SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA
Institut tvůrčí fotografie

JAROSLAV MALÍK

SOUČASNÁ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE VE FONDECH SZM V OPAVĚ

OPAVA, červen 1993

SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA
Institut tvůrčí fotografie

JAROSLAV MALÍK

SOUČASNÁ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE VE FONDECH SZM V OPAVĚ

bakalářská diplomová práce

Obor: fotografie

Zaměření: dokumentace fondu

Vedoucí práce: Ing. Miroslav BÍLEK

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedené literatury

OPAVA, červen 1993

OBSAH

Dokumentární fotografie - obecně str. 2 - 5

Slezské zemské muzeum v Opavě str. 6

Dokumentární fotografie ve fondech SZMO str. 7 -21

Závěr str. 20-21

Přílohy str. 22-25

Praktická příloha - volně ložené fotografie.

Rozbor současné dokumentární tvorby ve fondech SZMO jsem rozložil mezi šest autorů - dokumentaristů. Dva z nich - Viktor Kolář a Jindřich Štreit představují nosný pilíř celého pojednání. Vzhledem k nepříliš důstojné prezentaci fotografií všech uvedených autorů - především z hlediska počtu zastoupených prací, jsem více než - li z vlastní sbírky vycházel ze skutečné podstaty práce jednotlivých fotografů prezentované autorskou výstavou a obrazovou monografií, přímou jejich výpovědí, knižní a časopiseckou literaturou, odborným tiskem.

.....Dokumentární fotografie, je druh emotivní fotografie, který obsahuje vedle závazné emotivity také specifickou složku informativně - dokumentující a který cílevědomě vypovídá formou autentického výjevu o emocionálně aktivních projevech lidského sociálního bytí. V metodě tvorby neužívá aranžování a nepreferuje výtvarné řešení na úkor zobrazené reality.... / Ján Šmok /.

.....Hledání " dokumentárnosti " za každou cenu, i tam, kde není autorovým nejvlastnějším záměrem, sice napovídá cosi o podstatě fotografie, ale je to zjištění, které nemá praktickou cenu.....Něco takového v současné české a slovenské fotografii snad ani neexistuje, i když ten či onen autor tak či onak takové funkce supluje./ Vladimír Remeš /.

.....Dokumentární fotografie - vlastnost vyplývající z možnosti fotografie reprodukovat věrně jevovou realitu. Fotografie svědecky dokládá totožnost osob, skupin, věcí, dějů, vypovídá o jejich vlastnostech, o prostoru, prostředí, čase.... Proti fotografii reportážní, zpravodajské, však více koncipuje a analyzuje fotografovaný jev. Někdy je více objektivní, jindy subjektivní, autorská.....reaguje pohotově a živě na skutečnost, zaznamenává, ale současně i stylizuje výřezem, záběrem, dynamikou, tonalitou, časovým výsekem.....Účelem dokumentu je ověřovat pravdivost věcí, osob, dějů a činů, stavů, postojů, které se staly, proběhly a které je třeba osvětlit, obnažit, interpretovat, analyzovat. Opírá se o základní lidské hodnoty jako spravedlnost, svoboda, právo, humanismus, a stává se v rukou toho, kdo tuto fotografii vytváří a zveřejňuje, mocným nástrojem v boji za lidské hodnoty...../ Petr Tausk /.

.....Dokumentárna fotografia, hoci je spravidla svojou povahou spravodajská, nemá ambície spravodajskej snímky byť aktuálnou. Môže síce vychádzať zo skutočnosti, ktorá je v oka-

mihu snímania spravidla horúco aktuálna, no jej vnútorný zmysel má snahu presiahnuť túto horúcu časovosť..... - i schopnosť- jedinou snímkou vyslovit nielen dej, obsah, jeho myšlienku, ale aj autorov postoj k nej.....reportáž neznáša štylizáciu ani abstrakciu, dokumentárna fotografia si vzťah k týmto spôsobom práce s obrazovým výrazom utvára oveľa slobodnejšie. (L. HLAVÁČ)

Několik autorů - publicistů, fotografů, několik názorů. Široké téma, ve které se potkává mnoho výkladů, často poněkud protichůdných. O tom, co za něco stojí, se diskutovat musí, i když se při tom jiskří. Je to důkaz toho, že naše dokumentární fotografie není vedlejším nebo opomíjeným žánrem. Snad jen dnes, v nových podmínkách potřebuje více času a prostoru pro své naplnění. A sbírkový fotografický fond SZM v Opavě jí zcela určitě k tomu dopomůže.

Ve srovnání s reportážně zaměřenou tendencí se dokumentaristé soustřeďují na všeobecnější dobovou problematiku - nikoli tedy na aktuální zpravodajství nebo naopak nadčasovou výpověď o lidských situacích vůbec. Koncepce dokumentu představuje polohu spíše esejistickou než zpravodajskou. Autor demonstruje především svůj názor, své stanovisko. Zobrazené jevy jsou příležitostí sledovat všeobecnější polohu, ke které vše od počátku směřuje. Nezáleží pak tolik na tom, zda je motiv obecně pozoruhodný, anebo obyčejný. Záleží na tom, co jde přes něj. Autoři nestaví význam svého fotografování na faktech, i když jejich snímky mnoho konkrétního nesou. Ambicí fotografa je postižení doby, svého postavení v rámci reality světa, případně se snaží prostřednictvím určitých skutečností vyjevit osobní vnitřní svět. Prakticky se dokumentární fotografie netýká reality jakékoli, nýbrž osobní zkušenosti společenské. Ne vedlejší roli zde hraje složka emocionální - naopak, je na ni kladen určitý důraz a pokud chybí, jsou snímky shledány jako popisné či nezaujaté. Je zde ovšem dbáno na to, aby význam nebyl podřízen efektu, aby motiv nezůstal pouhou rekvizitou. Bývá upřednostňo-

váno právě rozhraní, v němž se jedná o význam motivu, tak i o další vrstvy, včetně pocitové. Specifičnost nejužšího pojetí dokumentu může vyniknout srovnáním s žánrem fotografické reportáže a s přínosem sociálně kritické fotografie. Dokumentaristé se drží respektu k nearanžované životní situaci. Funkce zástupnosti, kdy fixovaný obraz může nahradit přímý pohled na zobrazovaný motiv, vytváří příležitost, aby se fotografie stala dokladem. Dokument soudobého pojetí však hraje na poli tvůrčí fotografie podstatně větší roli, než bývá někdy odvozováno z tohoto základu. Pro toho, kdo věnuje dokumentu hlubší pozornost, představuje tato činnost podstatnou část života. Je mu snahou vyjevit vlastní neopakovatelný akt podílu na dnešku tohoto světa. Výsledkem je osobní, někdy přímo autobiografická výpověď, která ale přes svou jedinečnost poukazuje k obecnějším polohám. Tím také přesahuje meze osobní upotřebitelnosti.

Ve své podstatě je dokumentární fotografie stará téměř jako fotografie sama. K jejímu formování došlo již v padesátých letech 18.století. Pro vývoj fotografie se staly snímky opírající se o nízkou míru stylizace a o nezasahování fotografa do vzhledu skutečnosti důležitým přínosem pro postupné poznávání čistoty prostředků. Cílevědomé využívání nepřekonatelné věrnosti záznamu se nejlépe uplatňovalo v takových případech, kdy autor byl nadán současně citlivým viděním a vybral dobře působící pohled na skutečný svět. Pokusy o dokumentární záběry ze života pak ještě alespoň v náznacích ukázaly budoucí možnosti fotografovy reakce na estetično situace. Zároveň přiměly některé zvláště vyspělé autory k prvním začátkům úvah o vhodném výběru chvíle pro provedení záběru. Úloha dokumentární tvorby představovala pro celý vývoj fotografie z konce 19. a začátku 20. století důležitý popud k zamyšlení nad specificitou vlastního média. Některé Atgetovy a Zilleho záběry

náhodně vzniklých uspořádání v reálném světě ukázaly, že využití dokumentární věrnosti se mohlo stát zárukou výskytu přeludně působících syžetů. Také tyto přínosy se staly zásadně důležitým příspěvkem pro další rozvoj fotografie, a to zejména v souvislosti s principem " objet trouvé ", jehož význam byl zdůrazněn zejména díky surrealistickým vlivům ve druhé polovině dvacátých let našeho století.

V jistém slova smyslu se speciálním odvětvím dokumentární fotografie stala fotografie sociální. Její věrohodnost zobrazení skutečnosti na snímku se stala zárukou pravdivosti sdělení o životní úrovni a prostředí chudých nebo nespravedlivě pronásledovaných. Tam, kde slovní líčení se někomu mohlo neprávem zdát přehnané, musela nastoupit úspornost fotografického záznamu, ke kterému získávala společnost na základě nově nabývaných zkušeností stále větší důvěru.

Sociálně dokumentární fotografie nebo snad sociálně psychologická fotografie hraje v autorském obsazení současné dokumentární tvorby ve fondech SZM v Opavě podstatnou roli. Není to již objektivní humanistický pohled na svět padesátých let, není to již bressonovsky pojaté svědectví o životě kondenzované do jediného obrazu s " rozhodujícím okamžikem ". Jsou to tematické řady snímků, často velmi rozsáhlé, se snahou pojednat tento problém komplexně, se snahou propracovat se k samým kořenům lidského bytí. Tato fotografie neproklamuje hodnoty života, jako to činila humanistická éra. Tato servíruje, a to bez stříbrných podnosů a každému z nás otázky, jež si musíme zodpovědět sami. Jde ruku v ruce s konceptuálními snahami doby, poznává a pojednává život ze všech stran, tedy nejen z těch příjemných. Více než proslulý " rozhodující okamžik " hledá ten nerozhodující. Klade důraz na nedění, mnohovýznamový podtext, zachycení atmosféry moderní doby a člověka často v ní ztraceného.

Hovoříme - li o současné dokumentární fotografii ve fondech SZM v Opavě, sluší se přiblížit si toto nejstarší muzeum na území České republiky vůbec. Bylo založeno 1. května 1814 tehdy pod názvem Gymnazijní muzeum, tedy v době, kdy vědecké bádání získávalo moderní základy. Založení fotografického pracoviště SZMO souviselo se zřízením fotografické dílny v opavském Muzeu pro umění a průmysl kolem roku 1900, kdy se rovněž ustavil v Opavě klub fotografů amatérů. V letech 1938 - 1939 bylo zřízeno centrální fotografické oddělení s fotografem J.Chodurou, které vedle fotografické dílny budovalo i sbírku negativů. V roce 1949 nastoupil aktivní fotograf Arnošt Pustka, který za svého působení ve Slezském muzeu / do roku 1981 / vybudoval kvalitní a rozsáhlý fotografický sbírkový fond mimořádného významu, zcela přesahující rámec dnešního kraje. Jeho nárůst byl v průběhu dalších let značný. Dnes se nacházejí ve sbírkách fotopracoviště mnohé hodnotné materiály. Jde zvláště o výtvarné fotografie černobílé a stálobarevné dokumentující tvorbu fotografů Severomoravského kraje, sbírka barevných diapozitivů, unikátní sbírka pohlednic, staré ateliérní fotografie a alba - mezi nimi je i nejhodnotnější sbírkový předmět pracoviště - daguerrotypie vzniklá kolem roku 1850, dále pak archiválie a propagační materiál dokumentující fotografickou tvorbu Severomoravského kraje - jsou zde zastoupeny i archiválie k osobnosti ing.dr. Karla Schinzla, tvůrce barevné fotografie, který působil v Opavě. Velmi hodnotná je však také sbírka negativů od unikátních skleněných negativních desek z přelomu století po současnost. A je zde i dokumentární fotografie současných autorů a to především, neboť o ně a jejich dílo půjde v následujícím.

Ve sbírkových fondech lze nalézt mnoho dokumentárních fotografií různých autorů, ovšem s tím podstatným rozdílem, že zatímco mnozí do módního trendu jen vstupují a již řečené rozmělňují, těch nemnoho ostatních opravdu něco závažného řeší, na něco důležitého upozorňují. Bez větších problémů lze objevit i fotografie poplatné dobové oficiální ideologii. Časem jistě získají určitou historickou hodnotu, i když to bude hodnota jiná, než původně autoři a političtí ideologové očekávali. Ještě je příliš brzy komplexně zhodnotit tuto oblast. Tato může do budoucna znamenat další námět pro bakalářskou práci. A ti autoři, kterým opravdu o něco jde se jistě neurazí, jestliže se další výklad skloubí především prací dvou - Viktora Koláře a Jindřicha Štreita. Oba dnes patří nesporně k nejvýraznějším osobnostem české dokumentární fotografie. Jejich dílo i život sám přesahují rámec snažení druhých, majících co do činění s nastolenou problematikou.

Nenápadný, mírný, trochu ostýchavý, jemně ironický, vyhraněný - tato slova či různé jejich obměny čteme téměř ve všech pojednáních tohoto básníka dokumentární poezie všedního dne. Jen velmi těžko se dá ještě neplagiátorsky a upřímně sdělit něco nového, jiného, pravdivého o Viktoru Kolářovi / 1941 /. Něco, co by neznělo obehraně, až téměř banálně, jako např. " básník dokumentární poezie všedního dne " / autor /. Naopak lze pochopit, proč tomu tak je. Je to nedostatečnou funkčností slova vykreslit a obnažit nitro citlivého člověka. Vždyť to často nedokážeme sami u sebe. Jak se potom dostat k V. Kolářovi? U mnoha fotografů, tak jako všeobecně u mnoha lidí různých profesí lze toho dosáhnout bez větší námahy. Odhalí je sama jejich přetvářka, neserioznost, dobou poplatné náhledy a praktiky, samolibá touha vyniknout, prosadit se za každou cenu bez ohledu na své okolí, přítomný čas, sama sebe.

Kolář se nikdy ničím podobným neprezentoval, nechtěně nám tak ztěžuje poskládání mozaiky své osobnosti. Za to nám však oproti jiným předkládá něco, co nám všem, i když schází slova, dovoluje sestavit si mozaiku sám. Je to jeho práce, jeho fotografie dovolující nám nahlédnout do samotného nitra autorova. Jsou to fotografie, jež nám mohou zprostředkovat dialog s ním samotným, dobou ve které žijeme, sebou samým. Můžeme uvažovat o počátcích, záměru, smyslu a poslání jeho tvorby. Kolářovy snímky nejsou pouze neuzavřeným lidským počínáním s mnoha významy a otevřeným výkladem, velkým otazníkem s hledáním obecných rysů člověka ve společnosti, sociálním záznamem určité doby. Jsou často konečnou výpovědí, kritikou a obžalobou stavu věcí a stavu života, kterým se pohybuje se svým fotoaparátem, jsou často uzavřenou kapitolou, kterou uzavřel on sám a sám také vynesl verdikt.

Je to životní zrání, kdy malému chlapci učarovaly kamery a barevné krabičky od filmů jeho otce, jež mu později byly prostředníkem záznamu rodné Ostravy s nezbytnými haldami, vysokými kouřícími komíny, mlhou nad vodami, veškerým tím hlučícím průmyslem, kde hledal a nalézal tu svoji krásu a poezii. Vyzrál ve fotografa života, lidí a situací - života lidských situací. Postupné zrání se však nenaplňovalo samo o sobě. V polovině padesátých let potkal monografii Henri Cartier -Bressona a jeho " rozhodující okamžik ". Později Wernera Bischofa a celou epochu humanistické fotografie s vrcholem v nikdy nepřekonané Steichenově " Lidské rodině ". Tato setkání mu učarovala a posloužila jako učebnice jeho příští práce. Na této své pouti se sešel, i když nikdy nesplynul s vyznavači optimistické fotografie v Československu - Miloněm Novotným, Dagmar Hochovou, Pavlem Diasem, Leošem Neborem, Miroslavem Huckem, tedy s těmi, kteří jako jedni z mála nepodlehli kruté kulturní

etapě našich dějin ztělesněné socialistickým realismem. Tuto svoji etapu komentuje slovy: " Bressonovský přístup k fotografii a jeho pracovní metody jsou v té době tím, v co věřím a s čím se vnitřně ztotožňuji. Je to jakási vnitřní vize, která mne vede při svých toulkách městem. Mám touhu sdělovat své pocity z toho, co mě obklopuje, a pranic mi nezáleží na tom, zda se moje snímky budou líbit mým přátelům nebo ne ". Tehdy fotografuje nepříliš dobově atraktivní scény s opilci u Ostravice, cikánské děti, osamělé starce, mládence před hospodami. Zde nachází nové možnosti svědectví o lidech, které se stává příčinou jeho fotografické posedlosti. Tehdy možná ještě nevěděl, snad již tušil určitý posun své tvorby. Tak, jako se ze zaměstnance VŽKG stává student Ostravské pedagogické fakulty - oboru chemie, ze studenta učitel, z něj potom pracovník Krajského kulturního střediska a dále emigrant s příležitostným zaměstnáním horníka, technika, tiskaře, po návratu jevištní technik, volný fotograf a .....?, tak jeho životní pohled dozrává v určitou změnu vystřízlivění.

Stává se tak při odchodu z domova do Kanady, při setkání se s dosud neznámou realitou jiného, mu neznámého světa. Poznává jakéhosi člověka bez člověka ztraceného uprostřed všeho. Montreal, Toronto, New York, rychlé automobily, obrovské domy, honba za něčím a za vším, osamělost, odosobnělé vztahy, blahobyt a netečnost, luxus a prázdnota, honosná reklama a smutek, hnutí " bité generace ", coca - cola a úzkost a také Robert Frank a jeho " Američané ", Diana Arbusová, William Klein a Lee Friedlander znamenají významný mezník na jeho pouti člověka - fotografa.
To vše si přivezl s sebou při svém návratu. Zde i nadále zůstává osamoceným jezdcem. I od těch myšlenkově nejbližších Pavla Štechy, Markéty Luskačové i Jána Reči se svým sdělením

poněkud liší. Spolu s nimi postihuje dnešek našeho světa. K emocím a informacím přikládá ještě své vlastní krédo:..... vytvořit kouzlo neopakovatelného okamžiku ". Rozvíjí rovinu, která pro diváka představuje příležitost k bohatšímu zážitku, než poskytuje jevový plán ve své původní, ze života vzaté pragmatičnosti.

Viktor Kolář nám předkládá fotografie, které by nepozorné oko mohlo zařadit mezi klasické krásné kompozice. Myšlenka, která by byla jako na dlani, je však jinde. Pozornému divákovi, kterému nejde jen o pouhou konzumaci předestřeného kompozičně zvládnutého obrazu, však nemůže uniknout. Je zde opět táž Ostrava s typickou scenerií, s klasickými figurkami. A přece to není tatáž Ostrava. Je syrovější, smutnější, přemýšlivější. Jsou to svého času " zakázané fotografie podezřelého autora ". Budík v rukou staré ženy ukryté za železnými vraty, jakoby symbolizoval podivný čas let nedávných, čas dětí hrajících si před dlouhým transparentem s heslem hlásajícím cosi o zajištění vysoké životní úrovně a spokojenosti svým pracovníkům, dětí hrajících si uprostřed nemožně šablonovitého sídliště, chlapce šplhajícího do koruny stromu s pozadím směšné makety kosmického tělesa nám všem dobře známého kosmického programu SSSR, doby ve které jsme si byli všichni rovni, tedy i ti dva natěrači s ušpiněnými montérkami s těmi v obrazu neviděnými, však reprezentovanými jistě nelevnými psíky, doby do které se rodili mládenci v parádních hornických uniformách posetých metály získaných bůhví kde a za co. Je to doba trpělivého hledání svých lidiček poschovávaných v zahrádkách, v zákoutí dvorků, tramvajích, bufetech, na slavnostech, schůzích, hřbitovech, lidí čekajících na jiné, snad lepší časy. Dočkají se jich? Dočká se Viktor Kolář chvíle, kdy složí fotoaparát do klína s tím, že vše již bylo řečeno? Ne, nikoli. Dnes také k nám a také do Ostravy vtrhává nový život, tedy ten,

co již fotograf poznal jinde, svět konzumu, jemuž je cizí citový život člověka, svět jenž zasahuje ty mírné a nepřipravené skepsí a nejistotou, svět uzavřený pro ty nepřízpůsobivé. A to je svět, který nemůže nechat fotografa Koláře klidným, fotografa, jemuž denním chlebem jest hledání toho současného člověka, hledání nových lidských dimenzí a vztahů, fotografa citlivého a zkušeného, jemuž nejde o senzaci, nýbrž o pravdivé naplnění svého vnitřního přesvědčení. A život i dílo Viktora Koláře je toho zárukou.

Nedávno, v revoluční době, prožila česká a slovenská dokumentární a reportážní fotografie znovuzrození a společenskou rehabilitaci. Bylo na čase, protože právě tato oblast byla v posledních desetiletích vystavena takovému omezujícímu ideologickému nátlaku, že její výsledky byly v nemalé míře služebné, lživé a zkreslující.
Jestliže v 70. a 80. letech vznikly dokumenty, které obstály ve zkoušce pravdy a času, pak se tak stalo jen díky několika jednotlivcům, kteří našli odvahu odmítnout komerční zakázky, respektive o nich ani neuvažovali, a tvořili pod diktátem svého svědomí, mnohdy riskujíce střet se státní mocí. Nelze se nezmínit o Bohdanu Holomíčkovi, Pavlu Štechovi, Jánu Rečovi, Jaroslavu Bártovi, již pojednanému Viktoru Kolářovi a následující osobnosti zastoupené ve fondech SZMO, Jindřichu Štreitovi.

Jindra ze Sovince / 1946 /, jak se sám podepisuje, nepatří ovšem ke starému sovineckému hradu řádu německých rytířů, poblíž kterého žije. Přináleží do jeho podhradí, do zastrčeného koutu v podhůří Jeseníků, mezi ty, jež si dobrovolně vybral za své přátele, životní partnery, žáky, sousedy. Patří sem coby bývalý ředitel malotřídní školy, knihovník, kronikář, dispečer státního statku, patří sem coby milovník a znalec výtvarného umění, který ve vystěhované škole zřídil výstavní síň, ve které zde, na konci světa, pořádá výstavy a setkání té nejnáročnější garnitury, patří sem jako organizátor a průvodce svých prostých spoluobčanů kulturními akcemi celé republiky. A především sem patří jako fotograf píšící

svým nezaměnitelným fotografickým rukopisem samotný život jednoho zapomenutého kraje.

A opět není příliš snadné postihnout více z jeho života a práce, něco dosud nevysloveného. Snad již netřeba podrobněji pitvat causu - Jindřich Štreit - nebezpečný fotograf, kterého téměř až středověká hloupost a nenávist ochránců čistoty socialistické kultury dvacátého století dohnala k zatčení a odsouzení. Sám autor události komentuje takto: " Nechci žít z toho co jsem prožil, protože je to ubohé a není to podstatné. Podstatná je tvorba a ne to, co by člověk mohl teď, v této době prodávat. To by byla ptákovina. Protože člověka nebudou posuzovat podle toho, jaké prožíval osudy, ale jaké dílo po sobě zanechal ".

Touto perzekucí však mocenský systém nechtěně sám vzdal hold kvalitám a společenskému významu Štritovy tvorby, neboť paradoxním postupem své politiky zavrhoval a potíral téměř vše, co obsahovalo skutečné hodnoty pravd a ideálů národa, jehož se mu nikdy nepodařilo přizpůsobit k obrazu svému. Oficiální místa velmi správně rozpoznala v nastaveném zrcadle fotografií skutečnou svoji tvář, tu, jež se ani v náznaku nepodobala vlastním křečovitě veselým škraboškám, jimž opravdu nezbylo, nežli použít příslušný paragraf, třeba ten o hanobení republiky či dokonce prezidenta.

Nebylo žádné hanobení, nebyla žádná urážka. Byly jen nekompromisně usvědčující fotografie, tolik nepodobné těm, jež proklamovaně vystavovaly všem na odiv životní úspěchy socialistického člověka.

" Díky ", soudruzi, za vaše přičinění, díky za Jindřicha Štreita, který po nejvypjatějším úseku svého života utvrdil v sobě přesvědčení správně nastoupené cesty, ze které nikdy nesešel a mohl nám dnes předložit to, bez čeho si lze současnou dokumentární tvorbu jen ztěží představit.

Jinřich Štreit pochází ze Vsetína na Valašsku. Po absolvování pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, oboru výtvarná výchova zakotvil v Sovinci. Ve vesničce, kterou by podle vlastních slov nevyměnil ani za Ameriku, ani za New York, ani za žádný kraj světa. Nad jeho fotografiemi věříme.

Zprvu se zabýval výtvarně pojatou fotografií, se kterou absolvoval Institut výtvarné fotografie v Brně divadelním souborem. Brzy se však ujistil, kde je to jeho, s ničím neslučitelné místo. Je zde, kde fotoaparátem objevuje život té své vesnice se vším, co k ní patří a kde nezáleží toliko na upřesněném zeměpisném podání, nýbrž na jistém zobecnění se širší platností. Mnoho se podobá Viktoru Kolářovi a jeho Ostravě, Josefu Koudelkovi s jeho " Cikány ", Markétě Luskačové a jejim křesťanským poutníkům. Tato podoba poněkud odlišných autorů má stejného jmenovatele, je jím touha objevit a prožít své téma. Štreit ho nachází díky své posedlosti zkoumat, pozorovat a prožívat vzájemné vztahy. Žena, muž, dítě, starci - osudy. Je osobní i realistický zároveň. Fotografuje tam, kde je doma, nic však neskrývá, nezkrášluje. Důvěrně mapuje vesnické prostředí pohledem zevnitř, píše kroniku jednoho místa s hlubším záběrem k obecnější poloze naplnění lidského údělu. Jeho fotografie vznikají při opakujících se událostech lidských životů. Je neustále uprostřed nich. V kancelářích, u zabíjaček, u traktorů, u zrození a pohřbů, voleb, brigád a staveb, na schůzích CO a slavnostech, u piva, televizoru, v lidských příbytcích. Každá tato snaha by mohla být nadepsána velkým počátečním písmenem samostatného cyklu. Cyklu obrázků vzniklých nikoliv z náhodného setkání, nýbrž z dokonalého prožitku v pravé chvíli zaznamenaném. A přece to není ten pověstný bressonovský okamžik. Je to symbióza fotografa a fotografovaného, symbióza lidské komunity v sobě prorostlá, důvěřující si ve stejných radostech a strastech, údělech a osudech. Jen poslání

má každý to své. J.Štreit je naplňuje skrz hledáček stále připravené kamery. Přístroje, jež by bez citlivého oka a nadmíru upřímného pohledu nikdy nebyl s to přiblížit nám dobře známého a dobrotivého pana faráře, toho neúnavného těšitele venkovských starouškú, faráře uprostřed slepičí voliéry nezapomínajícího ani na tu zvířecí čeládku, faráře trošku přísného na své tři žáčky v nedělní škole. Máme štěstí a je nám dovoleno vstoupit, často až do úplné intimity odloženého kraje s lidem povětšině přistěhovalým, stále bez bezpečně zapuštěných kořenů. Je na nás , chopit se příležitosti tohoto nenadálého setkání, je na nás pečlivě zhodnotit téma, stejně, jako je to vlastní samotnému autorovi.

V prvním sledu dospíváme k otázkám ještě nezodpovězeným. Je na fotografiích více samoty, smutku, absurdity či ironie nebo více radosti, veselí a sounáležitosti? Snad jsou v rovnováze a snad to není , to podstatné. Podstatná je charakteristika hlubšího objemu a také cesta přes konkrétní události k obecné platnosti, tím i k divákovi samému. Můžeme si vybrat z jednotlivých témat. Ze školení CO s lidmi pochodujícími s naučenou samozřejmostí v plynových maskách, můžeme zapřemýšlet o upřímnosti komise navštěvující oslavence s nezbytnou bonbonierou, lahví kořalky a bodrým potřásáním rukou na sklonku jejich životů. Nad moudrým heslem " bude - li chléb, bude i píseň" marně přemítáme kdo, co a proč to chtěl sdělit jedinému tanečnímu páru přicházejícímu na betonový parket. Kteří " naši nejlepší " se skrývají v prostějovském parku v zamžených nečitelných vitrinách a jakou zde plní funkci? Jaký pořad čeká prostý zemědělec s vlčákem před televizním monoskopem? Snad proslov Lubomíra Štrougala viděného na obrazovce školní malotřídky, v tu chvíli snad projevujícího spokojenost nad plánovitým rozvojem socialistického venkova, tohoto popředního státníka, sledovaného žáčky rozradostněnými odpadlými množinami! Jaký nepřítel

se nachází v hledí pistole mířící ženy. Ten třídní či ten buržoazní? Proč se raději neprojde tím krásným březovým hájem a neponechá lícit si soudružku instruktorku samotnou? Cítí snad fotograf a absolvent výtvarné výchovy na dvaceti šesti oknech základní školy s pravidelně nalepenou číslicí 70 a písmeny VŘSR hluboký estetický zážitek? A kdy už konečně opustí traktor domovskou traktorku tolik podobnou zanedbanému kostelíku a kdy už dělníci u svačiny v něm zjistí jeho pravý účel?

Ano, hledám odpovědi na položené otázky a nalézám je opět v otázkách. Snad to tak má být. Ani Štreit na nikoho neútočí káravě ani ivektívně. Tento dojem může nastat u nezasvěceného, u toho, kdo má sklon vidět v dokumentu vždy a za každou cenu zúčastněný komentář. Ve skutečnosti jde o mnoho víc, o to , co sahá až k individuální existenci lidí, tedy ke každému z nás.

Přejme tedy Jindrovi ze Sovince 6, autopošta Bruntál, jemuž více na světě není nad sobě zvolený kraj, člověkovi, jenž zaznamenává na kinofilmové políčko životní osudy nejenom těch vyobrazených, aby s neutuchajícím entuziasmem naplňoval svůj život lidmi se vším, co k nim patří, ať už je to na Sovinci, v Jiříkově, Remeši či v Saint Quentinu. Neboť - - budeš - li přát, bude ti přáno. A to je potom také naše výhra.

Co do počtu fotografů zabývajících se dokumentem není archív SZMO příliš bohatý. Co do kvality, již první dva uvedení autoři nepřipouštějí pochybnosti. Bez obav k nim můžeme přiřadit dalšího, jemuž vedle vlastního fotografování přináleží slovní spojení - rozhodující okamžik, nerozhodující okamžik, nejpregnantnější okamžik, okamžik obtěžkaný dějem a pojmy teorie, diskuse, kritika, polemika. Zasvěcení snad tuší, komu jsou určena tato úvodní slova. Vladimíru Birgusovi.

Zamyšlení nad Vladimírem Birgusem / 1954 /, dokumentárním fotografem nutně vyvolává paralelu v zamyšlení se nad fotografem teoretikem a pedagogem a obráceně. Oblast teorie naší fotografie a především její část dokumentární je velmi chudičká. Birgus patří k těm nemnoha, usilujícím o nápravu formou často ostrých polemik v odborném tisku a nošením vlastní kůže na trh.

Jako člen skupiny Dokument / Petr Klimpl a Josef Pokorný / rozvíjí svůj neukončitelný soubor " Cosi nevysloveného ", v němž snad jako první u nás reagoval na tvorbu Williama Kleina, Charlese Harbutta, Roberta Franka aj., a to nejen fotografií, nýbrž i teorií. Sám inklinoval k dokumentu subjektivnímu, k vyjádření atmosféry v současném světě, atmosféry psychologických tlaků.

Výraz subjektivní dokument je užíván u nás obdobně jako v zahraničí. Přiznává okolnost, že výběr snímaného jevu i pronikavý dopad volby momentu expozice, zkrátka celkový zorný úhel je individuální věcí autora, jež určuje ladění snímku. Příspěvkem V.Birguse k teorii dokumentarismu a zároveň textem označovaným za jakýsi manifest skupiny byl " Nerozhodující okamžik ". Tento nebyl snad v pravém slova smyslu definicí či programovým vyhlášením nějakého stylu. Byl inspirací i k jiným postupům zastoupených v tzv. rozhodujícím okamžiku.

Cyklus " Cosi nevysloveného " se pohybuje na rozhraní dějovosti a výtvarnosti, nepotlačuje však dokumentárnost zobrazení. Předkládá svědectví často o úplně obyčejných věcech formou vztahové nejednoznačnosti zobrazovaných motivů, avšak osobitě viděných. Fotografuje " městské spáče " schopné odpočívat kdekoli na lavičkách v parcích, nádražích, ulicích, ve vozíčku, v bistru. Fotografuje asociály nalézající svůj chléb v ovocných přepravkách, fotografuje ty nepřízpůsobivé věčně se toulající ulicemi velkoměst. Fotografuje lidi

různých typů, povah, vzezření a nezáleží mu velmi na tom správném okamžiku stisknutí spouště, záleží na tom, co chce říci a vyjádřit a to i tehdy, přistoupí - li fotografovaný na společnou komunikaci zhmotněnou třeba jen očima upřenýma do objektivu. Záleží na tom, aby věděl co říci svým divákům, studentům, posluchačům i čtenářům.

Svým způsobem tvůrčí náplně, je s V.Birgusem spjat i Miroslav Bílek / 1937 /. Tento autor se podobně zabývá nejen fotografickou tvorbou praktickou, ale i činností teoretickou, organizátorskou, pedagogickou a další. I když nás zajímá především stať dokumentární, nelze se nezmínit o širokém spektru ostatních žánrů, většinou uzavřených do jednotlivých cyklů. Imaginace, akty, krajina....., to vše v různých stylizovaných polohách. Protikladná témata se v celém svém rozsahu zdají být nezvládnutelná jediným autorem. Samotné dílo však toto zdání vyvrací. Bílek nepropadá dobou poplatné žánrovosti, nesklouzává k povrchnosti. Tak jako " specialista " určitého žánru i on uzavírá jednotlivé cykly s vysokou obsahovou i formální úrovní. Tato tématická pestrost se odráží i v jeho tvorbě dokumentární.

Z cyklů "Den plný slunce", "My lidé" a "Lidé kteří mě mí-její", nejvýše vyčnívá posledně jmenovaný. Širokým úhlem objektivu z pohledu vidění malého chlapce zachycuje osamělé postavy, či dvojice, kteří si ani nestačí povšimnout, že jsou fotografováni. Není divu. Tito lidé rozdílného věku a sociálního postavení mají cosi společného. Je to neustálý spěch, odosobnělost, zájem o sama sebe, o vlastní problémy. Jsou to lidé osamoceni uprostřed davu osamocených. Jsou to lidé, kterých si nevšimne ani my samotní. Chybí nám totiž to, co nechybí Miroslavu Bílkovi - citlivý pohled na své okolí, na život v něm a touha probudit fotografií v lidech to, co by nám všem mělo být vrozené. Vzájemná úcta, tolerance, laskavost a sblížení. Jistě se mu toto přání splní.

Již nemnoho autorů zbývá do konečného výčtu opavské sbírky. Největší pozornost i přes nejmenší zájem kritiky si zaslouží Gustav Aulehla / 1931 / z Krnova.
Nedá se snad ani říci, že by vstoupil do české fotografie, neboť kromě nečetných výjimek se soutěží a výstav neúčastnil. Fotografovat začal v polovině padesátých let, tedy v době aktuální tvorby mezinárodní skupiny Fotoform kolem Otto Steinerta. Na dílo H.C. - Bressona, Davida Seymoura, Eugena W. Smitta a dalších představitelů humanistické éry, na které navázali Miloň Novotný, Dagmar Hochová, později Jan Bartůšek, Pavel Dias, Miroslav Hucek a další, především profesionální fotografové , navázal i G.Aulehla. Ačkoli se učil malbě, nevěnoval se jako jiní více či méně erudovaní malíři výtvarné fotografii, naopak, dal se v té době pro fotoamatéra na osamělou pouť fotografického dokumentu. Z Krnova jezdil do Ostravy fotogenické dramatickým kouřem, rázovitými koloniemi a putykami, prostě životem pulsujícím v nepřetržitém rytmu dolů a těžkého průmyslu. Za některé Aulehlovy snímky z přelomu padesátých a šedesátých let, by se nemusel stydět žádný renomovaný autor zvučného jména. Zatímco jejich fotografie zná a oceňuje celý kulturní svět, Aulehlovy záběry jakoby neexistovaly. Na svých toulkách Ostravou mohl dobře potkávat své souputníky: Karla Kaniu a Viktora Koláře. Možná je skutečně potkal..... Fotografoval všude, kam se se svým fotoaparátem dostal, neboť fotografie je mu vášní a potřebou. Svůj přístup k fotografické tvorbě vyjádřil slovy: " Fotografovat znamená pro mne především učit se, být vnímavý ke všemu, s čím se v životě setkávám, zejména k lidem a jejich osudům. Umět to dokonale a s patřičnou formou zobrazit na celém políčku kinofilmu je mým cílem, jehož se snažím dosáhnout ". Fotografuje neokázale, neefektně, skromně a s přesvědčením, že fotografie má schopnost a povinnost vypovídat o lidech a světě

pravdivě a upřímně. Jeho archív více než čtyřiceti tisíc negativů dosud čeká na pozorné zpracování, které by mohlo přinést mnohé objevy. Dočká se a my s ním?

Rozbor současné dokumentární tvorby ve fondech SZMO se pomalu završuje. Dalších několik autorů se toutu činností zabývá jen okrajově, často náhodným a ojedinělým seriálem nebo jen letmým stiskem spouště. Několik z nich je zde prezentováno pouze složkou s nadepsaným jménem, několik dosti neutříděnou a nečitelnou prací, jež ale není prezentací vlastního jejich zájmu. Archív čeká ještě mnoho práce s doplněním kolekcí stávajících autorů a se založením nových. Jsou zde jména Jiří Kudělka, Vojtěch Bártek, Karel Kania, jejichž spojení s dokumentem je velmi blízké. Je zde i jméno poslední- samozřejmě poslední z hlediska pořadového, ktarý si zaslouží hlubší analýzu. Bořivoj Sousedík.

Bořek Sousedík / 1946 / - teoretizující praktik. To je kritikovo, snad nejvýstižnější oslovení autora, jež se mimo vlastní fotografickou práci velmi intenzívně zabývá činností lektorskou a teoretickou, vystupuje jako organizátor výstav a přednášek.

Sousedíkova charakteristika současného stavu fotografie začíná v jeho příručce, " Úvod do studia dějin fotografického obrazu ", slovy: " V 70. letech nastupuje fotografie, kde jedním z hlavních problémů je syžetová banalita. To, co je objektem fotografie je banální, rozhodující je nálada, situace. Jde jen o fotografa samého, nikoliv o to, co je zobrazováno, co se jeví být na první pohled na fotografii. Fotografové zdůrazňují svou osobu.".

Od svých předchůdců se v pojetí dokumentu poněkud liší. Jeho fotografie nás jen těžko mohou přesvědčit o naprosté čistotě dokumentárního projevu. Otázka, nakolik jsou jeho záběry s lidmi aranžované / nebo zda jde skutečně o momentky / není

podstatná. Obsah či děj jeho zájmu není nafotografován - jsou zachyceny vztahy a nečekané souvislosti, které teprve skutečný obsah nabízejí. Sousedík je často představován jako zastánce vizualismu. Jeho snímky, povětšinou se snímanými dětmi, představují mimořádnou citlivost ke světlu a stínu, k zrcadlení a odrazům světla na přírodních i umělých materiálech. Tyto skutečnosti spolu se situačními vztahy, bizardními tvary a tajemnou členitostí a dynamičností s podpovrchovým napětím vedou diváka k překonání dojmu ze syžetové banality a obnažují mu skutečnou autorskou výpověď.

Bořivoj Sousedík završil jeden pohled na dokumentární fotografii ve fondech SZMO. Není to pohled uzavřený a konečný, tak jako se nikdy neukončí vývoj fotografie, tedy i dokumentární.

Řada poloh soudobé dokumentární fotografie je sklenuta v oblouku hodnoty snímku ve významu zprostředkování jakoby nestylizovaného zrakového prožitku širší veřejnosti, přes vyjádření tématu, až k využití fotografie jako prostředku osobního záznamu a sebevýrazu sociální existence autora. Jedná se tedy o kritéria platná i v jiných oborech fotografické tvorby. Humanistické fotografii odpovídal zájem o nadčasová témata, který se proměnil v nadhodnotu propůjčenou obrazu fotografickým výrazem. Jevový plán jednotlivých záběrů začal být konfrontován se složitějším zevšeobecněním výpovědi. I u subjektivních tendencí dokumentární fotografie se jedná o vědomí autora, vyjádřené způsobem, který nese nadosobní význam. K sociální problematice se obracející autoři nabízejí lidem pomoc při hledání identity, příležitost k sebeuvědomování - třeba za cenu znejištění navyklých schémat. Fotografie nemusí vytvářet jen jednu jedinou, závažně přesnou představu.

Poslední období ukazuje, přesto, že je pryč éra 70. let, kdy v Československu dokumentární fotografie patřila začínajícím neprofesionálním fotografům, kteří vytvořili hnu-

tí, přece se zájem o dokument neztrácí. Stal se opět záležitostí jedinců, ale zůstává realizován ve velkém měřítku. V tvorbě pokračují nejen zavedené osobnosti, ale hlásí se i nová jména. Celé spektrum tendencí dokumentu tak zůstává živé. Dokument drží ve hře všechny své varianty a modernizuje se do nových mutací. Je integrální - nedílnou, ale i podstatnou - složkou dnešní fotografie, chápané jako prostředek výpovědi.

SKUTEČNÉ / KVALITATIVNÍ A KVANTITATIVNÍ / ZASTOUPENÍ UVEDENÝCH AUTORŮ VE FONDECH SZM V OPAVĚ

Z hlediska kvality a kvantity lze fotografie zastoupených autorů hodnotit velmi podobně. Co do množství prací není ani jeden z nich zastoupen počtem přesahujícím číslo dvacet, což u tak zvučných jmen představuje dosti skromnou sklizeň. Neuspokojivá je též aktuálnost fotografií, z nichž ty poslední, Sousedíkovy, jsou již z roku 1988. Na současnou tvorbu dokumentaristů nelze tedy nahlížet skrz stávající sbírku. Kvalita prací píšící vlastní fotografovo zaměření je na poněkud vyšší úrovni, což bohužel není pravidlem pro všechny zúčastněné.

Viktor Kolář je zastoupen jednou fotografií z roku 1968 a 19 z let 1974 - 83. Jsou to často publikované známé snímky a dá se říci charakterizující podstatnou Kolářovu činnost.

Jindřich Štreit zde má 12 fotografií z období 1983-1987. Lze o nich opakovat totéž co o Kolářových. U obou ovšem povzdechneme nad naprosto nedostačujícím množstvím založených fotografií.

Nahodile vybrané a roztroušené snímky Vladimíra Birguse jsou na tom podstatně hůře. Jedna z cyklu "Obyčejní lidé" / 1975 /, 4 z cyklu "Spáči" / 1976 - 78 /, 4 z cyklu "Zahrádkáři" a 11 z cyklu "Cosi nevysloveného". Tyto mohou jen velmi těžko předvést autorovu tvorbu, jinak velmi dobře čitelnou na autorské výstavě barevných zvětšenin v dnes již bohužel neexistující pražské výstavní síni FOMA, jež se " navrátila " původním majitelům "!!

Dvanáct fotografií Miroslava Bílka z cyklu "Lidé, kteří mě míjejí" z let 1978 - 80 docela dobře vystihují tuto - jednu z mnoha oblastí jeho práce. Cyklus "My lidé" a "Den plný slunce" již víceméně inklinují k výtvarnější stylizaci.

Poněkud chaoticky působí 12 fotografií Bořivoje Sousedíka z roku 1988. Nezasvěcený divák není schopen postihnout skutečný Sousedíkův fotografický projev.

Tečku " vystihující " charakter náplně sbírky u zmíněných autorů představuje Gustav Aulehla. Tak, jako jeho zapomenuté dílo, je zapomenutá i jeho archivní složka, obsahující jednu jedinou pozvánku na jeho výstavu do Krnova.

Dokumentární oblast fondu SZMO čeká ještě mnoho práce. Je na novém vedoucím sbírky Luďku Wünschovi dohnat zpožděné. Je povinností všech kvalitně a objektivně zmapovat a uchovat do budoucna to nejlepší.

KNIŽNÍ LITERATURA

Birgus Vladimír: Miroslav Bílek
1. vydání. Profil, Ostrava 1982

Hlaváč Ľudovít: Dejiny fotografie
1. vydání. Osveta, Martin 1987

Mrázková Daniela,
Remeš Vladimír: Cesty Československé fotografie.
1. vydání. Mladá fronta, Praha 1989

Mrázková Daniela: Viktor Kolář
1. vydání. Profil, Ostrava 1986

Štreit Jindřich,
Dufek Antonín: 14 pohledů na okres SAINT - QUENTIN.
1. vydání. EZA, 1993

Štreit Jindřich,
Dufek Antonín: Vesnice je život.
1. vydání. ARCADIA, Praha 1993

ČASOPISECKÁ LITERATURA

Balajka Petr: Bořek Sousedík - teoretizující praktik.
ČsF 1989, č. 7, s. 296

Birgus Vladimír: Nedorozumění kolem dokumentu.
ČsF 1982, č. 2, s. 78 - 79

Birgus Vladimír: S Viktorem Kolářem o fotografických svědectvích.
ČsF 1989, č. 5, s. 212

Moucha Josef: Viktor Kolář
ČsF 1986, č.12,

Šerých Jiří: Jindřich Štreit - fotograf ze Sovince.
ČsF 1982, č. 12, s. 564

Šolc Ladislav: Dokumentarismus je když...
Česká a slovenská fotogr. dnes 1991, s. 74 - 77

Šolc Ladislav: Jindřich Štreit: " Nechci žít z toho, co jsem prožil ".
Revue fotografie 1990, č. 4, s. 8 - 19

Dále pak blíže neurčitelné katalogy, pozvánky na výstavy, skripta, plakáty a pohlednice.