SLEZSKÁ UNIVERZITA
Filozoficko – přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Miroslav Němeček

Prof. Ján Šmok – osobnost a dílo



Opava, červen 2003

SLEZSKÁ UNIVERZITA
Filozoficko – přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Ing. BcA. Miroslav Němeček

Obor: tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: Odb. as. Mgr. Aleš Kuneš

Prof. Ján Šmok – osobnost a dílo



Opava, červen 2003

Za účinnou pomoc při přípravě této práce obzvláště děkuji Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi, Mgr. Vlastě Šmokové a Mgr. Tomáši Fassatimu.

Prohlašuji,
že jsem práci vypracoval samostatně
a použil pouze uvedenou literaturu.

V Praze dne 14. června 2003

© 2003 Miroslav Němeček, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity

Obsah

	Strana
Předmluva	5
Úvodní slovo	6
Cesta za fotografií	10
Teoretik a publicista	17
Angelmatika pod mikroskopem	26
Pedagog a organizátor	37
Šmok ve vzpomínkách	69
Šmok fotograf	77
Šmok fotograf – podruhé	81
Rodina	93
Závěrem	95

PŘÍLOHY

Poznámky k textu	98
Ján Šmok – chronologie	103
Publikace Jána Šmoka (výběr)	105
Filmografie Jána Šmoka (výběr)	109
Literatura o Jánu Šmokovi (výběr)	110
Výstava Šmokových fotografií	112
Obrazová příloha	

Předmluva

Od smrti prof. Jána Šmoka koncem roku 1997 uplynulo snad právě tolik času, kolik je třeba, abychom se s jistým odstupem a v objektivnějším světle mohli začít hlouběji zaobírat člověkem, jenž pro fotografii a především pro filmové a fotografické školství u nás tolik udělal. Pana profesora jsem jako jeho student řadu let znal a jako pedagoga, vědce, ale především jako člověka uznával a uctíval. Tento postoj možná není tím nejlepším východiskem pro objektivní a nezaujatá zkoumání, která jsem měl podniknout, ale věřím, že se mi nakonec i přes tuto skutečnost podařilo, pokud jde o vyváženost pohledu, udržet práci v přijatelných mezích. Mým záměrem bylo podívat se na tuto výjimečnou osobnost, jejíž význam je pro českou fotografii mimořádný a dosud ne plně doceněný, prizmatem jejího celoživotního díla a pokusit se přehlédnout a připomenout nejdůležitější životní etapy a milníky v řadě jejích tvůrčích aktivit, popřípadě naznačit základní historické a vývojové souvislosti. Pochopitelně, že velké téma *Ján Šmok* nemůže být plně a dostatečně zmapováno pouze touto jedinou prací, a tak se zde do budoucna otevírá široký prostor pro další zásadní i doplňující studie a příspěvky. Pan profesor si náš zájem nesporně zasluhuje.

Úvodní slovo

Ještě za svého života se stal profesor Ján Šmok pro mnohé legendou. Svým životem a dílem zasvěceným fotografii, neopomenutelně zasáhl do vývoje československé poválečné fotografie a filmu.

Pan profesor, jak jej s přirozenou úctou a respektem studenti oslovovali, rozhodně nepatřil mezi ty, kteří odcházejí předčasně od rozdělané práce či se dokonce těší na zasloužený odpočinek v důchodu. Až do posledních chvil hýřil aktivitou a byl činný nejen jako pedagog renomovaných vysokých škol, Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění (FAMU), Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě (ITF), řady fotografických učilišť určených pro širokou veřejnost (např. Pražské fotografické školy nebo fotografických oddělení na LŠU v Praze a KLK v Hradci Králové), ale také jako publicista, teoretik a uznávaný popularizátor fotografie. Již v průběhu 60. a 70. let dokázal postupně z pozice vedoucího katedry filmového a televizního obrazu pražské FAMU zřídit při tomto oboru fotografickou specializaci (1960), posléze zde založit Kabinet umělecké fotografie (1971), a nakonec i iniciovat vznik samostatné katedry fotografie (1975), v jejímž čele pak po více než deset let působil. Je autorem mnoha závažných studií a článků z oblasti teorie fotografie, filmu a televize, které posléze vedou ke zformulování jeho stěžejní práce, obecné teorie sdělování - *angelmatiky*, jejíž praktický dosah mohou dnes ocenit studenti na téměř všech stupních filmového a fotografického vzdělávání po celé republice. Oblíbený, ale přísný pedagog, jenž ve svých přednáškách i skriptech neúnavně a s jemu vlastní noblesou obhajoval fotografii jako samostatný umělecký druh výtvarného

projevu, ale také charismatický vůdce, jemuž se podařilo i v nejtužších normalizačních letech vytvořit na katedře kamery a později katedře fotografie liberální tvůrčí ovzduší. To se stalo živným podhoubím pro nástup mnohých známých osobností současné české a slovenské fotografie, které na katedře studovaly v denním, dálkovém či mimořádném studiu (Pavel Dias, Fedor Gabčan, Pavel Štecha, Milota Havránková, Markéta Luskačová, Jiří Erml, Ivo Gil, Judita Csáderová, Ľuba Lauffová, Jan Reich, Miroslav Vojtěchovský, Josef Ptáček, Jiří Stach, Vladimír Simer, Miroslav Sychra, Ivana Matějková, Jaroslav Bárta, Daniela Horníčková, Bořivoj Hořínek, Jiří Ksandr, Tomáš Dvořák, Eva Dvořáková, Eva Kubinská-Nieberlová, Rudolf Lendel, Zdeněk Smieško, Pavel Breier, Peter Breza, Vladimír Kozlík, Helena Poláková, Magdalena Bláhová, Ján Rečo, Dušan Šimánek, Jiří Poláček, Ivan Lutterer, Jan Malý, Vladimír Židlický, Miroslav Zajíc, Vladimír Birgus, Anton Sládek, Jena Šimková, Petr Zhoř, Stanislav Boloňský, Aleš Kuneš, Blanka Chocholová, Petr Šálek, Roman Kelbich, Pavel Meluš, Miloslav Vančo, Zdeněk Lhoták, Pavel Mára, Martin Hruška, Jan Hudeček, Josef Slavíček, Peter Šimeček, Milena Valušková, Martin Stein, Martin Stecker, František Maršálek, Tibor Huszár, Dana Cabanová, Pavel Hečko, Libuše Jarcovjáková, František Chrástek, Antonín Braný, Jiří Kovanic, Ľubo Stacho, Štěpán Grygar, Karel Cudlín, Ivan Pinkava, Jan Jindra, Pavol Miňo, Bohumír Prokůpek, Jan Pohribný, Jiří Víšek, Stanislav Friedlaender, Milan Dušák, Jana Smahelová, Miroslav Šebej, Jaroslav Fišer, Ester Havlová, Jiří Korecký, Petr Kliment, Lukáš Kliment, Václav Podestát, Pavel Pecha, Vladimír Gloss, Helena Šišková, Jiří Cajska, Martin Vybíral, Barbara Hucková, Radovan Boček, Jaroslav Šimandl, Zuzana Kačerová, Ivana Fixlová, Pavel Frič, Milan Janata, Gábina Fárová, Michaela Brachtlová,

Petr Lukáš, Pavel Nádvorník a další), celých generačních skupin (nová slovenská vlna 80. let - Tono Stano, Vasil Stanko, Rudo Prekop, Miro Švolík, Peter Župník, Kamil Varga aj.) i řady zahraničních studentů, kteří šíří dobré jméno katedry FAMU ve světě (Milan Miletin, Mehmed Akšamija, Čedomir Butina, Irena Stehli, Janusz Moniatowicz, Karol Grabowski, Nora Kovács, Sonja Lebedinec, Vladimír Markovič, Goran Tačevski, Alexandr Pečarić, Angelo Božac aj.). Podíváme-li se pozorně na dějiny Filmové a televizní fakulty pražské AMU, uvědomíme si, že zde neexistovalo mnoho takových výrazných uměleckých či vědeckých osobností natolik svázaných s osudem školy jako profesor Šmok. Na FAMU přirozeně učili mnozí slavní filmaři a fotografové, ale málokterý z nich s ní tak dlouhodobě a systematicky spojil svůj život. V této souvislosti připomeňme především Ilju Bojanovského, Ludvíka Barana či Jana Kališe.

Šmok byl autorem řady vědeckých i populárních knížek (*Akt vo fotografii, Za tajomstvami fotografie, Umělé světlo ve fotografii, Začněte fotografovat* aj.), v nichž zúročil svou teoretickou erudici a jež získávaly živý ohlas u odborné i laické veřejnosti. Tím však výčet nekončí. Šmok se v roce 1990 spolupodílí na zakládání druhého vysokoškolského studia fotografie u nás, Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě, ale ještě předtím, koncem let osmdesátých, zakládá fotografickou galerii SČF v Kamzíkově ulici na Starém Městě v Praze. Příznačný byl i jeho zájem o výuku a vzdělávání fotoamatérů. Vypracovává své vlastní osnovy fotografické výuky, podle nichž sám řadu let vede fotografické třídy na Lidové škole umění v Praze - Biskupské ulici či na Krajské lidové konzervatoři v Hradci Králové a podílí se na výuce i v dalších formách vzdělávání fotoamatérů. Mnozí z nich mají jistě ještě v živé paměti jeho populární rubriku *Fotografie pro*

pedagoga, vycházející v 90. letech pravidelně na stránkách časopisu *Fotografie-Magazín*. V průběhu života se Šmok stává nositelem řady poct a vyznamenání, k jakým patřilo například v roce 1972 udělení titulu EsFIAP za soustavnou metodickou a teoretickou práci v oblasti fotografie s mládeží, dále titulu Odborný učitel FIAP či stříbrné medaile Akademie múzických umění v Praze a Vysoké školy chemicko-technologické v Pardubicích ap. Od roku 1982 je členem Svazu českých výtvarných umělců, je členem-korespondentem DGPh (Německé společnosti pro fotografii) a v roce 1986 se stává předsedou Svazu českých fotografů, kde současně zastává i funkci předsedy sbírkové komise SČF. Účastní se mnohých zahraničních filmových festivalů (Španělsko, Francie), předsedá porotám v národních i mezinárodních fotografických soutěžích, jakými jsou kupříkladu Fotografia academica v Pardubicích, Národní výstava amatérské fotografie v Olomouci aj. Je zván přednášet v renomovaných institucích, v Československu např. v Ústavu umělecké komunikace v Nitře, v Ústavu teorie umění Československé akademie věd, v Evropském kulturním klubu aj.

Výčet by mohl pokračovat, ale mnohým z těch, kdo jej mohli poznat blíže, zůstanou v paměti spíše vzpomínky na neformální setkání s panem profesorem, často neopakovatelné zážitky okořeněné lidskostí a laskavým humorem. Jistě, na životní osudy a dílo prof. Šmoka není možno nahlížet ploše a schematicky, neboť velká osobnost nese sebou vždy, podobně jako umělecké dílo, mnohá tajemství i rozpory osobního hledání a růstu. Chceme-li jí lépe porozumět, nezbývá, nežli se jí zabývat pozorně z mnoha úhlů pohledu. I zde bezezbytku platí, že za životem bohatým a plodným se žádné tlusté čáry nedělají.

Cesta za fotografií

Ján Šmok se narodil 30. prosince 1921 v jihoslovenském Lučenci. Dětství a mládí prožil se svými českými rodiči, otcem ing. Janem Šmokem (1888 - 1977) a matkou Boženou Šmokovou, rozenou Komárkovou (1894 - 1974), zejména na Spiši, v Levoči (zde se mu v jeho šesti letech narodil bratr Pavel) a v Kežmarku. Manželé Šmokovi přišli za první Československé republiky na Slovensko společně s tisíci českých učitelů, lékařů, úředníků a dalších odborníků. Inženýr Šmok byl stavitelem silnic mj. také na Spiši a ve Vysokých Tatrách. Není proto divu, že se rodina vždy hlásila k československé tradici a Ján Šmok trval po celý život na slovenské podobě svého křestního jména. Na Slovensko, do míst svého dětství, se po celý život rád vracel, sám s rodinou i se studenty. Není divu, že zde postupně vznikla celá řada jeho úzkých přátelských svazků. /27/

Gymnaziální studia zde započatá (v Kežmarku) dokončuje v Bratislavě, kde také v roce 1939 úspěšně maturuje. Někdy v této době se také začíná probouzet jeho zájem o fotografii a další výtvarné obory, zejména malbu, kresbu a architekturu. Šmok sám považuje prvotní příčiny svého zájmu o film a fotografii za neznámé, neboť v rodině ani blízkém okolí nikdo nefotografoval. Na počátek jeho celoživotní spřízněnosti z fotografií můžeme tedy usuzovat pouze nepřímo, a to zejména podle roku 1934, kdy dostává svůj první fotografický přístroj BABY BOX (dále KODAK BANTAM, LEICA, FLEXARET a další). /1/

První závažnější snímky však pořizuje až během 2. světové války. Jde zejména o romantické pohledy na Prahu, krajinářské fotografie či záběry reagující na konec války (např. *Hitler*

kaput, 1945). Široké spektrum jeho zájmů a zálib, schopnost systematického třídění jevů i specifický smysl pro humor a recesi, našlo své vyjádření ve vydávání ručně psaného i sešívaného, vlastními kresbami ilustrovaného studentského časopisu *Ventriloque*. /2/ Ten se na přelomu 30. a 40. let zřejmě stává pro Šmoka nejen pouze jakýmsi recesistickým tablem každodenních událostí ze studentského života, ale i významnou ozvučnicí osobních názorů a postojů, v níž autorovy ironické glosy a satirické komentáře živě reagují na tehdejší bouřlivé politické klima v českých zemích i na Slovensku. O Šmokově výtvarném nadání spojeném s vlastním aktivním přístupem k rozmanitým výtvarným projevům svědčí i několik málo dalších dochovaných a signovaných malířských a kreslířských prací z první poloviny 40. let povětšinou s tématikou krajiny a města (*Krumlov, 1940* - akvarel, *Nekoř, 1943* - akvarel apod.). /3/

Po dokončení gymnázia pomýšlí Šmok především na studium techniky a za tímto účelem přichází spolu s rodiči po zániku Československa do Prahy, nicméně události již zakrátko vše změní. Okupace a uzavření vysokých škol v listopadu 1939 jej nakonec přimějí přihlásit se do učení k pražskému uměleckému knihaři Ludvíku Bradáčovi, kde však pobývá pouhý rok a již v roce 1940 začíná studovat knižní vazbu na Státní grafické škole v Praze. Někdy v této době se také začíná výrazněji projevovat jeho příklon k fotografickému obrazu, pravděpodobně významně podpořený i školou a řešením konkrétních úkolů při práci s knižní vazbou. Na toto je možno usuzovat i podle několika dochovaných, tematicky koncipovaných fotografických souborů (děti, lidové kroje) z období konce války, které si Šmok finálně slepuje do podoby útlých knížek - leporel. /4/

Zdá se však, že opravdu zlomovým bodem, předjímajícím do značné míry další Šmokovo směřování a zájmy, je rok 1944, kdy

končí studium na Státní grafické škole a začíná pracovat jako kopista v Barrandovských laboratořích. Přestože zde setrvá pouze jeden rok, jde tu o jeho první významné setkání s fotografickým procesem, v jehož důsledku začíná pronikat stále hlouběji do tajů a proměn fotografického obrazu. Není tedy divu, že tento znovu podnícený zájem o fotografii jej po absolvování roční vojenské prezenční služby v roce 1946 přivádí k přijímacím zkouškám na právě založenou Filmovou fakultu Akademie múzických uměn v Praze.

To však již pracuje jako kameraman v propagačním oddělení ČKD v Praze (od 1945 do 1950), kde koncem 40. let začíná připravovat i své první dokumentární a instruktážní filmy. I jeho zájem o další výtvarné umělecké obory přetrvává, což je zřetelně vidět na celé řadě dochovaných kreslířských a malířských studií lidského těla ze druhé poloviny 40.let, vznikajících nezřídka v tehdy populárních kurzech veřejného kreslení, pořádaných Akademií výtvarného umění. Po přijetí na FAMU, obor filmové fotografie a techniky, se Šmok ocitá ve třídě s řadou později slavných postav československé fotografie a filmu (Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, Zdeněk Podskalský, Ludvík Baran). Zpočátku byla situace na škole, zejména co se týkalo materiálového a technického zázemí, poněkud tristní, jak to dokládá například prof. Ludvík Baran: „Nebyla ani kamera ani filmové materiály, byla jenom vůle.“ /5/ Podobný stav zde panoval i pokud šlo o pevnou a ucelenou koncepci výuky a tak se zdá, že právě toto značně partyzánské období zrodu školy se stalo pro Šmoka tím pravým motivujícím prostředím pro jeho další působení na fakultě. Již v roce 1951, v posledním roce svého studia, se ocitá na druhé straně katedry a v rámci své přednáškové činnosti se začíná zevrubně zabývat exponometrií i stavbou fotografického obrazu. Studia završuje

závěrečnou diplomovou prací s názvem *Fotočlánky a jejich využití při měření expozice*. Zůstává na FAMU jako vedoucí praktických cvičení (po Jaroslavu Novotném) a tajemník katedry filmové fotografie a techniky. Začíná uplatňovat i své výjimečné schopnosti organizační a v krátké době vybuduje ucelený program studia, sestaví plány přednášek a seminářů i osnovy umělecké a technické části kameramanské výuky. Zkušeným profesorům Karlu Plickovi, A. M. Brousilovi a Jaroslavu Boučkovi připraví tak Šmok společně s dalšími (A. F. Šulc, J. Kučera, Jindřich Brichta) praktické zázemí pro úspěšný rozvoj moderního československého poválečného filmu. Pozdější dlouholetý děkan FAMU, rektor AMU a Šmokův spolužák z nižšího ročníku prof. Ilja Bojanovský o tom říká: „Největší Šmokův přínos vidím v prosazení systému výuky na katedře. V té době nebyly žádné vzory, jež by se mohly následovat a tak jsme šli vlastní cestou a tu ze 60, 70 procent vymyslel Šmok. Tehdy zde nebyl téměř nikdo s pedagogickými zkušenostmi, vyjma prof. Boučka, který přišel z brněnské univerzity, ale se Šmokem příliš nespolupracoval, kdo by se o systém výuky vážně zajímal. První pedagogové, kteří začali školu pod Šmokovým vedením organizovat, byli Zdeněk Forman, Vlado Delong, Ludvík Baran a já. Praktická cvičení a základní metodické principy po Šmokovi zůstaly téměř dodnes, i když poněkud obměněné. Mimo jiné i například forma spolupráce jednotlivých profesí, kdy režisér 1. ročníku pracuje s kameramanem z 2. ročníku, režisér 2. ročníku s kameramanem z 3. ročníku a podobně...“ /6,7/

Poznámka: Někdy v této době vzniká i pověstný Šmokův *Kapesníček* či *Nůž Antikoro*, praktická cvičení na fotografickou sekvenci, koncipovaná jako scénář pro jednotlivé záběry

kamery, která se stala za dobu své existence na FAMU téměř legendární.

Šmok svou vědecko-technickou kvalifikaci, kterou osvědčil již ve vlastní diplomní práci, dál úročí v řadě hlášených patentů a zlepšovacích návrhů, ze kterých pouze namátkou uveďme univerzální kameramanskou výpočtovou tabulku užitečnou i pro fotografy, propracování fotografického procesu zpracování barevného materiálu Agfacolor, dvouvýtažkový postup zhotovování barevných duplikačních negativů, zkonstruování jednoduché optické kopírky, či zhotovení reprodukčního zařízení pro snímání na mikrofilm. Ilja Bojanovský k tomu dodává: „Šmokova osobnost byla tady na škole jedinečná. Byl také velmi zdatný technik, ale i vynikající organizátor a svým způsobem kybernetik. Mám pocit, jako by byl předchůdcem počítače.“ /6/

Nutno však připomenout, že až do roku 1956, kdy byla FAMU vyčleněna ze svazku ze státním filmem, zůstává Šmok nadále zaměstnancem Filmového ústavu, ale pracuje také jako kameraman v Čs. filmu a Čs. televizi. Na FAMU působí prozatím jako externí pedagog, ale toto postavení mu na druhé straně umožňuje věnovat se rovněž vlastní filmové tvorbě. Mezi lety 1949 až 1959 natáčí nebo se jinak podílí na vzniku celé řady dokumentárních, instruktážních a hraných filmů (viz příloha - filmografie), v rámci jejichž realizace vymýšlí i různé filmové triky. Jedním z prvních titulů, na kterém se účastní jako režisér, autor scénáře i kameraman (spolu s Jiřím Ployharem; jeden z asistentů tohoto filmu byl Ilja Bojanovský), byl krátký dokumentární film *Není železo jako železo* z roku 1949, objasňující materiálové a technologické podmínky při výrobě litiny a oceli. Tento film, jak se uvádí v dopise odeslaném Šmokovi jeho objednavatelem (ČKD), „vhodným způsobem

propaguje práci v dílnách, jakož i jméno našeho národního podniku.“ /9/ Svým námětem a propagačně-ideologickou rétorikou je však zřejmě „nejangažovanějším“ Šmokovým dílem dlouhometrážní dokument *Učit se, učit se, učit se*, na kterém se podílel jako režisér, scénárista i kameraman společně se Zdeňkem Podskalským (asistenti L. Baran, J. Ployhar, M. Kundera, V. Kressl). V titulkách filmu, jenž se zaobírá otázkou „nového“ socialistického školství, se uvádí, že byl natočen posluchači AMU jako závazek ke II. kongresu Mezinárodního svazu studenstva, konanému v Praze v roce 1950. Setkáváme se zde s vyjádřeními typu, že „studentům, kteří kdysi byli okrádáni uhlobarony a továrníky, dnes nová socialistická společnost dává nové možnosti…“ nebo že „…pro zahaleče a lenochy zde již není místo…“ a podobnými. Tato konstatování jsou obrazově ilustrována kašírovanými záběry učících se studentů, vystoupením „zakladatele jednotné školy“ Zdeňka Nejedlého na studentském kongresu či rozjásanou a tleskající mládeží. Ovšem jiné vesměs instruktážní a popularizační filmy dotýkající se většinou odborných otázek a témat (*Měření exposice, Vzorné představení, Péče o filmovou kopii, Československé květiny* a jiné) jsou již politicky a ideologicky víceméně indiferentní. Zajímavým dílem z oblasti hraného filmu, rovněž s ideologickým podtextem, na kterém se Šmok podílel jako kameraman společně s Janem Kališem (režie V. Kressl), je *Nejšťastnější člověk na světě* (asi 8 min.), ve kterém nezaměstnaný Jiří Sovák shání a posléze i dostane smrtelně nebezpečnou práci, přepravu prudce výbušného nitroglycerinu. Protože již šest let nemůže žádnou jinou práci sehnat, cítí se být nakonec tím „nejšťastnějším člověkem na světě“. Pokud jde o řemeslně-technickou stránku titulů, na kterých se Šmok režijně, kameramansky či jinak podílel, jedná se vesměs o dobře

zvládnutá díla, i když například mluvený komentář k filmu *Není železo jako železo* se zdá být poněkud komplikovaný a vyumělkovaný. /57/ Ludvík Baran ve spojitosti se Šmokovými filmařskými aktivitami připomíná, že „Šmok se na většině filmů podílel jako kameraman a převážně šlo o snímky propagační pro různá státní družstva a podniky, o pojízdných prodejnách, jak se pěstují hlávky zelí, o paletizaci apod., nebo šlo o praktická cvičení pro posluchače FAMU. Jednu dobu Šmok dokonce točil se Zdeňkem Podskalským v trikovém odělení na Barrandově nějaké krátké trikové snímky, které se však nepovedly, takže pak z Barrandova odešel. Velká díla tedy dělali až jeho žáci: Jasný, Kachyňa, Ployhar a další.“ /5/

Šmok se sice ještě v šedesátých letech formou „pedagogického vedení“ podílí na některých dokumentárních cvičeních studentů FAMU (*U pana Čapka, Jiří Kolář*), ale mnohem významnější práce v oblasti teorie fotografie či pedagogiky daly později na Šmokovy filmařské aktivity zapomenout.

Teoretik a publicista

V letech 1953 - 1954 vychází v měsíčníku *Československá fotografie* série Šmokových článků jako např. *Konec strašidel*, *Definice fotografického umění*, *Socialistický realismus ve fotografii, Umělecký obraz* a další, které polemizují se schematickým a vulgarizujícím výkladem socialistického realismu, jenž se v tehdejší publicistice o fotografii asi nejsilněji projevuje ve článcích tehdejšího šéfredaktora časopisu *Nová fotografie* Františka Doležala či jednoho z hlavních teoretiků tohoto periodika Františka Čiháka. Například v úvodníku prvního čísla tohoto časopisu z roku 1950 je uvedeno, že hlavní důraz bude kladen na „ideovou, třídně stranickou složku díla a na odhalování reakční povahy bezideové, formalistické a společensky indiferentní měšťácké fotografie.“ V podobně nesmlouvavém a přísně stalinském duchu jsou psány i mnohé knihy, například *Socialistická fotografie* (1951) od kolektivu autorů či *Thema v nové fotografii* (1952) od Františka Doležala, které následně vyvolávají ostře odmítavé reakce některých autorů včetně marxistického teoretika fotografie a filmu Lubomíra Linharta. Šmok se tak účastnil opatrné diskuse, která přispěla k postupnému omezení závislosti odborné publicistiky na přísné ideologii vládnoucí strany.

„Mlčení při diskusích o socialistickém realismu také možná nevyplývá ze zatvrzelosti,“ uvádí Šmok, „ale z toho, že se fotografičtí pracovníci bojí mluvit. Jednak proto, že jim nikdo pořádně nevysvětlil, co je fotografie a co je fotografický realismus, jednak proto, že celou záležitost považují za politickou, takže je třeba mít se na pozoru, aby člověk něco neřekl špatně. Nakonec vznikl stav, kdy se socialistický realismus stal strašákem na nehodné dětičky. Mnozí autoři

schovávali dobré realistické fotografie do šuplíku a uveřejňovali špatné, o kterých věděli, že jsou špatné, ale považovali je za socialistické. Obvyklá otázka - Jakou zázračnou vývojkou vyvoláváš? - byla nahrazena jinou - Co se vlastně smí fotografovat?“ /10/ (*Konec strašidel*, ČsF, 1953). Zde i v následných Šmokových textech (např. *O výrazových prostředcích ve fotografii*, ČsF, 1956, č. 8, seriál *Základní problémy fotografie*, ČsF, 1962) se již začíná postupně formovat teoretická struktura, kterou autor později podrobně rozpracoval a publikoval ve své *angelmatice*.

Jde o pokus najít vazbu mezi teorií oboru, filmu i fotografie a obecnou uměnovědou. *Angelmatika* se stává významným mezníkem vývoje české teorie vizuální tvorby. Snaha o systemový přístup k analýze oboru a jeho srozumitelný výklad přináší i praktickým umělcům své plody. Jako snad každý nezávisle vznikající teoretický systém má také teorie sdělování vedle svých příznivců i kritiky a oponenty. Mezi prvé patří prof. Miroslav Vojtěchovský, nynější vedoucí katedry fotografie FAMU, který věnoval angelmatice a jejímu postavení mezi jinými teoretickými modely velkou pozornost již v rámci své diplomní práce Vývoj čs. teorie fotografie 20. století, kde ve srovnání s přínosnými texty Benjamina, Wiškovského a dalších uvádí: „V této teorii spatřuji největší přínos, jaký kdy byl v oblasti teorie fotografie, ale i umění zaznamenán, (...) při důkladném rozpracování, by se mohla stát pilířem širokého estetického systému. Jsem přesvědčen, že zatím není dostatečně doceněna. Má jistě i svá slabší místa, její důsledná systematičnost vede někdy k nebezpečnému zjednodušování, ale nejlépe propojuje teoretické postižení obecného lidského jednání a umělecké tvorby.“ /11/ /12/ Prof. Vladimír Birgus, pedagog FAMU a vedoucí Institutu tvůrčí fotografie na Slezské

univerzitě v Opavě připomíná a vyzdvihuje praktické rysy angelmatiky, zejména její čitelné vymezování pojmů. K tomu pak dodává: „Šmokův teoretický model patří k nejdokonalejším přesto, že má velmi mnoho kritiků zejména z řad zastánců teorie znaku nebo tradiční estetiky. Ti jsou ovšem, jak se člověk přesvědčí, nezřídka vedeni pouze emocemi, neboť Šmokovy práce většinou nečetli.“ /13/ Mezi kritiky patří také dlouholetý pedagog FAMU prof. Ludvík Baran, který své hlavní výhrady otevřeně formuluje ve stati *Fotografie - fenomén 20. století*, jíž uzavírá populární publikaci Daniely Mrázkové *Příběh fotografie*: „Teoretiky vypracované modely, které měly pomoci analyzovat jednotky fotografické a filmové výpovědi a nalézt kodifikační systém i aplikaci jazykových pravidel, stejně jako spekulativní rozlišení fotografie na informativní a emotivní, musely ustoupit živému vyjadřování struktury fotografie. Umělecké myšlení je vždy celostní a komplexní. Absolutizace racionální nebo emotivní složky zbavuje tvůrce možnosti řešení menšího i většího životního problému... “ /14/ Avšak podle Fassatiho je z uvedeného příkladu zřejmé, že si Baran neuvědomuje relativní vazby Šmokových pojmů k realitě. /27/

K pedagogům, odpůrcům Šmokovy teorie, kteří její text četli jen nesystematicky, patřil také estetik Ferbar nebo kameraman Macháně. První z nich coby filozof přednášel všem oborům filmové fakulty o tradiční estetice, druhý coby praktik, byl jejím ctitelem. Oba se stali účastníky ukázkového konfliktu při obhajobě teoretické diplomové práce Tomáše Fassatiho, která poukazovala na možnosti aplikace teorie sdělování v praxi. Fassati komentuje dnes tento střet takto: „Oponent Ferbar ve svém posudku ušetřil posluchače větší kritiky, ale zcela zásadně odmítl v diplomové práci použité teoretické východisko. Při obhajobě potom ani jeden z nich nebyl schopen své výhrady vůči

Šmokově teorii logicky doložit. Pro tehdejší situaci v české uměnovědě bylo charakteristické, že na rozdíl od současnosti nebylo pochopení pro pluralitu teoretických modelů ani se ještě příliš nesrovnávala paradigmata.“ /27/

Přes různost pohledů a stanovisek je postavení angelmatiky v soudobé české teorii fotografie nezpochybnitelné. Mnoho let se vyučuje na FAMU (na přelomu 60. a 70. let dokonce jednotně pro všechny obory), Slezské univerzitě i některých středních školách s výukou fotografie (např. Pražská fotografická škola a jiné), v zahraničí pak například na americké Columbia College v Chicagu. Kromě uváděného přínosu jí nemůže být upřen ani podíl na posílení společenského postavení fotografie v českých zemích v posledních desetiletích. Význam angelmatiky v oblasti našeho fotografického školství pociťuji sám, takříkajíc na vlastní kůži, při každodenní praxi, jako pedagog fotografické školy určené pro nejširší vrstvy fotoamatérů. Považuji ji především za výborný, v obecných rysech i širšímu publiku srozumitelný pedagogický nástroj umožňující porozumění fenoménu obsahového jednání, umění i fotografie konkrétně. Touto statí zapojenou do Šmokova životopisu však nechci suplovat odborné hodnocení angelmatiky, které velmi zasvěceně provedl teoretik profesor Ľubomír Plesník z Ústavu umělecké komunikace v Nitře.

Pokud jde o knižní prezentaci, vychází Šmokova teorie sdělování poprvé v ucelené formě roku 1969 v publikaci Krajské konzervatoře v Ústí nad Labem pod názvem *Jak se dívat na fotografii*, avšak největšího prostoru s výjimkou vysokoškolských učebních textů se jí dostává až v titulu *Za tajomstvami fotografie* vydaném v roce 1975 nakladatelstvím Osveta v Martině. Její hrubý koncept se objevuje v řadě dalších populárních publikací či skript, knižně ji pak opakovaně vydává

po roce 1990 Muzeum umění v Benešově.

Šmokova činorodá aktivita v oblasti myšlení o umění a fotografii se promítá nejen v knižní produkci, ale také v článcích odborných a populárních periodik o umění. Ne vždy se ovšem jeho texty setkají s jednoznačně příznivými ohlasy. V roce 1966 otiskuje časopis *Výtvarná práce* Šmokův provokativní článek s názvem *K otázce umění jako odrazu*, jenž je svého druhu kritickým příspěvkem ke strnulému a schématickému výkladu tehdejší marxistické estetiky. Text vzápětí vyvolává ostrou reakci teoretika Luďka Nováka, jenž ve vyhrocené polemice, která se protahuje až do poloviny roku 1967, obviní Šmoka z likvidace teorie odrazu a v konečném důsledku i z úchylky od marxismu. Stále emotivněji se vyvíjející názorovou přestřelku, která se posléze přelévá i na stránky dalších periodik, musí nakonec uzavřít samotný časopis. /15/ Šmok zde dokazuje, že patří k odvážným osobnostem, které si dovolí veřejně kritizovat zavádějící marxisticko-leninská východiska teorie umění a jmenovitě i jejich autory, a to i v pozdějším tuhém normalizačním režimu. /27/

Pedagogická činnost na katedře filmové fotografie vede Šmoka stále více k potřebě mnohé odborné problémy velmi přesně formulovat nejen pro účely výuky, ale také ke srozumitelnému oslovení širší veřejnosti. Postupně tak přichází s několika moderně koncipovanými učebnicemi a knihami z oblasti fotografické techniky (*Snímková technika*, *Diapozitiv v praxi*, *Barevná fotografie* apod.), ale i s řadou brožurek a skript pro nejrůznější kulturní zařízení (lidové školy umění, lidové konzervatoře apod.). Též trvale spolupracuje s řadou časopisů, publikuje přes 500 odborných článků a obstarává také velké množství úvodů do nejrůznějších katalogů. Právě Šmokova činnost popularizační a osvětová, související s jeho odbornými

příspěvky do řady českých i slovenských časopisů, jako jsou *Revue Fotografie* (v 80. letech byl Šmok jednu dobu rovněž členem redakční rady RF), *Československá fotografie*, *Fotografie – Magazín*, *Amatérský film*, *Výtvarníctvo – fotografia – film* aj., je neopomenutelná. Zde v mnoha fundovaných článcích i odborných anketách obhajuje, vysvětluje a propaguje fotografii před nejširší veřejností, a tak v souvislosti s těmito aktivitami není možno nevzpomenout svého času asi jednu z nejoblíbenějších a nejčtenějších rubrik *Fotografie – Magazínu* ***Fotografie pro pedagoga***, ve které pan profesor řadu let vážně i s humorem hodnotil snímky a udílel kvalifikované rady začínajícím fotoamatérům.

O popularitě některých jeho knižních titulů svědčí i množství prodaných výtisků, které v případě knihy *Začněte fotografovat* dosáhlo výše téměř 80 000 kusů. O skriptech *Snímková technika* prof. Vojtěchovský dokonce tvrdí, že „obsahovala takové množství podnětů pro technické zpracování statické i filmové fotografie, že by v překladu a po dalším rozpracování mohla zaujmout čtenáře po celém světě“. /12/ Své tvrzení dokládá příkladem Adamsovy metody zonálního systému, která byla ve skriptech FAMU popsána o mnoho let dříve než byla dostupná v běžné české literatuře. Nic na tom nemění ani fakt, že jde o práci, která kromě vlastních Šmokových poznatků sumarizovala poznatky i řady dalších badatelů na tomto poli včetně prvních kmenových učitelů FAMU prof. K. Plicky a prof. J. Boučka. /16/ Profesor Šmok byl však bohužel natolik zaujat svou prací pro školu a domácí prostředí, že se v podstatě nepokoušel publikovat v zahraničí. /27/

Pokud jde o knižní tituly, není možné opomenout svého času zřejmě nejpopulárnější Šmokovu publikaci *Akt vo fotografii*, jejíž vydání na konci 60. let je možné považovat u nás za svým

způsobem průkopnický čin. Bývalý komunistický režim, jak je všeobecně známo, nebyl zobrazování nahého lidského těla vůbec nakloněn a tak nad knihou visely otazníky. Podle Šmokových slov se Češi v Praze publikaci vydat obávali, a tak ji nakonec vydalo v roce 1969 nakladatelství Osveta v Martině. Při reedici v roce 1985 již zase platilo omezení publikování aktů a vydavatelství se bálo knihu znovu vydat bez požehnání nejvyšších míst. Až Šmokova přímá intervence na ministerstvu kultury SR, u ministra Miroslava Válka, s upozorněním, že předpis bránící vydání knih s fotografiemi nahého těla v podstatě zakazuje také produkci mnoha učebnic pro lékaře, přinutila nakonec příslušný úřad k výjimce, která se pak vztahovala nejen na výtvarné, ale i zdravotnické publikace. /17/

Svá teoretická zkoumání Šmok neuzavírá ani v 90. letech. Většinou se však především formou konzultací podílí na teoretické práci svých žáků. O jejich aktivitě je nezbytné se zmínit podrobněji. Jedním z prvních a nejvýznamnějších byl na mnoha místech tohoto textu zmiňovaný Miroslav Vojtěchovský. Ve své diplomní práci shromáždil popis všech českých teorií vztahujících se k fotografii a provedl jejich srovnání s angelmatikou. Text velmi dobré úrovně později upravil, aby mohl být vydán jako skripta FAMU. Ani při psaní svých dalších, převážně již esejistických prací, nikdy neopomenul využít předností angelmatiky, když se v daných souvislostech nabízely. Vojtěchovský také patřil k prvním, kdo po profesoru Šmokovi přebírali jeho teoretické přednášky na FAMU. Při dalším rozvíjení životopisu pana profesora bude jistě zajímavé doplnit, jakou roli hrála angelmatika při jeho působení na washingtonské univerzitě. Dalším pedagogem, který na FAMU přednášel teorii sdělování v rámci teorie fotografie, byl PhDr. Vladimír Birgus. Podle Fassatiho názoru jeho historiografická práce k využití

angelmatiky v zásadě nevedla, „pozitivně však Šmokovu teorii vyzdvihoval ve všech soupisech, podílel se na jejích reedicích a neopomenul ji zařadit do programu každého školení, které koncipoval.“ /27/

Ve svých textech z angelmatiky vycházeli dále pedagogové Stanislav Boloňský na Střední průmyslové škole grafické v Praze, Ladislav Noel vedoucí koncepce dálkových školení fotografie na Slovensku (publikace *Dva póly fotografie*) a Václav Vlášek, ředitel Pražské fotografické školy (učební texty školy), částečně také Miloslav Stibor, ředitel Lidové školy umění v Olomouci (učebnice *Fotografie pro lidové školy umění*).

Nejsoustavněji se aplikaci angelmatiky a jejímu dalšímu rozvoji věnoval Tomáš Fassati. V osmdesátých letech připravil informativní přednášky pro pracovníky Ústavu teorie a dějin umění ČSAV v Praze, Ústavu umělecké komunikace v Nitře a pro Slovenskou uměnovědnou společnost v Bratislavě. Šmokův přístup měl nejblíže k pojetí práce nitranského institutu, proto posléze přijel pan profesor do Nitry osobně a došlo zde ke skutečně plodné výměně názorů, k jaké na FAMU, která nepředstavovala vědecké prostředí, nebyly předpoklady. Když na přelomu 80. a 90.let založil Fassati chybějící fotografickou sekci vědecké společnosti pro teorii umění, byl její časopis nazván *ANGELMA*. Je ovšem pravdou, že během tří let, po která vycházel, zveřejňoval texty převážně z historie a filozofie fotografie. Fassati také jako člen mezioborového týmu přípravy informačního systému pro počítačové zpracování dat o umění použil angelmatiku jako ukázkově praktický systém ke třídění informací o umění. Praxi přinesla tato práce užitek až v další etapě, kdy v polovině 90. let byly prostřednictvím oddělení informatiky Moravského zemského muzea uváděny elektronické sbírkové databáze do života. Po roce 1990 zorganizoval Fassati

ještě další vystoupení profesora Šmoka na významných fórech včetně mezinárodních. Bylo to jednak při kolektivní přednášce o komunikaci na půdě pražského Evropského kulturního klubu (sekce pro vědu a umění), při samostatné prezentaci angelmatiky ve velkém sále prezídia Akademie věd České republiky a na mezinárodním sympoziu estetiky v Praze, u příležitosti kterého zajistil Institut informačního designu znovuvydání anglického překladu úvodu do teorie sdělování ze druhé poloviny 80. let určeného pro americký časopis *Empirical Studies of the Arts*. Fassati sám prezentoval angelmatiku nebo se na ni odvolával v mnoha svých textech a průběžně pracoval na jejím dalším rozvoji. Výsledky tohoto výzkumu však dosud nebyly s výjimkou problematiky výtvarného umění zveřejněny. Závěrem je třeba dodat, že Fassati vedl sedm let v duchu Šmokovy teorie analytické semináře na Institutu výtvarné fotografie SČF a posléze ještě krátce, do roku 1992, na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě, v podstatě do doby, kdy se zde naplno rozvinuly přednášky samotného pana profesora. /27/

Vedle Fassatiho spolupracuje prof. Šmok teoreticky s dalším svými žáky, například s Robertem Bucharem, profesorem pro film a fotografii na Columbia College v Chicagu nebo významným specialistou oboru digitální fotografie Čedomirem Butinou, chorvatským absolventem katedry fotografie FAMU, který dnes působí v Kalifornii i v Praze. V této souvislosti je možné uvést Fassatiho názor, že Šmokova teorie fotografie ze sedmdesátých let byla tak promyšleně koncipována, že dodatečně umožnila velmi přirozené zařazení později vzniklé digitální fotografie.

Angelmatika pod mikroskopem

V tomto dalším detailnějším pohledu na Šmokovu teorii bych chtěl především shrnout a porovnat některé odborné názory a připomínky, se kterými se v průběhu své existence tato nauka setkávala či stále setkává, a uvést je do širšího rámce úvah.

Připomeňme, že *angelmatika – Teorie obsahového jednání* - je komunikační schéma, které pomocí pevně definovaných pojmů popisuje zákonitosti sdělovacích systémů (písmo, malba, sochařství, fotografie, film) s hlavním důrazem položeným na médium fotografie a tak jako každý teoretický model se snaží za použití nutného zjednodušení, které by zároveň nevedlo k přílišným zkreslením, postihnout klíčové momenty celého procesu. (Bylo již zmíněno, že jednou z nejucelenějších prezentací angelmatiky se stala již v 70. letech publikace *Za tajomstvami fotografie* vydaná nakladatelstvím Osveta v Martině v roce 1975.)

Při úvahách o teorii vytvořené profesorem Šmokem není možné ponechat stranou otázku obecných názorových východisek jejího autora. Byl materialistou, akceptoval Marxe, ale odmítal Leninovy závěry (nejen) v oblasti teorie odrazu. Někteří filozofové jej bez dlouhého váhání zařazovali mezi novopozitivisty. Umělci, kteří se vědeckými paradigmaty příliš netrápili, hodnotili někdy Šmokovu teorii jako příliš exaktní, říkali, že moc nekompromisně „škatulkuje“ těžko uchopitelné jevy umělecké reality. Tomáš Fassati však vidí věc v jiném úhlu: „Při pozorném pročtení definic všech jevů teorie sdělování však většinou zjistíme, že vymezují poměrně volně a respektují vlivy různých faktorů. Tato skutečnost i komplexnost pojetí Šmokova modelu reality sdělování řadí jeho angelmatiku spíše do blízkosti soudobých holistických teorií.“ /37/

Například prof. Vojtěchovský ve svém příspěvku v katalogu Ján Šmok uvádí, že „systematičnost Šmokovi teorie byla od počátku velkou překážkou pro mnohé, kteří nechtěli přistoupit na mendělejevské dělení procesu zrodu uměleckého díla“ a to co především v této teorii shledávali v nepořádku byl „problém zjednodušení reflexe procesu vzniku „uměleckého“ díla na jeho mechanickou, materiální fázi“. V této věci vidí Vojtěchovský hlavní problém: „Šmokova práce není ani tak materialistická nebo nematerialistická, jako spíše **materiální**. Nezabývá se ani v nejmenším křehkým procesem filozofického pozadí, které je nesmírně důležité pro jakoukoliv lidskou činnost a které je nepochybně základní a určující pro činnost přenosu obsahu a tvorby, ať už produkt této tvorby budeme nazývat uměním, sdělením, či umělým emocionálním zdrojem.“ Na závěrech tří zkoumání, která prováděl prof. Lotman, pak Vojtěchovský dále zpochybňuje Šmokovy důvody jež vedou k tvorbě sdělení a poukazuje na problematičnost základního dělení na sdělení prosté a estetizované a uzavírá, že „opět musíme uznat, že k tvorbě sdělení vedou zcela jiné důvody, než proces sekundární regulace stavové odezvy a navíc, poloha mezi oběma póly, tj. mezi sdělením prostým a estetizovaným je zde z hlediska tvorby, adopce, resp. účinu, velmi těžko určitelná.“ /28/

Ve snažení Vojtěchovského je možné vyčíst upřímnou snahu o vyrovnání se se systémem, který je vůči autentické fotografické praxi a jejím problémům jen velmi málo vstřícný. Proti plné a rozmanité realitě života tu stojí kategorie, jež se zdají být až příliš prostorné, ostré a neobyvatelné. Vejde se do nich všechno a vlastně nic.

O značném úsilí nalézat východiska z nouze, například při pokusech o „naroubování“ některých původních Šmokových kategorií na vzpouzející se realitu, svědčí část korospondence

Fassatiho se Šmokem. Fassati se snaží touto formou konzultovat a řešit celou řadu nejasností a problémů, které se týkají např. základního vymezení kategorie obsahového jednání, problému zástupnosti, otázky relativnosti originálu a matrice a dalších. K problematice vymezení obsahového jednání se Fassati v dopise panu profesorovi z roku 1988 vyjadřuje takto: „Dělení na jednání věcné a obsahové by bylo velmi sympatické, neboť by umožnilo schůdné strukturování umělecké tvorby. Zatím bez ohledu na poznámky psychologů, kteří hovoří o tom, že jednání třeba dělit na více skupin, vidím problém ve vymezení samotného obsahového jednání. Je tu třeba vycházet z Vašeho pojetí obsahu, který může být tvořen významem a účinem, nebo jen jednou z uvedených složek. Jestliže účin může vznikat nejen přímo působícími prvky, ale i díky významu, příp. díky ocenění stavebních a skladebných schopností autora, pak je vymezení obsah. a věc. jednání velmi relativní. Jednak je tu poloha tzv. užité tvorby, která zprostředkovává funkce věcné i obsahové. V ní může vznikat výrobek, který dokonce nemusí být ani estetizovaný a vytváří díky svému významu /=účelu/ emotivní účin. Když vyjdeme z reality, musíme připustit, že výrobou mnoha praktických výrobků chtějí jejich „autoři“ vzbudit v sobě nebo druhých obsahy typu „budu rád, když se Ti bude dobře sedět“ /židle/ atd… mám pocit, zda rozdíl mezi obsahovým a věcným jednáním nevyskakuje tak výrazně také proto, že se příliš v angelmatice nezabýváte obsahovými jednáními určenými pro hmatové, chuťové či čichové smysly… v každém případě je třeba se s tímto problémem vypořádat, tady jsem slyšel nejvíce připomínek a čekám další.“ /29/

V této souvislosti je namístě ještě jednou připomenout názor L.Barana, jenž byl ocitován v předchozí kapitole a který se dotýká rovněž otázek kategorií a jejich diskutabilního vymezení.

V Baranově případě jde o kritické připomínky k základnímu dělení v rámci obsahového jednání, a to na sdělení informativní a emotivní.

Již ne tak jednoznačně jako Baran, přesto však kriticky, nahlíží tuto věc student fakulty sociálních věd Pavel Turek, jenž ve své diplomové práci *Angelmatika a současný stav fotografie* rovněž uvádí, že „Napětí mezi emotivností a informativností je užitečným konceptem sloužícím k orientaci, pokud jej držíme ve vědomí jako abstraktní model v celé jeho šíři (pochopitelná je jeho účelnost v rámci školení profesionálních fotografů, kteří by měli stylistiku svého oboru ovládat a zároveň si uvědomovat, že samotné užití stylotvorných prvků automaticky nezaručuje předpokládaný účin). Avšak pokus o jeho přesné ukotvení v prostoru, další segmentizaci a absolutizaci určitých tvůrčích postupů jednou pro vždy je náročnou činností, která téměř okamžitě pozbývá výpovědní hodnoty… klasifikace fotografie zavedením osy dělící fotografickou produkci na informativní a emotivní především demonstruje skutečnost, že fotografie je médiem (jazykem), který je schopen jak účelových zobrazení, tak vysoce estetizovaných výpovědí. Nejedná se o přesný měřící nástroj.“ /30/

V této souvislosti se nabízí otázka, zda je vůbec možné opravit angelmatiku tak, aby ta více vycházela vstříc požadavkům života a praxe. Jestliže ano, tak jakým směrem by se měly ubírat úvahy těch, kteří se o to pokusí? Vojtěchovský této cestě zřejmě věří, když ve stati Angelmatika jako základ výukového systému píše: „Cítím, že pro to lepší, co je ve Šmokově práci vloženo, můžeme něco udělat jenom tehdy, když budeme kritičtí a budeme se snažit vysvětlit a „zpevnit“ její slabá místa a musíme to udělat proto, že – a to je třeba znovu a znovu opakovat – jakkoliv soustředěná, nebo právě proto, že

soustředěná na mechaniku, dala vzniknout zcela ojedinělému systému výuky, jaký, pokud vím, neexistuje nikde jinde, než právě na Šmokově katedře fotografie FAMU.“ V angelmatice Vojtěchovský dále vidí vedle systémů vyučování Lászla Moholy-Nagye a Minora Whitea další z vrcholů světového fotografického školství a nakonec vyjadřuje víru, že „Síla Šmokovy teorie je právě v jeho „praktické“ teorii a tato síla není a nemůže být oslabena uvedenými nedostatky zejména tehdy, budou-li a jsou-li tyto nedostatky nasvíceny a odoperovány.“ /28/

Tato slova vyznívají vcelku povzbudivě a optimisticky, ale konkrétní východiska k dalšímu zkoumání zde naznačena nejsou, a tak se nabízí otázka, zda není ve své současné podobě angelmatika systémem až příliš autonomním a uzavřeným, nacházejícím své uplatnění téměř výhradně pouze na akademické půdě.

Právě to, že podstatným omezením angelmatiky je její přílišná autonomie a historická nezakotvenost, připomíná ve své recenzní stati a doslovu ke Šmokově publikaci *Teorie umění a obsahové jednání člověka,* Ľubomír Plesník. Ten také dále uvádí, že neautonomnost uměnovědeckého bádání ve smyslu pevného zakotvení v určité metodologické tradici, případně zařazení se do aktuálních myšlenkových proudů je nejen zatěžuje, ale také obohacuje a osvobozuje. /31/ Ve Šmokově práci jsou však tyto vazby, konfrontace a přesahy naznačeny jen sporadicky a nejasně, takže Vojtěchovský může napsat, že se „Šmok příliš nezdržuje protichůdnými stanovisky a pokud se jimi vůbec zabývá, potom je to vždy, vzhledem k rozsahu publikovaného materiálu, pouze lakonická a zcela neochvějně odmítavá zmínka. V jednom odstavečku se tak třeba vyrovnává s teorií symbolu a znaku, navíc v její nejprostší prvotní,

nepropracované podobě, aniž by dal najevo, že porovnává oborovou teorii literatury se svou obecnou teorií vzniku uměleckého díla a nezatěžuje se už pokusem konfrontovat svoje vývody ještě alespoň s teorií znaku aplikovanou do oblasti vizuálního umění…“ /28/

Plesník tuto skutečnost ještě dále rozvádí a analyzuje: „Šmokův přístup by bylo možné stručně charakterizovat jako pohled na problematiku umění optikou exaktně vzdělaného logika. Je to optika jakoby neovlivněná tím, co se o dané problematice s pietou traduje, nebo módně skanduje… Svoji koncepci se snaží budovat úplně od základu a soběstačně. Současně konfrontuje své závěry s existujícími teoriemi a nekompromisně v nich škrtá všechno, v čem se podle jeho názoru odchylují od průkazných faktů anebo se příčí elementární logice.“ Plesník dále pokračuje: Pokud jsme totiž autorův způsob uvažování označili jako relativně autonomní, tak v tom smyslu, že Šmok se výslovně neztotožňuje se žádnou vyhraněnou koncepcí a svoji teorii předkládá jako exkluzívní projekt. Hloubkově a implicitně je taková svébytnost, pochopitelně, nemožná. To platí i v tomto případě. V základních prvcích Šmokovi metody (průkazný fakt – souslednost logicky kontrolovaných operací), ve vyzdvihovaných kritériích vědeckosti teorie (ortodoxní objektivita, schopnost predikce apod.) a nakonec i v samotné snaze o autonomnost, v tom všem zřetelně rozeznáváme (novo) pozitivistický ideál exaktního poznání.“ /31/

Můžeme-li na základě výše uvedených názorů cosi vyvozovat, pak snad, že tyto přispívají spíš k doměnce, že angelmatika zřejmě „nemá v plánu“ opustit své dosavadní pozice a transformovat se v nějaký radikálně jiný, otevřenější systém. I Fassatiho poznámky vedou k tomuto závěru: „Předností

angelmatiky je, že se drží především svého hlavního problému, který bychom v jedné rovině mohli nazvat sdělovacím procesem a v rovinách kolmých k tomuto procesu tříděním jeho jednotlivých jevů. Teorie fotografie, které v sobě náhodně mísí otázky sémantické, sociologické i filosofické, nejsou většinou propracovanými systémy. Proto na jedné straně nemá smysl angelmatiku porovnávat a zařazovat do stejných předmětů společně se Sontagovou či Barthesem…“ /13/

Jestliže však nyní otočíme list a vrátíme se k tomu co v očích mnohých existenci angelmatiky ospravedlňuje, pak bude řeč o jejích „praktických“ rysech. Fassati v článku *Výuka teorie – problém?***,** v němž zpovídá přední teoretiky a historiky fotografie (Vojtěchovský, Šmok, Birgus) v replice na Birgusovu zmínku o tom, že v „angelmatice patří k nejpraktičtějším rysům její čitelné vymezování pojmů“, připomíná, že „… i její další oblasti tak názorně modelují realitu, že jsou didakticky velmi užitečné pro pochopení mnoha problémů tvorby a to by mělo zdůvodňovat samotnou existenci předmětu…“. I Vojtěchovský mluví o tom, že „Síla Šmokovy školy je právě v jeho **praktické** teorii.“ /13/

Zdá se ale, že všichni výše citovaní rozumí pod praktičností angelmatiky především její didaktickou účinnost, protože kde jinde našla angelmatika do dneška svého praktického společenského uplatnění, než právě na akademické půdě a to téměř výhradně v oblasti fotografie. Její schopnost, pomáhat v procesu výuky základní orientací v živlu tak bezbřehém jakými fotografické projevy jsou, je nezpochybnitelná a respektují ji často i Šmokovi oponenti. Angelmatika se vyučuje, jak již bylo rovněž připomenuto, na řadě míst u nás (od roku 2003, za nového vedoucího katedry fotografie Jaroslava Bárty, už ne na FAMU), a dokonce i ve světě, ale připomeňme v této souvislosti

i to, že Šmok s Fassatim kdysi na přelomu 80. a 90. let uvažovali o širším využití angelmatiky zejména v počítačové evidenci sbírek výtvarného umění a nebo při stavbě informačních systémů v kultuře a přestože právě díky neúnavnému Fassatimu došlo v 90. letech k určitým úspěchům i na tomto poli, hlavní uplatnění nachází angelmatika stále především v oblasti fotografického školství.

A dále, je pravda, že teorie umělecké tvorby je pro skutečně hodnotnou progresivní tvorbu nezbytná, jak uvádí Vojtěchovský? I sám Šmok vyjádří svou skepsi když se ptá: „Položme si však kacířskou otázku nakolik je teorie pro praktiky opravdu přínosem“ a dodává, že „zatímco pro volnou tvorbu není teorie nezbytná, pro zakázkovou je většina teoretických disciplín přímo podmínkou kvality.“ Fassati vidí věc podobně, když tvrdí, že „ve volné tvorbě není žádný důvod, aby teorie předcházela praxi, ale je zde ovšem velká oblast zakázkové práce, kde by dnes teorie praxi měla předcházet a také ji předchází, je jen otázka nakolik je tato možnost využívána.“ Podle Vojtěchovského však teorie předchází i volnou tvorbu. „Je to ovšem individuální intuitivní teorie samotných tvůrců, kteří před každým dílem, před každým vývojovým stádiem vlastní tvorby podnikají v intelektuální rovině množství výzkumů, které jsou často spojeny s praktickým ověřováním.“ /13/

Je dobře představitelné jak v oblasti úzce spojené s formálně – technickým řešením snímku (stavba a skladba obrazu) řada teoretických pravidel a pouček je velmi užitečným nástrojem při konstruování fotografického obrazu, ale angelmatika si činí nárok být i jakýmsi, třeba velmi nedokonalým, arbitrem či pomocníkem při rozhodování o otázkách axiologických, otázkách souvisejících s hodnocením děl. Potvrzuje to i vlastní Šmokův názor: „...který tvůrce se obejde bez objektivnějšího

hodnocení vlastní práce a jejího srovnání s jinými? Základem hodnocení, které se má vymanit z nejužších hranic subjektivity, je znalost teorie. A to nikoliv letmá, pocházející pouze z kritických diskusních seminářů.“ /42/

Zdá se, že právě tady je kámen úrazu. Při hodnocení díla / a na tom se shoduje drtivá většina zastánců i oponentů angelmatiky / je nezbytné přistoupit k němu celostně a nikoliv redukovat dílo jen na vybrané aspekty, ty analyzovat a podle nich pak práci nakonec hodnotit. Funguje zde rovněž jistý klam, protože při pohledu na určitou fotografii zkušený a soudný hodnotitel hned vidí, že snímek má problémy s kompozicí, s technikou, a rychle je sto učinit příslušné kladné či negativní zhodnocení. Co je však to podstatné! Toto hodnocení nemůžeme nikdy považovat za více či méně objektivní, bylo-li při něm postupováno v hranicích a intencích té či oné teorie, ale pouze za „relativně“ objektivní ve smyslu obecně a intuitivně sdíleného názoru mezi podobně zkušenými a soudnými hodnotiteli. Referenční bod, ke kterému se hodnotitel vztahuje, musí být dle mého soudu hledán především zde, v intuitivní a prožitkové sféře, a až jako další pomocnou argumentační položkou může být poukaz na formální pravidlo či technickou poučku. Použití tohoto prostředku je však první jmenované instanci podřízeno. Estetický a umělecký názor každého zkušeného pedagoga a fotografa je a musí nutně být zatížen nejrůznějšími subjektivními vlivy. Tyto se nedají kodifikovat a vtěsnat do žádné teorie. Odlišné názory, rozepře a někdy i hádky mezi pedagogy nad pracemi studentů u nejrůznějších hodnotitelských komisí jsou toho také důkazem. Co může jeden považovat za běžný informativní snímek, druhý obdivuje jako výsostně umělecký čin. Nelze prostě nikdy odmyslet, že i ta

(podle soudného hodnotitele) nejhorší fotografie se někomu bude líbit, prostě třeba jenom proto, že mu cosi připomíná.

Jsem přesvědčen, že není možné vytvořit teorii, která by měla tu „zázračnou“ moc vyjadřovat se zásadním způsobem a jednoznačně k hodnotě děl umělecké i mimoumělecké povahy. Ani angelmatika tuto moc nemá, avšak jako pomocný argumentační nástroj ve věcech postižení technických i obrazových zákonitostí ve stavbě a skladbě fotografického obrazu je prostředkem velmi účinným a užitečným.

Plesník tuto skutečnost také zmiňuje: „Víme také to, že teore-tické uvažování o umění není a ani nemůže být jen jeho objektivním poznáváním, že je také „nadexaktní“, vnitřně účastnou a v tomto smyslu subjektivní reflexí a sebereflexí, nejen myšlením o „objektech“, ale také myšlením o myšlení, porozuměním rozumění, kde nejde ani tak o to, jak je to s uměním „objektivně“, ale spíše o chápavé setkání „subjektu“ s jiným subjektem na teritoriu uměleckého díla, a že v těchto souřadnicích může nabývat svrchovaný smysl dokonce oživování duchovní tradice a „poddajnost“ autoritám (zde je možné namítnout, že to už pak není vědecká teorie a z hlediska pozitivistického ideálu je to skutečně tak). Nakonec víme také to, že právě tyto přesahy umožňují teorii postihnout svět umění v mnohem hlubších, subtilnějších polohách a kvalitách, než jsou ty, které se nám jeví, když k němu přiložíme rastr objektivistické fakticity a striktně logických kategorií. Právě proto se otázkami systematiky problematika umění nejen nevyčerpává, ale na ní nemusí stát ani s ní padat hodnota prací, které jsou z jejího hlediska chybné.“ /31/

Závěrem lze tedy shrnout, že respektujeme-li tyto mantinely angelmatiky, a neočekáváme-li od ní, že se stane jakýmsi arbitrem a měřítkem uměleckých hodnot fotografie, pak je

možné s ní velmi dobře vycházet. Platí pak zároveň mnohé z toho, co o ní bylo již dříve řečeno.

Tomáš Fassati: „Jedna z nejpokročilejších forem poznání struktury umění – angelmatika - je vůči konkrétním jevům umělecké praxe velmi tolerantní a nevymezuje je jednou, dvěma souřadnicemi... při dnešním rozvoji poznání bychom od ní exaktnost skutečně očekávat neměli,... ale ona o ni také ve skutečnosti vůbec neusiluje, jejími přednostmi jsou logika, komplexnost a preciznost formulací.“ /13/

Pavel Turek: „Jejím nesporným kladem je názornost explikačních postupů a přehledná klasifikace pojmů, což z ní činí přijatelnou výkladovou pomůcku v pedagogickém procesu, který uvádí fotografii do souvislosti s ostatními sdělovacími systémy. Na druhou stranu stále musí být zdůrazňována falešnost domněnky, že jen a pouze s angelmatikou lze vystačit a že ona samotná dokáže adekvátně postihnout veškeré jevy spjaté s obsahovým jednáním člověka.“ /30/

Vladimír Birgus: „Ani v Americe není mnoho systémů teorie sdělování tak přínosných jako angelmatika. Vidím v ní větší přínos než například v Barthesovi. Každá teorie má jistě svá omezení, spousta věcí je tam podnětných, některé jsou diskutabilní, ale nikdo u nás nevytvořil platnější teorii fotografie a někteří kritici, jako například Dufek, ji možná ani pořádně nečetli.“ /32/

Pedagog a organizátor

Počátky Šmokovy pedagogické a organizační činnosti zde již byly zmíněny, a tak se nyní můžeme trochu podrobněji podívat na období zřejmě klíčové pro Šmokovo další působení na FAMU, přelom let padesátých a šedesátých. U kolébky kameramanského studia na FAMU stáli prof. Karel Plicka a prof. Jaroslav Bouček, oba dva uznávaní pracovníci v oblasti filmu a fotografie. Takto byly prvními kmenovými pedagogy fotografické tradice vloženy hned zpočátku nejen do základů FAMU, ale i do způsobu výuky. Protože, jak již bylo dříve uvedeno, neměla škola k dispozici téměř žádný filmový materiál, výuka kameramanů probíhala po praktické stránce převážně formou fotografických cvičení. Dokonce i u přijímacích zkoušek, s výjimkou krátkého období, kdy se předkládaly také filmy, se požadovaly práce fotografické. Na škole v jejích počátcích však specializace na fotografii neexistovala a tak se stávalo že někteří posluchači vykazující při studiu výrazně fotografickou orientaci se po získání diplomu věnovali v praxi fotografii a nikoliv filmu (Dagmar Hochová, Jaroslav Zima, Alois Nožička a další). Někteří studenti s výrazně fotografickými sklony byli dokonce z kameramanského studia vyřazováni (Ota Richter, Jan Bartůšek, Miroslav Hucek, Pavel Dias a další). Pavel Dias ve své habilitační práci z roku 2003 *Mystérie fotografie na FAMU 1946 - 64* o tom píše, že „...Šmok zpočátku budoval ryze kameramanskou katedru a tím potlačil určitou tradici fotografie, která na FAMU přetrvávala po prof. Karlu Plickovi. Tehdy mladý pan docent Ján Šmok obětoval některé fotografy – studenty. Vyloučení studenti Richter, Hucek, Bartůšek a Dias byli charakterem svého fotografického vyjadřování dokumentaristé. Možná, ve vnímání

fotografie doc. Šmoka, to byl jeho nechápavý postoj k dokumentární fotografii, které pro realistický princip tvorby, byla přisouzena nálepka „*socialistická*“. Už tehdy, byť ovlivněni naší „sociální fotografií třicátých let“, jsme jasně věděli i cítili, že pro nás neexistuje jednoduché rovnítko mezi sociálním a socialistickým. (…) Doc. Ján Šmok říkával studentům: „*Víte, já jsem schopen poznat, kdo umí, kdo neumí, kdo má talent, kdo nemá talent. Jedenkráte jsem se zmýlil, a to bylo u Šajmoviče*.“ Nad Diasovým fotoscénářem říkával: „*Vidíte, tak to je fotograf. Já vás, studenti, varuji! Jestli budete dělat jako on, vypadnete ze školy. Buďte kameramany a ne fotografy*.“ Tvrdil, že se zmýlil jenom jednou. Ne, jeho omyly byly, v druhé polovině padesátých let pravidlem.“ /40/

Takovýto přístup k fotografujícím studentům FAMU byl však z dlouhodobého hlediska neudržitelný, a tak i díky Šmokovu liberálnímu postoji v této otázce se vytváří koncem 50. let na katedře kamery takové klima, které pak následně v roce 1960 vede k rozhodnutí zřídit zde fotografickou specializaci. Posledním posluchačem vyloučeným ze studia pro výrazně fotografickou orientaci a zároveň prvním, kterému byla oficiálně povolena fotografická specializace byl Pavel Dias: „Sérii vyhozených kameramanů jsem zakončil já. Důvod mého vyloučení byl, že jsem fotograficky příliš zaměřen, ale možná v tom sehrálo roli i něco jiného, za co jsem si mohl do jisté míry sám... Byl jsem potom zaměstnán na Barrandově v sekci fotoreportérů. Asi tak po roce jsem se setkal s prof. Šmokem a on mě pozval zpět na školu s tím, že dostal povolení pro individuální zaměření na fotografii. Absolvoval jsem znovu přijímací řízení, kde jsem předložil nějaké fotografie, a vše proběhlo hladce.“ /18/ Stalo se tak v říjnu 1960. A právě v této nelehké době přelomu 50. a 60. let, kdy fotografie, ještě stále

nepříliš respektovaná mezi tradičními obory umění, postrádá nejen vlastní osnovy, ale i vyhraněné fotografické osobnosti jako pedagogy, si Šmok postupně získává stále větší důvěru svých kolegů i studentů a profiluje se ve vůdčí osobnost a obecně uznávanou autoritu. Jeho vynikající schopnosti organizační a zájem o celkovou strukturu pedagogického procesu jsou také hlavními důvody, pro které je již v roce 1957 vybrán do funkce proděkana FAMU, kterou pak zastává po celé jedno funkční období. V roce 1958 je jmenován docentem oboru techniky filmového snímání a konečně v roce 1960 nastupuje po odchodu prof. Hanuše i na post vedoucího katedry filmového a televizního obrazu. Ilja Bojanovský pohlíží na Šmokovu roli v tomto období takto: „Výuku na škole začal promyšleně a úspěšně organizovat nejen na katedře kamery. Kameramani jsou vychováváni k týmové práci a jemu šlo o to, aby také ostatní obory, režie, produkce, dramaturgie zapadly do sebe, aby to odpovídalo jeho představám. Potřeboval kolem sebe soustředit lidi a ti kteří to měli nakonec vykonávat jsem byl já s Ludvíkem Baranem. Na počátku šedesátých let byla Šmokova tendence taková, že se škola musí rozšířit o obor televizní a tak jsme s Baranem odešli v roce 1961 na praxi do televize. Ludvík měl však spíše sklony k multimediální tvorbě a tak se nakonec vrátil k fotografii…“/6/

Pokud však jde o důstojné postavení a pevné zakotvení fotografie v rámci stávající struktury vysokoškolského studia, je k ideálnímu stavu stále ještě daleko. Pro snažení Šmoka a dalších přinese rozhodující průlom až teprve druhá polovina 60. let. Do té doby je fotografie na katedře kamery stále více či méně trpěnou „chudou příbuznou“. Existuje zde sice fotografická specializace, ale pouze jako základ pro vstup do filmové profese a „volná“ fotografie se zde učit vůbec nemá.

Spory, zda-li se fotografie má vůbec na FAMU vyučovat, tak nakonec vyvrcholí v roce 1965, kdy je zpracován návrh na zřízení samostatného studijního fotografického oboru a následně v roce 1967 se ve výčtu vysokoškolských studijních oborů objevuje poprvé i *Umělecká fotografie*. Vznik vlastního oboru dodnes mnozí vnímají jako svým způsobem zásadní a rozhodující událost pro další setrvání a rozvoj fotografie nejen na FAMU, ale v oblasti vysokoškolského studia vůbec a současně uznávají také mimořádné zásluhy profesora Šmoka v tomto dění. Potvrzuje to i jeho pozdější nástupce ve funkci vedoucího katedry, Doc. Jaroslav Rajzík: „Formování vlastního oboru fotografie probíhalo víceméně plynule v rámci katedry filmového a televizního obrazu a její vedoucí, tehdy doc. Šmok, měl nemalou zásluhu na vytvoření příznivých podmínek pro důsledný rozvoj oboru a jeho budoucnost.“ /18/

Samotný Šmok v již zmiňované, řadu let se táhnoucí diskusi o tom, jakou roli by měla fotografie v rámci organizační struktury FAMU hrát a především, kde vůbec by se měla vyučovat, zastává a prosazuje názor, aby na katedře kamery zůstala praktická cvičení a rozvíjela se dále fotografie. Zde však mnohdy naráží na tvrdý postoj kameramanů, kteří chtějí fotografii akceptovat jen do té míry dokud jim ta bude pro jejich zájmy prospěšná. Šmok tehdejší situaci z odstupem času komentuje takto: „Iniciátorem celé diskuse nebyla FAMU, protože na FAMU by tehdy takovýto návrh vůbec neprošel, ale byl to Erich Einhorn, který vytvořil projekt založení institutu na Uměleckoprůmyslové škole. Všichni do té doby říkali: Co má tady co dělat fotografie? Když se však začala VŠUP a Einhorn o to zajímat, vzniklo tady takové to „vlastenectví“ v duchu „my jim to nedarujeme“ a obratem se zlepšilo pochopení pedagogického sboru pro studium fotografie na FAMU. Takže

zásluhy o samostatný obor vlastně historicky patří jemu, protože tato skutečnost dala do chodu celou mašinérii, která vedla následně až ke zřízení studia fotografie na FAMU.“ /18/

V souvislosti s převratnou dobou 2. poloviny 60. let je třeba zmínit školní rok 1966/67, ve kterém bylo dosaženo dalšího pokroku při pokládání zakladů tzv. Kabinetu umělecké fotografie, jehož vedením pověřil Šmok posléze Jaroslava Rajzíka. Kabinet fotografie, tak jak byl chápán na FAMU, byl v podstatě jakousi malou neoficiální katedrou, sdružením pedagogů stejného zaměření a samostatnou organizační jednotkou, fungující ovšem v rámci stávající Katedry filmového a televizního obrazu.

K tehdejším kmenovým pedagogům Katedry filmového a televizního obrazu (ke 30. září 1967) patřili vedle Šmoka jako vedoucího katedry Václav Hanuš, Ilja Bojanovský, Jan Kališ, Josef Motejl, Eduard Landisch, Jiří Šmíd, Zdeňka Otradovcová, Marie Šmoková* a Jarmila Vaculíková. Pozdější vedoucí kabinetu fotografie Jaroslav Rajzík je spolu s Janem Pacákem, Ladislavem Křivánkem*, Zdeňkem Rosmmannem*, Karlem Hettešem*, Vladimírem Novotným, Jaromilem Jirešem, Jaroslavem Kučerou, Břetislavem Pojarem, Rudolfem Skopcem*, Antonínem Kleiblem*, Karlem Plickou*, Tiborem Hontym*, Jindřichem Brokem*, Cliffordem Seidlingem*, Zdeňkem Virtem* a Jiřím Velingerem ke 30. září 1967 veden jako externí pedagog katedry, který ve Šmokově seznamu zakládajících členů kabinetu fotografie k začátku roku 1966/67 nefiguruje. Právě hvězdičkou označení pedagogové tvořili ještě spolu s Karlem Čermínem a Jaroslavem Poláškem z Katedry filmové a televizní techniky (vedoucí J. Bouček), základ vznikajícího kabinetu fotografie. /33/ Rajzík je již jako vedoucí kabinetu fotografie zmiňován ve Šmokově referátu pro vedení FAMU z 10.6.1971, *O*

kádrové situaci na Katedře filmového a televizního obrazu k začátku školního roku 1971/72, kde se například praví: „Politicko-výchovné působení J. Rajzíka (za rok 70/71) je vynikající, externí aspiranturu ukončí v dohledné době... Všichni členové kabinetu řádně plnili povinnosti uložené studijním plánem a katedrou... Mimořádně aktivně se na činnosti kabinetu podílel jako vedoucí odb.as. J. Rajzík.“ Vedle Rajzíka jsou zde dále jako kmenové síly pro obor „Umělecká fotografie“ uvedeni Jiří Šmíd a Marie Šmoková. Jako externisté Jindřich Brok, Karel Čermín, Anna Fárová, Fred Kramer, Jaroslav Polášek, V. Roeselová-Piťhová, Clifford Seidling, Rudolf Skopec, Jaroslav Šimek, Petr Tausk, Zdeněk Virt a Jiří Všetečka. Katedra filmového a televizního obrazu má pokud jde o kmenové síly, na počátku školního roku 71/72, až na nově příchozího J. Rajzíka, stejné složení jako v roce 1967. /34/

V těžkém období začínající normalizace první poloviny 70.let se projevuje nejen Šmokova schopnost diplomaticky vycházet z nadřízenými orgány a vytvářet tak na katedře svobodné a liberální prostředí (V. Birgus: „Katedra fotografie byla tehdy díky Šmokovu obratnému vedení skutečně jakousi oázou v čase nesvobody.“ /44/), ale v již zmiňované zprávě pro vedení FAMU rovněž zaznívá i jeho „neideologický“ a zásadový postoj k politicky „problémovým“ jedincům na katedře. Šmok zde například uvádí: „ Kontrola činnosti kmenových pedagogů byla provedena na zač škol. roku 1970/71, po stránce politicko-výchovného působení a vystupování v krizovám období nebyly shledány žádné závady. V průběhu školního roku pomáhali všichni podle svých sil a možností konsolidačnímu procesu a plnili řádně své úvazky... všichni členové katedry si uvědomovali změny probíhající ve našem životě veřejném a hospodářském, ale i vleklou vnitroškolní krizi, mimochodem

zcela nezávislou na případu Venclíkově... Kolem osoby J. Šmída jsou v mimofakultní oblasti jisté pochybnosti, protože byl vyloučen ze strany v souvislosti s členstvím v redakci Rudého Práva. Působení dr. J. Šmída na fakultě bylo po stránce ideové vždy naprosto korektní, je ostatně jasně dokumentovatelné i jeho vlastní vědeckou prací... Žádných nátlakových akcí apod. se nezúčastnil, na fakultě plnil uložené povinnosti. Vedoucí katedry se seznámil blíže s okolnostmi jeho vyloučení z KSČ a domnívá se, že byl vyloučen na základě nesprávných informací podaných nižším orgánem orgánu vyššímu. Pokud nebudou známy nové skutečnosti pověří vedoucí katedry dr. Šmída výukou i v příštím roce a doplní jeho úvazek na přiměřenou míru.“ /34/ Tento Šmokův zásadový postoj připomíná a oceňuje i Pavel Dias: „Vážím si jeho ochranářského vztahu ke studentům, kterým zabezpečoval jakousi akademickou nedotknutelnost v dobách nebezpečí... Za Šmokova působení a vedení katedry fotografie nedocházelo k výrazným politickým postihům studentů. Za dob temnějších než temných byla v tomto prostředí akademická svoboda. Za co toho bylo dosaženo se asi nikdy nedozvíme. Je však nesporným faktem, že garantem dobrých vztahů tohoto akademického pracoviště byl skutečně její zakladatel a organizační stratég Ján Šmok.“ /40/

Zůstaňme ještě na chvíly v normalizačním období, vycházeje přitom ze vzpomínek posluchačů, nečlenů KSČ ani Socialistického svazu mládeže, v tomto případě Tomáše Fassatiho. Na škole vládlo průběžně poměrně liberální ovzduší, což ovšem neznamená, že byly možné otevřené projevy protestu proti režimu ať již slovní na přednáškách a seminářích nebo prostřednictvím vytvářených prací, resp. že by na FAMU mohli učit lidé kritizovaní vládnoucí stranou. Studenti to vnímali tak,

že základní organizaci KSČ mají v rukou poctivě taktizující pedagogové, kteří brání fakultu před útoky zvenčí.

Poznámka: Podle V. Birguse však byli v této době na FAMU i pedagogové, kteří měli k umírněnému postoji jakési „pasivní rezistence“ daleko a „někteří byli skutečně příšerné svi…“ /32/

Podle Fassatiho učitelé dokázali zprostředkovat studentům zcela čitelně, co je skutečným rizikem. Charakteristickou ukázkou byla např. slova profesora Šmoka v období předpokládaných demonstrací proti režimu: „Hošánkové, jestli tam bude kdokoli z vás přistižen, okamžitě letí!“. Z dikce bylo zcela zřejmé, že o vyloučení studenta účastnícího se demonstrace by se postaraly vyšší orgány, nikoli samotná FAMU. Jestliže přitom nebyla tvorba na škole stylově omezována, jak bylo například běžné na Akademii výtvarných umění a na seminářích katedry fotografie nebo kamery byla k dispozici libovolná zahraniční literatura o umění nebo promítání všech kvalitních západních filmů, byla taková taktika pedagogů smysluplná a etická. U jednotlivých osobností pak již jen záleželo na tom, zda se mimo školu naivně či zištně exponují pro režim (A. M. Brousil, J. Sequens, A. Kachlík), či zůstávají zdrženlivé (J. Šmok, I. Bojanovský ad.). Pokud to nezůstalo shodou okolností utajeno, mezi studenty převažovalo přesvědčení, že k přímé politické konfrontaci s následujícím postihem na FAMU za celé období normalizace došlo pouze jednou u známého případu filmu *Evžen mezi námi* spojeného se studentem Petrem Nýdrlem. Pedagové jako Šmok nebo Bojanovský dokázali naopak mnohým politicky postiženým pomoci, ať již se jednalo o vědomé přehlížení ideových prohřešků některých pedagogů, uchazečů o studium nebo posluchačů /např. Gábina Fárová, Lukáš a Petr Klimentové a jiní/, nebo také absolventů, za něž uvedu tento příklad. Tomáši

Fassatimu, jednomu z mála absolventů teoretického zaměření se podařilo založit v Banské Bystrici galerii fotografie a designu. Když při své politické nezkušenosti organizoval setkání a poloficiální cestou vydával tiskoviny zaměřené na sociální fotografii, dostal se do velké nepřízně místních stranických orgánů. Nastaly oprávněné obavy z nejhoršího. Profesor Šmok tehdy jakoby nezávislou pochvalnou recenzí ve stranickém periodiku svou autoritou dal najevo, že společenská závadnost Fassatiho akcí je přesným opakem toho, jak má být jeho aktivita hodnocena. Článek pana profesora, jehož osobnost byla na Slovensku částečně z neznalosti, částečně z promyšleného nacionalismu uctívána coby národní, tak rázně ukončil nebezpečné diskuse, jež se mezitím již přenesly z krajského do hlavního města Slovenska. /27/

Připomeňme nakonec i případ Gábiny Fárové, jež měla v 80. letech velké problémy s přijetím na FAMU kvůli své matce Anně Fárové, která podepsala Chartu 77 i kvůli tomu, že během studií na SPŠG byla přistižena při strhávání sovětské vlajky. I zde však Šmok dokázal svou osobností a vlivem prosadit zdánlivě běžnou věc, totiž přijetí talentovaného jedince na školu na základě jeho skutečných odborných schopností a vlastností, a nikoliv podle ideologického, stranického či jiného klíče. /32/

V roce 1973 se Šmok stává na jedno funkční období prorektorem AMU a v roce 1974 je jmenován profesorem. Jeho nová funkce zřejmě posléze přispěje, byť nepřímo, k završení celého emancipačního úsilí fotografie, kdy v roce 1975 dochází k rozdělení původní katedry filmového a televizního obrazu a vzniká samostatná katedra fotografie. Prof. Šmok k tomu dodává: „V polovině sedmdesátých let už bylo naprosto jasné, že se katedra kamery má rozdělit na tři samostatné celky: katedru techniky, katedru kamery a katedru fotografie. Pro

katedru techniky tam už byla dostatečně silná osobnost Josefa Pecáka, pro kameru Kališ, ale pro fotografii zatím nikdo s dostatečně silnou pozicí v pedagogickém sboru nebyl. Tehdy jsem byl odvolán z funkce prorektora (pro značné rozpory zejména s hudební fakultou) a tehdejší rektor Martínek souhlasil s tím, že jako určitou formu osobní kompenzace (což samozřejmě nebylo nikde veřejně vysloveno) podepíše založení katedry fotografie. Byl jsem již profesorem, fotografie řádným studijním oborem a měla i dostatečný počet pedagogů, takže nikdo nemohl vznést formální námitky proti založení katedry. Tak nakonec skutečně vznikla díky mé osobní pozici, a to přesto, že na FAMU byla řada lidí ve skutečnosti proti...“ /18/ Jan Kališ v katalogu *Ján Šmok* odpovídá na otázku jak došlo k rozdělení katedry obrazu na katedru kamery a fotografie takto: „Bylo to v nešťastných sedmdesátých letech. Vznikla animozita mezi vedením fakulty a Šmokem. Asi mu záviděli jeho schopnosti a úspěch, oficiální argument zněl: Šmok je fotograf a katedru kamery by měl vést kameraman. Návrh padl na mne. Dlouho jsem odolával, uvažoval dokonce o odchodu z fakulty (chtěl jsem hlavně točit), posléze na nátlak kolegů, kteří se obávali příchodu ev. „komisaře“ (skutečně jím bylo vyhrožováno), jsem podlehl. Rozdělování bylo bolestné a vůči Jánu Šmokovi nespravedlivé. Po dlouhých debatách s Jánem, které se často protáhly až do rána, jsme technologii rozdělení k oboustranné spokojenosti dohodli.“

Vytvořením samostatné katedry fotografie je systém výuky umělecké fotografie organizačně dovršen a prof. Šmok může na její první schůzi konané dne 25. září 1975 konstatovat, že byl právě překročen jeden důležitý mezník v postupném zrovnoprávňování umělecké fotografie s ostatními uměleckými vysokoškolskými disciplínami. /58/ Katedry fotografie na

pražské FAMU a na Vysoké škole pro grafiku a knižní umění v Lipsku byly až do konce 80. let jedinými místy nabízejícími možnost vysokoškolského studia tohoto oboru v socialistické východní Evropě.

Shrnuto, Šmokova role byla v tomto nelehkém období plném politického napětí (invaze vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968 a následné období normalizace), profesních sporů a leckdy i osobní nevraživosti, zcela výjimečná, podepřená nespornými kvalitami odbornými, stejně jako organizačními, opírajícími se o dlouholetou znalost prostředí na katedře *kamery* i v celé škole. Šmok se svým soustředěným úsilím pomoci fotografii také začal definitivně odklánět od vlastního kameramanského zaměření. Soudě i podle přetrvávajících sporů s kameramany, doložených svědectvím některých pamětníků, se zdá, že právě svojí silnější inklinací k fotografii a odklonem od vlastní kameramanské praxe po roce 1959, se začal poněkud vzdalovat jejich konkrétním požadavkům a potřebám. Velmi důsledně se však filmovému a televiznímu obrazu nadále věnoval ve svých teoretických analýzách.

Statická fotografie našla v postavě prof. Šmoka v okamžicích pro její osud zlomových a rozhodujících zastánce vpravdě nejpovolanějšího. Vždyť veškeré kroky od založení fotografické specializace na katedře kamery až po vznik samostatné katedry fotografie, musely být - kromě narůstajícího povědomí o důležitosti a významu tohoto oboru ve společnosti a zvýšeného zájmu o něj - podpořeny i respektovanou osobností a uznávanou autoritou. Člověkem, který by dokázal mnohé nové potřeby fotografie plně pochopit a posléze je také prostřednictvím praktických kroků realizovat. A právě takovou osobností prof. Šmok bezesporu byl. Potvrzuje to i většina dlouholetých pedagogů FAMU, mezi nimi také fotograf Pavel Dias: „Hodně se

diskutovalo o tom, kde se má vysokoškolsky fotografie přednášet. Věřím, že nebýt osmiletého Šmokova úsilí, diskutovalo by se doteď. Zasloužil se o něco, co mu nelze zapomenout. Postavil pro fotografii vysokou školu. Svou teoretickou prací a organizačním úsilím, se stal skutečným zakladatelem tradice vysokoškolského vzdělávání fotografů u nás. Kdyby pan profesor neudělal nic jiného, zaslouží si důstojný pomník nejen v myslích fotografů, ale v myslích všech absolventů FAMU.“ /19/ Podobně hovoří fotograf a pedagog Miroslav Vojtěchovský: „Bez něho by totiž fotografie v této dnešní podobě nebyla na FAMU. Fotografie by ještě velmi dlouho neměla vysokou školu.“ /19/ Přidává se i fotograf a historik fotografie Vladimír Birgus: „To že dnes máme na FAMU v Praze samostatné vysokoškolské studium fotografie, je především zásluhou profesora Šmoka. Jeho nadšení pro fotografii, velké autority a velkých zkušeností, mnoha dopisů a intervencí, obrovské práce při vypracování osnov anebo získávání pedagogů, silné vůle a entuziasmu při překonávání nespočetných překážek.“ /20/

Také skutečnost, že fotografie nezačínala v době svého osamostatnění pokud jde o kvalitní učební plány zcela na zelené louce, je další velkou zásluhou Šmoka, který pro její potřeby přizpůsobuje své vlastní kameramanské osnovy, včetně již osvědčeného modelu praktických fotografických cvičení. Sám o tom píše: „Vývoj učebních plánů se dá jednoznačně definovat jako pronikání fotografického programu do původního programu kameramanského ve fázi první a ústup kameramanského programu z programu fotografického ve fázi druhé. Je to dáno přirozeně mechanismem vzniku oboru v lůně oboru kamery. Nutno ovšem zdůraznit, že struktura učebních plánů zůstala

stejná, protože kamera a fotografie představují jen kinetickou a statickou aplikaci téhož sdělovacího prostředku.“ /18/

Pokud jde o původní Šmokovy učební plány a systém výuky Šmokův nástupce na Katedře filmového a televizního obrazu Jan Kališ popisuje svou situaci po rozdělení katedry takto: „Samozřejmě, že jsem úzce navazoval na Šmokem vybudovaný systém výuky, vždyť jsem s ním souhlasil už v předchozím období. Přiblížil jsem pouze výuku ke stavu profese a povolal jsem jako pedagogy některé kameramany (J. Macháně, V. Růžička, J. Šofr, J. Brabec, J. Malíř a další). Společně jsme prověřili vztahy mezi teoretickou a praktickou výukou a upřesnili návaznosti jednotlivých předmětů. Jinak jsme celý výukový systém nechali beze změn. J.Š. učil na katedře kamery dále a přednášel svou skvěle propracovanou teorii skladby obrazu. Jeho výukový systém je v principu zachován dodnes.“ /28/

Vedle zajištění vzniku a provozu zmiňovaného kabinetu fotografie (oficiálně vytvořeného 1. 3. 1971) lze k řadě Šmokových zásluh přičíst především prosazení práva na udělování uměleckých aspirantur pro obor umělecká fotografie (21. 12. 1973) či získání dalšího ministerského potvrzení v roce 1974 na právo diplomantů na registraci v Českém fondu výtvarného umění (ČFVU). Tato organizace jako jediná v rámci nesvobodného totalitního systému umožňovala umělcům alespoň ekonomicky relativně nezávislý výkon jejich povolání na volné noze.

Osmdesátá léta jsou pro Šmoka dobou, kterou poznamenaly profesní i osobní spory s Jaroslavem Rajzíkem. Tento konflikt eskaloval v roce 1985, kdy se Šmok blížil důchodovému věku (1986) a musel nutně uvažovat o svém nástupci na post vedoucího katedry fotografie. Rozpory profesní, týkající se

např. způsobu provádění přijímacích zkoušek na katedru fotografie, studia při zaměstnání či koncepce výuky fotografie na FAMU, se následně přenáší do roviny osobních invektiv a výpadů. Šmok v řadě svých stížností děkanovi FAMU prof. Sklenářovi, rektorovi AMU J. Martínkovi či celozávodnímu výboru KSČ AMU, upozorňuje na Rajzíkovu nezpůsobilost „racionálně posoudit jakýkoliv problém nebo proces týkající se katedry fotografie nebo FAMU“, dále poukazuje na jeho „projevy zaujatosti vůči některým osobám /Šmok, Štecha, Birgus, Všetečka, Krejčí, Kirchner/ a některým jevům /studium při zaměstnání, evidence prakt. cvičení atp./“, jež mají dle Šmokova soudu chorobný charakter a v neposlední řadě na Rajzíkovo společensky nepřijatelné chování a jednání ve stavu emocionálního zaujetí: „J.R. slovně napadá nehorázným způsobem ostatní pedagogy, hrubě porušuje běžné konvence společenského styku, pronáší nesmyslná a ničím nedoložená tvrzení a obvinění, při odporu stupňuje agresivitu až k jakémusi záchvatu, při kterém zcela ztrácí kontrolu nad svým jednáním a svými výroky… Nyní se situace vyhrotila natolik, že již nemohu nést či řešit důsledky stavu J.R. sám a nejsem také schopen je sám zvládnout… Situace je pro katedru téměř tragická, protože dlouhá léta připravovaný další vedoucí katedry je ve stavu, ve kterém prostě nemůže katedru řídit. Pochybuji dokonce, že mne může v dané chvíli i pouze zastupovat. Nemám k němu důvěru, dělá věci, které již dále nehodlám snášet ani krýt… Rád bych upozornil, že takto jsem si závěrečná léta svého působení na FAMU rozhodně nepředstavoval, vývoj J.R. je pro mne největším zklamáním celé mé pedagogické kariéry.“ /35, 36/

Samotný Jaroslav Rajzík se v roce 1999 k těmto věcem vyjadřuje takto: „Pan profesor Šmok byl velmi inteligentní člověk a měl obrovské organizační schopnosti. Být jiná doba,

byl by pravděpodobně výborným manažerem nebo politikem... Svého času v 60. letech mě přivedl na FAMU, učinil ze mne jakéhosi svého zástupce, ale později, koncem 70. let a pak především v 80. letech, se mne najedou začal bát. Já jsem byl už dospělejší a nechtěl jsem se nechat tak manipulovat a neviděl jsem také důvod, proč neříkat své názory. On to ale začal brát jako útok proti sobě. Mně však šlo o věcnou diskusi. Třeba v prosazení ateliérového systému na katedře fotografie apod. Snažil jsem se tyto naše spory urovnat, ale on vlastně ze mne dělal blázna, reagoval nepřiměřeně a vyvolával konflikty. V 80. letech jsem si také myslel, že by bylo dobrý, kdyby rezignoval na to své centralistické vedení, ale já sám jsem se žádným vedoucím katedry stát nechtěl, chtěl jsem však zůstat na katedře... Byla to složitá doba a šlo o komplikované věci. Ne vše svědčí pro ideální obraz pana profesora... Později, v 90. letech, se pak naše vztahy do jisté míry urovnaly, ale pokračovat v našem dřívějším přátelství bylo už složité.“ /8/

Poznámka: Podle Rajzíka fungovala katedra fotografie v roce 1999 způsobem, který byl kvalitním kompromisem mezi Šmokovým názorem a názorem jeho.

Vladimír Birgus vidí zpětně vztahy Šmok – Rajzík takto: „Mohu potvrdit, že asi od roku 1978 se celou dobu neustále hádali. Rajzík je výborný fotograf, ale v pedagogické oblasti měl se Šmokem velké konflikty. Od začátku zastával názor, že FAMU má být druhá VŠUP. Jemu se nelíbil takový ten univerzální systém studia, říkal, že máme mít ateliéry, aby jeden člověk vedl studenty od 1. do 5. ročníku a aby si studenty měl možnost při přijímačkách vybírat, což nebylo v podstatě možné a naráželo to na konflikt se Šmokem, který chtěl normální přijímačky a systém univerzální. Bylo to pro Šmoka těžké zklamání, on vlastně přivedl Rajzíka k pedagogické činnosti,

Rajzík měl obrovskou snahu stát se vedoucím katedry, opravdu urputnou. A organizační schopnosti měl pramalé, to bylo všem jasné, ale byl to vedle Jana Brodského jediný straník na katedře. Jeho činy, co posléze udělal ve funkci vedoucího katedry, byly katastrofální, bylo to nejhorší období katedry. Třeba rozhodl, že dějiny fotografie musí učit Antonín Dufek a ne já. Nakonec to skončilo tak, že Dufek ani jednou za celý rok nepřijel, takže jsem to musel nakonec stejně učit já... Rajzík měl pocit, že je zneuznaný na FAMU, že on vedl kabinet a že je de facto zakladatelem fotografie na FAMU. Do určité míry má pravdu, ale rozhodně celý ten koncept vymyslel Šmok a osnovy z velké části také, takže Rajzík rozhodně není skutečný zakladatel.“ /32/ Ludvík Baran vidí tyto vztahy v jiné perspektivě: „Šmok chtěl zpozadí řídit katedru ´obrazu´ a Rajzíkovi upíral výtvarnou kvalitu. Ten dělal hodně práce za Šmoka a prožil si hotové trýzně. Chtěl dělat čistou českou duchovní fotografii a vybudovat trošku jiný koncept české fotografie, hledat naše cítění a myšlení, otevřít ji na základě historie české fotografie (Ludwig, Plicka, Honty, Sudek), ale byl zbrzděn. Poté, co se stal Rajzík vedoucím katedry fotografie, nedošlo k žádnému přerušení kontinuity, ale naopak k otevření...“ /5/

Snaha odvrátit jmenování Rajzíka vedoucím katedry je patrna nejen ve Šmokově úsilí znovu a znovu důrazně poukazovat na Rajzíkovu nezpůsobilost pro vedení katedry či ve snaze přivést do Prahy přijatelnějšího kandidáta na tuto funkci, V. Židlického, jenž však byl pracovně vázán v Brně. Kupříkladu celá řada pedagogů se staví za Šmoka v petici adresované děkanovi FAMU prof. V. Sklenářovi, ve které se píše: „ Vážený soudruhu děkane. Protože se situace na katedře fotografie neobvyklým způsobem vyhrotila, konstatujeme, že podle našeho soudu by nebylo vhodné, aby doc. Rajzík převzal k začátku

školního roku 1986/87 vedení katedry fotografie. Jsme přesvědčeni, že v dané chvíli je nejvýhodnějším řešením pověření prof. Jána Šmoka do funkce ved. katedry na další funkční období s tím, že se otázka nového vedoucího katedry vyřeší později výběrem z většího množství přiměřeně připravených kandidátů. V Praze 20.XII.1985. Pedagogové katedry fotografie.“ Mezi třinácti podepsanými jsou P. Štecha, V. Kozlík, V. Birgus, Z. Virt, J. Krejčí, P. Tausk, J. Všetečka, J. Šimek, M. Dufek, A. Braný a Z. Kirschner. /37/

I přes kladné vyřízení Šmokovy osobní žádosti k ministru školství ČSR Milanu Vondruškovi o prodloužení funkčního období pro vedení katedry o jeden rok se situace ani následující školní rok na katedře fotografie nezlepší. V. Židlického, o kterého se Šmok, jako o svého nástupce zajímá, se nepodaří vyvázat z jeho pracovních závazků v Brně, kde byl ředitelem tamní SUPŠ, a nakonec i vztahy mezi Šmokem a vedením FAMU velmi ochladnou (fakulta dokonce vysloví nesouhlas s prodloužením Šmokovy funkce vedoucího katedry) a Šmok musí svou pozici před děkanem FAMU V. Sklenářem obhajovat písemně: „Vážený soudruhu děkane! Nedovedu dost přesvědčivě vyjádřit, jak mne mrzí, že se v poslední době mezi námi objevují rozpory podle mého soudu zbytečné a zaviněné především tím, že si nevyžadujete informace přímo ode mne, nýbrž opíráte svůj názor o informace z jiného pramene. Stalo se tak poprvé výrazně 16.9. 1985, kdy jste mne zápisem z vedení obvinil z nedodržování předpisů o obhajobách, aniž jste mne vůbec vyslechl – a to na základě naprosto nekvalifikované informace, sdělené Vám za mými zády doc. Rajzíkem. Nyní došlo k tomu, že některé Vaše výroky ze schůze vedení ke konci roku pronikly na veřejnost, povídá se o nich po škole a sehrály zjevně svou úlohu i při nesouhlasu fakulty s prodloužením funkce vedoucího

katedry, které mi bylo povoleno ministrem školství ČSSR na základě mé osobní žádosti. V podobě jaké kolují po AMU, se dotýkají mé osobní cti a mé odborné pověsti, nemějte mi proto, prosím za zlé, že se musím energicky bránit…“ Šmok dále vyvrací některá tvrzení a fámy o tom, že katedra fotografie je jeho vinou málo zapojena do života FAMU, že katedra fotografie překračuje své pravomoce a hraje si na děkanát či konečně, že on sám jako její vedoucí si na katedře dělá, co chce: „…Radím se s příslušnými pedagogy, podle potřeby i s plenem katedry a přijímám a realizuji každý návrh, který je v souhlase s předpisy a znamená při tom krok vpřed. Nemohu ovšem respektovat prostoduchou představu o státním aparátu jako spolku, kde vedoucí dělá to, co mu odhlasováním uloží zaměstnanci a nemohu samozřejmě věnovat sluch návrhům nesmyslným. Představa, že by měl posluchač fotografie vést po čtyři roky jediný pedagog, je předpotopní, děsivý je návrh, aby posluchač pracoval na cvičení jak mu libo dlouho a aby se všechna cvičení odevzdávala najednou na konci roku. Velmi nebezpečné je také soustavné hlásání myšlenky, že máme zrušit studium při zaměstnání, protože na AVU a na UMPRUM takové studium není – podobný charakter mají i návrhy další, které z hlediska vnějšího mohou vypadat velice pěkně, jako např. návrh, aby se v přijímacím řízení rozhodovalo podle fotografií nafotografovaných v jeho průběhu apod.“ Nakonec Šmok uzavírá tuto tvrdou obhajobu: „ Pokud Vám, vážený soudruhu děkane, někdo takové líbivé návrhy předkládá jako svůj program reformy studia fotografie, bylo by asi nejlepší, kdybyste si k nim vyžádal podrobný odborný výklad. Rád v tom směru posloužím. Zůstávám s projevem úcty a přáním, aby se naše vzájemné vztahy vrátily do původních kolejí prof. Ján Šmok.“ V Praze dne 25.II. 1986. /38/

Šmok opouští post vedoucího katedry fotografie v roce 1987 při svém odchodu do oficiálního důchodu, a nakonec, i přes veškeré vynaložené úsilí o nalezení přijatelnějšího nástupce, přichází na jeho místo J. Rajzík. Šmok však až do konce svého života zůstává FAMU věrný a působí zde dál jako kmenový pedagog a profesor – konzultant, jenž kromě jiného i nadále pokračuje ve výuce na katedře filmového a televizního obrazu. V. Birgus: „V 90. letech za Miroslava Vojtěchovského měl na FAMU asi třetinový úvazek a už zde příliš nevystupoval, nechtěl si to s nikým rozhádat, byl takový klidný a jen když byly ty nejhloupější hádky na schůzi katedry, tak takovým rozumným způsobem promluvil. Byl to pořád člověk, který má nadhled a který navrhuje dobrá řešení, ale byl už trošku v pozadí.“ /32/

Bylo by zásadní chybou nevěnovat pozornost Šmokovým pedagogickým postupům. Na rozdíl od jeho teorie se v zásadě setkávaly s převažujícím obdivem. Jeden z jeho žáků, pozdější pedagog Aleš Kuneš to výstižně charakterizuje: „Šmok dokázal mluvit i o těch nejsuchopárnějších složitostech vtipně!“ Své poměrně komplikované teoretické analýzy nikdy na přednáškách podrobně nepopisoval. Vybral si vždy nějaký základní princip a ten v promyšleném rozhovoru s posluchači velmi názorně popsal a doplnil vtipnými příklady z praxe, které pevně uvízly v paměti a připomínaly žákům podstatu teoretického problému. Věděl, že kdo bude chtít proniknout do podrobností, tomu nejlépe poslouží četba jeho skript. Šmokovy učební texty přitom byly podobně názorné, jako jeho výklad. Celá problematika byla vždy systematicky členěna do malých stručných odstavců se samostatným označením, aby bylo snadné v učebnicích hledat. Důležité termíny a myšlenky byly podškrtnuty a za každou kapitolou následovalo buď shrnutí nebo kontrolní test stručně opakující probranou látku. Šmokovy zkoušky se podobaly jeho

přednáškám. Neobtěžoval posluchače ani sebe podrobnostmi, byl nadmíru spokojen, když zkoušený stručně potvrdil pochopení některého ze základních principů. Zatímco při hodnocení praktických prací byl nekompromisní, při známkování zkoušek z teorie byl tolerantní. Věděl, že teoretické znalosti jsou pro praktiky sice nezbytné, ale nikoli nejpodstatnější. Šmokova schopnost vnímat systém výuky komplexně se odrážela ve skladbě přednášek a cvičení. V praktické výuce postupně vypracoval soustavu, v níž se student od prvního do posledního ročníku setkal se všemi profesními problémy, jaké praxe nabízela. Kameramané a fotografové si vyzkoušeli nejen tradiční a elektronické technologie, ale malovali také akvarely, kreslili kostýmní a scénické návrhy. Mezi přednáškami nechyběly dějiny umění nebo fyziologie zraku. Za jedinou Šmokovu slabost lze považovat výběr pedagogů. Dnes již těžko posoudíme, zda byl příliš omezen finanční nebo politickou situací, jisté je, že jeho pedagogický sbor byl kvalitativně nevyrovnaný. Mohlo to být ovšem také následkem jeho dobrácké tolerance vůči fotografické obci. Přes všechnu důslednou pozornost přípravě výuky byl možná i značným skeptikem ve vztahu k působení školy na své žáky. S oblibou říkával: „Škola při přijímacích pohovorech vybírá nejtalentovanější uchazeče, aby je pak celých pět let systematicky kazila.“ /27/

Své bohaté zkušenosti však uplatňuje profesor Šmok také mimo akademickou půdu. Příkladem může být jeho práce pro Svaz českých fotografů (SČF), jehož byl od roku 1986 předsedou. /21/ Téhož roku se stává také předsedou sbírkové komise SČF. Právě Sbírka Svazu českých fotografů, v níž se díky jejímu vedoucímu dr. Milanu Krejčímu podařilo v krátké době shromáždit přes deset tisíc snímků od celé řady uznávaných českých autorů, jakými jsou např. Karel Plicka,

Václav Jírů, Svatopluk Sova, Jindřich Štreit a mnozí další, patří k tomu nejdůležitějšímu, co později ze skomírajícího Svazu českých fotografů zbylo. Koncem 80. let Šmok pomáhá budovat v domě „U bílé růže“ v Kamzíkově ulici č. 8 na Starém Městě Pražském Galerii SČF, která výrazně obohatila fotografický život v Praze a uvedla řadu kvalitních výstav, jak už zavedených tvůrců (Ernestine Ruben), tak i mladších talentovaných autorů (např. Michala Macků, Václava Podestáta aj.).

Na počátku let devadesátých Ján Šmok začíná působit také na Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakultě Slezské univerzity v Opavě, po FAMU druhém vysokoškolském studiu fotografie u nás, na jehož prosazení v univerzitním opavském prostředí se také společně s Vladimírem Birgusem podílel. Nikdy se totiž netajil tím, že nesouhlasí s unáhleným zrušením dálkového studia fotografie na FAMU, a proto všemožně podporoval jeho zřízení na Slezské univerzitě. Do Opavy přichází učit spolu s Vladimírem Birgusem, Miroslavem Vojtěchovským, Jindřichem Štreitem, Antonínem Braným, Tomášem Fassatim a Alešem Kunešem, přičemž až na J. Štreita se všichni jmenovaní rekrutovali z řad pedagogů a absolventů FAMU. V průběhu 90. let je doplnili Blanka Chocholová, Pavel Mára, Jan Pohribný, Václav Podestát ad. To bylo také jedním z důvodů, proč vztahy mezi katedrou fotografie FAMU a Institutem tvůrčí fotografie Slezské univerzity jsou založeny spíše na vzájemné spolupráci než na konkurenční řevnivosti.

Historie ITF se začíná odvíjet již od roku 1971, kdy jeho otevření, tehdy ještě v Brně a pod názvem Škola výtvarné fotografie (později Institut výtvarné fotografie SČF), prosadil fotograf a pedagog brněnské Střední uměleckoprůmyslové školy K. O. Hrubý. ITF prošel v 80. a 90. letech pod vedením Vladimíra Birguse vývojem od převážně korespondenčního

studia pro nejvyspělejší amatéry přes zřízení bakalářského distančního studia na právě založené Slezské univerzitě v Opavě začátkem 90. let až k otevření pětiletého studia magisterského v roce 1996. Distanční, dnes kombinované studium na ITF, bylo a je určeno především těm fotografům, kteří si z různých důvodů nemohou dovolit docházet do školy každý den a zároveň si chtějí zvýšit kvalifikaci. To, že škola přijímá poměrně vysoké množství uchazečů do prvního ročníku (ve kterém ovšem řada studentů zjišťuje, že není schopna dostát vysokým studijním nárokům), plně korespondovalo se Šmokovými představami o demokratickém charakteru středního a vysokého fotografického školství u nás, jež by mělo dávat příležitost a umožňovat studium co nejširší obci zájemců. Jeho charismatická osobnost se vedle vedoucího ITF Vladimíra Birguse a tajemníka Vojtěcha Bartka stává na počátku 90. let jedním z nejdůležitějších jednotících faktorů vznikající školy.

Současný posluchač ITF Michal Kubíček ve své bakalářské diplomní práci o Institutu tvůrčí fotografie tuto skutečnost připomíná, když píše, že příchod „zřejmě nejslavnějšího československého pedagoga fotografie profesora Jána Šmoka, ve školním roce 91/92, byl pro ITF významným mezníkem, především pro uznání školy na poli odborném… svým věhlasem a významem výrazně pomohl Institutu v upevnění pozice mezi ostatními vysokými školami.“ /39/ Specifické tvůrčí a komunikační klima školy mohou pak pocítit studenti nejen na předmětech Šmokem přímo vyučovaných, jakými byly Stavba a skladba fotografického obrazu či Teorie fotografie, ale také v dělné a uvolněné atmosféře pravidelných víkendových konzultací, při četných neformálních kontaktech žáků s pedagogy institutu a v neposlední řadě i v celkovém organizačním chodu školy. Prof. Šmok stejně jako jinde i zde se

brzy stává nepřehlédnutelnou postavou. Kromě vlastní přednáškové a konzultační činnosti je pravidelným členem státních zkušebních komisí, vede řadu diplomových prací a v neposlední řadě se v roce 1996 nemalou měrou podílí také na přidělení akreditace magisterského studia pro ITF akreditační komisí vlády ČR.

Vladimír Birgus o Šmokově roli říká: „Ze začátku dělal takovou záštitu, když jsme přešli na Slezskou univerzitu. Když jsme zase dělali magisterské studium, tak to byl docela velký problém, protože Milan Knížák proti tomu strašně bojoval a Šmok zase velmi bojoval za nás. Chodil do akreditační komise, sháněl a psal různé posudky, prostě nám hodně pomáhal…“ /32/

Již zmiňovaná neformální a uvolněná atmosféra školy, kde pedagogové a studenti jsou si blíž a tvoří kompaktnější sbor než na jiných školách, také vyhovovala naturelu pana profesora a ten nikdy nezkazil žádnou zábavu. Pravidelně a aktivně se účastní imatrikulačních obřadů přijímání a zasvěcování nováčků, odehrávajících se v maskách a převlecích v duchu spartakiádním, tahitském, indiánském aj., nejrůznějších recesistických představení, šlehačkové bitvy, tanečních večírků apod.

U mne osobně měl pan profesor mezi jinými pedagogy vždy poněkud zvláštní a tak trochu výsadní postavení. Zažil jsem jej v polovině devadesátých let jako student na Pražské fotografické škole, kam občas docházel externě vyučovat, a ke konci jeho života necelý rok a půl též i jako posluchač ITF. Jisté rozechvění jsem pociťoval téměř pokaždé, kdy se ocitl v mé blízkosti. Pozdrav „dobrý den, pane profesore“ jsem adresoval vždy pouze jemu a bylo v něm ukryto i mnohé z toho, co cítí člověk k druhému člověku, blízké bytosti a autoritě zároveň,

která jej v mnohém přesahuje, ale jíž se ve skrytu obdivuje a touží jí porozumět.

Organizační a pedagogickou činnost Šmoka však nelze v žádném případě redukovat pouze na působení v oblasti vysokého školství. Vždyť byl téměř pověstný, a nutno dodat, že pro řadu jeho kolegů - pedagogů takřka i nepochopitelný, jeho zájem o různé formy filmového a fotografického vzdělávání amatérů, kterým věnoval vždy nemalou pozornost. Amatéry vlastně nikdy nepovažoval za nějaké diletanty (míněno v hanlivém smyslu slova), ale v jistém ohledu za průkopníky, kteří oproti fotografům-profesionálům mohou, pokud k tomu ovšem mají vytvořeny odpovídající podmínky a jsou vybaveni patřičnými schopnostmi, významně a specificky zhodnocovat svou tvůrčí svobodu a nezávislost.

V úvodním slově ke katalogu 14. národní výstavy amatérské fotografie konané v roce 1994 v Kolíně J. Šmok píše: „...amatéři byli vždy tím hlavním proudem, z kterého čerpal celý náš obor významné talenty a posléze autory. Eugen Wiškovský přece žádným profesionálem nebyl a jeho práce jsou srovnatelné s díly mnohých dobře školených umělců. Hranice, jak víme, jsou ve fotografii na rozdíl od jiných uměleckých oborů velmi mlhavé a vlastně o ně vůbec nejde, neboť nejlepší díla bude hodnotit často až další generace. Naším posláním je přispět k zachování a pokud možno i rozvoji toho dobrého, co máme.“ /41/

Byl jedním z prvních, spolu s Ludvíkem Baranem, Iljou Bojanovským a některými dalšími, kdo začali postupně a cílevědomě již na přelomu 50. a 60. let rozvíjet dosud opomíjenou amatérskou fotografii prostřednictvím přednášek a besed v řadě místních fotoklubů, ale i například v rámci dlouhodobějších kurzů lidové umělecké tvořivosti. (Praha, Kralupy, Pardubice, Benátky nad Jizerou apod.) /22/ I zde ji

však vyučuje podle vlastních moderních vyučovacích osnov, které kladou důraz nejen na to, aby se posluchači z řad fotoamatérů naučili dobře chápat specifiku jednotlivých fotografických druhů a žánrů, ale aby především dokázali prakticky využít znalosti skladebných postupů a řady dalších poznatků z oblasti fotografické a snímkové techniky.

Pravidelně zajíždí na Slovensko, do Bratislavy, do Košic vybírat na střední školy žáky na FAMU, zhodnotit jejich fotografie, poradit co potřebují k přijímacím zkouškám apod. Rovněž se však věnuje i přednáškám pro kameramany na nejrůznějších místech naší republiky (Ostrava, Hradec Králové, Přerov a další.) /54/

Například ve Vlastivědném sborníku Kralupska z roku 2001 se v článku Ladislava Rosíka *Z historie amatérské fotografie na Kralupsku* připomíná, že „Řada členů kralupského fotoklubu byla žáky prof. Šmoka v různých dlouhodobých kurzech a vzdělávacích akcích a pan profesor vždy rád zajížděl do Kralup při příležitosti vernisáží, přednášek, besed nebo jen nezávazných přátelských setkání třeba u sklenky vína. Každá návštěva byla tradičně vždy zdokumentována vlastnoručním podpisem pana profesora do kroniky fotoklubu… Blízkost Prahy také umožňovala nejvyspělejším fotoamatérům navštěvovat kurzy výtvarné fotografie, organizované Lidovou konzervatoří Středočeského kraje, kde přednášeli profesoři FAMU. Základní kurz v trvání čtyř semestrů, který vedl prof. Ján Šmok, absolvovalo postupně do r. 1976 celkem 9 členů kralupského fotoklubu.“ V článku se dále též uvádí že „Atraktivním způsobem jak zvyšovat odborné technické a teoretické znalosti běžných fotoamatérů, bylo pořádání odborných seminářů a později i víkendových školení. Tak již koncem května 1966 zorganizoval Vlastimil Hájek v Kralupech *Dny amatérské*

fotografie. Probíhalo současně několik fotografických výstav, promítání filmů s fotografickou tématikou, poradenská služba, beseda s autory..., ale hlavním hitem byla přednáška Jána Šmoka *Akt včera a dnes*, kdy zájemci zcela zaplnili sálek v bývalé dívčí škole, přestože se vybíralo vstupné.“ /42/

V 70. letech působí Šmok jako vedoucí fotografického oddělení na LŠU v Praze 1 v Biskupské ulici, jakési neoficiální přípravky potencionálních uchazečů o studium fotografie a kamery na FAMU (Pozn: Vzpomínky řady bývalých Šmokových žáků na školičku a pana profesora jsou součástí kapitoly *Šmok ve vzpomínkách*), dále externě vyučuje na Pražské fotografické škole založené a vedené od roku 1972 až do současnosti dr. Václavem Vláškem (do roku 1990 formálně pod SČF), ale především působí na Krajské lidové konzervatoři v Hradci Králové, jejíž fotografické oddělení sám dlouhodobě vede. Začátkem 80. let pak rovněž dojíždí přednášet na Krajskou lidovou konzervatoř do Ústí nad Labem, vedenou Vladimírem Birgusem: „Pro mě to byl hluboký zážitek ty jeho přednášky. Třeba do Olomouce jezdil dost často a míval tam opravdu skvělé přednášky o fotografii, což mě pak přivedlo na myšlenku, že se fotografii musím věnovat profesionálně... a když jsme koncem sedmdesátých let dělali Ústí, tak jsme vlastně přejímali jeho osnovy... Kromě mne jako vedoucího tam učil ještě A. Braný a O. Kavan a Šmok tam jezdil jen občas. Vedle jeho cvičení vajíček, struktur apod. jsme měli oproti Hradci i dějiny fotografie, dějiny výtvarného umění, ale i na tom se Šmok podílel.“ /32/

Šmok však přednáší amatérům nejen v nejrůznějších koutech naší země, ale i v zahraničí, kam je zván a kde často působí i jako člen odborných porot řady fotografických i filmových soutěží a festivalů. U nás je od roku 1970, po celou dobu její

existence, předsedou poroty progresívní mezinárodní fotografické soutěže vysokoškolských studentů *Fotografia academica*, pořádané každoročně Vysokou školou chemicko-technologickou v Pardubicích. V porotě působí například společně se šéfredaktorem časopisu *Fotografie* Gerhardem Ihrkem z Lipska a mezi účasníky soutěže se objevují později významná jména české a slovenské fotografie, jako například Miro Švolík, Peter Župník, Karel Cudlín, Stanislav Friedlaender aj. Několikrát působí jako předseda poroty Národní výstavy amatérské fotografie ČSR v Olomouci, zajíždí do porot v Přelouči, Ružomberoku, Opavě aj. nebo vede výchovné kurzy pro porotce a lektory fotografie, organizované Ústavem pro kulturně výchovnou činnost. /26/ V neposlední řadě připomeňme i tu skutečnost, že ve 2. polovině 80. let vzniká z jeho iniciativy vedle již tradičních forem školení SČF, jakými jsou již výše zmiňované *Institut výtvarné fotografie*, *Pražská fotografická škola* či *Pražské fotostředisko*, i další nová forma studia, *Dálková škola Svazu českých fotografů*. Ta se opírá o individuální korespondenční studium a umožňuje bez podstatných časových či jiných omezení konzultovat fotografické práce a plnit předepsané úkoly téměř každému zájemci, jenž projeví dostatek trpělivosti a zájmu o obor. Poznamenejme, že se zde zároveň jednalo o velmi netradiční formu komunikace mezi pedagogem a žákem, kdy hodnocení fotografií a zadávání nových úkolů se realizovalo vesměs prostřednictvím magnetofonových nahrávek.

Mnozí vzpomínají na pana profesora především jako na osobitého pedagoga s nezaměnitelným šarmem, přísného, kritického, nekompromisně vyžadujícího, ale zároveň i lidského, schopného vidět věci a události v širších souvislostech a často i z humorného nadhledu. Výjimečným darem řeči, schopností

vtipně a nenásilně ozřejmit přednášenou látku i svými takřka neodmyslitelnými slovními exkurzemi do světa čehokoliv, většinou však historie, lingvistiky, medicíny, spišské architektury, červeného vína, všeho co se týká ženského rodu i téměř neuvěřitelných osobních zážitků a příhod, si získával na svou stranu všechny ty, kdož v sobě alespoň na okamžik nalezli trochu smyslu pro hru a fantazii, stejně jako zvídavého ducha.

V roce 1981 se na stránkách časopisu Revue Fotografie u příležitosti Šmokových šedesátých narozenin vyjadřují k osobě pana profesora tehdejší posluchači i absolventi fotografie na FAMU. Mnozí oceňují odbornou fundovanost, promyšlenost jeho pedagogického působení, ale v neposlední řadě vyzdvihují zejména jeho kvality lidské, kdy měli při vzájemných setkáních možnost poznat jej také jako člověka, se všemi klady a zápory. Z mnoha názorů a postřehů stojí za citování například Alexej Fried, toho času student 4. ročník fotografie: „Provokuje k revoltě, otevřené diskusi, je přímý, pokud může, někdy až nevybíravě... Ke všem je stejně objektivní a když mu je někdo nesympatický, tak mu to poví. Svůj názor nemění podle toho jak se vyspí. Neutápí se v drobnostech, není úzkoprsý, nevidí jen jednu cestičku, umí se nadchnout...“

Martin Stecker, Friedův spolužák říká: „Má ujasněný názor na fotografii a přesně ví co od posluchače chce. Hodně se o nás stará a udělá vždy co je v jeho silách. Získal si mě lehkostí, se kterou řeší problémy, mírně ironickým projevem. Bere to vážně, ale dělá to hravě. Po odborné stránce mi dal hodně, ale pro mě je větším přínosem to, že jsem ho potkával a že na mně mohl působit jako člověk.“ Petr Poljak z prvního ročníku dodává: „Šmok je šikovný, vtipný, moudrý, povýšený, nepříjemný i příjemný. Cítí se duchem mladý a doopravdy je, v ničem si nedělá žádné zábrany.“

Miroslav Vojtěchovský, v té době externí pedagog FAMU říká: „Člověk Šmok je především perfektně stvořený pro tuto dobu. Se všemi klady a zápory. Je dostatečně silnou osobností, aby se nenechal vyrazit z dráhy.“ /19/

Hudebník Jiří Stivín, jeden z absolventů kamery na FAMU, o Šmokovi nedávno napsal: „Na profesora Šmoka jsme všichni nadávali, že ty jeho filmy a fotky nejsou nic moc, tak co by nás chtěl naučit. On je zvláštní povaha, umíněně prosazuje svoje názory, někdy divný a nepochopitelný. Přinesené fotky nám škodolibě trhal a házel do koše se slovy: hošánku, ty šunky předělat! Ale s odstupem času musím uznat, že to byl asi jediný člověk, který mi na škole něco dal. A pro školu, kameru a fotografii udělal hrozně moc.“ /23, 43/

Pavel Dias dnes na pana profesora vzpomíná takto: „On byl především organizátor a koncepční člověk. Někteří studenti sice k němu měli své výhrady například pro jeho razantní styl vyjadřování a drsnější humor, třeba Miroslav Hucek nebo Ivan Vojnár ..., ale on i když žertoval, nikdy nepodrážel. Také si k sobě uměl vybrat lidi a vybudoval tak pracoviště s ohromnou atmosférou a akademickou svobodou.“ S úsměvem pak ještě dodává: „... a mně nikdy neroztrhal jedinou fotku.“ /59/

Detailněji hodnotí osobnost pana profesora Vladimír Birgus: „Profesor Šmok byl přístupný moderním koncepcím, a ať již jako pedagog, porotce a hodnotitel v nejrůznějších fotografických soutěží, snažil se do věcí ideologicky nezasahovat. Dovedl i té své pozice ve straně využít a dával prostor svobodě. To je jeho velká zásluha. Byl silný v kramflecích a hlavně se nebál. Kolik on toho zaštítil..., to co se mohlo vystavovat třeba i na FAMU a jinde, to by si jiní nedovolili. Když se třeba vystavoval na FAMU 1. máj, takové ironické pohledy většinou, nebo náboženské slavnosti, Rajzík

říkal, že se nenechá zavřít a že se to musí sundat… Svou osobností se zasazoval o dobré fotky a když se třeba Štreitovi kdysi báli dát ocenění na Národní výstavě amatérské fotografie v Olomouci, on ho vehementně hájil. Je pravda, že šel spíše po formální stránce, ten obsah tak hluboce zase neanalyzoval, ale mimoděk dovedl vycítit ty progresivnější věci a byl v tomhle daleko tolerantnější nežli jiní… Taky však dovedl ranit. Jak jezdil po těch okresních městech na přednášky a mluvil ostře o chybách, tak to pro ty začátečníky, kteří byli zvyklí z fotoklubů slýchat samé pochvaly, musela být někdy sprcha… Já jsem ho zažil v 70.letech a to byly jeho přednášky skvělé a my jsme milovali ty jinak nezáživné přednášky ze skladby nebo teorie. On je dovedl prošpikovat zajímavými příklady, vtipně dokázal mluvit a argumentovat… řadu věcí si z toho člověk odnesl. Myslím, že to byl skvělý pedagog.“ /32/

Konečně zmíním také Šmokovu přirozenou přednost jakési „širší společenské komunikace“, projevující se schopností zaujmout a oslovit téměř každého, kdo se v danou chvíli nachází v oblasti jeho magického vlivu. Svým lidským, podmanivě smířlivým, někdy však přísným a lehce ironickým, pohledem na věci blízké i vzdálené téměř vždy vytvářel kolem sebe nezaměnitelnou atmosféru všeobecné sdílnosti a jakéhosi těžko popsatelného mystického souručenství. Podle Fassatiho lze za zhmotnění Šmokovy osobnosti v neživém materiálu považovat jeho pracovnu na FAMU v sedmdesátých letech. „Byla současně velitelským stanovištěm, vědeckou laboratoří, uměleckým ateliérem, muzejním depozitářem a intelektuální kavárnou. Při zkouškách se na studenty současně usmívala gotická madona i Šmokova karikatura. Návštěva pracovny pana profesora musela neobvyklým způsobem podněcovat fantazii zasvěcených i nezasvěcených. Za úctu vzbuzujícím masivním historickým

stolem stálo starožitné křeslo připomínající přirozeně těžko něco jiného, než královský trůn. Profesor Šmok si však na panovníka nikdy nehrál. I když kráčel v taláru v uctivost vzbuzujícím průvodě akademických funkcionářů při promocích v Rudolfinu, nebylo vzácností zahlédnout alespoň na pár vteřin jeho šibalský úsměv spojující klukovskou hravost s moudrým nadhledem nad paradoxy světa. Bujnou fantazii nejen studentů podněcovalo před nikým neutajitelné fotografování aktů v uvedené pracovně. Pan profesor si v konfliktní situaci počátku normalizace musel přivádět modelky zadním vchodem, což přirozeně stejně neuniklo pozornosti fakulty a jen dále podněcovalo na jedné straně humorné, na druhé nepřátelské komentáře. Před odchodem do penze dal pan profesor svou pracovnu k dispozici studentským seminářům a své poslední dny na katedře fotografie trávil s ostatními pedagogy v jedné velké místnosti, kde měl jednu skříňku. Jakoby tím chtěl dát svým neopakovatelným humorem najevo, že těžko se po něm najde nástupce, který by dosahoval jeho rozměrů.“ Podle Fassatiho by však pro nezasvěcené neměla vzniknout pochybnost o Šmokově skromnosti potvrzené mj. neokázalým vystupováním. „V úsudcích o kvalitě druhých byl ale i při převažující ohleduplnosti velmi nekompromisní, jeho kritika však byla vždy propojena s humorem. Pro někoho ulehčujícím, pro jiného přitěžujícím.“ /27/

Zmiňované Šmokovo charisma se stávalo nezřídka sjednocujícím prvkem řady nejrůznějších studentských setkání a akcí. Není zde možné opomenout desítky, ale spíše stovky vernisáží ozvláštňovaných profesorovou přítomností s jeho neopakovatelným šarmem, stejně jako již tradiční happening „Šmokův Karlštejn“, který každoročně jedno úterý v červnu stmeloval několik desítek účastníků převážně z řad studentů a

pedagogů, ale také celou řadu dalších více či méně plánovaných návštěv hospůdek, výletů do přírody atp. Ani na bývalé posluchače pan profesor nezapomínal. Podílí se radami na přípravách jejich autorských projektů, zahajuje mnohé vernisáže, přispívá úvodním slovem do výstavních katalogů a pokud mu čas dovolí, rád se účastní i rozličných vzpomínkových akcí či abiturientských večírků. Ostatně, s některými svými bývalými žáky jej spojují více než jen nostalgické vzpomínky na dřívější školní zápolení. Svědectvím toho jsou konkrétní případy spolupráce a pomoci v řadě výzkumných, výstavních a publikačních projektů. (Čedomir Butina, Tomáš Fassati, Robert Buchar…)

Mnohým svým bývalým posluchačům pak Šmok postupně předává své pomyslné pedagogické žezlo, aby se z nich časem stali významní odborníci a uznávané autority v oblasti našeho vysokého i středního fotografického školství (Jaroslav Rajzík, Pavel Štecha, Pavel Dias, Milota Havránková, Miroslav Vojtěchovský, Vladimír Birgus, Vladimír Kozlík, Pavel Mára, Aleš Kuneš, Jan Brodský, Blanka Chocholová, Václav Podestát, Jan Pohribný, Ľubo Stacho, Helena Šišková, Milan Miletin, Mehmed Akšamija, Martin Vybíral, Jiří Víšek, Jana Smahelová, Stanislav Boloňský, Libuše Jarcovjáková, Zuzana Kačerová, Vladimír Židlický, František Maršálek, Milena Valušková, Milan Dušák, Ivana Fixlová, či Miloslav Šebej).

Šmok ve vzpomínkách

Silné formující Šmokovo charisma pocítili na vlastní kůži především jeho bývalí studenti, z nichž někteří se později stali jeho kolegy především na FAMU a ITF. Jakýmsi kompendiem jejich vzpomínek na pana profesora i vzpomínek celé řady dalších jeho přátel, kolegů a blízkých se stal katalog a sborník textů připravený u příležitosti zahájení Šmokovy posmrtné fotografické výstavy v Pražském domě fotografie v květnu roku 2000. Mezi těmi, kteří zde podávají zaujatá svědectví o mimořádné Šmokově osobnosti, jeho roli a vlivu byli např. V. Birgus, M. Vojtěchovský, Č. Butina, J. Štreit, V. Bartek, M. Stibor, A.Kuneš, P. Mára, P. Dias, P. Velkoborský, V. Kozlík, P. Štecha, Z. Smieško, M. Vadas, J Pohribný, R. Prekop a další. Ve svých příspěvcích, podobně jako již dříve citovaní V. Birgus, T. Fassati, M. Vojtěchovský, I. Bojanovský, J. Stivín a jiní, vesměs oceňují Šmokovu roli, kterou sehrál na jejich profesní i životní cestě, vyzdvihují jeho kvality pedagogické a lidské, a rovněž tak připomínají i jeho zásluhy o rozvoj fotografie u nás. Miroslav Vojtěchovský například v úvodním textu vzpomíná: „Uměl neobyčejně jasně a přesně formulovat a až k uzoufání to vyžadoval i od nás. Měl dar systematického myšlení. Většinou jsme mu nerozuměli. Měl neobyčejnou schopnost proměnit suchá a nezáživná fakta ve šťavnaté, dramaticky fabulované vyprávění. Vždycky jsem mu tuhle pikantérii a onen šarm záviděli. Měl neochvějnou víru v systém a řád, který sám stanovil. Bavil nás formuláři a trápil kódy a razítky. Uměl inspirovat a uměl vyzývavým způsobem provokovat. Občas to nebylo k vydržení. Rád se bavil a ještě raději bavil druhé. Stávali jsme se mnohdy terčem jeho humoru a ironie, ale od něho nám to zase tak nevadilo.“ /28/

Dlouholetý Šmokův kamarád a kolega z ITF Miloslav Stibor byl jedním z mála, který si s panem profesorem tykal a jak sám podotýká, oslovoval jej vždy v pátém pádu - „Jene“: „A přečasto při sklence bílého, jsem přidával i Mistře, tedy „Mistře Jene“…vždyť on byl vskutku Mistr širokého a hlubokého intelektu, Mistr ratia nepříliš ředěného spiritualitou, Mistr plnohodnotného života…Jeho řeč však vždy měla racionální jádro, a tak se za pustého řehotu studenti vskuku a hluboce vzdělávali a jeho teze přijímali i učení a vysoce postavení. Ve vývodech byl neodolatelný a v projevu neopakovatelný. Vždy jsem se těšíval na pernou spolupráci či jen na pouhé posezení s Jenem, samozřejmě s nezbytnou číší.“ /28/

Jan Kališ, dlouholetý pedagog a vedoucí katedry kamery na FAMU, se k osobě pana profesora vyjadřuje takto: „Nesmírně jsem ho obdivoval. Dovedl všechny problémy koncepčně analyzovat, objevit jádro a okamžitě vymyslet i realizovat systémové změny. Jeho myšlení bylo bleskové a ti pomalejší mu buď nerozuměli, nebo ho nazývali fantastou. Všechno, čím se zabýval a co uvedl do života, bylo poznamenáno jeho osobitým myšlením. Byl pohotový a rychlý, jeho řešení bylo vždy charakterizováno neobvyklým a novým pohledem. Někdy však díky své netrpělivosti, musel překonávat těžké překážky, protože se stal nesrozumitelným. Mám na mysli jeho teorii sdělování… Velmi jsme si s J.Š. rozuměli a vzájemně jsme se doplňovali…Vážil jsem si ho, mnohdy i obdivoval a byl jsem jeho přítel. Vlastně, jsem jeho přítel i dnes.“ /28/

Asi nejpodrobněji však popisuje roli profesora Šmoka na své životní a fotografické cestě Vladimír Birgus, který v úvodním textu Tomáše Pospěcha ke knize Cosi nevyslovitelného vzpomíná: „Profesor Šmok mě fascinoval od první chvíle, kdy jsem ho spatřil na jakési přednášce pro olomoucké fotografy.

Byl to skvělý řečník a diskutér. Šíří a hloubkou svých znalostí, schopností přesně formulovat, dramaticky fabulovat a vtipně pointovat stejně jako svou suverenitou, šarmem a nebojácností se tolik lišil od většiny ustrašených kantorů, s nimiž jsem se do té doby setkával na různých školách… uměl fotografie precizně analyzovat a upozorňovat na nejrůznější chyby, takže mnoha fotografům včetně mne pomohl v jejich začátečnickém tápání. Každý týden jsem pak dojížděl do jeho pražské „školičky“… Ačkoliv jsem při přijímacích zkouškách na katedru fotografie v roce 1974 skončil na prvním místě, na ministerstvu školství mi nepovolili souběžné studium na FAMU a na olomoucké Filozofické fakultě… Šmok se snažil nějak to zařídit, ale nepovedlo se, a tak jsem začal studovat aspoň mimořádně a jezdil jsem jednou a někdy i dvakrát týdně z Olomouce rychlíkem po páté ráno, abych byl v devět na přednáškách na FAMU. Po čtyřech letech mi Šmok nabídl, abych působil na katedře jako asistent, což jsem nadšeně přijal… Katedra fotografie byla tehdy díky Šmokovu obratnému vedení skutečně jakousi oázou v čase nesvobody. A i když pan profesor mnohé štval svými neustále měněnými systémy různých předpisů, termínů, průvodek, číselných kódů a razítek, bohatě to vynahrazoval nejenom nezapomenutelnými výlety na Karlštejn, do Poněšic nebo do Levoče či svými pábitelskými historkami, ale zejména tou svobodou. To byl dar k nezaplacení.“ /44/

Nutno však také přiznat, že sice elegantní, ale nekompromisní Šmokův styl jednání i způsob výuky ne každému vždy vyhovoval a ne každý se s ním dokázal vyrovnat. Do jisté míry to naznačují již některé vzpomínky jeho bývalých žáků z katalogu (J. Šajmovič, P. Mára, P. Dias a další). Například Dana Kyndrová v článku pro časopis Reflex uvádí, že si od jisté doby hrála s myšlenkou, že by šla na FAMU: „Začala jsem chodit do

přípravky profesora Šmoka, ale tam mě to otrávilo.“ Petr Volf: „Copak? Něco takového slyším poprvé: setkání s Jánem Šmokem většina fotografů považuje za důležitou, až iniciační zkušenost.“ Kyndrová: „V tom se s absolventy FAMU neshodnu. Bylo to šílené. Samé řeči, pózy, já inklinovala k živé fotce a měla jsem pocit, že ji Šmok nesnáší. V roce 1973 se na FAMU dokument neučil, to až později... Hodil na mě vždycky nějakou marxistickou poučku, co je to tvorba, já mu v osmnácti nebyla schopna oponovat, čímž mi dokázal, že dokument není žádná tvorba. A pořád si ze mě dělal legraci – kvůli tomu, že jsem ženská. Za dva měsíce jsem se na to vykašlala. Rodina usoudila, že budu dělat jazyky, a až se doba změní, udělám si třeba FAMU.“ /45/

Někteří bývalí Šmokovi studenti se zase vrací k zážitkům ze „školičky“, již zmiňované Lidové školy umění v Biskupské ulici, kde Šmok dlouhá léta vyučoval. Mezi frekventanty této „přípravky na FAMU“ patřili svého času např. V. Birgus, A. Kuneš, I. Lutterer, P. Nýdrle, J. Kovanic, J. Šibík, K. Cudlín, I. Pinkava, M. Vadas, I. Fixlová a celá řada dalších později významných postav československé fotografie a filmu.

Karel Cudlín například vzpomíná: „Já chodil do školičky mezi lety 79-83 a později, někdy v roce 91-92, kdy byl Šmok víc nemocný a věnoval zároveň i více času Opavě, jsem zde také asi rok učil. Setkání ve školičce probíhala jedenkrát týdně v úterý od 17 hodin a hlavní náplní zde byly konzultace nad fotografiemi, ale občas, taky podle toho jak se sešly fotky, tam měl pan profesor i své přednášky z teorie a skladby. Někdy zase, tak jednou za tři týdny, tam zval studenty FAMU, kteří v rámci praxe museli udělat přednášku o něčem, ukázat své práce apod. Pamatuji si, že na přelomu 70./80. let byla školička jednu dobu asi dva roky i na FAMU... a nám, kteří se dobře umístili v

prvním kole přijímaček na FAMU, pak pan profesor právě zde již dopředu oznamoval výsledky... Jen velmi málo lidí se dostávalo na FAMU, aniž by se ve školičce alespoň na krátkou chvilku neukázali... Šmok byl bezvadnej třeba v tom, že toho, u něhož zjistil talent, pak následně posílal za učitelem, který mu o tom nejvíc řekl. Mě třeba, když viděl ty moje fotky poslal za Pavlem Štechou…“ /56/

Režisér a kameraman Martin Vadas ve svém příspěvku v katalogu zase uvádí, že ve „školičce“ nad pracemi zadanými profesorem Šmokem probíhali často velmi podnětné a vášnivé diskuse, kdy Ján Šmok své žáky vyslechl, aby nakonec spolu s nimi hledal nebo je samotné učil hledat tvořivá řešení. I pedagog ITF Slezské univerzity v Opavě Aleš Kuneš ve svém příspěvku toto tvůrčí klima „školičky“ připomíná: „Věty pana profesora otevíraly dveře do nekonečné chodby, jež oživovala představy a rázně zde byla vymetena všechna zbytečná hlediska. Velké fotografie měl pan profesor obzvláště rád. Někdy se naoko rozlobil a stočil je do úzké roličky. Tato fotografie je dobrá k soustředění. Zkus se podívat a oříznout všechno co se míjí. Role byla dokonalým nástrojem pro výřez... zvětšeniny mnohých z nás byly postupně ořezány spolu se slovními replikami do formátu menšího kinofilmu. Příště zkus něco takového.“ /28/

Martin Vadas zase vzpomíná na první setkání s panem profesorem, kdy se přišel s tlustým štosem svých fotografií hlásit do „školičky“: „Profesor Šmok listoval rychle a zkušeně (za přítomnosti několika zkušenějších školičkářů) mými fotografiemi a u každé z nich neopomenul poznamenat svůj rozsudek: „šunka“, „šunka“, „šunka“... Už jsem se chystal k odchodu, když mezi štosem mých fotografií vytáhl takový nepříliš výrazný záběr jarní rašící větvičky v protisvětle před

starou zvrásněnou kůrou kmene stromu. Ze zhruba sedmdesáti mých fotografií se jediné nedostalo označení „šunka“. Profesor pronesl závěrečné shrnutí: „Tohle všechno bylo, to zapomeň. Ale, že jsi přinesl tuhle fotografii, tak sem můžeš chodit. Koukej se rozhlédnout, co tady děláme, a přines brzy nové fotografie.“ /28/

Ještě větším šokem bylo první setkání s panem profesorem ve „školičce“ pro Jana Šibíka, jenž v pořadu ČT 2 Za dveřmi je A.G. vzpomíná, že mu v jeho začátcích pomohl právě profesor Šmok: „Když jsem tam šel poprvé, vzal jsem si štos fotek. Když fotograf začíná, tak on vlastně nevidí kvalitu těch fotek. Já jsem tam šel s tím, že ty fotky jsou dobrý. Byl jsem připraven na chválu, ale nebyl jsem připraven na to, že mě to bude kritizovat. A on to prolistoval tak rychle, že to nemohl ani pořádně vidět. Nebo možná viděl tu první fotku a poslední. A pak mi říká: „Hele, umíš zpívat?“ Já říkám: „Hmm, neumím.“ A on: „Ale přeci jenom bude lepší, když se dáš do nějakého pěveckého souboru.“ Já úplně zkoprněl. Na to jsem nebyl připraven. A on mi teda říkal: „Vyber si jedno téma a to foť.“ Tak jsem si vybral metro a jezdil jsem od rána do večera metrem… a pak byl konkurz do Mladého světa… a pan Zajíc si vybral mně.“ /46/

Osobitý pohled na pana profesora prezentuje Tomáš Fassati, který připomíná, že „přizpůsobivost a celistvost přístupu k životu charakterizovala přes prvotní dojem kategorické nesmlouvavosti také samotnou osobnost Jána Šmoka. To opět nemohli potvrdit ti, kdo se s ním, podobně jako s jeho teorií, setkali jen náhodně. Šmok se však také nikdy nezapomněl postarat o to, aby v jeho teorii, činnosti i samotném vnímání jeho osobnosti zůstal alespoň malý prostor nepostižitelný neúprosnou logikou. Vázat to vše jen k jeho potřebě humorné mystifikace by bylo hrubým zjednodušením. Jsem přesvědčen,

že šlo do velké míry o nevědomou součást jeho jednání. Velmi dobře to dokládá Šmokův neslavnější happening pořádaný pravidelně na Karlštejně, kdy skupina žáků se svým učitelem po překonání různých překážek každoročně popohodí prostřednictvím mladé dívky – panny - malý kamínek směrem k hradu, aby se u jeho brány možná opakovaně marně vracela zpět. Pan profesor nebyl ochoten (schopen?) pravý smysl této akce nikdy nikomu prozradit. Někteří žáci okolo něj vedli vášnivé debaty, jiní dali raději přednost nekomentované spontánní účasti. Pro toho, kdo však zná hloubku osobnosti pána hradu, císaře Karla IV., dává spojení s nekonečnou poutí žáků s učitelem ke hradu Karlštejn smysluplnou souvislost.“ /27/

Sám mám na profesora Šmoka vzpomínky ještě z dob svých studií a později i svého učitelování na Pražské fotografické škole, a vidím jej stále před sebou jako již staršího, trochu shrbeného, s námahou chodícího, ale přesto velmi důstojného pána s bílou bradkou a elegantní hůlkou v ruce k podepření. Takto zdá se mi být i dnes pan profesor postavou téměř mýtickou, dědečkem z pohádky, který plní tři přání, a který se teď pomalu a rozvážně, schod za schodem, přesouvá mezi suterénem a prvním patrem školy, protože se právě zjistilo (pokolikáté už?), že došlo ke změně učebny. I přes tuto nepřízeň osudu nese svůj úděl statečně a pro organizační chaos nachází jen výraz lehkého ušklíbnutí a nechápavé zavrtění hlavou. Zatímco těžce šplhá zpátky do schodů, já již mám také svůj velký úkol: „Prosím Tě, dobrý muži, skoč mi pro kafe.“ Dvakrát se vracím, protože jsem se zapoměl pana profesora zeptat jak silnou kávu že to vlastně chce a jestli s cukrem či bez cukru…

Když listuje mými fotografiemi, jsou to pro mě těžké chvilky, … tak teď se všechno rozhodne. Nad obrázky šálků a skleniček v protisvětle coby „světelné etudy“ pronese jakoby s

mírným údivem, ale suše a odevzdaně: „To jsou hrnečky.“ ve významu „No a co má být?!“ Evidentně je to málo. Na dalších mých fotografiích jsou motivy jakýchsi reálných i fantaskních bytostí, jež jsem hledal ve strukturách oprýskané zdi, rozlité barvy na asfaltu apod. Pět, deset vteřin nekonečného ticha a pak se ozve profesorův soud: „Hmm, Medková.“ Odcházím smutně ze třídy, z dvojkou v indexu, jiní dostali jedničku. Zpětně však vím, že toto příkré hodnocení bylo pro mě jedním z rozhodujících momentů a impulsů k porozumění o čem že to vlastně ta fotografie je a jaký je můj vztah k ní. Těch pár slůvek které mi pan profesor toho památného dne věnoval bylo víc než jsem slyšel za roky svých studií na PFŠ od leckterého „rádoby“ pedagoga. Od tohoto okamžiku jsem začal pozvolna tušit, že v pravé tvorbě jde především o hledání vlastní cesty, se všemi peripetiemi a úskalími, které to obnáší. Začal jsem rozumět fotografii jako jazyku, kterým se mohu svobodně vyjadřovat. A byl to právě pan profesor, který mi tehdy jako vlastně první pro tuto cestu otevřel oči, tím, že mi uštědřil tento „iniciační políček“. Od této chvíle si také budu už zřejmě napořád pamatovat, že již „žádné hrnečky a žádná Medková.“

Později i jako student ITF jsem zažil pana profesora také mrzutého a unaveného, když se s despektem vyjadřoval o tom, že dnešním studentům stačí, aby během hodinky v parku nafotili cosi konceptuálního a ejhle, už je to umění, nebo když na můj možná naivní dotaz ohledně důležitosti upřímné autorské výpovědi reagoval slovy: „Buď si upřímnej jak chceš, stejnak to bude vždycky sra...“ I to byl pro mě pan profesor, jehož obraz by bez připomenutí takovýchto okamžiků nebyl zřejmě úplný.

Šmok fotograf

Někoho snad napadne otázka: O filmařské praxi zde již řeč byla, ale co Šmok fotograf? Mnozí znají jeho fotografie, ať již se jedná o výtvarně stylizované akty, portréty či krajinné detaily, především z jeho vlastních publikací, k nimž patřily zejména *Akt vo fotografii, Za tajomstvami fotografie* a další. Předejdeme mnoha spekulacím, dáme-li slovo samotnému Šmokovi: „Všechny moje fotografie vznikaly pouze jako názorné ilustrace mých teoretických studií a učebnic. Například před napsáním prvé knihy o aktu jsem akt nikdy nefotografoval, ale potřeboval jsem do ní mnoho ukázek a ty se těžko hledají v existující tvorbě. Musel jsem si proto ilustrace nafotografovat sám.“ /23, 43/

Jak již bylo dříve uvedeno - počátky vlastní Šmokovy fotografické tvorby spadají sice do poloviny 30. let (zřejmě 1933 - 34), ale závažnější fotografie pořizuje Šmok až v průběhu 2. světové války, kdy vznikají vedle krajinářských záběrů také romanticky laděné snímky Prahy a Bratislavy (např. *Na Františku*, 1941, *Ulička v Bratislavě*, 1940). V těchto dílech již Šmok jednoznačně demonstruje svůj cit nejen pro netradiční kompoziční rozvrhy, například dynamizující diagonální řešení, jež je v dokumentární tvorbě spojováno zejména s meziválečnou avantgardou a jmény jako Jaromír Funke, Karel Kašpařík a další, ale především pro vystižení světelných nálad, jež u Šmoka nejsou samoúčelná, ale směřují vždy k hlubšímu porozumění danému místu, k zachycení jeho „genia loci“. Ve fotografii *Hitler kaput* z roku 1945, reagující na konec války, však již jde o symbolickou reflexi, opírající se o významové konfrontace surrealistů /vůz po plachtou a oběšený papírový Hitler/. Tento

snímek na pomezí reality a snu však nezvěstuje žádnou prvoplánovou radost z vítězství a rychlého konce „nočních můr“, jak by se možná mohlo zdát, ale naopak, obavy a úzkost z jejich možného návratu. Fotografické soubory s tématikou dětí či lidových krojů z poloviny 40. let, jež následně slepuje do podoby útlých knižních skládaček (např. soubor *Děti*, 1945 či *Dětská tvář*, 1946), dokládají zase Šmokův hlubší zájem nejen o portrét, ale také o lidové tradice a folklór (např. *Ve Strážnici*, 1947). V této souvislosti připomeňme obdobné práce Karla Plicky či Ludvíka Barana. Smysl a cit pro výtvarné kvality reality dokumentuje dále Šmok svými školními pracemi z počátku svého studia na FAMU (např. *Schody v Lešné*, 1946), ve kterých jsou cítit ozvuky mezivalečné avantgardy s jejími formálními experimenty /pohledy z „ptačí perspektivy“, diagonální řešení apod./, ale i v dalších letech, kdy se jeho esteticky vyhraněný způsob vnímání skutečnosti projevuje v řadě portrétních studií (např. *Přítel, 1957, Helenka, 1964, Jitka, 1971*), aktů (např. *Akt, 1967, Akt, 1970*) či krajin (např. *Spiš, 1951, Krajina s rákosím, 1969*). Zde je třeba si však uvědomit ten fakt, že Šmokovy portrétní studie z exteriéru jsou i přes své nesporné kvality formální a výtvarné převážně rázu sociálně–dokumentačního, odkazující často pouze k té či oné konkrétní ženě bez výraznějšího uplatnění psychologických znaků, v lepším případě k určitému archetypu ženy či v náznaku dokonce k archetypu „socialistického člověka“ (např. *Přítel, 1957*). Toto však již neplatí pro nejlepší ateliérové práce z oblasti aktu ze 60. a 70. let, kde působivá výtvarná forma a originální obrazové řešení snímku zcela dominují. Do svého výrazového rejstříku přibírá Šmok postupně také barvu, což se asi nejvíce projevuje v oblasti fotografie aktu, kde invenčně pracuje s barevnými filtry a fóliemi, v duchu op–artu promítá

různé geometrické obrazce z diapozitivů na tělo modelu či inscenuje působivé groteskní výjevy v reálném prostředí lesa (cyklus *Capriccios, 1983*) apod. Druhou významnou oblastí Šmokovy fotografické tvorby, kde se významně uplatňuje jeho výtvarný názor, je vedle aktu barevná fotografie krajiny. V kultivovaných studiích českých krajin a měst, jež začínají vznikat již v průběhu 50. let, pokračuje vlastně po celý svůj život a některé z jeho posledních snímků na toto téma (soubory *Krajina se žlutým polem, Dlouhé lány* aj.), v nichž programově vyhledává konfrontace i soulad velkých barevných ploch, ukazují, že bychom předešlé věty o výhradně ilustrační funkci jeho fotografických prací přece jen nemuseli brát doslova a již předem si tak uzavírat přístup, možná právě do oné pověstné třinácté komnaty. (Pozn: Podrobnější zhodnocení a zařazení Šmokova fotografického díla je provedeno v kapitole *Šmok fotograf – podruhé*.) /24/ Připomeňme ještě, že od roku 1953 se Šmok účastní řady výstav Svazu výtvarných umělců pořádaných u nás i v zahraničí (Káhira, Varšava, Paříž, Moskva, Pákistán). Jeho práce byly zahrnuty do takových podniků jakými byly kupříkladu první rozsáhlejší výstava československé fotografie v SSSR představená v letech 1956 – 1957 v Moskvě, Leningradu, Rize, Kyjevě a dalších městech za účasti takových fotografů jako byli J. Sudek, K. Plicka, T. Honty, J. Ehm, K. Hájek, E. Einhorn či výstava České výtvarné fotografie probíhající na jaře roku 1984 v Galerii Československý spisovatel na Národní třídě a Galerii „d“ v Praze na Smíchově.

Pro Šmoka je charakteristické, že zejména od sedmdesátých let o nezávislou prezentaci svých fotografií sám neusiloval, tvořil především pro pedagogické účely a své potěšení, výstav se zúčastňoval jen zřídka a to především na výzvu organizátorů. S tím souvisí také jeho vstup do Svazu výtvarných umělců na

přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, který byl z jeho strany akceptováním výzvy kolegů pedagogů a fotografů, jimž šlo o posílení postavení oboru prostřednictvím Šmokovy významné osobnosti. /27/

Šmok fotograf – podruhé

S odstupem téměř tří let od předchozího textu bych se rád na tomto místě i na základě nových událostí a skutečností pokusil ještě jednou nahlédnout a zhodnotit fotografickou tvorbu prof. Šmoka.

To nové, co se za tuto dobu odehrálo, byla především výstava Šmokových fotografií, připravená několika jeho přáteli a kolegy (V. Birgus, M. Vojtěchovský, Č. Butina, V. Šmoková, R. Vávrová a M. Němeček), která zahájila 11.5.2000 v Pražském domě fotografie a do dneška již proputovala celou řadou českých a slovenských galerií a muzeí. /viz. příloha/ K této výstavě byl vydán katalog, jenž vedle vlastních Šmokových fotografií obsahuje i celou řadu vzpomínkových textů těch, kteří pana profesora dobře znali a měli ho rádi.

Tato vůbec první přehlídka Šmokovy vlastní tvorby čítá na několik desítek velkoformátových zvětšenin, z majetku Umělecko-průmyslového muzea v Praze, Vlasty Šmokové a Věry Váchové-Šmokové, jež byly nově zhotoveny a digitálně rekonstruovány jedním ze Šmokových žáků Chorvatem Čedomirem Butinou. Výběr fotografií provedl V. Birgus ve spolupráci s M. Vojtěchovským, V. Šmokovou a Č. Butinou. Ti, kteří byli zvyklí setkávat se se Šmokovými fotografiemi především v jeho publikacích a skriptech v podobě názorných ilustrací, vyjadřovali po zhlédnutí jeho novodobých digitálních zvětšenin vesměs údiv nad jejich technickou a formální vytříbeností. Vlasta Šmoková, neúnavná propagátorka díla svého muže a spoluautorka tohoto výstavního projektu, vyjadřuje dokonce přesvědčení, že na základě těchto nových zvětšenin uznali Šmoka za fotografa, jehož až teprve nyní bylo

možné zařadit do dějin fotografie: „Už to nebyl jen teoretik, jehož fotografie jsou jen ilustracemi do knih.“ /50/

Pokud jde o odborné ohlasy na tuto výstavu a rámcové začlenění Šmokova díla do dobových snah a stylů, uvedl bych zde zmínku V.Birguse z úvodního textu ke katalogu Ján Šmok: „Nemysleli jsme si tehdy a nemyslíme si ani dnes, že by vlastní fotografická tvorba Jána Šmoka byla stejně významná jako jeho pedagogická či teoretická činnost, jsme však přesvědčeni, že ve svých nejlepších částech, například v kultivovaných aktech, invenčně eliminujících zobrazení těla na základní linie a tvary nebo používajících výtvarně působivých projekcí obrazců ve stylu op–artu, je neopomenutelným obohacením české fotografie.“ /28/

O tom, že tato slova nebyla pouze prázdnou frází, svědčí i zařazení čtyř Šmokových aktů do expozice Akt v české fotografii, připravené právě V. Birgusem a J. Mlčochem a poprvé představené na přelomu let 2000/2001 v Císařské konírně Pražského hradu a reprízované ve druhé polovině roku v Muzeu umění v Olomouci. (Další reprízy: Moskva 2002, Paříž 2002, Cáchy 2002/03, Poznaň 2003, Wroclaw 2003.) V publikaci k této výstavě vydané jsou v obrazové příloze tři reprodukce Šmokových vystavených prací a v textové části všeobecná zmínka charakterizující jeho tvorbu. Šmok je zde představen jako „pedagog pražské FAMU, kameraman, režisér, fotograf a teoretik fotografie, jenž ovšem vytvářel své kultivované akty jen jako instruktážní záběry pro své odborné publikace...“, a který stejně jako Vilém Boháč, František Janiš, Miloš Vojíř a Miloslav Stibor „často používal stylizaci prostřednictvím ostrých světelných kontrastů a působivých detailů ve svých aktech, akcentujících základní archetypy, jednoduché tvary a proporcionalitu.“ /51/

Podobný pohled na Šmokovo dílo fotografické najdeme i u dalších recenzentů. Například Josef Chuchma v článku pro MF Dnes uvádí v reakci na Birgusovu zmínku o tom, že vlastní Šmokova tvorba není stejně významná jako jeho pedagogický odkaz, názor, že bychom z tohoto faktu neměli vyvozovat, že Šmokovy akty ze 60. a 70. let, na nichž expozice stojí, jsou bez zajímavosti. Chuchma: „Můžeme sledovat usilovný zápas, který autor podstupoval sám se sebou, s inklinací k racionalisticky preciznímu přemýšlení, jež vyústilo v osobitou teorii zobrazování. To tažení k raciu a bezchybným formulacím při fotografování ženského těla Šmoka vedlo k redukci na základní tvary a linie, popřípadě ke kombinacím těla a světelných projekcí na ně. V těch několika záběrech, kde Šmok dosáhl maximální oproštěnosti, přestal být fotografujícím profesorem a stal se tvůrcem.“ /48/

Výtvarný kritik, teoretik a fotograf Tomáš Pospěch, jako jeden z mála, vedle výše zmíněných, překračuje ve svém recenzním příspěv-ku ke Šmokově výstavě, pořádané v galerii Opera v Ostravě, hranice prosté zprávy o výstavě, když uvádí jeho dílo do širšího kunsthistorického kontextu. Ve svém článku pro MF DNES zmiňuje zpočátku ten fakt, že tvorba Jána Šmoka není nikterak početná a že po počátečním období během války a po válce se v šedesátých letech Šmokův zájem přesouvá k dominantnímu tématu jeho tvorby, k fotografii aktu. Podle Pospěcha v něm „Šmok navazuje na tradici české fotografie aktu estetizující ženské tělo v ateliéru vnímané jako téměř oderotizovaný objekt, kde podstatnou roli hrají výtvarné prvky jako je modelace, světlo, tvar. Dominantní roli má v celé tvorbě práce s umělým světlem, důležitým prostředkem je však také užití detailu, deformace těla, zneostření, projekce na tělo nebo velkého zrna. Tvář nebývá na snímku zobrazena nebo je výrazně

potlačena. Ján Šmok tak inspirativně navázal na linii vedoucí od Aloise Zycha, Karla Ludwiga, Miroslava Háka, Josefa Ehma, kterou dále rozvíjel v rané tvorbě i Miloslav Stibor.“ Pospěch dále píše: „Podobně jako sochaři Brancusi, Arp, v rané tvorbě Kolíbal usiloval v 60.letech abstrahovat ženskou figuru na nejzákladnější esteticky silnou linii. V jiné části tvorby hledal tvarové analogie jednotlivých částí těla, světlem zdůrazňoval strukturu a objemy. V sedmdesátých letech podobně jako Zdeňek Virt nebo zakládající člen skupiny DOFO Jaroslav Vávra vytvářel projekce obrazců diaprojektorem na tělo, ve snímcích připomínající díla op-artu. Nejdříve černobíle, ale Šmok byl i jedním z prvních propagátorů barevné fotografie u nás. Záhy proto vznikají barevné snímky – od těch ateliérových s barevnými pruhy promítanými na tělo nebo lokálním nasvětlováním – i v exteriéru, kde konfrontuje akt s přírodními prvky, skalami, vodou, vegetací až po nádherný snímek ženy v zimním Krčském lese.“ /49/

Tolik Pospěch. S tímto zařazením lze vesměs souhlasit i když linie autorů, na niž Šmokova tvorba podle Pospěcha navazovala, je vymezena jen v hrubém obrysu a na základě vnějších formálních znaků. Jistě je také možné seznam jmenovaných autorů rozšířit, a tak například i nepočetné studie Josefa Proška či některé práce Šmokova žáka Tona Stana považovat za Šmokovi blízké jejich elementárním výtvarným „tvaroslovím“ a abstrahujícími světlo–tonálními hrami. Opravdu se zdá, že nejcharakterističtějším rysem a metodou Šmokovi práce bylo experimentování s tvarem, světlem a barvou, tedy se základními výtvarnými prvky a silné tíhnutí ke grafickému výrazu a esteticky působivému tvaru. Zájem o hledání souzvuků a konfrontací velkých barevných ploch je pak typický především pro Šmokovu již zmiňovanou krajinářskou tvorbu z poslední

doby. U řady těchto do značné míry nefigurativních krajinných „transformací“ (soubory „Krajina se žlutým polem“, „Dlouhé lány“ aj.) se rovněž nabízí paralely ke krajinářským dílům italského fotografa Franca Fontany či našich autorů Jana Ságla a Dušana Slivky.

Na tomto místě bych se dál rád zamyslel především nad okolnostmi vzniku většiny známých Šmokových fotografií, těch původních dobových originálů, většinou určených pro pozdější knižní reprodukce, i těch dnešních velkoformátových výstavních kopií, jenž v současnosti putují po galeriích a muzeích v České i Slovenské republice a v Polsku. Nejprve je však třeba si odpovědět na otázku, zda například úvahy o Šmokových motivacích vedoucích ke vzniku jeho fotografií, o neautorském výběru dnes zveřejňovaných pozitivů a rovněž tak i jejich neautorské finální technické a obrazové formě mají čím přispět ke komplexnějšímu pohledu na Šmokovo dílo fotografické. Myslím, že rozhodně ano, a pokusím se svůj postoj objasnit.

Výše uvedené skutečnosti mě stále znovu znejisťují vůči komentářům a názorům, které tuto realitu opomíjejí, nereflektují a zaměřují se téměř výhradně na vnější, technickou a obrazovou stránku Šmokových prací. Zdá se mi, že tu je na místě přistupovat k Šmokovu dílu komplexněji (a nejenom k jeho) a posuzovat jej právě i na základě výše zmíněných faktů, nikoliv proto abychom předjímaly určitá hodnocení, ale abychom mohli vytvořit autentičtější rámec pro jeho uchopení a posouzení a dokázali konečně i plněji vnímat osobnost tvůrce, který za dílem stojí. Vždyť kolik by se ztratilo z díla Františka Drtikola, Eugena Smithe, Nan Goldin a mnohých dalších, kdybychom k němu přistupovali bez kontextového pozadí a souvislostí zahrnující mimo jiné i životní příběhy a peripetie jejich tvůrců? Někdo zde může namítnout, že pro výtvarnou fotografii tyto

vazby nejsou ani zdaleka tak důležité, že se zde jedná „pouze“ o určitou estetickou formu, která diváka oslovuje, ale myslím, že nelze věc takto vidět, aniž bychom se o něco podstatného neochudili. Každá forma byť sebevíc odtažitá, zdánlivě nesrozumitelná či neosobně abstraktní odkazuje k nejrůznějším obsahům, vazbám a vztahům, jež jsou za ní skryty a i když jsou tyto pro nezasvěceného diváka mnohdy neviditelné a s dílem samotným zdánlivě nesouvisející, přesto existují, a porozumíme-li jim, dokážeme –li je zahrnout a včlenit do složité struktury vnímání uměleckého díla, stanou se pak novou a bohatší základnou pro jeho uchopení. Tento hlubší vhled však předpokládá kromě porozumění, vycházejícího především ze smyslového kontaktu se samotným dílem, i porozumění širšímu komunikačnímu kontextu, tedy i těm souvislostem, které provázejí jeho vznik a existenci, kontextu, který je zprostředkováván především osobností tvůrce v jeho relevantních vazbách a vztaženostech k tomuto dílu.

Shrnuto: Jestliže chceme najít širší a autentičtější rámec pro interpretaci a hodnocení určitého díla a nebo pokud hledáme „pouze“ jeho lidský a osobní rozměr, jako jakési koření oproti tomu jenom vnějšímu, formálnímu a objektivnímu, neodvracejme se od otázek po souvislostech, podmínkách a omezeních, vzniku a existenci konkrétního díla – ptejme se vždy po kontextu. Tento úhel pohledu na Šmokovo dílo je konečně blízký postmodernímu „společenskému přístupu k fotografii“, využívajícímu metody antropologie a etnografie, jež klade především důraz nikoliv na fotografii samotnou, ale na „smysl“, který fotografie šíří, a který je vždy vztahován k sociálnímu a psychickému zázemí autora-čtenáře.

„Zájem o fotografii jako o text celý obsažený v sobě je nahrazen zaostřením na společenské okolnosti vzniku a následným

použitím. Záměr zhotovitele, podmínky recepce a potřeby a očekávání diváka mají větší důležitost než formální kvality snímku. Jako společensky konstruované artefakty, fotografie jsou považovány za objekty hmotné kultury, které vypovídají něco o kultuře zobrazovaných, stejně tak jako o kultuře těch, kdo snímky pořizují.“ /52/

Šmokovy fotografie, vytvářené podle vlastních Šmokových slov původně jako názorné ilustrace a vizuální doprovod k jeho vlastním odborným textům, dnes již žijí svým samostatným životem, vystavují se jako autonomní umělecké artefakty podobně jako například fotografie slavného malíře Alfonse Muchy, jenž se za fotografa nepovažoval a své pokusy v tomto směru zamýšlel jen jako pouhé „skicování“, vytváření přípravných studií, podle nichž pak posléze realizoval finální malířská plátna. Oba dva autoři, a zřejmě nejen oni, by se dnes pravděpodobně podivili, nakolik se dnešní prezentace a hodnocení jejich fotografického díla odchýlilo od jejich původních záměrů a cílů.

Další úvahy nemají za cíl zpochybňovat Šmokovu fotografickou erudici a estetické či umělecké kvality jeho snímků, ale cílem je předložit několik námětů k zamyšlení nad tím, nakolik je osobnost autora skutečně v určitém konkrétním díle obsažena.

Autor novodobých výstavních zvětšenin profesora Šmoka chorvatský fotograf a bývalý Šmokův žák na FAMU Čedomir Butina přiznává řadu technických obtíží i morálních dilemat, které ho provázely při vytváření nových pozitivních kopií z desítek let starých negativů a diapozitivů. Butina o tom vypráví: „Po naskenování u Foto-Bleera, bylo vidět, že ty staré poničené ORWA se už někde rozpadaly a to velký zrno bylo odporný…, na některých místech byla struktura pleti už něčím úplně jiným,

jako by ta kůže byla z jiného materiálu. Barevné podání již také neodpovídalo tomu co kdysi na těch filmech bylo, profesor Šmok přece nedělal vybledlé fotografie!? K tomu škrábance, chlupy…, spousta fotografií by bylo jinak nepoužitelných.“ /53/

Butina dále zmiňuje konkrétní případy počítačových úprav prováděných ve Photoshopu zahrnující především nejrůznější barevné posuny, úpravy kontrastu, celkové i lokální ztmavování či zesvětlování pozadí, odstraňování parazitního světla na figuře i jiných rušivých detailů, rekonstrukce poničených fragmentů obrazu, retušování škrábanců, cizorodých teček a skvrn apod. Ve všech těchto případech, podle vlastních slov, vždy pečlivě zvažoval, zda se nedostává za hranice přijatelných transformací a úprav, které by fotografii „zásadním“ způsobem oproti originálu pozměnily, přičemž vlastní představa o tom, jaké úpravy by případně realizoval sám profesor Šmok, byla pro Butinu závazná.

Butina o tom dále říká: „Ta fotografie na obálce katalogu to byla šílená práce, ale i jiné... Některé fotografie byly ve výsledku k nepoznání. Všechny ty fotky jsem se ale snažil udělat podle svého nejlepšího svědomí, jak by je s nejvyšší pravděpodobností udělal sám pan profesor, ale stále jsem zažíval morální dilema mezi tím, zda spíše respektovat autentickou archivní podobu originálu (negativu či diapozitivu - pozn. autora) i s určitými chybami či obraz „vylepšovat“ a činit jej oproti předloze esteticky a výtvarně přijatelnějším.“ /53/

Na dalších fotografiích (akt 60.leta, stojící akt s červenými pruhy apod.) pak Butina dále ukazuje, kde se například lokální úpravou kontrastu, ztmavením a retuší dosahovalo odstranění falešného, parazitního světla, jež by nepůsobilo dobře, jinde zase zmiňuje úpravy související s tonálními rozdíly a „skoky“ na pozadí a jiné podobné retuše. U dalšího snímku připomíná, že

není jasné jak jej stranově orientovat, a jinde přiznává i vlastní pochybnosti o tom, zda k nějakým úpravám vůbec došlo či nikoli.

Na jedné z fotografií z cyklu *V Krčském lese* z roku 1974 se Butina velmi pracně snažil zachovat stopy ve sněhu, jež byly na původním diapozitivu. Když však konzultoval tuto fotografii s Vlastou Šmokovou, došlo ke konfrontaci dvou různých pohledů a interpretací. Představa V. Šmokové o tom, jak by tento snímek případně realizoval její muž, se zásadně lišila od pohledu Butiny. Pro ni byl sníh bez struktury a stop, jako čistá bílá plocha, přijatelnějším řešením. Šmoková: „Čedo, vždyť tady je všechno vidět !?“. Nakonec tedy došlo k předělání této fotografie podle představ Vlasty Šmokové. /53, 54/

Jiným příkladem rozdílného porozumění tomu co je a co již není „pod hlavičkou“ Šmok prezentovatelné byl spor mezi Butinou a Birgusem v den zahájení pražské výstavy o to, zda vystavit akt z roku 1966 figurující na obálce katalogu. „Butinova“ výstavní fotografie zhotovená v Americe byla podle samotného Butiny natolik jinou fotografií (delší krk, plynulejší tvar figury apod.) než ta, která se objevila na obálce katalogu i v něm, že ji vystavit nechtěl. Birgus však její vystavení prosadil, podle Vlasty Šmokové především proto, že tato „obálková“ fotografie se měla stát jakýmsi logem celé výstavy. Tato fotografie tedy nakonec figuruje v katalogu i ve vlastní expozici ve třech různých verzích. (Pozn: Podle V. Birguse však šlo v tomto sporu pouze o to zda vystavit či nevystavit fotografii, která byla viditelně poškozená.) /54/

Dalším velmi zajímavým momentem jsou konfrontace původních ilustrací ze Šmokových publikací se současnými moderními zvětšeninami a to nikoli pouze po obrazové stránce, ale i pokud jde o funkci a účel, za kterým byly tyto fotografie

pořízeny. Kromě již výše zmiňovaných formálních a obrazových „vylepšení“ cítíme rovněž velké napětí v těch okamžicích, kdy je nade vší pochyby jasné, že Šmok chtěl „jen a pouze“ demonstrovat určitý skladebný postup (pohybovou neostrost, optickou neostrost apod.) a to ať již prostřednictvím jednotlivé fotografie či celou obrazovou sekvencí. Právě u sekvencí, ze kterých byl vytržen a dnes je prezentován vždy pouze jediný snímek, je toto napětí mezi původním záměrem a současnou formou prezentace nejvypjatější. Popisek u původních ilustrací, který samozřejmě u dnešních výstavních kopií chybí, tento rozpor jen umocňuje. Příkladem takového výběru může být třeba sedící akt s rukama v bok (před 1969), který byl v *Aktu vo fotografii* z roku 1986 použit jako třetí snímek ze série čtyř ilustrací jež měly podle popisku demonstrovat, že „Rôzny stupeň optickej neostrosti vede k rôznej tvarovej deformacii.“ Z podobné obrazové sekvence je vytržena i jedna z nejpůsobivějších Šmokových kompozic, „obálkový“ akt z roku 1966, který nese tento popisek: „Zúženie tela sa dosiahlo presne riadeným pohybom v čase expozicie pred bielym pozadím. Pohyb sám nevidieť, telo vyzerá ako nepohnuté, obrysové línie sú ostré.“ Dalších pět variant a fází tohoto aktu, jenž mají v knize ilustrovat že, pohybová neostrost umožňuje získat neobyčejné tonální efekty a nebo překvapující tvarové změny, nese popis: „Odstupňovaný pohyb podľa obr. dovoľuje vytvoriť rôzne stupne zúženia.“ Další akt z roku 1967 je ve stejné publikaci uveden popiskem: „Štylizácia detailom a výrazným odlíšením ostrosti od neostrosti.“ Červeně pruhovaný akt (před 1969), je popsán takto: „Premietnutie diapozitívu na telo modelu. *Plavková forma* dodáva výsledku charakter módnej fotografie.“

Ve všech těchto případech a v řadě dalších, pokud porovnáváme původní ilustrace se současnými zvětšeninami neubráníme se pocitu, že technická i obrazová realizace dělá z původní předlohy (ať již originálního negativu, diapozitivu, fotografie či tištěné ilustrace), fotografii značně odlišnou. Názory těch návštěvníků Šmokovy výstavy, kteří jeho tvorbu již znali především z jeho publikací i mne samotného, byly vesměs podobné a daly by se shrnout do věty: *Pan profesor by se velmi divil a snad by ty své fotky ani nepoznal*. Opět se vynořují otázky typu, kde leží hranice „povolených" úprav a manipulací s původní předlohou a originálem, pokud je nedělá sám autor. Vylepšení barevná, tvarová, tonální a jiná jsou bezesporu velmi zásadním příspěvkem moderních reprodukčních technologií a rovněž i současného zhotovitele-restaurátora. Chybí zde měřítko, některé původní fotografie sice existují, ale ve většině případů, při zhotovování nových zvětšenin, bylo třeba se spolehnout na hledisko a estetický názor, o kterém se domníváme, že by jej zastával i samotný profesor Šmok, kdyby byl ještě mezi námi. To, že úhly pohledu a způsoby interpretace každého z nás jsou začasto poněkud odlišné a vedou někdy až k zásadním sporům a střetům, již bylo rovněž zmíněno výše. Není možné se spolehnout ani na to co vidíme ve Šmokových knihách, sám Šmok by jistě, pokud jde o barevné podání, kontrast i tonalitu, řadu ilustrací viděl lépe tištěnou. A tak zřejmě nezbývá než nechat tuto otázku otevřenou a závěrem ocitovat názor Vlasty Šmokové z rozhovoru a článku pro MF Dnes, že „Ján Šmok byl velmi kritický a většina z věcí, které v galerii visí, by jeho soudem pravděpodobně neprošla". /50/

Závěrem chci vyjádřit přesvědčení, že výše zmiňované skutečnosti týkající se vzniku a šíření Šmokových děl fotografických jsou důležitými položkami, které je třeba mít na

zřeteli ať již při bezprostřední komunikaci s dílem nebo při jeho následném hodnocení a interpretaci. Věřím, že uchováme-li je v sobě živé a nepodlehneme-li svodu ke zkratkovitým soudům, přispějeme tím k plnějšímu a „objektivnějšímu“ porozumění této bezesporu pozoruhodné oblasti Šmokova díla.

Poznámka: Od roku 1999, kdy z iniciativy V. Birguse a A. Sutkuse a při příležitosti státní návštěvy litevského prezidenta Valdase Adamkuse v České republice, došlo k vrácení celé řady původních Šmokových originálních fotografií ze sbírky Svazu litevských fotografů zpátky do Čech, je část Šmokovy fotografické pozůstalosti nyní uložena ve sbírce Uměleckoprůmyslového muzea.

Rodina

Životopis by nebyl úplný, kdybychom neuvedli také alespoň základní údaje o rodině a příbuzných Jána Šmoka. Z úvodu, kde jsme se seznámili s jeho rodiči a dětstvím, víme že měl bratra Pavla Šmoka (nar. 1927 ve slovenské Levoči). Z něj vyrostla významná osobnost české choreografie, kterou pro atraktivnost baletního světa zná větší okruh veřejnosti než Jána. Začínal jako herec v Divadle E. F. Buriana, vystudoval konzervatoř, založil a vedl slavný Pražský komorní balet, byl také profesorem pražské Hudební fakulty Akademie múzických umění. Z prvého manželství, které uzavřel s klavíristkou Annou, má syna Jana, který se stal dětským kardiochirurgem. Z druhého manželství s Marií pochází syn Martin, dnes výzkumný pracovník Nadace Stevena Spielberga v Los Angeles. Kolegové a studenti Pavla Šmoka s chutí hovoří o jeho neobyčejném charismatu, byť bylo jistě značně odlišného charakteru než bratrovo.

Ján Šmok založil svou první rodinu sňatkem s Marií Zemanovou v roce 1947, která mu porodila dceru Zuzanu (1949 - 1995). S ní se později oženil absolvent FAMU, fotograf a také pedagog FAMU a ITF Antonín Braný. S Marií Šmokovou se mohli v šedesátých a sedmdesátých letech setkávat studenti fotografie a kamery ve studiu FAMU, kde pracovala jako vedoucí cvičné laboratoře. Ján Šmok si později vzal za ženu svou posluchačku – fotografku Věru Váchovou (1964), kterou znala odborná veřejnost v 80. letech jako redaktorku čtvrtletníku *Revue Fotografie*. Měli spolu dva syny – Jana (1965) a Davida (1968). Za životní partnerku Jána Šmoka však musíme považovat Vlastu Skřečkovou, profesí programátorku, která provázela jeho život od druhé poloviny šedesátých let. Pro

společný život v manželství se rozhodli až v dospělosti synů ze druhého Šmokova manželství (1995). Ján vždy hovořil o Vlastě jako o své hlavní životní opoře, která se dokázala vžít do starostí spojených s prací, již tak miloval. Jak to někdy bývá, byla první čtenářkou jeho teoretických textů a Jánův obdiv k Vlastině ženské kráse je cítit i z jeho jakoby anonymních fotografií aktu. Věrně jej provázela na studentských výletech v Čechách i na Spiši, stejně jako později, kdy se již musel opírat také o hůl, na přednášky ITF. Po Jánově smrti (10. 12. 1997) navštěvuje Vlasta Šmoková všechna „kultovní“ místa s jeho přáteli, s Vladimírem Birgusem se stará o reprízy výstavy seznamující s celoživotním fotografickým dílem, s Tomášem Fassatim pak připravuje souborné vydání textů pana profesora. /27/

Závěrem

Přestože se na rozvoji studia fotografie u nás podílel a podílí velký počet pedagogů, teoretiků, historiků i uměleckých fotografů, jméno Ján Šmok zůstane již jednou pro vždy synonymem pro vznik našeho vysokého fotografického školství. Již zde bylo řečeno, jak významnou měrou se Šmok zasloužil o rozvoj kameramanského oboru FAMU, zejména vypracováním moderních učebních plánů a celého systému praktických cvičení pro jednotlivé ročníky. Pod jeho vedením se zejména v 60. letech rozvinula katedra filmového a televizního obrazu k mezinárodně uznávanému učilišti filmové fotografie, což nejlépe dokazují vynikající výsledky absolventů. Katedra dala ve svém lůně vzniknout též novému studijnímu oboru *umělecká fotografie*, prvnímu vysokoškolskému studiu fotografie v Československu. Obor fotografie pod vedením profesora Šmoka pokračoval po svém osamostatnění v již započaté tradici, vychoval řadu osobností fotografie a postupně se stával uznávaným doma i ve světě. Rychlý rozmach a úspěchy československé fotografie a fotografického školství od šedesátých do devadesátých let nejsou bez mimořádného přínosu prof. Šmoka v řadě oblastí vůbec myslitelné. I pro pana profesora bylo jistě radostné v průběhu let sledovat stále vzrůstající prestiž a společenský význam fotografie, o jejíž rehabilitaci a plné uznání se po většinu svého života usilovně zasazoval. Šmokovy zmínky o paradoxu, kdy všichni absolvují na školách výtvarnou výchovu, ačkoliv v životě prakticky nikdo nemaluje ani nesochaří, zatímco nikdo neprodělá povinnou fotografickou výchovu, ačkoliv potom skoro každý fotografuje, svědčí o jeho komplexním vnímání problematiky fotografické výchovy a nezastupitelné roli fotografie v rámci celé

společnosti. S oblibou říkal: „Kdyby najednou přestala existovat veškerá výtvarná díla, nic převratného by to pro praktický chod společnosti neznamenalo, ale kdyby z ničeho nic přestala existovat fotografie…“ /25/

Podle Fassatiho by bylo chybou neupozornit na zdánlivý paradox Šmokovy osobnosti. Nejen jeho teoretická a tvůrčí fotografická i kameramanská činnost, ale do značné míry také pedagogická a organizační aktivita byly poměrně konzervativního charakteru. V atmosféře, kterou vytvářel a chránil zejména ve své zralé životní periodě, však pulsovala nejaktuálnější tvorba, jakou jeho vrstevníci často nechápali a odmítali. I v napětí mezi těmito dvěma polohami života, v němž cítili zasvěcení silnou dávku humoru, lze spatřovat pro Šmoka typický rys tak prakticky zapadající do dobové situace nesvobodného státu. /27/

K stáru si občas postěžoval na nepochopení a nedostatečný nezájem veřejnosti o fotografii, které byly příčinou například také zničení Sudkova ateliéru v Praze na Újezdě, pro jehož záchranu a rekonstrukci intervenuje v roce 1987 u samotného ministra kultury, nebo na nechuť lidí se organizovat a podílet se tak na vybudování sítě výstavních síní, domů fotografie v Praze a Brně či postupném zavádění fotografie do osnov většiny škol apod. Realisticky však dodává, že doba k řešení těchto věcí ještě nedozrála.

Po roce 1989 se jen těžko smiřuje s odlivem členů ze Svazu českých fotografů, jejichž počet klesá v krátké době na méně než třetinu, stejně jako s rychlým zánikem většiny fotografických klubů a kroužků. Restituce nakonec zapříčiní v roce 1993 také zrušení Galerie SČF v Kamzíkově ulici. Sám pan profesor však může mít dnes, ve svém fotografickém nebi, spánek zcela klidný. Jeho celoživotní úsilí bylo příkladem pro

mnoho následovníků. Například myšlenky o zřízení Národního muzea fotografie /55/ se po Anně Fárové a Pavlu Scheuflerovi nakonec ujal absolvent FAMU Ivo Gill, z jehož podnětu založila FAMU s Asociací fotografů obecně prospěšnou společnost, která po úvodním neúspěchu se zámkem v Zásmukách u Kolína získala pro svůj projekt objekty v jihočeském Jindřichově Hradci. Tomáš Fassati poté, co mu minulý režim zrušil galerii fotografie a designu v Banské Bystrici, založil v roce 1990 nové muzeum umění v Benešově u Prahy, kde v roce 1996 vznikla první stálá expozice historie české a slovenské fotografické tvorby v síních pojmenovaných po profesoru Šmokovi. Mgr. Milan Dušák zřizovatel soukromé střední umělecké školy v Jihlavě, ve vedlejší budově otevřel rok po smrti pana profesora za zvuků hudby slavného absolventa kamery Jiřího Stivína Galerii Jána Šmoka. Absolventi FAMU šíří výuku fotografie na další vysoké školy, například Pavel Štecha na Vysokou školu umělecko-průmyslovou v Praze či Milota Havránková s Ľubom Stachom na Vysokou školu výtvarných umění v Bratislavě. Ve Spojených státech učí fotografii a kameru se Šmokovými anglickými texty na Columbia College Chicago absolvent FAMU Robert Buchar a nejnověji se podařilo započít s výukou fotografie profesoru Miroslavu Vojtěchovskému na univerzitě ve Washingtonu. /27/

Není pochyb, že v dalších letech bude výčet úspěchů Šmokových žáků a následovníků pokračovat. Pane profesore, děkujeme!

Poznámky k textu

1/ Životopis Jána Šmoka. (Jeho vlastními slovy.) Přiloženo k dokumentaci o knize *Akt vo fotografii*. Strojopis uložený v archivu u Vlasty Šmokové.

2/ Kromě tohoto časopisu se dochovalo z těchto let i několik dalších ručně psaných „tiskovin“, jako např. časopis *Revue*, jehož byl Šmok redaktorem, legitimace recesistického studentského Tahiti klubu a další.

3/ Většina těchto prací uložena v archivu Jána Šmoka u Vlasty Šmokové.

4/ Archiv Jána Šmoka u Vlasty Šmokové.

5/ Rozhovor s Ludvíkem Baranem ze dne 2.4. 1999.

6/ Rozhovor s Iljou Bojanovským ze dne 21.7. 1999.

7/ Někdy v této době vzniká i pověstný Šmokův *Kapesníček* či *Nůž Antikoro*, praktická cvičení na fotografickou sekvenci, koncipovaná jako scénář pro jednotlivé záběry kamery, která se stala za dobu své existence na FAMU téměř legendární.

8/ Rozhovor s Jaroslavem Rajzíkem ze dne 12.9. 1999.

9/ Dopis podnikového ředitelství ČKD Jánu Šmokovi ze dne 22. prosince 1949 ve věci zakoupení námětu a scénáře krátkého filmu *Není železo jako železo*.

10/ Ján Šmok: *Konec strašidel*. Československá fotografie, 1953, č. 6.

11/ Miroslav Vojtěchovský: *Vývoj československé teorie fotografie 20. století.* SPN, Praha 1985, s. 70. (učební text upravené diplomové práce z roku 1976)

12/ MiroslavVojtěchovský: *Objekt zkoumání: Šmok*. Fotografie-Magazín, 1998, č. 2.

13/ *Výuka teorie – problém?* In: Listy o fotografii – Acta photographica universitatis silesianae opaviensis, 1998, č.2.

14/ Ludvík Baran: *Fotografie – fenomén 20. století*. In: Daniela Mrázková: Příběh fotografie. Mladá fronta, Praha 1985.

15/ Kompletní časopisecká dokumentace tohoto sporu je součástí archivu Jána Šmoka u Vlasty Šmokové.

16/ O kolektivní spolupráci, tentokrát však při vymýšlení původních praktických cvičení kameramanů hovoří např. Ludvík Baran, jenž odmítá údajná Šmokova tvrzení o ryze jeho autorství. (Z rozhovoru s Ludvíkem Baranem ze dne 2.4. 1999.)

17/ Velká část korespondence ohledně obou vydání této knihy je součástí archivu Jána Šmoka u Vlasty Šmokové.

18/ Jaroslav Hollan: *Vývoj fotografického školství v Československu a výuky fotografie na FAMU*. Diplomová práce. FAMU, Praha 1991.

19/ Anna Slováková: *O pánovi profesorovi*, Revue Fotografie, 1981, č.4.

20/ Vladimír Birgus: *Šesťdesiatka profesora Jána Šmoka,* Výtvarníctvo, fotografia, film, 1982, č. 4.

21/ Čestným předsedou SČF je již od roku 1982. Od téhož roku je také členem Svazu českých výtvarných umělců (SČVU).

22/ Podle Ilji Bojanovského však byl Šmokův zájem o amatérské hnutí probuzen až v 60. letech v souvislosti s radikalizující se situací na katedře kamery. (Z rozhovoru s Iljou Bojanovským ze dne 21.7. 1999.)

23/ Tomáš Fassati: *Obdivovatel krásných žen a učitel aktu*: profesor Ján Šmok. Nepublikovaný článek pro časopis Playboy, 1997. Otištěn rovněž v katalogu *Ján Šmok*. Je součástí archivu Jána Šmoka u Vlasty Šmokové.

24/ Fotografické práce zmiňované v této kapitole jsou součástí archivu Jána Šmoka u Vlasty Šmokové.

25/ Rozhovor s Vlastou Šmokovou ze dne 4.3. 1999.

26/ Podle ústředního metodika pro amatérskou fotografii při UKVČ Jaroslava Šimona „se Šmok rovněž chlubil tím, že vymyslel poradní sbory pro fotografy,... ale svou funkci předsedy bral spíš formálně a často se jen spokojoval s tím, že se podíval do zápisu.“ (Z rozhovoru s Jaroslavem Šimonem ze dne 24.5. 2002.)

27/ Z rozhovoru a následné e-mailové korespondence s Tomášem Fassatim z května a června 2003.

28/ *Ján Šmok*. Katalog. KANT, Praha 2000.

29/ Z Fassatiho dopisu Šmokovi ze dne 6.3. 1988.

30/ Pavel Turek: *Angelmatika a současný stav fotografie*. Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Magisterská diplomová práce na FSV UK, Praha 2002-3.

31/ Ľubomír Plesník: Recenzní posudek a doslov k publikaci Jána Šmoka: *Teorie umění a obsahové jednání člověka*. Galerie výtvarného umění pro Mezinárodní institut informačního designu,Benešov 1994.

32/ Rozhovor s Vladimírem Birgusem ze dne 18.3. 2003.

33/ O kádrové situaci na katedře filmového a televizního obrazu k začátku školního roku 1967/68

34/ O kádrové situaci na katedře filmového a televizního obrazu k začátku školního roku 1971/72

35/ Ze Šmokova dopisu rektorovi AMU J. Martínkovi a děkanovi FAMU V. Sklenářovi ze dne 14.11. 1985.

36/ Ze Šmokova dopisu Celozávodnímu výboru organizace KSČ AMU ze dne 2.1. 1986.

37/ Petice pedagogů FAMU děkanovi FAMU prof. V. Sklenářovi ze dne 20.12. 1985.

38/ Ze Šmokova dopisu děkanovi FAMU prof. V. Sklenářovi ze dne 25.2. 1986.

39/ Michal Kubíček: *10 let Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě.* Bakalářská diplomová práce na ITF FPF SU, Opava 2002.

40/ Pavel Dias: *Mystérie fotografie na FAMU 1946 – 64.* Habilitační práce na FAMU, Praha 2003.

41/ Katalog 14. národní výstavy amatérské fotografie konané v roce 1994 v Kolíně.

42/ Vlastivědný sborník Kralupska z roku 2001. Článek Ladislava Rosíka *Z historie amatérské fotografie na Kralupsku*

43/ Tomáš Fassati: Poslední rozhovor s prof. Šmokem, 1997. Z nahrávky obsáhlejšího rozhovoru o teoretických problémech, výuce a životě J. Šmoka, který byl určen k postupnému zveřejnění v různých materiálech. Archív Muzea umění. Benešov u Prahy.

44/ Úvodní text Tomáše Pospěcha ke knize V. Birguse *Cosi nevyslovitelného.* KANT, Praha 2003.

45/ Rozhovor s Danou Kyndrovou pro časopis Reflex č.11 z 13.března 2003.

46/ Z pořadu Čt2 *Za dveřmi je A.G.* z roku 2001.

47/ Článek Petry Čakovské *Nebyť zvačšenia ilustračných snímok, na svete by bolo o jedného vynikajúceho fotografa menej.* Regionální noviny *Región,* 7.1. 2002.

48/ Článek Josefa Chuchmy *Žáci svému profesorovi s láskou.* Noviny MF DNES, 16.5. 2000.

49/ Článek Tomáše Pospěcha *Galerie Opera představuje známé i neznámé akty profesora Šmoka.* Noviny MF DNES, 14.10. 2000.

50/ Článek Moniky Čermákové *Přátelé uspořádali Jánu Šmokovi první výstavu.* Noviny MF DNES, 16.5. 2000.

51/ V. Birgus, J. Mlčoch: *Akt v české fotografii*. KANT, Praha 2001.

52/ J.Ruby: *Secure the Shadow*. s. 6.

53/ Rozhovor s Čedomirem Butinou ze dne 13.3. 2003.

54/ Rozhovor s Vlastou Šmokovou ze dne 2.10. 2002 , 10.4. 2003.

55/ První, ovšem neúspěšný pokus o založení galerie fotografie nesoucí jméno Jána Šmoka učinil ve spolupráci s pracovníkem městského národního výboru ve Šmokově slovenském rodišti v polovině osmdesátých let Tomáš Fassati.

56/ Rozhovor s Karlem Cudlínem ze dne 31.5. 2003.

57/ Informace byly získány z evidenčních karet a z projekcí filmů uložených v Národním filmovém archivu v Praze.

58/ Zápis z této schůze je součástí archivu Jána Šmoka u Vlasty Šmokové.

59/ Rozhovor s Pavlem Diasem ze dne 3.6. 2003.

Ján Šmok – chronologie

1921 – narozen 30.12. 1921 v Lučenci českým rodičům ing. Janu Šmokovi (1888-1977) a Boženě Šmokové, rozené Komárkové (1904-1974)

1927 – 1931 – žák obecné školy v Levoči

1927 – 22.10. – narození bratra Pavla

1931 – 1939 – studium na gymnáziích v Kežmarku a Bratislavě (maturita 16.5. 1939)

1939 – 1940 – učeň v knihařské dílně v Praze

1940 – 1944 – student státní grafické školy v Praze, obor knižní vazba

1944 – 1945 – zaměstnanec Pragfilmu

1945 – 1946 – vojenská prezenční služba

1946 – 1950 – zaměstnán jako kameraman v generálním ředitelství ČKD Karlín v Praze

1946 – 1951 – student FAMU v Praze (diplom 10.9.1951)

1947 – 7.6. – svatba s Marií Zemanovou

1949 – 3.6. – narození dcery Zuzany

1951 – stává se kmenovým pedagogem FAMU, tajemník katedry filmové fotografie a techniky

1957 – 1960 – proděkan FAMU

1958 – habilituje se na docenta pro obor kamera

1960 – 1975 – vedoucí katedry filmového a televizního obrazu na FAMU

1960 – 26.10. – z jeho iniciativy vzniká na katedře filmového a televizního obrazu fotografická specializace

1964 – 15.10. – rozvod s první manželkou Marií

1964 – 27.10. – svatba s Věrou Váchovou

1965 – 18.3. – narození syna Jana

1968 – 31.5. – narození syna Davida

1970 – od Mezinárodní federace fotografického umění získává titul EsFIAP

1973 – 1976 – prorektor Akademie múzických umění v Praze

1975 – jmenován profesorem pro obor kamera

1975 – 1987 – zakladatel a první vedoucí katedry fotografie na FAMU

1977 – stává se členem-korespondentem Německé společnosti pro fotografii (DGPh)

1982 – stává se členem Svazu českých výtvarných umělců

1986 – zvolen předsedou Svazu českých fotografů

1987 – novým vedoucím katedry fotografie FAMU se stává doc. Jaroslav Rajzík, prof. Ján Šmok zůstává až do roku 1997 kmenovým pedagogem katedry a vyučuje i na katedře kamery

1990 – je zvolen vedoucím katedry fotografie FAMU Miroslav Vojtěchovský, který pracuje v této funkci do roku 2002, poté nahrazen Jaroslavem Bártou

1991 – začíná učit na Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, kde zůstává kmenovým pedagogem až do své smrti

1994 – rozvod s druhou manželkou Věrou

1995 – umírá dcera Zuzana

1995 – 3.3. – svatba s Vlastou Skřečkovou

1997 – 10.12. – umírá v Praze

Publikace Jána Šmoka (výběr)

Fotočlánky a zjišťování exposičních poměrů. ČSF, Praha 1955.
Obecné principy komposice ve fotografii. ČSF, Praha 1954.
K problematice portrétu ve fotografii. ČSF, Praha 1955.
Problematika fotografie, jako nového sdělovacího prostředku, ČSF, Praha 1955.
Úvod do fotografické praxe. ČSF, Praha 1955.
Kompozice obrazu. ČSF, Praha 1955.
O fotografické kompozici. OD České Budějovice 1955.
Obecná teorie a kompozice fotografického obrazu. ÚDLUT, Praha 1956.
Filmová fotografie. ČSF, Praha 1957.
Barevná fotografie. ÚDLUT, Praha 1961.
Fotografická kompozice. ÚDLUT, Praha 1961.
Základní problémy amatérské fotografie. ÚDLUT, Praha 1961.
K estetice fotografie. ÚDLUT, Praha 1961.
Fotografická praxe v přírodě. ÚDLUT, Praha 1961.
Fotografie při umělém světle. ÚDLUT, Praha 1961.
Sensitometrie, filtry, měření exposice. OD, Český Krumlov 1962.
K estetice fotografie. OD, Český Krumlov 1962.
Úvod do estetiky fotografie. KNV, Praha 1963.
Úvod do teorie fotografie. MDO, Praha 1963.
Obecné principy kompozice fotografického obrazu. MDO, Praha 1963.
Filmová fotografie. ČSF, Praha 1964. (Skripta FAMU).
Úvod do teorie fotografie. KDO, Hradec Králové.
Skladba kinematografického obrazu. SPN, Praha 1964. (Skripta FAMU).

Úvod do teorie fotografického obrazu. 1.díl, SPN, Praha 1965,1972. (Skripta FAMU).

Úvod do teorie fotografického obrazu. 2.díl, SPN, Praha 1964,1967. (Skripta FAMU).

Snímková technika I. SPN, Praha 1965. (Skripta FAMU).

Snímková technika filmu. SPN, Praha 1965. (Skripta FAMU).

K estetike fotografie. Osvetový ústav, Bratislava 1965.

Diapozitiv. Orbis, Praha 1965.

Putující maska před bílím pozadím. Vývojová zpráva pro ČSF – 1965.

Úvod do fotografické kompozice. Hradec Králové 1966.

Úvod do fotografické praxe. SPN, Praha 1966. (Skripta FAMU).

Problematika fotografie I. SPN, Praha 1966. (Skripta FAMU).

Problematika fotografie II. SPN, Praha 1967. (Skripta FAMU).

Úvod do stavby a skladby fotografického obrazu. Osvetový ústav, Bratislava 1968.

Teorie sdělování a fotografie. ÚDLUT, Praha 1968.

Nástin obecných základů teorie fotografie. KNV, Ostrava 1968 (učební texty LK).

Jak se dívat na fotografii. SKNV, Ústí nad Labem 1969.

Obecné základy teorie televize. ČsT, Praha 1969.

Akt vo fotografii. Osveta, Martin 1969,1986.

Úvod do teorie sdělování. SPN, Praha 1970,1972,1975,1983. (skripta FAMU).

Sborník ze semináře FOTO – Základní problém vývoje moderní fotografie. ÚDLUT, Praha 1971.

Umělé světlo ve fotografii. SNTL, Praha 1972,1978. (bulharsky 1976).

Fotografie,mládež,estetika a etika. ÚKVČ, Praha 1972.

Barevný proces. SPN, Praha 1972. (Skripta FAMU)

Snímková technika. SPN, Praha 1973. (Skripta FAMU).

K estetice filmu. ÚKVČ, Praha 1973.

Skladba fotografického obrazu. SPN, Praha 1974,1983,1986. (Skripta FAMU).

Za tajomstvami fotografie. Osveta, Martin 1975,1982.

Diapozitivy v praxi. SNTL, Praha 1975. (Bulharsky 1976).

Barevná fotografie. SNTL, Praha 1975,1978. (S Josefem Pecákem a Petrem Tauskem).

O kompozici ve fotografii. SČF, Praha 1979. (Skripta IVF).

Škola fotografie. KKS, Ústí nad Labem 1980.

Začněte fotografovat. SNTL, Praha 1983,1984.

Stavba a skladba fotografického snímku SKKS, Praha 1983. (Skripta lidové konzervatoře Středočeského kraje)

Úvod do teorie amatérské fotografie. ÚKVČ + Horizont, Praha 1984.

Fotografování. SNTL, Praha 1985. (Učební texty).

Consciousness and Content Behavior. University of Maine, 1989.

Üvod do teorie fotografie. Pražská fotografická škola, Praha 1989. (Skripta PFŠ).

Teorie a skladba. Pražská fotografická škola, Praha 1992, 1997. (Skripta PFŠ).

Design of the Cinematographic Image. Custom Academic Publishing Company + Columbia College, Chicago 1993.

Teorie skladby fotografického obrazu. FPF SU, Opava 1994. (Skripta ITF).

Teorie umění a obsahového jednání člověka. Vydáno pro Mezinárodní institut informačního designu. Galerie výtvarného umění v Benešově, Benešov 1994.

An Introduction into the Theory of Photographic and Cinematographic Image – Praha 1996.

The Human Beings, Content Behaviour, Art. Institut informačního designu. Galerie výtvarného umění v Benešově, Benešov 1996.

Filmografie Jána Šmoka 1949-1959 (výběr)

Není železo jako železo (režie, scénář, kamera společně s Jiřím Ployharem, krátký dokumentární + hraný,1949)

Učit se, učit se, učit se (režie, scénář, kamera, společně se Zdeňkem Podskalským, dlouhý dokumentární, 1950)
Měření exposice (režie, scénář, námět, krátký instruktážní, 1952)

Příběhy láskyplné (středometrážní hraný)
Satirik a humorista
Posvícení (krátký hraný)
Cibulky (krátký hraný)
Slepá ulička (kamera společně s Janem Kališem, krátký hraný)
Nejšťastnější člověk na světě (kamera společně s Janem Kališem, krátký hraný, 1953)
Vzorné představení (kamera, krátký instruktážní, 1955)
Péče o filmovou kopii (kamera, krátký instruktážní, 1956)
Československé květiny (kamera společně s Ludvíkem Baranem, barevný, krátký dokumentární, 1957)
F. X. Palko (krátký dokumentární,1957)
Mezi nebem a zemí (pomocná režie, krátký dokumentární, 1958)
U pana Čapka (pedagogické vedení, krátký dokumentární, 1964)
Jiří Kolář (pedagogické vedení, krátký dokumentární, 1966)

Literatura o Jánu Šmokovi (výběr)

Michele Auer: **Photographers Encyclopaedia International 1839 to the Present**. Editions Camera Obscura, Hermance/Ženeva 1985.

Baran, Ludvík: **Život zasvěcený fotografii**, Revue fotografie, 1981.

Birgus, Vladimír: **Šesťdesiatka profesora Jána Šmoka**, Výtvarníctvo,fotografia,film, 1982, č.4.

Birgus, Vladimír: **Ján Šmok**. In: Encyklopedie českých a slovenských fotografů. ACO, Praha 1993.

Birgus, Vladimír a kolektiv: **Ján Šmok**. Katalog. KANT, Praha 2000.

Fassati, Tomáš: **Výuka teorie – problém?** In: Listy o fotografii – Acta photographica universitatis silesianae opaviensis, 1998, č.2.

Hollan, Jaroslav: **Vývoj fotografického školství** v Československu a výuky fotografie na FAMU. Diplomová práce. FAMU, Praha 1991.

Noel, Ladislav: **Profesor Ján Šmok a fotografia**. Výtvarníctvo – fotografia – film, 1982, č.4.

Plesník, Ľubomír: **Doslov ke knize Jána Šmoka**: Teorie umění a obsahové jednání člověka. Galerie výtvarného umění pro Mezinárodní institut informačního designu, Benešov 1994.

Pospěch, Tomáš: **České teoretické práce o fotografii z období let 1948 – 1957**. bakalářská diplomová teoretická práce Institutu tvůrčí fotografie FPF SU, Opava 1995.

Pospěch, Tomáš: Česká fotografie v období dogmatického spánku. In: Listy o fotografii – Acta photographica universitatis silesianae opaviensis, 1998, č.2.

Pospěch, Tomáš: **Socialistický realismus v české fotografii.** K české teorii fotografie socialistického realismu a jejímu uplatnění ve fotografické praxi. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta UK, Praha 1998.

Pospěch, Tomáš: **Socialisticko-realistické tendence v české fotografii.** Magisterská diplomová teoretická práce Institutu tvůrčí fotografie FPF SU, Opava 1998.

Slováková, Anna: **O pánovi profesorovi**, Revue Fotografie, 1981, č.4.

Stecker, Martin: **Dva směry současné československé teorie fotografie.** Diplomová teoretická práce FAMU, Praha 1981.

Vojtěchovský, Miroslav: **Objekt zkoumání: Šmok.** Fotografie-Magazín, 1998, č. 2.

Vojtěchovský, Miroslav: **Vývoj československé teorie fotografie 20. století**. SPN, Praha 1985, (učební text upravené diplomové práce z roku 1976).

Výstavy Šmokových fotografií

- 11.05. 2000 - 25.06. 2000 - Praha (Pražský dům fotografie)
- 03.10. 2000 - 01.11. 2000 - Ostrava (Galerie Opera - Divadlo Jiřího Myrona)
- 30.11. 2000 - 02.02. 2001 - Jihlava (Galerie Jána Šmoka)
- 31.08. 2001 - 08.10. 2001 - Cheb (Galerie 4)
- 03.11. 2001 - 28.11. 2001 - Bratislava (Dom plynárov – výstava pořádaná v rámci Měsíce fotografie)
- 03.01. 2002 - 31.03. 2002 - Levoča (Spišské muzeum)
- 11.04. 2002 - 20.05. 2002 - Spišská Nová Ves
- 04.07. 2002 - 25.08. 2002 - Košice (Východoslovenská galerie)
- 10.09. 2002 - 13.10. 2002 - Prešov (Šarišská galerie)
- 02.12. 2002 - 02.01. 2003 - Hradec Králové (Výstavní síň FOMA Bohemia)