění alb a dalších materiálů ke zpracování jednotlivých kapitol této práce panu Gustavu Aulehlovi.

P R O H L A Š U J I,

že práci jsem vypracoval samostatně a použil pouze citovanou literaturu. Pokud v textu uvádím přímou řeč, vycházím z osobního rozhovoru s autorem.

Souhlasím,
aby tato práce byla zveřejněna zařazením do knihovny FPF SU v Opavě a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

V Opavě, dne 5. září 2006
David Macháč

Obsah

Úvod **/1**

Životopis **/4**

Cesta k fotografii **/7**

Vlastní tvorba **/17**

Význam a postavení dokumentární fotografie **/17**

Tvorba 50. – 60. let **/19**

Tvorba 70. – 80. let **/30**

Tvorba 90. let **/41**

Výstavní činnost **/43**

Závěr **/47**

Katalogy výstav **/48**

Fotodokumentace vernisáží **/50**

Zprávy z tisku **/53**

Obrazová příloha – fotografie 50. – 80. let **/68**

Úvod

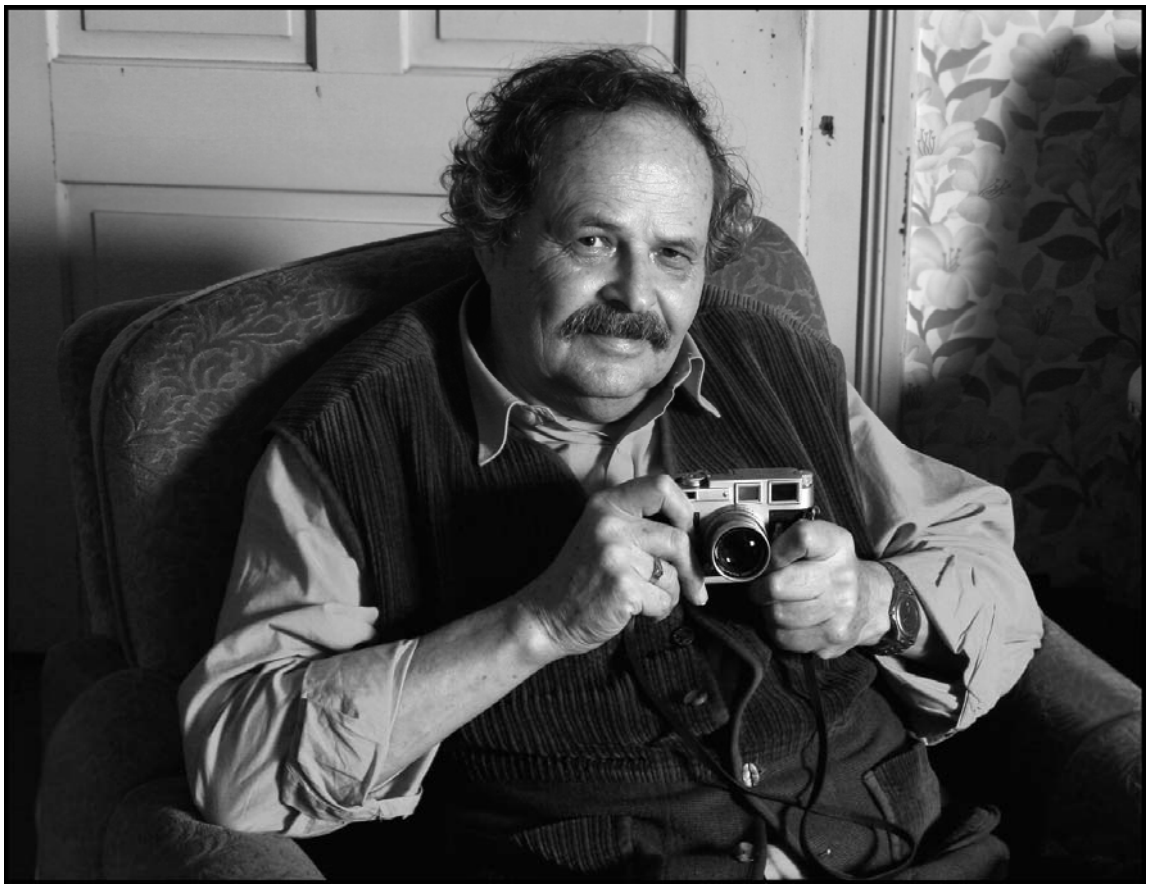
Při zahájení studia na Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě jsem byl z velké části ovlivněn pedagogy vyučujícími dokumentární fotografii. Toto téma mi bylo blízké již dávno před nástupem ke studiu, neboť můj zájem o fotografii se odvíjel především od pořizování dokumentárních snímků, aniž bych si tenkrát uvědomoval, že se jedná o dokumentární tvorbu. Ve svých začátcích jsem fotografoval téměř vše, co v očích dvanáctiletého chlapce stálo za to zvěčnit. Přišlo mi zábavné chodit s fotoaparátem zavěšeným na krku a fotit svět kolem sebe. Později jsem si začal uvědomovat výhodu této zábavy, protože na kousku lesklého papírku se jednoduše odráží chvilka prožitku kdesi z minulého týdne. Díky tomuto kouzelnictví jsem si mohl některé zajímavé okamžiky svého dětství kdykoliv připomenout a vcítit se tak přímo do situace. Po pravdě řečeno, každý z nás si čas od času s obrovskou chutí prohlédne jedno z mnoha alb odložené na poličce a příjemně si zavzpomíná, co všechno už jsme zažili. Chtěl bych však zmínit, že jsem byl tak trochu k fotografování veden, neboť můj otec, již dávno přede mnou, taktéž našel zálibu v této činnosti. Společně jsme pořizovali a zároveň archivovali snímky příbuzných a přátel a zároveň dokumentovali vývoj naší rodiny a dalších blízkých. V době, kdy jsem ukončil studia na střední škole, která s mým koníčkem neměla nic společného - ba naopak jednalo se o školu se strojírenským zaměřením, jsem zvažoval, jakým směrem se dále vydat. V mém „hledání se“ mi pomohla příležitost vykonávat náhradní vojenskou službu na Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě. Během tohoto působení na místě pomocníka jsem nahlédl pod pokličku fotografického umění, které mne natolik oslovilo, že jsem se pomalu začal vracet ke svému koníčku z dětství. Naskytla se mi jedinečná příležitost vnímat oblast fotografování také z jiného úhlu. Postupně jsem se seznamoval s problematikou studijního oboru, s jeho požadavky a možnostmi. Zajímavé také bylo následné seznamování se s jednotlivými pedagogy. Se zaujetím jsem vnímal jejich názory, postoje a k problematice fotografování. Odtud už vedla jen krátká cesta k tomu, abych zkusil štěstí u přijímacích zkoušek se souborem dokumentárních fotografií a vydal se tak cestou studijní. Tyto fotografie nastiňovaly sociální poměry na Bruntálsku, zejména pak v obci Staré Heřmínovy. Zde jsem

sledoval život starého muže, Ernesta Niytraje, který se svým osobitým přístupem k životu zcela liší od většiny vrstevníků žijících ve stejném prostředí. Jiskra v očích starce zachycená na fotografii prozrazuje s jakou neutuchající vitalitou, dobrou náladou proplouvá životem a zároveň mu nechybí odhodlání vytvářet nové hodnoty.

Pro svou bakalářskou diplomovou práci jsem si vybral fotografa Gustava Aulehlu, který se zabývá podobnými tématy - osudy obyčejných lidí. Jeho fotografie považuji po všech stránkách za velmi zdařilé, bohužel však mající donedávna velmi malou publicitu. Prostřednictvím své diplomové práce bych chtěl přispět k tomu, aby toto jedinečné dílo ukazující obraz naší doby za posledních zhruba padesát let, nebylo zapomenuto a zůstalo zachováno pro budoucí generace jako vyzrálý fotografický dokument.

David Macháč

Gustav Aulehla



Gustav Aulehla, 2005

Narodil se v rodině

Rodiče odkud

Škola

Studia

Profese

Osobní životní události

Životopis

Gustav Aulehla se narodil 13. června 1931 v Olomouci jako syn služebné Eleonory Greipelové, pocházející z Rakouska, a německého úředníka Gustava Lamela. Ti se však nevzali a zřejmě spolu nijak dlouho nežili. Ani Gustav Aulehla nic bližšího o svých rodičích neví, jen to, že jeho pravé jméno je Gustav Greipel. Už tři týdny po jeho narození se matka rozhodla vyhledat pro syna náhradní rodinu, neboť by se o dítě nedokázala sama postarat. Malého Gustava se ujala rozvedená pradlena z Olomouce – Hodolan. Františka Aulehlová nemohla mít vlastní děti a možnost získat do péče malého chlapce, byť nevlastního, byla pro ni naplněním mateřství. Vyrůstal činžovním domě v chudé čtvrti Stará Víska, kde se o jeho výchovu spolu s nevlastní matkou starala babička. V dětství trávil chlapec většinu času s babičkou, neboť maminka pracovala ve zdejší továrně na výrobu čokolády a odpoledne si přivydělávala v místní prádelně. Chlapec měl naprostou volnost, neboť podle slov autora byla babička z jiného světa, ve kterém hrála škola vedlejší roli.

Rodiče před válkou opět našli cestu k sobě. Počátkem války byl však otec povolán k nuceným pracím do Německa a společná myšlenka začít žít jako ucelená rodina se rozplynula. V této době měl nad chlapcem dohled německý institut, protože byl po svých biologických rodičích Němec. Povinností maminky malého Gustava bylo se pravidelně hlásit spolu s chlapcem na tomto úřadě. Zde se zajímali o to, jak dítě prospívá a zda je o ně řádně postaráno. Maminka podrobně popisovala, jak o dítě pečuje v průběhu celého dne a jaké povinnosti musí chlapec plnit v domácím prostředí či ve škole. Matčiným úkolem při těchto povinných návštěvách bylo prokázat výborný fyzický i psychický stav svěřeného chlapce.

Chlapec vyrůstal v chudé olomoucké čtvrti Stará Víska, kde žili především zemědělci, dělníci, chudina a v neposlední řadě zde pobývalo velké množství zlodějíčků. Svým charakterem silně připomínala pražský Žižkov. **„Byla to taková uzavřená obec v obci,“** přibližuje Aulehla, v jejímž středu se vyjímala malá kašna, u které se odehrávala veškerá důležitá dění. Starousedlíci se zde scházeli s přáteli, řešili své problémy i radosti. Později začal na tomto místě probouzet své umělecké cítění.

Chlapcův německý původ poměrně značně ztížil jeho vzdělávání. Zprvu navštěvoval českou základní školu. Když v roce 1939 vypukla druhá světová válka, začali si Němci na chlapce uplatňovat nároky a jemu nezbývalo nic jiného, než přejít ve třetím ročníku do německé školy. Ve vyučování se potýkal s jazykovou bariérou, neboť do této doby v něm němčina nikdy nebyla probuzena a ani rozvíjena. Následkem toho bylo, že propadl a opakoval ročník. Rodina, ve které vyrůstal, byla ryze česká, navíc hluboce ovlivněna názory T. G. Masaryka. Po celou dobu války zdobily stěny jejich domova symboly vlastenectví. Za velký úspěch rodiče považovali, když se jim v roce 1944 podařilo syna přeřadit zpět do české školy. Záměna německé školy za českou znamenala výrazné zpoždění v samotné výuce, které bylo nutno vykompenzovat návštěvami večerní školy.

V dětství si byl autor dobře vědom skutečnosti, že vyrůstá v náhradní rodině, ale jak přiznal, nikdy steskem po pravých rodičích netrpěl. V roce 1945 se rodina Ludvíka Aulehly rozhodla chlapce adoptovat a Gustav přejímá příjmení Aulehla. Našly se však okamžiky, většinou když byl neposlušný, kdy mu dali rodiče jeho předešlý původ značně pocítit. Hrozili chlapci, že pokud se nepolepší, pošlou ho zpět k jeho matce. Polekal se a raději dělal vše proto, ať nemusí Starou Vísku opustit. Ve 14 letech mu prostřednictvím dopisu nabídla setkání vlastní matka žijící v té době v Düsseldorfu. Seznámení s biologickou matkou nepovažoval dospívají chlapec za vhodné ani nikterak přínosné, neboť jeho citové pouto k náhradní rodině bylo založeno na silných prožitcích od útlého dětství. Tento hluboký cit zapříčinil, že chlapec svoji matku nikdy nepoznal. Otec ho navštívil několikrát během války.

Postupem času bylo nutno pomýšlet na budoucí povolání. Jako každý dospívající chlapec snil o zaměstnání automechanika či radiomechanika. Jednalo se však o obory, o které byl výrazný zájem a on patřil bohužel k těm, kteří se ocitli na seznamu nadbývajících. Komise, která řešila Aulehlovu budoucnost, přihlédla k jeho výtvarnému nadání a umožnila mu umělecké sklony dále rozvíjet v pozici praktikanta u zkušeného stavitele Rudolfa Hudce. Jednalo se o soukromého architekta, který zaměstnával ve své stavitelské firmě poměrně velký počet lidí. Už po čtvrt roce praxe mu byla přidělena zakázka na vypracování projektu pro vybudování podkroví rodinného domku. Bez velkých zkušeností a vědomostí ve stavařské profesi započal plnit úkol, který mu byl zadán. **„Takové to hodí vás do vody a plav,“** přibližuje Aulehla. Návrh

dopadl velmi dobře a stavbou podkroví odstartoval dráhu projektanta, která se stane v následujícím životě hlavním zdrojem jeho obživy. V roce 1948 došlo ke znárodňování podniků majících více než padesát zaměstnanců. Soukromá firma pana Hudce zanikla hned v první vlně a na místo ní vznikly Československé stavební závody, z majitele prosperující firmy se tak rázem stal řadový zaměstnanec.

Také budoucnost Gustava Aulehly byla ohrožena. Po reorganizaci v závodě byl spolu s ostatními praktikanty poslán do tzv. pokračovací školy, obor zednictví. Už od počátku jevil zájem o studium na Vyšší průmyslové škole stavební v Olomouci. Po úspěšném vykonání přijímacích zkoušek byl přijat, avšak těsně před nástupem na studia byla škola přesunuta do Prostějova, kam musel dojíždět . Během studií v Prostějově se účastnil jako většina mladých lidí závodu nazvaného Tyršův odznak zdatnosti, ve kterém doběhl jako druhý. Těsně po skončení závodu začal kašlat krev a při vyšetření v nemocnici zjistili otevřenou tuberkulózu. Závažné onemocnění si vyžádalo dlouhodobé léčení a Aulehla byl nucen na určitou dobu studia přerušit. Po uzdravení pak dokončil studium v Brně.

V roce 1956 se oženil a spolu s manželkou Helenou bydlel u tchýně v Olomouci. Ta však nebyla na Helenu příliš vlídná, proto se snažili hledat si svůj vlastní domov. Najít v této době byt nebylo snadné, a proto když se naskytla příležitost zaměstnání v Okresním stavebním podniku v Krnově s možností vlastního bydlení, bez váhání nabídku přijal. Po přestěhování do malého města se mladým manželům narodil syn Marek. Manželství s Helenou se později rozpadlo. Z druhého manželství má dvě děti, syna Roberta a dceru Martu. Ani tomuto manželství osud příliš nepřál a manželé se rozešli. V současné době žije stále v Krnově s přítelkyní a je plně zaměstnán prací projektanta. I když už příliš nefotografuje, na svůj koníček stále nezanevřel, spíše se ale věnuje zpracovávání několika desítek tisíc negativů. V nejbližší době uvažuje o vydání své první knihy, kterou si jeho fotografie, nasbírané v uplynulých čtyřiceti letech na spletitých cestách svého života, jistě zaslouží.

Cesta k fotografii

- Fotografie 50.- 60. let, myšlenka socialistického realismu
- Počátky fotografování
- Hledání inspirace

Po únoru 1948 se charakter a působení fotografie ve společnosti na několik desítek let změnil. Stále více je pozorován styl socialistického realismu, který k nám proudí především vlivem působení Sovětského svazu a nastupujícího komunistického režimu. Dochází ke znárodňování tiskáren, nakladatelství a všech větších podniků, které bylo nutno upravit v souladu s novou politickou ideologií. Zavádí se přísná cenzura, likvidují se soukromé fotografické ateliéry a amatérské fotokluby jsou převáděny pod Revoluční odborová hnutí. Těmito kroky přetvořil komunistický režim volnou fotografickou činnost v přísně sledovaný prvek, který měl vedle svých estetických a informativních kvalit plnit především roli propagandistickou. Vznikající fotografie socialistického realismu nevypovídala nic o realitě počátku 50. let, naopak formou aranžovaných scén dávala návod jak má nová společnost v brzké budoucnosti vypadat. Většina fotografií ukazovala podobizny vůdců, komunistické symboly a hesla. Hlavními tématy se staly komunistické svátky, stranické schůze sjezdy, znárodnění průmyslu, zakládání JZD, stavby socializmu a budovatelské nadšení pracujících a pionýrů atd. Fotografie měly motivovat společnost k neutichajícímu budovatelskému zanícení a tvoření.

Chyba snímku spočívá v tom, že jasně nevyzvedává úlohu vedoucího školení…Nás nemůže zajímat snímek náhrobního kamene ze starého hřbitova, když stavíme Kunčice… Bez člověka na zobrazovaném ději nemůžeme mluvit o nové fotografii… Aparát v rukou buržoazního reportéra je nejskvělejším prostředkem k „lakování" a ohlupování mas…

Nová fotografie, r. 1952

To jsou některé z dobře míněných rad, jimiž časopis Nová fotografie, vznikající v roce 1950 z měsíčníku Československá fotografie, usiluje o zrod fotografie socialistické. Klíčovou roli v těchto proměnách sehrálo toto periodikum především v letech 1950 – 1953. Volná dokumentární tvorba zde neměla místo, a tak ve jménu nového umění z časopisů i výstav zmizely akty, experimentální snímky, bezprostřední záběry z každodenního života a na určitou dobu i krajinářské fotografie. Čistě výtvarné snímky jsou prohlašovány za formalistické. Většina do té doby uznávaných autorů musela změnit svou tvorbu tak, aby byla v souladu s tendencemi socialistického realismu. Byla to jediná možnost, jak si udržet přízeň, pracovní příležitosti, ale i své jméno v povědomí společnosti. K nejznámějších fotografům patřil Karel Hájek. I když byl považován se svými předválečnými reportážními fotografiemi za špičku, musel na svou dosavadní činnost zapomenout. Svůj talent a vliv nevyužíval jako kronikář doby, ale stále více jako všestranný rutinér plnící jakékoliv zadání. Příkladem jeho nové činnosti je vydání knihy „Krásy myslivosti“, ke které vytvořil profesionální fotografie v době, kdy působil jako doprovod na soukromých honech komunistické elity.

V tomto období také došlo ve vykonstruovaném procesu k odsouzení vynikajícího reportéra Jindřicha Marca k deseti letům vězení. Na nástupu fotografie v duchu socialistického realismu se podílela i řada jiných, do té doby významných dokumentárních fotografů například Václav Jírů, Přemysl Koblic, K. O. Hrubý, Jaroslav Kulhánek. Přestože autoři v této době tvořili především na stranickou zakázku, nezapřeli svůj cit pro živou fotografii. Ostatní fotografové, kteří nehodlali pracovat v duchu vládnoucí moci, hledali náměty pro svou tvorbu v tématech politicky méně sledovaných. Václav Chochola nacházel neangažovaná témata například ve sportu nebo v chovu koní.

Nepříznivá situace se začala uvolňovat až v polovině 50. let, kdy se živá reportážní fotografie i momentky z každodenního života pozvolna uplatňovaly v denním tisku a časopisech. Namísto snímků ukazujících budování vlasti, práci v těžkém průmyslu nebo v JZD se do popředí dostávají a na významu nabývají snímky z každodenního života například fotografie pořízené na rekreacích, ve chvílích odpočinku. Tento příklon k „nevážnosti“ je v mnohém blízký odklonu od velkých témat občanské války,

rozhodujících okamžiků vzniku mladého státu a jeho budování na počátku třicátých let a nové orientaci na „lyrické polohy míru“.

V reportážních a dokumentárních fotografiích objevujeme spíše laskavě zobrazené motivy přírody, vesnice nebo také témata sportu, zdraví a mládí. Proměna svědčí o určité konsolidaci poměrů v druhé polovině 50. let. Poezie všedního dne, která se výrazně uplatňovala v tehdejší literatuře (např. v tvorbě autorů kolem časopisu Květen), významně ovlivnila soudobé výtvarné umění i v oblasti filmu, své místo však stále častěji nacházela také ve fotografii. Bezprostřední živé fotografie z této doby můžeme vidět především u autorů sdružujících se kolem nově vycházejícího časopisu Mladý svět například u Jana Bartůška, Pavla Diase, Miroslava Hucka či Leoše Nebora. Mezi další autory fotografující v tomto duchu patří také Erich Einhorn, Jan Lukas, Josef Prošek, Dagmar Hochová, Miloň Novotný a další, kteří usilovně vytvářeli nepřeberné množství snímků snažících se o nevšední zobrazení všednosti, o vytvoření pravdivého svědectví v různých aspektech života a doby. Ale i přesto jejich snímky přispěly k překonání schematičnosti z předchozího období a staly se vzory pro další autory.

Přes veškerou proklamovanou autenticitu značná část této tvorby vycházela z tradic období humanistické fotožurnalistiky 30. – 50. let s jejím sklonem k snadno čitelnému popisu, upřednostňováním jednotlivostí na úkor složitějšího komplexnějšího pojetí, orientací na optimisticky laděná témata, zastírání hlubokých konfliktů, proklamované, ale nikdy plně nerealizované objektivitě zobrazení i uhlazené formě, zvýrazňující estetické hodnoty snímku.

Magisterská diplomová práce, Socialisticko – realistické tendence v české fotografii, T. Pospěch

Počátky fotografování Gustava Aulehly můžeme datovat krátce po ukončení druhé světové války, kdy ve svých 14 letech dostal po dlouhém přemlouvání své babičky první fotoaparát zn. LORD. Jak sám Gustav Aulehla říká: **„Byl to takový malý foťáček prodávaný v té době za padesát korun.“** Snad právě tato skutečnost se stala předzvěstí jeho pozdějšího zájmu o fotografii a fotografování vůbec. Tímto jednoduchým přístrojem fotografoval dění kolem sebe, z počátku však své příbuzné, sousedy a přátelé ze Staré Vísky. Nad svou tvorbou nijak vážněji nepřemýšlel, ale už v této rané době se z něj stává všímavý pozorovatel s vyhraněným smyslem pro situaci a zároveň s konkrétní představou, k čemu by měl fotografický přístroj sloužit.

Chlapce tehdy neuchvátilo jen fotografování, stejnou měrou ho naplňovalo psát verše či malovat. Ve Staré Vísce nacházel jakýsi klid a pohodu, kterou interpretoval ve svém uměleckém cítění a vyjadřování. Nacházel zde různá zákoutí, kde sedával a jeho největším uspokojením bylo, když mohl v klidu pozorovat lidi**. „Byla to vlastně zábava, vnímat jejich způsoby komunikace, životní starosti, radosti, zkrátka tradice a zvyky obyčejných lidí,“** vrací se ve vzpomínkách Aulehla. Vztah k malování v něm probouzela a později i upevňovala maminka. Malování ho bavilo a už v německé škole bylo vidět, že se kresby svou kvalitou výrazně odlišují od výkresů jeho vrstevníků. Samotná paní učitelka oceňovala chlapcovo nadání a byla velmi ráda, když si nejzdařilejší práce mohla ponechat.



V této době žil jeho skutečný otec v Olomouci a chlapcův zájem o malbu mu přinášel obrovskou radost. Obstarával synovi malířské potřeby a vše, co bylo k tomuto koníčku zapotřebí. Také většině obyvatel Staré Vísky byly známy umělecké dispozice jejich mladého souseda. Především spolubydlící v domě s nadšením obdivovali jeho výtvory, což chlapec náležitě ocenil tím, že je svými dílky postupně obdarovával. A tak postupem času nebylo souseda, kterému by vlastní příbytek nekrášlila kresbička pocházející z rukou nadějného malíře. Obdiv okolí

vyvolával v chlapci touhu ukazovat svoji tvorbu širší veřejnosti. V té době začal vycházet časopis Rychlé šípy. Jednalo se o velmi aktuální časopis určený pro jeho generaci. Vědom si příležitosti, jak uplatnit svoji tvorbu, posílá kresby do redakce, která následně některá dílka otiskla. Tyto kresby pocházely z domácího rodinného života viz obrázek babičky u sporáku.

Ve Staré Vísce a i v nejbližším okolí měl spoustu přátel, kterých si vážil, rozuměl si s nimi a ti v Aulehlově životě sehráli důležitou roli. Jedním z těch, jenž velmi ovlivnil počátky jeho tvorby, byl student Akademie výtvarných umění v Praze Miloš Jemelka, syn malíře Jemelky. Často se setkávali v ateliéru a společně pak vyráželi malovat do přírody, kde se učil Aulehla nejen výtvarnému vidění, ale i filozofii. Nejzdařilejší malby se snažili také prodávat. Přátelství Miloše Jemelky mělo pro Gustava Aulehlu značný význam. Byl to člověk, od kterého mohl získávat cenné informace z oblasti, která mu byla velmi blízká a v níž se seberealizoval.

Ačkoli měl na jeho malby vliv právě Miloš Jemelka, nevěnoval se, jako jiní erudovaní malíři, výtvarné fotografii, naopak coby fotoamatér vyrazil na nesnadnou cestu dokumentární fotografie, která ho provází celým jeho životem. S nostalgií a úctou dnes vzpomíná na Starou Vísku, kterou má velmi rád, neboť pro něj byla významným útočištěm v rozvoji jeho osobnosti. Navždy ho ovlivnily její osobité stavby a obyčejný život, který se točil se především kolem zemědělství a také to, že si až donedávna udržela svou podobu. Dnes už vypadá Stará Víska jinak, staré domy se bourají a na jejich místech rostou vily zdejších zbohatlíků. I když se charakter tohoto předměstí změnil, Gustav Aulehla se ve vzpomínkách a především díky fotografiím rád vrací do doby, kdy se svými kamarády uvažovali o životě…

Na svých prvních vážnějších fotografiích stále zobrazuje především svoji rodinu, ale už zde hledá kompozice a situace mající hlubší dokumentární charakter. Projevuje velký zájem o film. Velmi si oblíbil filmy světově uznávaného scénáristy, režiséra a herce Charlieho Chaplina. Jeho tvorbu považuje za něco nového, dobového, co časem získá na zajímavosti. Líbí se mu jeho melancholický, někdy až smutný humor, čistota podání



Domov mládeže, Milotice n.O. 1981

a úžasné lidství. Prostřednictvím Chaplinových filmů se člověk lehce přenese do minulého století , například použité kostýmy živě připomínají dětství autora.

Aulehla měl velkou výhodu, neboť žil v domě, ve kterém byla spousta rodin, z nichž každá zastávala jiné hodnoty a obyčeje. Všechny jejich členy dobře znal a pravidelně navštěvoval. Měl tedy jedinečnou příležitost sledovat nejrůznější způsoby žití v okolí, které bylo velmi zajímavé a neutuchající právě pro svou nezaměnitelnou atmosféru. Uvědomuje si, že dokumentární fotografie je zajímavá právě tím, že nestárne a také to, že s věkem roste její historická hodnota. Výhodou v jeho tvorbě byla skutečnost, že fotografie se stala především jeho koníčkem. Autor tak nebyl nucen své fotografické cítění měnit se změnami politického systému a podrobit se tak jako většina profesionálních fotografů vládnoucí moci, která počátkem 50. let začala značně ovlivňovat volnou tvorbu. Tato skutečnost však zapříčinila, že většina Aulehlových děl nespatřila až donedávna světlo světa, neboť jejich prezentace na fotografických výstavách byla po většinu jeho nejplodnější fotografické tvorby nemyslitelná. Autor však tuto skutečnost nikterak nevnímal a po celou dobu své tvorby

fotografuje to, co ho opravdu zajímá. Tenkrát nebylo pro něj podstatné a důležité, zda budou jeho díla představena veřejnosti či nikoliv. S fotoaparátem v ruce se toulá nejrůznějšími místy, fotografuje život na vesnici, osudy lidí v domovech důchodců, děti z dětských domovů, život ve městech. Velkou část jeho fotografické sbírky tvoří snímky zachycující osudy a životní příběhy rodin z nižších sociálních vrstev a životy řeckých přistěhovalců. Fotografuje skutečný život kolem sebe. Svými negativními obrazy doby a formou syrového dokumentu vytváří pravdivý, mnohdy nelichotivý obraz 50. let. Nevyhýbá se ani dokumentování politických změn, které mu v mnoha případech značně znepříjemnily život. Všechny tyto skutečnosti považoval za velmi důležité, neboť jedině tak mohl vytvořit komplexní a zároveň citlivý obraz doby. Mnoho cenných fotografií vytvořil také v zahraničí, kdy si vzal takzvanou fotografickou dovolenou a odjel fotit na Slovensko, do Polska, Maďarska či NDR.

Zpočátku fotografuje fotoaparátem značky Flexaret, ale ten po velmi krátké době vymění za mnohem pohotovější kinofilmový přístroj značky Wera. Zastával názor, že pro fotografování momentek bylo velmi důležité rychlé ostření s průhledovým hledáčkem. Ani tento přístroj však nesplňoval všechna důležitá kritéria, a tak ho po čase vystřídá vysněný fotoaparát Leica, který se stává nepostradatelnou součástí jeho každodenního života. Leicu si zamiloval a je přesvědčen, že je to fotoaparát, který má duši. Stal se i jejím vášnivým sběratelem, dnes se může chlubit slušnou sbírkou několika unikátních fotoaparátů této oblíbené značky. S obrovským nadšením předváděl model své sbírky zakoupený na burze v Ostravě. S rozhořčením a nepochopením mluvil o jeho předchozímu majiteli, který si fotoaparát, původně v černém provedení, nechal zdlouhavým způsobem přebrousit jen proto, aby snad fotografoval fotoaparátem ze zlata. Vysoce oceňoval Leicu i po technické stránce. Tento fotoaparát považuje za dokonalý technicky vynález, který je prakticky nezničitelný. V Aulehlově sbírce nechybí také viditelně opotřebovaný fotoaparát, se kterým musel jeho majitel natolik fotografovat, že v místě posouvání filmu byla od stále nabíjejícího palce na nový záběr vydřená díra.

Gustav Aulehla patří mezi zastánce čisté fotografie. Jeho vzorem byl světově uznávaný tvůrce Henri Cartier-Bresson - francouzský průkopník tak zvaného life photography a humanistické fotožurnalistiky, kterou reprezentovala tvorba agentury MAGNUM, jejímž byl v roce 1947 spoluzakladatelem. Z Francie i z cest do Španělska, Itálie, Mexika, USA, Anglie, Indie či SSSR přinášel snímky, ve kterých se snažil o výtvarně působivé a reportérsky pohotové vystižení rozhodujících okamžiků. Podle nich má fotograf děj zachycovat v nejvýstižnějším momentu, z něhož nejlépe vyplývá jak to, co ho předcházelo, tak i to, co bude následovat, snímky vnějškově nepříliš dynamických a atraktivních témat běžného života, zobecňujících zobrazení lidských situací, emocí, životních hodnot. Aulehla se s tímto názorem plně ztotožňuje a snaží se fotografovat právě tímto způsobem. Samotnou obrazovou skladbu považuje za velmi důležitou. Stejně jako Cartier-Bresson, klade důraz na výtvarné kvality kompozice a odmítá dodatečné výřezy při zvětšování. Odmítá jakýkoli zásah do samotné fotografie, jakož i do fotografované skutečnosti. Manipulaci s fotografií považuje Gustav Aulehla za jakési násilí spáchané na člověku, neboť už to, že se postavíte a vyfotíte danou osobu, aniž máte její souhlas, mu působilo značné obtíže. Ještě nějakým způsobem manipulovat skutečnost – to bylo pro něj nepřípustné! Tvrdí, že fotograf musí umět předvídat a pokud skutečně často fotografuje, tak tyto zkušenosti získá. Obává se totiž, že fotografie ztratí svou dokumentační hodnotu. Časem bychom mohli fotografovat dokument jako inscenovanou či divadelní fotografii, neboť nikdo neví, kde začínají a končí hranice tohoto přetváření reality. Osoby fotografující tímto způsobem považuje Aulehla za zevlouny a uvádí: **„Zevlouni jsou lidé, kteří určitý záběr vyfotografují jen proto, že je právě v daném okamžiku zajímavý, ale dále se osudem fotografované skutečnosti nezabývají a tvoří snímky bez hlubšího zamyšlení.“** Takto vytvořené snímky přirovnává k běžným fotografiím přivezené z nejrůznějších zájezdů či dovolených.



Krnov, 1980

Fotograf musí být bystrý, znát lidskou psychiku, protože ta mu napoví, zda záběr, který se otevírá v hledáčku fotoaparátu, ukáže právě ten oživující výtvarný nebo mnohdy ironický prvek, jenž dodá fotografii tu správnou hodnotu a to nejen z hlediska strohého dokumentu. Mnohostranné zaměření na obsah fotografie ukazuje snímek milicionáře střežícího odkrytí památníku Lidových Milicí. Autorův záměr vytvořit zajímavou fotografii se jednoznačně podařil. **„Doslova jsem číhal na to, kdy se něco stane. Byl jsem přesvědčen o tom, že tam nebude stát jako panák,“** líčí autor zážitek. Ve správném okamžiku zmáčknutá spoušť, kdy pohled milicionáře směřuje na jeho hodinky, posouvá strohou fotografii zase o kus dále.

Podobně vznikl snímek, který vyfotografoval na zahájení školního roku v dobách socialismu. **„Žáci nastoupení žáci na nádvoří, kterým dominoval v popředí sedící ředitel školy spolu s řečníky předpokládajícími zájem studentů o jejich výklad mi nabízeli záběr, který je možno okořenit jen za předpokladu, že budu čekat a hlavně dívat se kolem sebe. Inspiroval jsem se zívajícími studenty, chtěl jsem,**

ať zívne žák v první řadě. Věděl jsem, že zívání je nakažlivé, a proto jsem začal zívat taky. Po chvilce se výsledek dostavil a fotografie byla na světě. Toto je cesta, manipulace nikoliv,“ ujišťuje s přesvědčením krnovský dokumentarista. Existuje však spousta význačných fotografů, kteří cestou určité manipulace dosahují svých úspěchů. Posoudit, který z těchto dvou přístupů zasluhuje obdiv, není jednoduché. Rozhodující je, že pokud se fotografie divákům líbí, tuto problematiku už pravděpodobně neřeší.

V knihovně autora můžeme objevit publikace světových dokumentaristů, válečných reportérů a mnoho dalších vlivných fotografických vzorů, ke kterým patří Werner Bischof, Robert Capa, z našich pak Vilém Reichmann, Karel Hájek či Josef Sudek. Nebo také katalog ke knize Edwarda Steichena Lidská rodina, který se mu stal výrazným vodítkem v jeho tvorbě právě svým humanistickým pojetím. Z dnešních tvůrců ho nejvíce oslovuje Antonín Kratochvíl, jehož fotografie z nejrůznějších míst světa považuje za dokonalý fotografický dokument. **„Nejvíc si na Kratochvílových fotografiích vážím jeho postoje a stanoviska k lidskému utrpení, neboť dělat dokument znamená mít stanovisko, které každý z výsledné fotografie pozná. Fotografie musí mít lidský náboj, bez něj může být fotografický dokument projevem zevlounství, jak o tomto společenském typu píše sociolog Zygmund Bauman (v knize „Úvahy o postmoderní době, Praha 1995“) setkání s druhým bere zevloun jako fotografickou momentku, objekt zájmu vytěží a odhodí,“** podotýká Aulehla.

Vlastní tvorba

- Význam a postavení dokumentární fotografie
- Tvorba 50. – 60. let
- Tvorba 70. – 80.let
- Tvorba 90. let

Dějepis české poválečné fotografie byl donedávna nahlížen převážně jako vývoj výtvarné, či chcete-li existující, fotografie. Mimetická transpozice předmětné skutečnosti před objektivem stála skutečně mimo hlavní zájem fotografů a fotoamatérů především.

Nebyl to jen důsledek diskreditace v souvislosti s teoriemi „nové fotografie“ (kolem stejnojmenného časopisu) a popisným propagandismem počátku padesátých let, který napáchal mnoho škod. Momentní fotografie, zatížená nevyhnutelným vlivem náhodovosti, s jen omezenou předvídatelností fotografovaného děje, nepředstavovala dostatečně „seriózní“ objekt zájmu. Tento postoj se v naší fotografii radikálně změnil teprve od druhé poloviny sedmdesátých let.

Dalším důvodem menšího zájmu o dokumentární fotografii, která je nejen záznamem, ale zároveň nevyhnutelně také reflexí zobrazené skutečnosti (nemá být pouhým mechanickým otiskem), byla okolnost, že dokumentární fotografie sotva mohla aspirovat na statut umění. Fotografie dosud představuje úhelný kámen estétského vztahu k fotografii. Výtvarné směřování konce padesátých let a v letech šedesátých, kdy fotografie měla být a často byla čímkoli jiným než „pouhým záznamem skutečnosti“, se tomuto statutu úspěšně přibližovalo. Zdůrazňoval se autorský podíl na vzniku fotografie jako samostatné estetické reality, v některých projevech (fotografika, fotomontáže a fotografické postupy vůbec) na zobrazené skutečnosti málo závislé.

ř

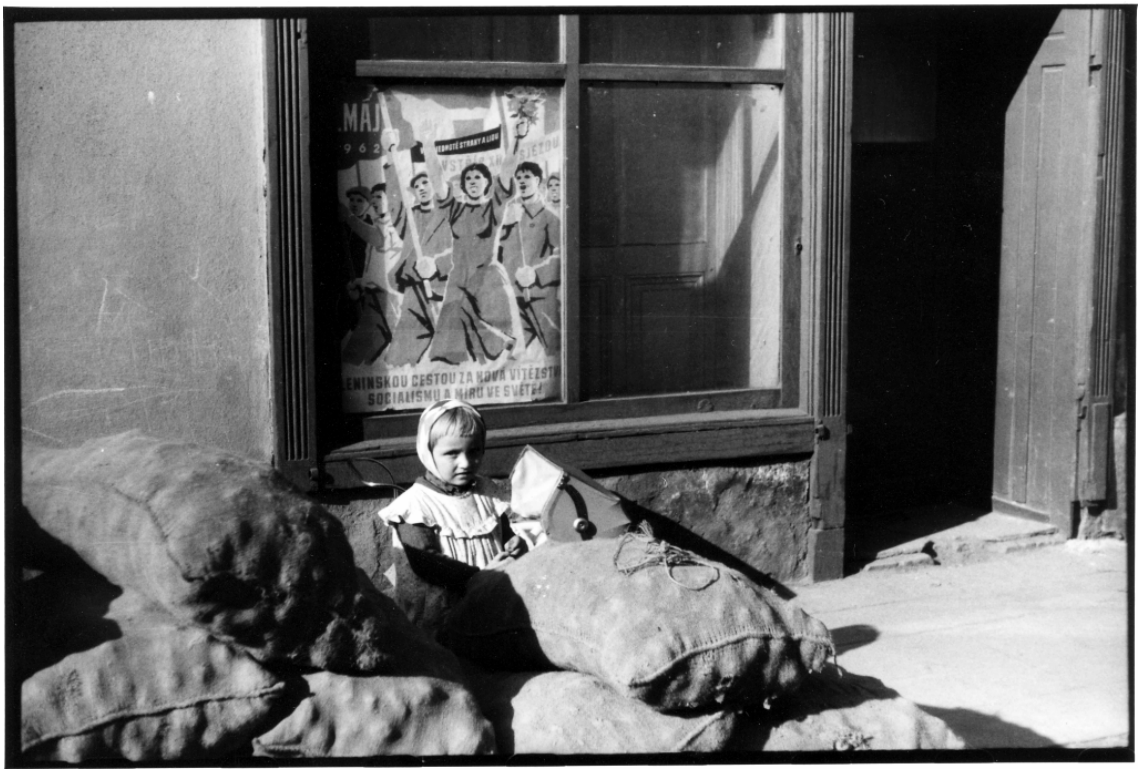
Přesto v době, kdy se tyto principy teprve postupně formovaly – vycházejíce nejen z některých zisků fotografické avantgardy třicátých let – ale také současně s dobově velmi aktuální tvorbou skupiny Fotoform kolem Otto Steinerta, existovalo v české fotografii několik dokumentaristů, kteří se věnovali fotografii života bez ohledu na převládající dobové názory.

Průkopníky těchto snah, inspirovaných slohem humanistické fotografie, Steichenovou Lidskou rodinou, dílem Henriho Cartier-Bressona, Davida Seymoura, Eugena W. Smithe a dalších známých fotografů, byli u nás Miloň Novotný a Dagmar Hochová, k nimž se zakrátko přidali Jan Bartůšek, Pavel Dias, Miroslav Hucek a další, především profesionální, fotografové.

Takto snad lze stručně charakterizovat dobu a situaci, kdy od roku 1953 začal Gustav Aulehla fotografovat. Nedá se ani říci, že by vstoupil do české fotografie, neboť kromě nečetných výjimek se soutěží a výstav neúčastnil.

Text z katalogu Gustav Aulehla – Fotografie, r. 1989, Petr Kimpl

Tvorba 50. – 60. let



Krnov, 1959

V těchto letech již Gustav Aulehla bydlel v Krnově, malebném městečku ve Slezsku, které bylo za války spolu s dalšími městy součástí protektorátu Čechy a Morava. Tyto oblasti byly výrazně osídleny německým obyvatelstvem, které bylo po válce nuceno na základě Benešových dekretů opustit své domovy. Po odsunu Němců docházelo k osídlování pohraničí českým obyvatelstvem, jež zde našlo možnosti pracovního uplatnění. Díky zkušenostem, které nabyl v dobách svého působení u architekta Hudce, získal Aulehla zaměstnání podobného zaměření v Okresním stavebním podniku v Krnově. Při tomto povolání zbývalo Aulehlovi relativně dost času na fotografování a při svých cestách po okrese mohl autenticky monitorovat stavební a kulturní tendence té doby. Zajímal se o osudy stavebních mistrů, zedníků a o jejich životní styl, zábavu či rodinný život.



Krnov, 1959

Velmi citlivým způsobem zobrazuje poklidný, někdy až poetický způsob života maloměsta. Ze zdánlivě obyčejných témat fotografií rozdílných vrstev obyvatelstva vytváří čisté fotografie mající hluboký, mnohdy až humanistický charakter s tendencí vtáhnout pozorovatele i po letech do děje. **„Hodně jsem se zajímal o ty, kdo byli společensky níže postavení nebo trpěli,“** dodává fotograf. V polovině 50. let ho velmi zaujaly řečtí emigranti, jejichž komunita se stala pevnou součástí života v Krnově. Usazení přistěhovalců považoval autor za určitou zvláštnost, za nezapomenutelný mezník naší poválečné historie. Během občanské války v Řecku zaplavily Československo vlny vyděděnců. V první fázi, těsně před ztroskotáním řeckého komunistického povstání, bylo u nás umístěno 4 000 řeckých dětí. Po skončení občanské války přesídlilo do Československa dalších asi 8 000 dospělých osob. Život početné komunity situované do takřka vylidněných oblastí slezského pohraničí nebyl vůbec idylický. Řekové a Slavomakedonci usilovali o rychlou adaptaci a integraci do českého prostředí.

Když se po letech situace v Řecku zklidnila, někteří se vrátili do vlasti, ale mnoho Řeků u nás zůstalo a našlo zde svůj druhý domov. Přestože tu mají své rodiny, stále v nich přetrvává stesk po vlasti a alespoň se snaží zachovat své tradice a způsob života. Hnacím motorem v tvorbě Gustava Aulehly byly právě změny ve společnosti, včlenění příchozí řecké komunity do nového prostředí a neobvyklé, někdy až absurdní situace, kterých byl autor vděčným pozorovatelem. Zajímal ho především odlišný charakter Řeků, který se ani vykořeněním z původního prostředí nikterak nezměnil. Jejich specifické projevy byly vnímány jako něco nového, neokoukaného, pro český národ netradičního. Pohled na staré řecké ženy, posedávající zahalené v černém plášti po zemi, kontrastuje s šedí notoricky známého prostředí ulic, náměstí, zastávek a vytváří tak nový pocit a obraz společnosti. Zejména u mužů, které měl zastoupené v nemalé míře ve své pracovní partě, si fotograf cenil jejich pracovního nasazení. Značně se totiž odlišovalo od českého švejkovského způsobu uvažování. Postupně se tak seznamoval s jejich mentalitou a nacházel další rozdíly v chování, které byly pro řecký národ charakteristické. **„Řeky jste našel všude tam, kde svítilo sluníčko. Scházeli se před svými domy a vášnivě debatovali bůhví o čem. Často jen tak osamoceně postávali u sluncem vyhřáté zdi se zadumaným výrazem v obličeji a uvažovali snad o svém osudu a možná i o návratu do vlasti,“** líčí autor své postřehy z pozice pozorovatele.

Aulehla však nebyl jen fotografem, který by se soustředil na dokumentaci výhradně řecké komunity. Udržoval si stále široký rozhled a za stejně důležité považoval zachytit také ostatní aspekty doby a společnosti, ve které žil. V jeho dokumentaci nechybí snímky z oficiálních událostí, schůzí, soudů či záběry z prvomájových oslav. Fotografie zaujmou ničím nepřikrášlenou symbolikou tehdejší doby. Umožňují vytvořit si vlastní představu o tehdejším životě, sociálních poměrech, kdy každá společenská vrstva má svůj pevně daný úkol. Ve zdánlivě jednoduchých Aulehlových fotografiích se objevují určité prvky, které poukazují na nepřehlédnutelný protiklad několika projevů v daných příbězích, které probíhají paralelně.



Slavnosti prvního máje – Krnov, 1960

S ohledem na známost poměrů 50. a 60. let, které byly vedeny pevnou rukou socialismu, se naskýtají nejméně dvě možnosti, jak si fotografovanou skutečnost vysvětlit. Jak můžeme vidět na fotografii z prvního máje roku 1960: Buď je možno zobrazovanou situaci chápat z pohledu jedince, který se neztotožňuje s pravidly doby, ten se pak cítí utlačován nemožností vyjádření vlastního názoru – na fotografii se tak do kontrastu dostávají povinně smějící se svazačky s májkou a křečovitě se usmívající funkcionáři v klobouc ích s lhostejně přihlížejícími starými muži v dělnických čepicích, nebo může člověk zobrazovanou skutečnost vnímat jako projev čisté dobové radosti, kdy mladé svazačky nesou májku jako symbol jara a možnost ukázat se v popředí průvodu považují za určitou čest. Jejich úsměv na rtech vyplývá z přirozené radosti, neboť mládež, narozená v době socialismu, vnímá jeho pravidla zcela jinak než dospělí lidé, kteří v mnoha případech pociťují jisté sevření, z něhož není úniku a nezbývá, než se podrobit. Koneckonců prožitek se odvíjí od toho, jaký kdo byl, záleží jen na úhlu pohledu. Podstatné však je, že se díky zálibě fotografa můžeme vrátit zpět do onoho času a vžívat se tak, každý po svém, do dějů, které jsou nám prostřednictvím fotografií předkládány. Záměrný důraz na kontrast můžeme pozorovat na dalších

fotografiích například na snímku skupiny vojáků s plnou polní, která by tak ráda navázala kontakt s dvojicí protijdoucích dívek nebo na fotografii trojice starých Řeků vyhřívajících se na slunci uprostřed ruin na hlavním krnovském náměstí.

Zaměstnání Gustava Aulehly v Okresním stavebním podniku a jeho práce projektanta se stala nutnou rutinou, základním paušálem potřebným pro obživu rodiny, ale především mu umožňovala plně se věnovat fotografování, ač na úrovni amatérské.

Jako člen fotografického kroužku závodního klubu ROH Karnola se Gustav Aulehla pravidelně setkával se svými kolegy. Především v 60. letech se základními pilíři naší amatérské fotografie staly fotografické kroužky při závodních klubech. Jejich hlavním úkolem bylo sdružovat mladé fotoamatéry a dát jim možnost prosadit se v tomto oboru. Seznamují zájemce s problematikou fotografie a předkládají náměty, které budou moci uplatnit ve své praxi. Snaží se vytvořit atmosféru a takové prostředí, kde na členy nečekají jen úkoly a povinnosti, ale kde vznikají také společenské a pracovní vztahy dávající pocit radosti a uvolnění.

Často však přesnými pravidly a ostře vytýčenými směry fotografování pozměňují volnou fotografickou tvorbu v ideově zaměřenou, neboť vedoucí kroužků jsou přesvědčeni, že jedině společnými silami mohou dosáhnout upevnění správné pozice fotografie, která má ukázat především práci našich významných pracovníků a upevnit tak pozici komunismu. Tyto výchovné fotografie jsou prezentovány na četných výstavách, přičemž řada z nich najde své uplatnění i v tisku, především pak v časopise Nová fotografie. Tento úspěšný měsíčník se zaměřuje na snímky z politického života, přináší zprávy zejména z úseku zemědělství a průmyslu. Jedná se o snímky zcela idealisticky motivační, jejichž hlavním úkolem je probudit budovatelské aktivity ve všech oblastech života člověka. Mezi velmi propagované, úspěšné a následně pozorně zkoumané fotografie patřily snímky pořízené v typicky zemědělské vesnici. V jejich záběru nesměly chybět traktory, pluhy, mlátičky, to vše v kontrastu s čistou horskou přírodou. Stroje musely být pod správným úhlem záběru zobrazeny tak, aby převyšovaly svou mohutností obdělávanou půdu a vyzvedávaly tak nezdolnou a odhodlanou práci člověka. Neustále bylo lidem naznačováno, jak je nutné budovat dále

naši společnost. Jako vzor byly předkládány fotografie sovětských tvůrců, kteří staví především na kontrastu. Velké klasy a malý traktor, velké lány a bohatá svačina, to jsou protiklady, které vypovídaly o síle, moci a zároveň úspěšnosti komunismu v Sovětském svazu. Výhradní pozici zaujímala také fotografie průmyslu.

J. Bíza provedl již řadu zdařilých fotografií, kde spojil slovenské velehory se žněmi. Myšlenku by však měl propracovat tak, aby fotografie získala obsahově na působivosti. Nestačí jen konstatovat pole, žito, traktor, hory, ale hledat, který z obrazových prvků povýšíme na hlavní. Nadhled by nám lépe ukázal lány a jeden nebo dva traktory, a to všechno na pozadí hor. Nebo bychom mohli z podhledu změnit monumentalitu stroje, který si podrobuje přírodu v bezprostřední blízkosti sněhu a ledu.

Československá fotografie, únor 1952



Stavba šesté vysoké pece, Ostrava 1962

Hned od počátku se pojetí Aulehlových snímků odlišovalo od toho, co se koncem 50. let už moc nenosilo. Autor cítil potřebu sdělit ostatním své pocity z okolního světa. Ne že by zcela vypouštěl na fotografiích skutečnosti této doby, jeho snímky jen neměly budovatelský záměr, nýbrž záměr sociální. Kupříkladu Ostravsko poskytovalo svým svérázným, začouzeným koloritem dělnických kolonek, fabrik a hučících putyk nezaměnitelnou atmosféru. Odmítal tehdy módní estetizující fotografii i odlidštěné vidění světa. Předlohou se mu stali obyčejní lidé, kteří svými postavami jakoby stínili rozžhaveným monumentálním stavbám vysokých pecí. Vytvářel pravdivý, syrový někdy až ironický obraz společnosti, ukazoval devastaci prostředí, které následně přetvářelo i lidské osudy.

V době vlády jedné strany byl takový pohled na svět a fotografii něčím zcela ojedinělým. Svůj životní postoj si nenechal vymluvit, a proto ani mezi svými kolegy v krnovském fotokroužku nebyl příliš oblíbený. Přestože jeho přesvědčení mu neumožňovalo více propagovat své fotografie na výstavách a v časopisech, fotografoval

dál podle svého nejlepšího uvážení a osobitého stylu. Ve svých vzpomínkách si živě vybavuje velkolepou událost z roku 1962, kdy je mu umožněno fotografování výstavby VI. vysoké pece v Ostravě. Dále pořizuje fotografie z prostředí uhelných dolů, dokonce i z rodinného prostředí horníků, kde navštěvuje jejich byty a domy. Ukazuje tak životní úroveň lidí, kteří tvořili pevnou základnu své doby. Na Ostravsko se rád vracel a hledal lidská témata uprostřed průmyslového centra, kterým Ostrava jistě byla.

Aulehla však nebyl jediným, koho Ostrava uchvátila. Velmi významně se o její dokumentaci zasloužil ostravský rodák Viktor Kolář, který město fotografoval od svých třinácti let. Potřeba vytvářet svědectví o této oblasti způsobila, že Ostravu vnímal jako celý svět. Stala se tak ústředním tématem jeho fotografování dodnes. Nejvíce Koláře zajímá lidská schopnost přežívat i v těch nejtěžších podmínkách. V 60. letech ho přitahuje originalita tváří, které se ještě nedaly odrolit balancujícími tlaky okolí, ve dvacetiletí po sovětské okupaci to, co na lidských tvářích zůstalo ještě původního.

Viktor Kolář je významným představitelem té části fotografie soudobé československé fotografické generace, která se odklání od tradičně chápané estetiky výtvarného umění a považuje fotografii za novou, svébytnou estetickou a významovou realitu, jejímž základem je práce s faktem. Namísto poetičnosti a estétství, tak typických kvalit české fotografické tradice, se dostává ke slovu touha po poznání života.

Text z publikace Ostrava, Viktor Kolář

Stejně jako Aulehla patří Kolář mezi autory, kteří se snaží život, který žijeme, prozkoumat, procítit nebo analyzovat. Zkrátka dopátrat se smyslu vašeho našeho počínání. Nikdy nic netvrdí, ale dávají možnost nahlédnout za kulisy viditelného světa. Prostřednictvím zdánlivě náhodně zachycených každodenních banalit fotografové nabízejí svou úvahu o dnešním člověku. Tento styl je příznačný pro velkou a dnes už slavnou epochu světové humanistické fotografie, zejména pak pro členy mezinárodní agentury MAGNUM. U nás se tento styl odrazil v 60. letech na snímcích Miloně Novotného, Dagmar Hochové, Pavla Diase, Miroslava Hucka, z nichž každý svým

osobitým stylem vytvářel obrazové svědectví o životě člověka a jeho zemi. Stejně tak Aulehla se ztotožňuje s Cartier-Bressonovským přístupem k fotografii. Jeho touhou je sdělovat své pocity, přičemž se nezaobírá tím, zda se budou jeho snímky líbit přátelům či nikoliv. Hlavním pravidlem při fotografování bylo nepozorovaně vstupovat na scénu, sdělovat pocity spontánních reakcí na skutečnost, zachycovat klíčový okamžik jevu či děje a komponovat scénu přímo do políčka negativu.

V této ideologicky velmi upjaté době našla například Dagmar Hochová politicky neangažované téma ve fotografiích dětí, které se staly v letech 1956 – 1960 středem jejího zájmu, neboť v dětech viděla přirozenou svobodu, snad jedinou, která se v této době našla. Autorka však považuje děti za osobnosti jen do té doby, než je společnost „pokřiví, přemůže nebo přidusí“, to je pravdivý fakt, který všechny tyto fotografie spojuje. Později se k tomuto tématu vrací i v letech 1967 – 1987.

Na fotografiích Dagmar Hochové vidíme, že tito lidé svůj život nepromarnili. Fotografka k nim přistupuje se sentimentem, miluje i jejich nešvary, smíšené stránky jejich existence, zajímají ji totiž ve své živosti.V letech potlačované svobody se obracela zejména tam, kde odmítnutí ze strany režimu bylo zvláště urážlivé. Vedle legionářů, věrným přes všechny perzekuce své úctě k Masarykově idey republiky, spatřovala velkou hodnotu i v životě stárnoucích řádových sester pečujících v ústraní, takřka proti vůli režimu, o mentálně postižené děti s laskavostí a lidskostí, které zesílila víra.

Dnes mají tyto snímky vedle svých fotografických kvalit i hodnotu kulturního, historického a sociálního dokumentu. A zachycují mnoho cenných lidí, kteří vyjadřují autorčinu víru v národ, který byl mnohokrát zpochybňován a který má na svém kontě i mnoho neslavného.

Dagmar Hochová - Síla věku, Marie Judlová

Aulehla svým vstupem do fotografie velmi připomíná počátky fotografování o rok staršího generačního druha Miloně Novotného, jehož rodištěm byla taktéž Morava. Zatímco Novotný pocházel z venkovských Štětovnic u Prostějova, Aulehla strávil

dětství v Olomouci. Dalším, ač pro oba nepříjemným spojením, bylo onemocnění tuberkulózou, postihující po druhé světové válce podvyživené organismy dorůstající mládeže. Nezbytný pobyt a léčení v nemocnici ve Dvorcích u Moravského Berouna významně ovlivnily jejich životy a následné chápání světa kolem sebe. Novotný objevil během pobytu v plicním sanatoriu společníka ve fotografování, které mu pomáhalo překonávat izolaci od současníků, i Aulehla vzpomíná obdobně když: **„V obzvlášť vnímavém věku jsem pozoroval těžce nemocné pacienty i jejich konce, když na vedlejších postelích umírali. Tuberkulóza mě navždy poznamenala, už jsem se nikdy nemohl rovnat se zdravými kluky, a tak se ze mne stával samotář."**

Na rozdíl od Novotného Aulehla šťastně dostudoval, oženil se a odstěhoval za prací do Krnova a tady už se osudy obou vrstevníků diametrálně odlišují. Miloň Novotný se vydává do Prahy a se značnou dávkou štěstí i díky těm, kdo rázem rozpoznali jeho nesporný talent, se raketovou rychlostí vydává na slibnou kariéru fotografa nevšedního vidění současnosti. V r. 1957 publikuje své první fotografie v týdeníku Kultura, ale již o rok později se stává kandidátem a od r. 1966 členem fotografické sekce Svazu československých výtvarných umělců, což mu umožňuje živit se jako volný fotograf. Aulehla naopak pracuje jako projektant Okresního stavebního podniku. A i když v té době už fotografuje stejně intenzívně jako Miloň, provozuje tento svůj zájem výhradně na amatérské úrovni.

Nic na tom, že stejně jako šťastnějšímu okruhu kolegů, kteří již tehdy mohli své práce publikovat například na stránkách týdeníku Mladý svět, se i jemu obtížně dostával do ruky legendární katalog výstavy Lidská rodina, která navzdory oteplení politického klimatu po pádu kultu osobnosti minula Prahu, ač byla k vidění i v Moskvě. A stejně zprostředkovaně mohl i on vstřebávat vliv jednoho ze zakladatelů Magna, jehož dodnes považuje za svého guru – Henriho Cartiera- Bressona. Počáteční srovnání se startem Miloně Novotného a dalších vrstevníků nebylo zvoleno náhodně. Provokuje totiž otázku, do jaké míry by se změnil Aulehlův osud, kdyby se vydal cestou Novotného a ne naopak. A jak by asi i Novotný se svým nesporným talentem obstál v Bohem i lidmi zapomenuté geografické enklávě, jen obtížně se probouzející k normálnímu životu. A tak zatímco Novotného hvězda se díky příznivému kulturnímu prostředí v samém centru

obrodného celospolečenského dění během šedesátých let minulého století rozzářila k nebývalému lesku, odlehlý Krnov ve fotografovi ze záliby Aulehlovi utvrdil jen kronikářský zájem o vše, čeho byl svědkem, co se odehrávalo bezprostředně kolem něho. Je to málo? Nebo naopak hodně? Nepochybně je toho dost, abychom mu zpětně, zahleděni do zrcadla uplynulého času, vzdali po zásluze hold, který si plným právem zaslouží. Díky trpělivé systematičnosti se mu podařilo nashromáždit fond mnoha desítek tisíců záběrů, který budoucnost teprve docení. Ve srovnáni se státem garantovaným psaným kronikářstvím veškerého dění i v té nejmenší obci, většinou ovšem redukovaným na banalitu oficialit, je Aulehlovo vizuální kronikářství, koncentrované do jedné z typických pohraničních lokalit, výjimečné svou autenticitou, je bezprostředním svědectvím nikomu nezavázaného účastníka všednodenního života, jak jej koneckonců sám celá desetiletí prožíval.

Výtažky z časopisu PhotoArt – 8/06. Text: Vladimír Pech

(vlastním jménem Vladimír Remeš)

Tvorba 70. – 80. let



Mariánské lázně, Srpen 1968

Sedmdesátá léta znamenala pro českou fotožurnalistiku období hlubokého úpadku. Krátké období politického uvolnění a liberalizace Pražského jara ukončily tanky vojsk Varšavské smlouvy v srpnu roku 1968. Strhující fotografie z protestních akcí vytvořil zejména Josef Koudelka. Fotografie z vypjaté atmosféry pohřbu Jana Palacha zaznamenal i Miloň Novotný, Jiří Všetečka nebo Dagmar Hochová. Vypjatost situace těchto dnů můžeme sledovat i na fotografiích Gustava Aulehly, který byl právě na ozdravném pobytu v Mariánských Lázních. Idylické ráno tenkrát narušil křik lidí postávající pod okny s obavami v očích, že začala válka. Ani v této zlomové chvíli nezpanikařil, popadl fotoaparát a vyběhl fotografovat první okamžiky okupace. Tato nepředvídaná situace zapříčinila předčasný odjezd lázeňských hostů strachujících se o své domovy. Jako většina pacientů, také Aulehla přerušil léčbu a rozhodl se lázně opustit, neboť vylidněné Mariánské Lázně již nenabízely aktuální okamžiky hodné ke zdokumentování.



Praha, srpen 1968

Lákala ho návštěva Prahy, kde tušil epicentrum dění, neboť to, co dosud zažil ve městě vyhlášených koupelí, je jen střípkem skutečného dění v zemi. Po příjezdu do Prahy se spojil se svým přítelem pracujícím v československé televizi. Společně pak vyrazili na Hrad, kde měl Ludvík Svoboda vracející se právě z Moskvy vystoupit se svým projevem. Kromě davu zvědavých lidí byla na místě spousta světových fotoreportérů, z našich pak nechyběl Karel Hájek. Během čekání využil jedinečnou příležitost prohlédnout si fotopřístroje vyhlášených kolegů. Svůj zážitek z nádvoří Pražského hradu líčí autor takto**: „Na nádvoří přijelo ruské auto, které zde odpojilo vlek, když pak po chvíli přijel jiný vůz a ruští vojáci se samopaly přes rameno chtěli vlek připojit. Shluk lidí okolo popichoval vojáky a okázale poukazoval na jejich neschopnost.“** V tomto okamžiku se Aulehla postavil a zvolal: **„Lidi, nechte toho nebo nás všechny postřílí!“** Zcela neočekávaná reakce zmateného davu zněla v uších Aulehly ještě dlouho po tomto strhujícím zážitku, neboť někdo z davu zvolal: **„To je ten zrádce, všichni na něho.“** Aulehla vzal „nohy na ramena“ a doprovázen letícími dlažebními kostkami utíkal odtamtud, co mu nohy stačily. Uklidnil se až ve vlaku, který směřoval domů a uvažoval, čím ten dav tolik rozzlobil? V době čekání, kdy se

stále nic nedělo a prohlížejíce techniku zúčastněných fotoreportéru, si všiml, že ho někdo fotografuje. Poté přišel policista, kterému se musel legitimovat, ale občanský průkaz nebyl dostačující a tak ho zachránila až propustka z lázní. Po prokázání své totožnosti byl propuštěn, ale i přesto zůstal pro většinu zúčastněných podezřelým. Aulehla měl oblečený právě zakoupený oblek a tak si lidé pravděpodobně mysleli, že je jeden z 200 Rusů, kteří zde byli posláni za účelem zmapování momentální situace. Po návratu domů považoval za důležité nafotografovat i to, že jsme okupováni Rusy.

Proto v 70. a 80. letech fotografoval mimo jiné i pobyt sovětských vojáků na Krnovsku, kde byla vybudovaná velmi početná posádka. V této vyhrocené situaci vytvářel obdivuhodné snímky. Pečlivě pozoroval a zaznamenával dění ve městě a včleňování nového národa mezi zdejší obyvatelstvo: **„Přestože se sovětští okupanti báli objektivu jak čert kříže,“** zmiňuje Aulehla. Neuvědomoval si rizika spojená s touto zdánlivě nevinně vypadající činností. Jako kronikář své doby neměl autor zájem vyhledávat situace, které by ho přivedly do nějakých obtíží a už vůbec by ho nenapadlo, že by mohl být považován za špiona. Nový režim přicházející s vojsky Varšavské smlouvy již v počátku naznačoval, že uvolněnost situace v zemi se změní. Aulehla se pokládal za prostého a obyčejného člověka, který se nikterak neliší od ostatních. Nepředpokládal, že by se kvůli fotografování stal objektem podezřívaných pohledů a vzbuzoval zájem bezpečnostních složek. Své snímky nikde nepublikoval, nevystavoval a naplňoval s nimi jen svůj archív, ve kterém by neměla chybět žádná fotografie z důležitých okamžiků budování komunistické společnosti a doby. Fotografoval tak zvaně do šuplíku s nadějí, že až přijde vhodná chvíle, tak svůj archív otevře oku diváka.



Krnov - 1968

Jeho fotografická vášeň ho dovedla k nápadu nasnímat obyčejný den na ulici, kde bydlí. Inspirován románem Ivana Solženicyna Jeden den Ivana Děnisoviče vytvořil Aulehla soubor nazvaný Jeden den naší ulice. Vzal si fotografickou dovolenou a začal fotografovat dění ve svém nejbližším okolí, jež mu bylo důvěrně známé. Pozornosti neunikla ani projíždějící vojenská auta, mnohdy také samotné tanky. Nijak detailně se o ně nezajímal, neboť je bral jako součást společnosti. Nepociťoval žádný důvod, proč by se právě jim měl vyhýbat. V těchto dnech, aniž by to Aulehla tušil, byl pečlivě sledován. Velmi často fotografoval sovětské vojáky a jejich rodiny. Například záběr na ruskou rodinu v pozadí charakteristických staveb Krnova, procházejíc se majestátně po parku, kdy ruský důstojník tlačí kočárek s dítětem, vyjadřoval symboliku nového osídlení. Ovšem díky fotografiím ruských rodin by se jen těžko stal tak významným kronikářem své doby, za jakého je považován.

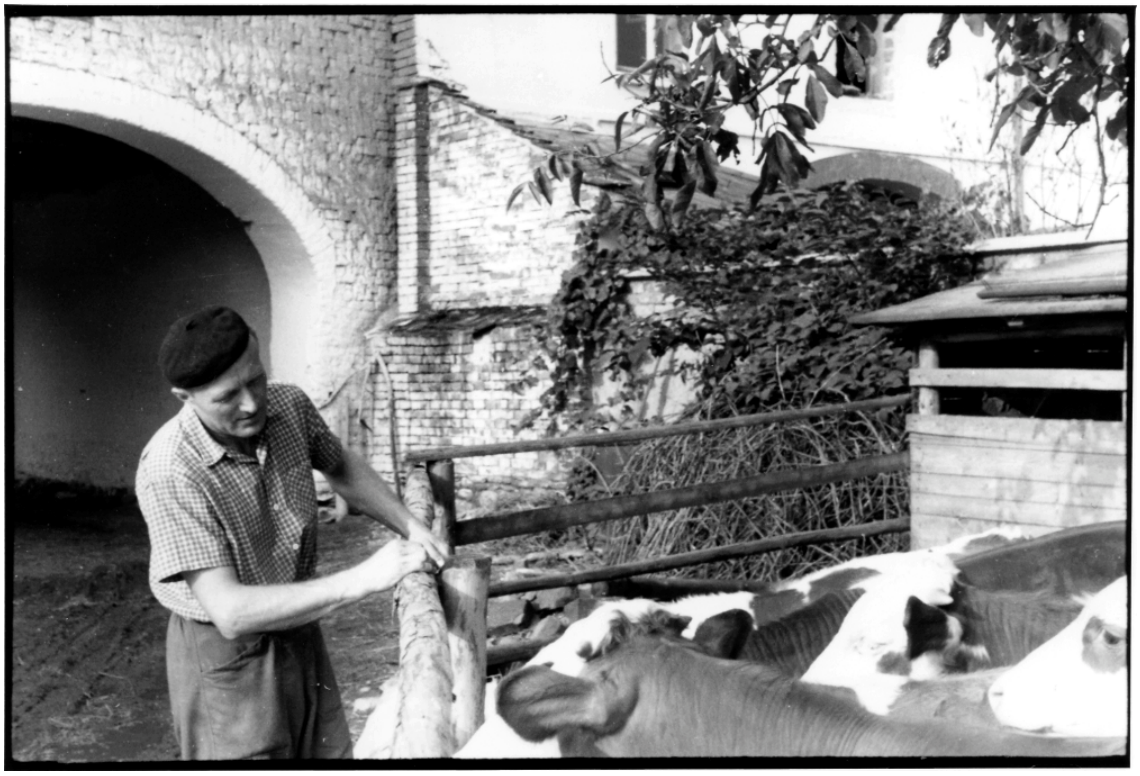


Libavá - 1980

Při zobrazování reality mu napomáhala jeho práce v projekci Severomoravských státních lesů, kam přešel v roce 1963 z Okresního stavebního podniku. Z důvodu neplnění stranických úkolů a následného požádání o výstup z komunistické strany byl ve stavebním podniku degradován z vedoucí pozice na místo pouhého projektanta spojené s výrazným snížením platebních podmínek. Stále vzrůstající napětí a nedůvěra k jeho osobě začala být nesnesitelná, a proto se rozhodl toto zaměstnání opustit. Práce projektanta státních lesů mu zajistila odpovídající finanční podmínky a také pocit volnosti, který mu umožňoval zcela zapomenout na komunistický režim a dodržování jeho zásad. Působení v novém zaměstnání mu umožňovalo pořizovat cenné dokumenty se záběry Severomoravského kraje, neboť při výstavbě nových silnic či domů byla zapotřebí jeho přítomnost v nejrůznějších místech této oblasti. S fotoaparátem v brašně cestoval a pořizoval snímky i z míst, kam se obyčejný člověk jen stěží dostal. Například byl vyslán svým zaměstnavatelem do vojenského prostoru Libavá, kde se měly stavět bytovky pro zdejší vojáky. Při projednávání záležitostí kolem výstavby se ocitl v kanceláři zdejšího velitele. Toto prostředí na něj velice zapůsobilo, neboť všude na zdech visela ruská vyznamenání. Požádal velitele,

zda si je může vyfotografovat. S jeho souhlasem pak pořídil snímky, na kterých zachytil portrét dvou „lampasáckých gum“, dokonalých prototypů komunistického majora a podplukovníka. Mimo tuto místnost se již fotografovat neodvážil. Když pak později vyprávěl svým přátelům téměř až paradoxní zážitek, nikdo tomu nechtěl uvěřit a většina zasvěcených se domnívala, že Aulehla musí být přinejmenším sledován.

K fotografování využíval všech příležitostí, které se mu díky jeho zaměstnání nabízely**: „Zkrátka všude tam, kam mne práce zanesla,“** přibližuje zkušený projektant. Zobrazuje život v nejrůznějších prostředích, zachycuje situace, v nichž se člověk ocitá na konci svého života a také lidi, kteří v osamění prožívají své poslední dny na nemocničních postelích domova důchodců. Prostředí starobinců zachycené na snímku se dostává do kontrastu s fotografií zobrazující pohodlí domova, ve kterém nemocný muž, obklopen přáteli a rodinou, klidně dožívá poslední okamžiky svého života. Fotografuje soud na pracovišti lesního závodu, můžeme vidět postavu přísného soudruha, který za účasti přísedících zapisovatelek a přihlížejícího publika, krvavě hledí na provinilce. Autor odkrývá život na vesnici a nabízí poetický pohled na starou ženu, která si v poklidu užívá sluníčka na zahrádce u své chaloupky. Jeho pohledu neunikly ani odlidštěné betonové stavby komunismu s jeho symboly a hesly před budovou MNV v Úsově. K nejsilnějším patří slavná fotografie pořízená ve stavební buňce jeho pracovní party v Šumperku, kde nahá žena za pár korun obšťastňovala zedníky.



Haná, 1975

Za svými fotografiemi odjíždí také na Hanou, kde se měla předávat ocenění nejlepšímu zemědělci, jenž vyprodukoval ze svých dojnic nejvíce mléka. Aulehla zde přijíždí spolu s houfy novinářů za účasti televize, avšak se zcela jiným záměrem než ostatní přítomní vyslanci systému. Ti měli jasně stanovený úkol, na rozdíl od Aulehly, který se při tomto zdánlivě oficiálním setkání s vyznamenaným panem Trousilem snaží najít to své krédo, jež autor charakterizuje slovy: **„Fotografovat znamená pro mne především být vnímavým ke všemu, s čím se v životě setkávám, zejména k lidem a jejich osudům. Umět to dokonale a s patřičnou formou zobrazit na celém políčku negativu.“**



Třemešná, 1980

Naproti tomu na jiné fotografii můžeme vidět posledního soukromně hospodařícího rolníka na Bruntálsku, který se odmítl přidat k velmi preferovaným zemědělským družstvům. Tomuto zemědělci bylo přiděleno malé políčko u hlavní silnice v Třemešné, které nebylo svým charakterem příliš vyhovující. Na první pohled zdánlivě banální fotografie však s sebou přináší i něco mnohem hlubšího než postavu muže a krávy, a to nezdolnost člověka, odhodlání nepodrobit se i přes všechna úskalí vládnoucí moci.

Na Aulehlových fotografiích můžeme pozorovat, že po celou dobu své dokumentární kariéry se jeho pohled na fotografovanou skutečnost a ani způsob fotografování nijak nemění. I přes nepříznivé situace způsobené především vládnoucí politickou mocí, která ostře vytýčila své mantinely, chce zůstat sám sebou. Svobodným člověkem, který sám se rozhodne, čím se bude zabývat.



Krnov, 1980

Na svých sociologických snímcích se nevyhýbá ani na první pohled zcela banálním tématům, která ovšem měla ve své době velmi důležité ideově ustavené místo. I když jeho snímky patří do humanistického dokumentu, oslavují obyčejný život, nepostrádají však humor ani lyričnost, jsou syrovější a nekompromisnější než tehdy u nás bylo zvykem.

Magazín fotografie, 3/06 Vladimír Birgus

Úsměvná až ironická fotografie vznikla jednoho dne při návratu z práce. Uprostřed křižovatky uviděl obrovskou hromadu nových kýblů a smetáků, kterou poslušně střežil ozbrojený ruský voják. Vtipné spojení vojáka s puškou a úklidového náčiní ho přimělo k vyjmutí fotoaparátu z aktovky a následnému fotografování. První, druhý, sedmý záběr – a v tom vidí, jak k němu míří dvojice Rusů v civilu. Aulehla okamžitě pochopil, že tady nemá co dělat. Své počínání chtěl zamaskovat fotografováním zdejšího kostela. Nedůvěřiví vojáci ho však popadli a odvlekli na policejní služebnu. Zde požadovali vydání filmu, jenže Aulehla neviděl důvod, proč by jim měl něco

odevzdávat. Po chvíli dohadování se situace vystupňovala, tak autor otevřel dvířka fotoaparátu a celý film osvětlil. Předal ho vyšetřujícímu komisaři, který obratem poslal svého pobočníka film vyvolat. Tímto konfliktem však ještě více vzrostlo podezření, neboť je zajímalo, co tam bylo tak důležitého, že jim nechtěl film vydat. Po nějaké době ho propustili, ale tímto okamžikem začalo krušné období Gustava Aulehly. Rusové se nepozorovaně pokoušeli vniknout do jeho bytu. Při tomto snažení využívali všemožných metod - v domnění, že je Aulehla na služební cestě, vylákali přes prostředníka jeho ženu do divadla. Z kabátu, který odložila v šatně, ji sebrali klíče a chystali se na prohlídku jejich bytu. Díky předčasnému návratu domů však bylo snažení policistů neúspěšné.

Spousta ruských důstojníků se do Čech přestěhovala s celými svými rodinami. Jedna taková rodina sousedila s domem rodiny Aulehlovy. Měly přibližně stejně staré děti a mezi sebou dobrý vztah. Rodiče brávaly své děti vzájemně na výlety a často se navštěvovali. Později mu však bylo vyčteno, že chce přes děti dělat špionáž. Tato obvinění byla naprosto smyšlená, neboť jediným Aulehlovým zájmem bylo zachytit na svých fotografiích život ruských rodin, prostředí, ve kterém žijí, jejich zvyky, tradice, snažil se hledat kontrasty s životy Čechů. Díky této rodině měl možnost fotografovat ruský taneční ples v tamní ruské škole. Zde měl možnost fotografovat lidi bez přetvářky, v jejich přirozeném prostředí. Využíval situace a fotografoval ruské třídy vyzdobené obrazy, které ukazovaly postupy při rozkládání samopalu a mnoho dalších pro nás zcela nepochopitelných věcí.

Podezření k Aulehlově osobě se stále stupňovalo a jednoho dne zaklepala u dveří jeho domu Veřejná bezpečnost s příkazem k domovní prohlídce. On však tušil, že k něčemu takovému v nejbližší době pravděpodobně dojde, proto veškeré své negativy či fotografie schoval u své sousedky. Bezpečnost prohledávala kompletně celý dům a hledala jakoukoli věc, která by jim pomohla Oulehlu usvědčit. Nenašla nic, ale nakonec stejně dosáhla svého. Na Gustava Aulehlu se totiž v minulosti obrátily řádové sestry s prosbou, zda by jim nemohl vytvořit projekt na změnu interiéru kláštera. V této době přešla projekce státních lesů pod Lesprojekt se sídlem v Brandýse nad Labem a v případě, že chtěl některý ze zaměstnanců tvořit nějakou zakázku mimo firmu, byl

povinen žádat o povolení. Gustav Aulehla již nějaký rok působil ve vedoucí pozici okruhu pozemních staveb. Změna profilu firmy a vzrůstající byrokracie mu příliš nevyhovovala. Mnohdy se dostával do názorových rozporů, neboť nepatřil mezi lidi, kteří nevyjádří svůj názor a jen striktně, bez uvážení, plní zadané úkoly. Díky své povaze se dostával do rozporu s vedením, tudíž neočekával, že požadavek na úpravu kláštera mu bude potvrzen. Nakonec mu vedoucí nabídl, že při takto malé zakázce není nutno složitě žádat o povolení a po slovní domluvě Aulehla projekt vypracoval. V okamžiku, kdy četa provádějící domovní prohlídku našla tyto výkresy, byl obviněn z nedovoleného podnikání.

Následně proběhly výslechy v zaměstnání, kde nadřízený, od kterého povolení nakonec dostal, vše popřel. Z vykonstruovaného výslechu nakonec odešel se zápisem „politicky nespolehlivý“, což znamenalo okamžité rozvázání pracovního poměru. U Okresního soudu byl odsouzen, podal však odvolání ke Krajskému soudu, neboť se společně se svým advokátem domnívali, že takových případů tam mají hromady a než se na něj dostane řada, tak budou mít dost času na to, aby něco vymysleli. Ovšem předvolání k soudu přišlo již za tři měsíce. Gustava Aulehlu chtěli za každou cenu odsoudit, proto mu právník poradil, ať zajde za svým ošetřujícím lékařem a poprosí ho o vypsání neschopenky. Následně poslal omluvu k soudu, že se nemůže ze zdravotních důvodu dostavit. Psal se již rok 1989 a krátce poté prezident republiky Gustav Husák vypsal amnestii, která se vztahovala i na jeho osobu a Gustavu Aulehlovi se díky tomu vyřešila velice svízelná situace.

Tvorba 90. let

Jedním z posledních dní, kdy Gustav Aulehla se zaujetím fotografoval společenské dění kolem sebe , byl listopad 1989. Tato událost, která se stala památným mezníkem ve vývoji Československa, nemohla být jistě opomenuta ani na fotografiích v kronice Gustava Aulehly, který stejně jako většina národa věřil, že totalitní režim skončí.. Proto jako jeden z mála fotografů, zachycoval první listopadové události v Krnově. Touto dobou ještě nebylo zcela jasné, jakým směrem se situace vyvine. Ale i přesto se Aulehla, který byl díky svým odvážným fotografiím v minulosti vyšetřován StB a zažil konflikty se sovětskými okupanty, rozhodl dokumentovat krnovské listopadové události. **„Přišel za mnou jeden student a říkal, že u krnovského divadla se chystá demonstrace. Byl večer a já zásadně fotím bez blesku, ani jsem ho tenkrát neměl, tak nastal problém. Stavil jsem se u fotografa Baťovského a honem jsem si půjčil praktiku s bleskem. S bleskem fotím trochu nemotorně, na své Leice jsem zase musel používat dlouhý čas, navíc sněžilo a mrzlo, což focení komplikovalo. U divadla stáli především mladí lidé , starší to sledovali z povzdálí a báli se, protože ještě nevěřili v obrat. Někteří se dívali na můj fotoaparát nevraživě a ptali se mě, jestli jsem od bezpečnosti,“** vrací se ve vzpomínce Aulehla**.** Tyto fotografie nejsou výstavní, ale mají hodnotu dokumentu. Vystaveny byly pouze jednou a to ještě ve víru revolučních událostí přímo ve foyeru krnovského divadla, kde se konala diskuzní fóra.

Po vyfotografování demonstrace u divadla pořídil Gustav Aulehla také záběry z náměstí, kde se měl konat mítink pořádaný „starými strukturami“ z Městského národního výboru. **„Postavili tam mikrofon, do kterého si každý mohl říct svůj názor. Právě tam nějaká starší paní s kabelkou vykládala něco o věrnosti ke komunistické straně. Předseda Městského národního výboru Vrzal se opíral o zeď a plakal. V té době mi už ale zamrznul foťák a přetrhl se film, takže žádnou fotku nemám,“** líčí dějinné události v Krnově autor.

Listopadovými událostmi se celoživotní dokumentární tvorba Gustava Aulehly pozvolna uzavřela. Autor mnoha skvělých fotografií si z počátku asi ani neuvědomoval, že by mohl svou fotografickou vášeň opustit, neboť kolem sebe

objevoval spoustu nových témat, kterou přinášela dlouho očekávaná svoboda. Ale už zde nebylo tolik prostoru pro koníčky, jakým dokumentární fotografie bezesporu je, neboť lidé začali pracovat v tržním hospodářství sami na sebe, rostl počet živnostníků a různých podnikatelů, ke kterým se přidal i Gustav Aulehla. Vydává se na dráhu soukromého projektanta a postupně zjišťuje, že pokud chce v přemíře konkurence prorazit, musí se plně věnovat pouze jedné činnosti. Opouští tedy dráhu dokumentárního fotografa. Opouští činnost, kterou celý život miloval a věnuje se práci, u níž má pocit, že pravděpodobnost úspěchu spojená s adekvátním finančním ohodnocením je v jeho případě vyšší.

Po revoluci skončili komunistické pokrytecké akce a najednou to vypadalo, že není co kritizovat. Fotografové se snažili hlavně zachytit nadšení ze všeho nového. Já už nepociťuji vnitřní potřebu dokumentovat události, zůstal jsem v roli běžného pozorovatele. Nemůžu ale pochopit, proč nadaní fotografové začali tolik jezdit do zahraničí, když u nás byla doba nabitá náměty. Když jsem pozoroval první podnikatele, ty komické karikatury ve fialovém saku, bílých ponožkách, ověšené zlatými řetízky a mobilním telefonem, říkal jsem si, proč to ostatní dokumentaristé nevidí. Částečně se těmto novým fenoménům věnovala televize, ale ve fotografii podobné zrcadlo doby chyb.

Region, krnovské noviny, 5/95, Gustav Aulehla

Výstavní činnost



Autorské výstavy

- 1984 Ostrava	Fotochema
- 1989 Krnov	Okresní vlastivědné muzeum
- 1994 Jablunkov	Lidé a doba
- 1995 Krnov	Krnovská radnice, Město lidé a čas
- 2005 Olomouc	Vlastivědné muzeum v Olomouci
- 2006 Opava	Dům umění Takoví jsme byli
- 2006 Praha	Pražský dům fotografie
- 2006 Bratislava	Měsíc fotografie, galerie Artotéka

Účast na výstavách

- 1989 Praha	Česká amatérská fotografie 1945 -1989 Bruselský pavilón
- 1989 Bruntál	Okresní kulturní středisko.
- 2005 Praha	Česká fotografie 20. století, Galerie hlavního města Prahy, městská knihovna.

Gustav Aulehla nejprve jako projektant v Okresní stavebním podniku v Krnově a později jako zaměstnanec lesních závodů v tomto městě měl dostatek prostoru pro svůj koníček fotografa. I přes tento jeho zájem o fotografické umění, předně tedy o cestu fotografického dokumentu, příliš nevystavoval. Aspektů bylo hned několik: předně tedy, že jeho fotografie syrového fotografického dokumentu hraničícího mnohdy až s jakousi politickou satirou, kterou vyjadřoval svůj vztah a pohled na současné dění ve společnosti, nebylo v době socialismu možno vystavit. Načež navazuje i druhý důvod, že fotografie, které považuje za nejlepší, nemůže vystavit, a tudíž nemůže otevřeně a svobodně prokázat své schopnosti a cit pro fotografii. V neposlední řadě si velmi dobře uvědomoval důsledky a případné postihy v případě, že by jeho fotografie byly shledány politicky či ideově nevhodnými (vyhazov ze zaměstnání, soudní jednání, obžaloby apod.). I přesto, že si dobře uvědomoval tato nebezpečí a snažil se vyhýbat přílišnému upozorňování na svou osobu, nepodařilo se mu jakožto většině autorů tvořících v této době uniknout různým postihům či alespoň výhrůžkám. Ze svých problémů spojených podle autorových slov právě s fotografováním, i když skutečné nebo spíše podložené důkazy proti jeho osobě ze strany zákona byly založeny na zcela jiných poznatcích, výsledek měl dle slov Gustava Aulehly zabránit právě jeho fotografické aktivitě. Z této doby je nutno připomenout soudní postihy a následné odsouzení dnes již velmi známého fotografa světového měřítka Jindřicha Štreita, který i přes nepřízeň okolního světa nebo vlastně spíše jedné jeho malé části své fotografie vystavoval a fotografoval i přes to, že si byl velice dobře vědom důsledků spojených s jeho prací nebo snad i celoživotním posláním. Gustava Aulehlu nakonec osvobodila amnestie prezidenta republiky.

Jedinou možností, která poskytovala možnost uspořádat výstavu pro začínající fotografy, byla téměř po celou dobu Aulehlovy tvorby v podstatě povinná účast při návštěvách a setkáních fotokroužků spojené s nezbytným členstvím. Tyto kroužky vznikaly v každém větším městě a jejich „největší devizou“ byla přímá podpora ministerstva, tudíž i dostatek financí a prostoru pro případnou výstavu, která ovšem musela splňovat jisté ideologické požadavky.

Rok 1984, Fotochema Ostrava – autorská

Za první samostatnou Aulehovu výstavu fotografií můžeme tedy považovat výstavu uspořádanou v roce 1984 v prostorách prodejny Fotochema Ostrava. Jednalo se o prodejnu s jednou místností pro výstavy. Při této výstavě neproběhla žádná vernisáž. K výstavě byl vydán i malý katalog ve formě skládačky či leporela, který si sestavil sám autor a náklady na tisk si taktéž hradil sám. Do dnešní doby se dochovala pouze skica tohoto katalogu. Výběr fotografií byl výhradně na autorovi, přičemž si Gustav Aulehla dobře uvědomoval, že ne všechny fotografie může prezentovat. Po důkladné autocenzuře vybral 73 fotografií, které následně vystavil. Jednalo se především o fotografie z let 1979 – 1984. Podle názvu většiny fotografií (Nový model, Závody Karnola, Skládání brambor, Mladí lidé apod.) a podle toho, co víme o Aulehlově tvorbě dnes, si můžeme velice dobře udělat obrázek o dění v naší zemi. I přes tato opatření mu byly některé fotografie vráceny jako nevhodné. Jen namátkou vzpomeňme fotografii před kostelem v nějaké zapadlé vesničce, na které vidíme diskutující ženy a procházející kočičku, přičemž předmětem diskuzí a následného vyloučení byl kříž pomníku v levém rohu fotografie. Tato opatření byla ve své podstatě především preventivní, takže můžeme pouze polemizovat o vhodnosti a případném postihu, který by mohl nastat po vystavení této fotografie.

Rok 1989, Bruntál Okresní kulturní středisko.

Jaro 1989 Účast na výstavě pořádané Okresním kulturním střediskem v Bruntále. Na tuto výstavu, které se účastnili i další autoři např. Jindřich Štreit, posílá Aulehla své fotografie, jež se stávají střetem diskuzí. Jejich vyloučení zabránil pan Měrák, který měl organizaci výstavy na starosti. Později se však Aulehla dovídá, že z tohoto rozhodnutí měl značné problémy.

Rok 1995, Krnov Krnovská radnice - autorská

Rok 1995 Autorská výstava pořádaná na krnovské radnici při příležitosti 50. výročí osvobození a dosídlení města nazvaná Město lidé a čas. Aulehla zde vystavil 90 svých nejlepších fotografií a výstavu zahájil místostarosta města Krnov Vladimír Vocelka.

Rok 2005, Olomouc Vlastivědné muzeum v Olomouci - autorská

Proběhla zde rozsáhlá ukázka Aulehlovy tvorby. Po této výstavě se o jeho fotografie začínají zajímat přední čeští kritici a fotografové. Především pak Vladimír Birgus, kdy se díky jeho snaze začínají objevovat další unikáty Aulehlovy sbírky. Především ve spolupráci s Institutem tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě se pořádají další výstavy, které znovuobjevují Gustava Aulehlu, jenž nás svými snímky vrací do dob nedávno minulých a přece tak vzdálených.

Rok 2006, Opava Dům umění Takoví jsme byli – autorská

Na této výstavě probíhající v Kabinetu fotografie Domu umění v Opavě jsou diváku představeny především fotografie z 60. – 80. let. Kurátorem výstavy byl Vladimír Birgus, který tuto výstavu zahájil a přislíbil pomoc při dalším představování a propagaci Aulehlových fotografií.Výstavu připravil Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě ve spolupráci s Domem umění v Opavě a Národním divadlem moravskoslezským v Ostravě za finanční podpory statutárního města Opavy, statutárního města Ostravy a Moravskoslezského kraje.

Rok 2006, Praha Pražský dům fotografie – autorská

Rok 2006, Bratislava Měsíc fotografie, galerie Artotéka – autorská

Závěr

Svou prací, a jak jsme se mohli přesvědčit, nebylo jí málo, si Gustav Aulehla zaslouží své místo v dějinách československé fotografie. Autor mnoha zdařilých fotografií již asi nezažije tu onu slávu společnosti dychtící po jeho snímcích a zájem o publikování jeho fotografií, které se rodily jako houby po dešti. Ani sám autor, který už aktivně nefotografuje, nestojí o nějakou přehnanou publicitu.

Ale jak sám říká, byl by nerad, kdyby své dílo, na kterém pracoval, byť jako amatér, skončilo v zapomnění zaprášené kdesi v šuplíku. To, že Gustav Aulehla nevystupuje v knihách z dob dřívějších ani v knihách a publikacích současných, vedle jmen svých dnes již známějších kolegů Jindřicha Štreita, Miloně Novotného, Viktora Koláře či mnoha dalších, kteří i přes nepřízeň osudu obětovali fotografii „celý svůj život“, je způsobeno snad jen jiným uchopením životních hodnot. Gustav Aulehla nepovažoval své fotografické schopnosti za natolik výrazné, aby se mohl věnovat jen fotografii, která by tak stala vedle radosti i jeho živitelkou a posláním. A hlavně mohl uplatnit své zásady, že fotografie musí mít určitou hloubku, která nám umožní poznat, co zobrazované skutečnosti předcházelo, i to, co bude následovat. Do jisté míry se podílela na pozdním objevení jeho tvorby také nepříznivá politická situace, která se táhla bez větších změn po celou dobu jeho umělecké tvorby. Nakonec však Gustava Aulehlu poznáváme. Jeho ničím nepřikrášlené svědectví doby nedávno minulé, která nám byla představována téměř v „aranžovaných“ scénách, nám ji nyní umožní vidět skutečně realisticky.

Děkuji autorovi za příjemné chvíle strávené při poznávání jeho osobnosti a tvorby. Díky osobním rozhovorům jsem si rozšířil znalostí o fotografii 50. – 80. let 20. století. Zároveň mu přeji, aby jeho dnes již známé fotografie, které si získaly úctu a obdiv veřejnosti svým nepřikrášleným zobrazováním skutečnosti, jež však nepostrádá onen výtvarný oživující prvek, byly, spolu s dalšími unikátními snímky z jeho tvorby, jejichž obraz zatím existuje pouze na políčku negativu, co nejdříve představeny stále se rozšiřujícímu se publiku.