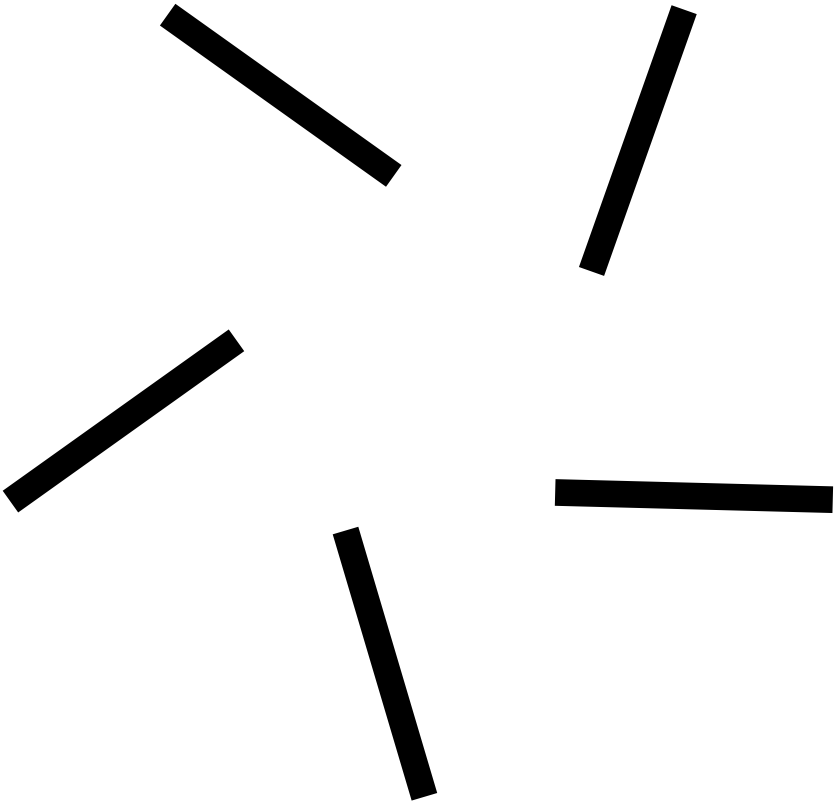


Fotografická tvorba českých kameramanů

Diplomová práce
Slezská Univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Richard Fuksa
Opava 2018



SLEZSKÁ
UNIVERZITA
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

Slezská Univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvurčí fotografie

Diplomová práce
Fotografická tvorba českých kameramanů
Photographic works of czech cameramen
Richard Fuksa
Opava 2018

vedoucí práce: doc. MgA. Pavel Mára
oponent: doc. Mgr. Josef Moucha

Abstrakt

Moje práce se zabývá osobnostmi českých kameramanů, jejich fotografickou a filmařskou tvorbou a jejich vztahem k obrazu jako takovému. Jsou zde zahrnutí jak ryzí amatéři tak profesionálové. V celé práci reflektuji druhé podtéma a to je vztah obrazu a pohybu. Mým cílem bylo sestavit mozaiku osobností s různým tvůrčím přístupem.

klíčová slova: český, kameraman, fotografie, film

Abstract

My work reflects personalilities of czech cameramen as well as their film and photographic performance and their base relation and capturing the image at all. This survey covers a pure amateurs and the professional as well. The second issue to be discussed is the relation of the image and the motion. My purpose was to collect a mosaic of different artists with their specific approach to creation.

keywords: czech, cameraman, photography, film

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2017/2018**

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**BcA. Richard FUKSA**
Osobní číslo:	**F170637**
Studijní program:	**N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory:	**Tvůrčí fotografie**
	Tvůrčí fotografie
Název tématu:	**Fotografická tvorba českých kameramanů**
Téma anglicky:	**Photograhpic works of the czech cameramen**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Práce se zabývá jednak fotografickou tvorbou kameramanů, kteří se věnují víceméně i výtvarné fotografii celoživotně ,nebo jen částečně a zároveň pracují jako profesionální kameramani. Práce zároveň reflektuje amatérské kameramany jejichž hlavní tvůrčí i pracovní náplní je výtvarná fotografie.Jedním z témat je vztah obrazu a pohybu.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Jaroslav Kučera ? Mezi obrazy
Andre Bazin ? Co je film?
Jan Beran - Fotografie

Vedoucí diplomové práce: **doc. MgA. Pavel MÁRA**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: **20. června 2018**
Termín odevzdání diplomové práce: **30. června 2018**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 20. června 2018

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci na téma Fotografická tvorba českých kameramanů vypracoval samostatně. Prameny, ze kterých jsem čerpal, uvádím v závěru práce.

V Opavě dne 19. června 2018 **Richard Fuksa**

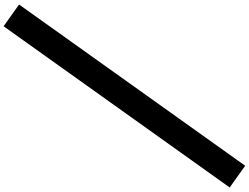
Děkuji vedoucímu doc. MgA. Pavlu Márovi za pomoc při konzultaci a vedení diplomové práce. Mé poděkováni patří též prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi, Mgr. Jiřímu Pátkovi, Petrovi Stodůlkovi a Ing. MgA. Pavlu Jurdovi za rady a spolupráci.

V Opavě dne 19. června 2018

Obsah

Entreé ve vlaku 19
Fotografie a film v průběhu dějin 21
Od Altamiry k Muybridgeovi 37
Percepce filmového a fotografického obrazu 43
Kdo je fotograf a kameraman 45
Čeští tvůrci a svět 49
Aventinské trio 51
Pokorný tvůrce Jan Beran 65
Jaroslav Kučera 71
Juraj Šajmovič 79
Alois Nožička 89
Stanislav Benc 95
Obrazová vlna Martina Štrby 99
Martin Kollár 103
Osobní závěr 111
Použité zdroje, prameny 117
Rejstřík 121

„... kilometry filmu, pyramidy fotek, miliardy bitů dat ...
to je cesta, kterou lidstvo samo sebe donekonečna recykluje ...“
Foori



„Fotografie je pro mě jen cestou k filmu.“
Alexander Hackenschmied

Entrée ve vlaku

Občas se přihodí, že člověk sedí v kupé stojícího vlaku a pozoruje jiný vlak, který se právě na vedlejší koleji rozjíždí. Pokud člověk přestane vnímat okolní fyzikální jevy, jako záchvěvy a třesení vagonu, skřípění kol apod., nabyde zvláštního dojmu – není si najednou jistý, zda vedlejší, rozjíždějící se vlak stojí, nebo zda se pohybuje ten vlak, ve kterém sedí. Dotyčný zažívá příjemný pocit vizuální neurčitosti …

Francie, 28. prosince roku 1895. Snáší se sníh a na pařížském Boulevardu Kapucínů vchází několik zvědavých osob do kavárny Grand Café. Když se všichni usadí, v místnosti se setmí. Zpoza zadních řad náhle vysvitne paprsek světla. Světlo nese pohyb. Vpředu na plátně se objeví první veřejně promítaný film na světě. Má název *Dělníci odcházejí z Lumiérovy továrny*. To ovšem ještě nikdo v místnosti netuší, co se stane za chvíli. Na plátně je promítán druhý film s názvem *Příjezd vlaku do nádraží La Ciotat*, který ukazuje obraz nádraží. V dálce na konci peronu se objeví vlak a ten vlak jede přímo na diváky! Jedni jsou zvědaví a pozorují se zájmem nový, dosud neznámý pohyblivý obraz. Jiné už zachvátila panika, že vlak vrazí přímo k nim do kavárny a prchají z místnosti. „První" film světa přijel vlakem a za sebou vagony, vlastně „fotografie."

Film zobrazuje spousty fotografií a je s fotografií bytostně spjatý. A to je právě ono. Je film fotografií a naopak fotografie filmem? Obojí je a zároveň není pravda.
Píše se rok 1826 a ve Francii, na statku v Saint-Loup-de-Varennes, exponuje Joseph Nicéphore Niépce na asfaltovou desku jednu z prvních fotografií na světě, nazvanou *Pohled z okna.*[1] Expozice asfaltové desky pokryté stříbrem trvala asi osm hodin. Vlivem této dlouhé expoziční doby se výrazně změnil charakter, směr světla vlivem pohybu slunce. Niépce, s prvotním cílem naexponovat vesnické zátiší, vlastně zobrazil „pohyb."

Ve filmu *Powaqqatsi* režiséra Godfrey Reggia je zhruba v polovině filmu statický záběr nákladního vlaku, projíždějícího volnou krajinou. Záběr trvá několik minut. Divák tak má dojem, že sleduje fotografii, nebo spíše několik fotografií a film zároveň. Z obrazu se na něj sypou fotografie a vagony vlaku. Statické je obsaženo v plynoucím a naopak. To generuje jedno z věčných témat – „konstantní" versus „měnící se."

1 / Dosud nejstarší známá fotografie je Niépceho o rok starší snímek *Chlapec vedoucí koně do stáje*, objevená v r. 2002.

Fotografie a film v průběhu dějin

Vynalezení fotografie spustilo bádání v oblasti metafyziky analogového, technického obrazu v několika směrech. Fotografie a film jsou dvěma entitami v rozšiřující se oblasti vizuálního výzkumu. Obě média – každé ve své době – po delším čase po svém vynalezení začala aspirovat v uměleckém provozu na uznání jako plnohodnotné umělecké disciplíny. Již od počátku existence se film a fotografie navzájem inspirovaly svými výrazovými prostředky. Snad nejblíže měla tato média k sobě v době němého černobílého filmu, tj. v době, kdy primárně používala pouze optické vyjadřující prostředky. Fotografie, od prvopočátku „statická", se snažila záhy vymanit ze svých (technickými možnostmi doby) daných hranic a vyjádřit pohyb v jednom okamžiku. Již osm let před první filmovou projekcí se anglický fotograf a vynálezce Eadweard Muybridge v roce 1887 snažil zachytit na sérii fotografií pohyb cválajícího koně. Touto filmově laděnou fotosekvencí přesáhl dosavadní možnosti fotografie coby statického obrazu. Jeho podobně vyhlížející série s názvem *The Human Figure in motion* ze stejného roku znázorňuje nahou ženu scházející se schodů. [2]

Časově-pohybová dimenze je charakteristická pro fotografii. Ta konzervuje vše v jednom bodě.

Jiným recipročně inspiračním prostředkem je filmová montáž, tedy překrývání dvou filmových pásů přes sebe. Obdobou tohoto přístupu je fotografická koláž. Ruský tvůrce Dziga Vertov natočil v roce 1929 film *Muž s kinoaparátem*, jehož některé části se právě skládají z techniky fotomontáže. Ve tvůrčí fotografii pak např. jeho krajan fotograf El Lisickij obdobně využíval fotografickou koláž, překrývání dvou nebo více filmových políček.

Na přelomu 19. a 20. století ještě bylo zřejmé, že fotografie byla od dob svého vynalezení navázána na malířství. Aby překonala svoji prvotní obrazovou „tvrdost", používala fotografie různé tvůrčí principy a postupy, jako např. představitelé fotografického směru zvaného piktorialismus, kteří změkčovali své fotografie užitím nejrůznějších postupů (gumotisk, bromolejotisk aj.). Tímto chtěla fotografie malířství zpočátku imitovat.

Na druhé straně bylo malířům jasné, že v oblasti realistického zobrazování jevů, krajin nebo předmětů nemůže malířství svými prostředky fotografii konkurovat, a proto

2 / Ve stejném roce se narodil umělec Marcel Duchamp, kterého Muybridgeův fotografický pokus inspiroval k vytvoření kubo-futuristického obrazu se stejným námětem.

se vydali hledat jiné tvůrčí metody vlastními cestami. To mělo pozitivní vliv na emancipaci obou oborů a na obohacení jejich výrazových prostředků. Fotografie se stala svébytnou, umělecky uznávanou disciplínou, a proto se po zrození filmu logicky navázala spíše na něj.

Období meziválečné evropské avantgardy mělo na fotografii a film, co se týče uměleckých výrazových prostředků, sjednocující vliv. V „artovkách" 20. a 30. let, stejně jako na fotografiích z téže doby, se vyskytovaly podobné vizuální kódy jako dvoj nebo víceexpozice (známé již z 19. století), náklony horizontu, radikální kompozice, dekompoziční prvky atd. Je příznačné, že avantgardní filmy z této doby natáčeli kromě filmařů také fotografové a výtvarníci. Americký fotograf a malíř Man Ray natočil film *Návrat k rozumu.* Film *Mechanický balet* francouzského malíře Fernanda Légera byl natočen pod vlivem dadaismu. V tomto období převažovaly v těchto a jim podobných dílech formální, primárně výtvarné prvky nad obsahovými. Z takto chápaného proudu se zrodil styl, nazývaný „Cinema pur"– Čistý fim. Z německých umělců to byli např. Walter Ruttman (*film Opus I*), nebo Hans Richter (film *Rytmus 21* znamenal v jistém smyslu převedení výtvarného směru zvaného suprematismus do filmu), u nás to byl zcela jistě Alexander Hackenschmied a jeho film *Bezúčelná procházka*.

Po roce 1925 se v kinematografickém průmyslu začal užívat „tvrdší" panchromatický materiál, jehož zdokonalení trvalo několik dalších dekád, a proto se k jeho optickému převedení do obrazu používalo různých „změkčovacích" pomůcek, např. umístění průhledné látky před objektiv, vypouštění mlhy na scénu jak „soft atmo." Opět lze v této stylizaci vysledovat analogii fotografie a jejího užití ušlechtilých procesů při snaze přiblížit se malbě v 19. stol.

Podnětná výstava *Film und Foto*, která proběhla ve Stuttgartu v roce 1929, nadále reflektovala propletený vztah a přetrvávající diskurz obou médií. To mělo vliv i na tuzemskou scénu, kdy tzv. Aventinské trio (Alexander Hackenschmied, Jiří Lehovec a Ladislav Emil Berka), složené z filmařů i fotografů, zdůrazňovalo výtvarný směr filmu a fotografie. Na představitele fotografické avantgardy měl také značný vliv německý filmový expresionismus 20. let (kontrastní černobílé kompozice, protisvětla atd.) V naší zemi zároveň působil vliv „fotografické pravdy" ze Sovětského svazu, který u nás významně prosazovala skupina film-foto organizace Levé fronty (uskupení bylo pokračováním Devětsilu). Patřili do ní mj. Karel Teige, S. K. Neumann a Julius Fučík. Toto paradigma skupina zdůrazňovala jak ve fotografii, tak ve filmu.

K vlivům ze západu i z východu je třeba uvést dvě poznámky:

1 / Meziválečná avantgarda (nejen československá) byla ve svém utopickém opojení vytvarným umění a ruskou revolucí „nového člověka" nekriticky unesena a prosazovala vše ruské jako bezpodmínečně dobré. To jistě mělo vliv po konci 2. světové války nejen na uspořádání poválečné společnosti v Evropě, ale i na vztah k výtvarnému umění. Umělci čerpali podněty jak z „východu", tak z německé tradičně silné scény. Podobná vzájemnost se v této formě již během 20. století neopakovala.

2 / Film, stejně jako fotografie, se stal od 20. let 20. století nástojem propagandy a sdělování té „správné pravdy" v rukou „rudých i černých" ideologií. Německá kameramanka a režisérka Leni Riefenstahl produkovala na Hitlerovu objednávku dokumenty a filmy, ve kterých se objevovaly osobnosti antického vzezření, pravzoru Hitlerova pojetí dokonalého člověka, a železného odhodlání zrealizovat jakoukoliv myšlenku za každou cenu (např. sportovci ve filmu *Triumf vůle*). Ve filmech se tak objevují živé postavy-sochy, aby divák měl čas vstřebat jejich dokonalou stavbu těla, jež

byla výsledkem železné vůle. To je v podstatě převedené fotografické pojetí filmu ve stylu tzv. Nové věcnosti, ovšem zde je námětem nikoliv železo a ocel, ale lidské tělo jako „stroj." V roce 1937 v Mnichově uspořádali nacisté výstavu s názvem *Entartete kunst*, ve které shromáždili výtvarná díla mnoha soudobých umělců. Představili díla veřejnosti co by choré, pokřivené umění napojené na „židobolševismus" a zavrhli je jako opak „správného uměni." Od roku 1936 platil v Německu zákaz úplného vytváření a vystavování moderního umění.

Předválečné období způsobilo ve světě značnou vlnu migrace do USA. To způsobilo příchod mnoha evropských osobností z oblasti výtvarného umění, filmu a fotografie do Hollywoodu a dalších společností. Celovečerní americký film Orsona Wellse *Občan Kane* je zcela inovativní režijním vhledem co se týká zpracování filmového obrazu. Wellesův kameraman Gregg Tolland komponoval záběry do delších filmových fotografií bez střihu, do nichž v průběhu děje vstupují a odcházejí postavy, ze kterých jsou na plátně občas vidět pouze torza.[3] Francouzský filosof a teoretik a kritik filmu Andre Bazin ve své hutné knize *Co je film* hovoří o jednotlivých filmových záběrech jako o „fotografiích." Americký film přinesl do kinematografie také „americký záběr." [4]
Filmový, 35 mm celuloidový materiál, zvaný „pětatřicítka"[5], vyráběný pro filmové kamery měl zpočátku relativně malou citlivost, což nutilo filmaře a fotografy užívat malou clonu. Zvýšení citlivosti filmových materiálů a možnost většího zaclonění začalo jazyk fotografie a filmu měnit a oddalovat. Ve fotografii (samozřejmě v kontextu doby a technických možností objektivů) bylo rozostřené pozadí jako nutný technický dodatek ke konstatování nějakého předmětu nebo postavy na obraze, ale ve filmu je často podstatnou složkou vyprávění.

Dokumentární fotografie během a po 2. světové válce svojí emocionalitou a „opravdovostí" podnítila větší rozvoj dokumentárního filmu. Od 20. let se v Anglii vžil termín „dokumentarismus." [6]

2. světová válka jako dosud největší světový konflikt v dějinách lidstva je dalším milníkem ve vnímání reality. Výrazně posunuje reflexi filmu a fotografie v souvislosti s tím, zda tato média sdělují pravdu či nikoliv. To je otázka. Jerzy Olek ve čtvrtletníku Fotografia v 80. letech řekl, že *„fotografie manipuluje s prvkem reality, který je stejně tak záznamem skutečnosti, jako skutečností takovou."* (podobné to je se surrealistickým nazíráním skutečnosti. Byl to Andre Breton, kdo v *Manifestu surrealismu* (1924) prohlásil, že nadrelita je přímo obsažena v realitě, tedy že nadrealita s pravdou přímo souvisí, jedna druhou supluje a navzájem se jak negují, tak umocňují.)

Od svého vzniku je fotografie „společenským mainstreamem" vnímána (když pomineme odlišné umělecko-sociální diskurzy, měnící se v každé dekádě) jako medium pravdivé ze své podstaty. Fotografie, jak je obecně vnímáno, „přece díky svému hyperrealistickému zobrazování světa musí mluvit pravdu ... ."

Víme ovšem, že nejpozději od období postmoderny je na fotografii nahlíženo tak, že ze své podstaty „lže", jelikož je průmětem faktorů, jako jsou subjektivní pohled fotografa, ohnisko objektivu, optické podmínky, typ záznamového media a hlavně provázanost s jinými vytvarnými formami vyjadření – fotoinstalace, videoperformance atd. Fotografický obraz zde již není hlavním referentem, ale je spojený nebo rozředěný mezi ostatní entity. Tuto „fotolež" prohloubil například pop art, kdy umělci jako Andy Warhol, Robert Rauschenberg nebo Richard Hamilton používali ve svém výtvarném jazyce foto nebo video-skevence a reflektovali obě média jako dále nedělitelná. Tím vytyčili pomyslné koryto řeky, ve kterém se budou prolévat pohyblivé nebo „zmrzlé" obrazy.

3 / Viz scéna rozhovoru dvou businessmanů, do níž vstoupí dvě dámy v bílých kostýmcích. Tyto dámy jsou vidět pouze od pasu dolů. Scéna působí jako (tehdy aktuální) avantgardně komponovaná fotografie. Nebo také rozhovor dvou mužů v kontrasvětle, které do místnosti vplývá ze dvou oken, jež jsou v záběru. Scéna působí zcela fotograficky.
4 / Postavy jsou komponovány velikostně od hlavy do půli stehen nebo do půli lýtek. Tento typ záběru začali původně užívat filmaři při natáčení westernů, aby při následné střihové skladbě ukázali, nebo naopak skryli, zda postava nosí kolt či nikoliv).
5 / 35 milimetrový materiál použil poprvé Tomas Alva Edison v roce 1889 ve svém kinematografu.
6 / Tento termín použil v roce 1926 J. Grierson; zcela poprvé byl termín „dokument" použit v souvislosti s promítáním prvního dlouhometrážního a komerčně úspěšného filmu Roberta J. Flahertyho Nanuk, člověk primitivní v roce 1922.

Po 2. světové válce se ve světě, po postupném odhalování válečných zločinů a hrůz všeho druhu, začíná vzmáhat vlna sociálního humanismu, který se musel nutně promítnout i do fotografie a filmu. Fotograf Edward Steichen uspořádal v roce 1955 významnou výstavu *Lidská rodina.*

V Itálii, která stejně jako Německo trpěla černým svědomím fašismu, se pod vlivem tohoto humanismu a na něj napojených sociálních témat zrodil styl, zvaný neorealismus. Režiséři a kameramani (např. Roberto Rosellini – *Řím, otevřené město,* 1946, kamera Ubaldo Arata, Vittorio De Sica – *Zloději kol*, 1948, kamera Carlo Montuori) tohoto proudu byli nejednou ve svých filmech ovlivnění sociálním fotografickým dokumentem.

Prvky podobné provázanosti fotografie s filmem je filmový proud Film Noir. [7]

Za první film tohoto žánru je považován *Maltézský sokol* (1941) režiséra Johna Hustona, za poslední *Dotek zla* (1958) režiséra Orsona Wellese. Mezi nejslavnější díla filmu noir patří Laura (1944), *Sunset Blvd.* (1950), *Hluboký spánek* (1946) nebo *Eso v rukávu* (1951). Výrazové prvky filmu noir a německé expresionistické kinematografie 30. let vykazují podobné fotografické pojetí, jako je atmosféra černobílého kontrastu nebo radikální svéráznost kompozic v jednotlivých obrazech (ve filmu *Kabinet doktora Caligariho* režiséra Roberta Wieneho jsou ve scénách použity zdeformované kulisy a předměty, vytvořené uměleckým sdružením Der Sturm, které ve spojení s černobílou tonalitou působí halucinogenním dojmem. Místo filmových obrazů ve filmu má divák pocit, že pohlíží na sled jednotlivých fotografií, které mají nakloněný horizont, i když kamera snímá scény ve vodorovné poloze. Film také svým celkovým pojetím možná odkazuje na stav Německa a jeho společnosti po 1. světové válce – pocit nejistoty a chaosu. Podobně je tomu ve filmu *Upír Nosferatu*, který natočil v roce 1922 režisér Friedrich Wilhelm Murnau. Režiséři jako třeba Billy Wilder, Robert Siodmak nebo Fritz Lang natáčeli v USA gangsterky a detektivní filmy. Ty nacházely svoji podobu ve fotografiích Arthura Felliga známého pod pseudonymem Weegee, který se věnoval zejména portrétům a momentkám z divokého života nočního New Yorku (kniha *Obnažené město*, 1945). Weegee byl do tohoto tématu tak zapálen, že si pronajmul byt vedle policejní stanice a přes zeď odposlouchával, co se kde stalo, aby stihl být s fotoaparátem co nejdříve u nějakého incidentu. Jeho černobílé fotografie mrtvých, zraněných nebo opilců, umocněné silným směrovým bleskem, působí strašidelně jako sochy nebo torza těl z říše zločinu, vytažené silou světla zpět do světa „normálních" lidí. (Podobně vystihoval ve stejné době atmosféru noční Paříže madarský fotograf Gyula Halasz, zvaný Brassai (kniha *Noční Paříž,* 1933), nebo v 90. letech v tehdejším Československu Slovák Peter Župník).

V 50. letech přichází na scénu do „mediální rodiny" nový konkurent – fenomén televize. První televizní společnost Television Ltd. založil John Baird v roce 1925. V roce 1926 předvedl členům Royal Institutu mechanickou televizi. První experimentální televizní vysílání proběhla v Anglii, Sovětském svazu, USA, Francii a Německu. 22. března 1935 se v Berlíně uskutečnilo vůbec první pravidelné vysílání. Vysílalo 90 minut, třikrát týdně. Dne 2. listopadu 1936 začala pravidelně vysílat stanice BBC. V Československu proběhlo první televizní vysílání 1. května 1953. Krátký projev přednesl herec František Filipovský. Televize přinesla zcela novou formu masového sdělování skrze obraz, který se stal všudypřítomný. V 60. a 70. letech 20. století začali jak filmoví tak i fotografičtí tvůrci (Richard Avedon, Irwing Penn) užívat měkké rozptýlené světlo. Částečně to byla reakce na (nejenom) americký filmově-fotografický styl, tzv. „glamour" pojetí obrazu. Časově se tato změna

7 / Film Noir je filmový žánr profilující se zhruba v letech 1941–1958, na vrcholu v letech 1941–1950. Je obvykle spojován s low key černobílým vzhledem založeným na německé expresionistické kinematografii. Mnoho z příběhů a postav filmu noir je odvozeno z detektivních románů tzv. hardboiled school s postavami charakteristickými svou cyničností a necitelností, jež se objevily ve Spojených státech během hospodářské krize.Termín Film Noir (černý film) poprvé použil francouzský kritik Nino Frank v roce 1946. Ve své době však termín nebyl používaný a filmy byly za noir označeny zpětně.

zčásti kryla s postupen tzv. Nové vlny v Evropě. Švédský kameraman Sven Nykvist (jemuž se se začalo přezdívat „Rembrandt kamery" pro jeho dokonalé vnímání a následné filmové snímání barvy, prostoru a světla) ve filmu Ingmara Bergmanna *Šepoty a výkřiky* (1972) užil jemné, přirozené „pavučinové" světlo. Atmosféra jednotlivých filmových obrazů vypadá čistě, „Manetovsky."

Významný italský film *Zvětšenina* z roku 1966, (režie Michelanglelo Antonioni; předlohou hlavního hrdiny byl britský fotograf David Bailey) vypráví příběh, jehož scénář je přímo založen na recipročním přísném zkoumání fotografie filmem a naopak. Díky náhodnému nálezu mrtvého těla na fotografii, která byla původně vytvořena ke zcela jinému účelu, může divák sledovat fascinaci filmu „mrtvým" obrazem.

V 60. letech se mění celkové společenské klima. Televizní vysílání jako rozpínající se mediální fenomén čím dál tím více pohlcuje miliony diváků po celém světě. Vietnamská válka co by mezinárodní konflikt je denně přenášena v USA a jinde „opravdovými" televizními zprávami. Lidé v přímém kontaktu vidí umírat vlivem napalmu a jiných zbraní vietnamské civilisty. Televize je natolik přesvědčující, že se v USA a v ostatních zemích zvedá vlna odporu proti americkému vedení války ve Vietnamu. Tento konflikt je v dějinách vizuálního vnímání významnou událostí. Vedle televize jsou lidé konfrontováni s fotografiemi hrůz každodenního života ve Vietnamu během války. Obrazovou ikonou tohoto konfliktu je *Napalm Girl,* fotografie devítileté dívky popálené napalmem, běžící vstříc fotoaparátu, jíž pořídil vietnamsko-americký fotograf Nick Ut. Tento hrůzný obraz vystihl zcela na dřeň nejhorší důsledek války – trpící dítě. Toto, v kombinaci s každodenními dávkami televizních zpráv, zcela vymazalo jakékoliv racionální argumenty na další vedení války. Fotografie v této době ztrácí dokumentační primát a vlastnictví hegemonie obrazové „pravdy", což ovšem mělo do jisté míry i ten osvobozující efekt, že se mohla pustit diskurzu s jinými disciplínami. Začala se objevovat v pop-artu, fotorealismu, videoinstalacích, performance apod. Umělci jako Andy Warhol ve svém umění kombinovali fotografii, film a malbu.

Ve svém díle *Green Car Crash (Green Burning Car I)* z r. 1963 ze série *Death and Disaster* vytvořil Warhol plakát, na kterém je šest fotografií v zelené monochromní barvě, ukazujících havarované auto na střeše. Jednotlivé obdélníkové fotografie jsou komponovány na výšku a jsou řazeny za sebou a vytištěny „na spat" (obraz tvoří celou plochu fotografie, bez orámování) tak, že v kadenci těsného řazení za sebou vyvolávají dojem filmových (nikoliv kinofilmových) okének kinematografického pásu. Smrt člověka je zdůrazněna multiplikací obrazu. Fotografie, film nebo videozáznam jsou často jedinými nositeli záznamu, svědky performance, happeningů nebo vystoupení básníků Slum poetry. Jedním z postulátů aktérů těchto umění bylo, aby performance či happening začal a skončil v přesně ohraničeném čase. Umělecký prožitek bylo možno sdílet pouze v místě konání spolu s ostatními diváky a účastníky. Film, fotografie nebo video zůstaly nezúčastněným pozorovatelem, němým svědkem, zpovědníkem ...

Někteří fotografující umělci byli natolik ovlivnění filmem, že začali již od 70. let vytvářet fotografie, obsahově reinscenované, jako by každá konkrétní fotografie měla vypovědět buď o jednom záběru, nebo o celém filmu. [8] Takovým fotografujícím režisérem nebo kameramanem je např. americký umělec Gregory Crewdson, jenž se ve svých „obrazech" nechal inspirovat Alfredem Hitchcockem, Davidem Lynchem nebo americkým malířem Edwardem Hopperem. Crewdson komponuje skrze fotografický jazyk „foto-filmové scény", pohybující se na rozhraní filmu, fotografie a snu. Postavy-herci v těchto

8 / Americká fotografka Nan Goldyn začala pod vlivem Antonioniho Zvětšeniny natáčet na 8 mm kameru.

scénách levitují v prostoru, pohybují se na tenké „vizuální hranici" jednotlivých medií. Slavná americká fotografka Cindy Sherman se fotografovala v 70. letech v sérii černobílých a v 80. letech v sérii barevných autoportrétů, nazvaných *Untitled Film Stills*. V těchto sebezpodobeních se autorka stylizovala do různých dobových a sociálních autoidentit (jako královna, madona, studentka, filmová hvězda aj.).

Zvláště její dva autoportréty – černobílý z r. 1978, na němž autorka co by filmová hvězda à la Sophia Loren vykukuje z rozestlané ložnice (diváka zarazí na první pohled fakt, že dotyčná na fotografii je jakoby překvapená z nečekaného setkání s fotografem, protože pravděpodobně před chvílí zažila intimní chvíle, ale zároveň má make-up a sluneční brýle. Toto dává autoportrétu silnější ambivalentní náboj) a její o tři roky mladší a pravděpodobně nejslavnější oranžový autoportrét vykazují silnou filmovou naraci. Sherman tyto portrétní cykly nazvala *Film Stills*, což ve volném překladu znamená filmová zátiší, zklidnění nebo také ztišení a ustrnutí. Skrze svojí podobu, kterou tímto dává umělkyně sama sebe na „trh času", vyjadřuje dočasné vytržení z filmu života.

Za podobné „vytržení", ale naopak ze života filmu, lze považovat fotosku. Fotoska je dnes nejednoznačný a již ne tak často užívaný termín pro fotografii, pořízenou při natáčení filmu, buď nazvětšováním vybraného okénka z filmového pásu nebo televizního elektronického půlsnímku v případě videa, či kódový signál z digitálního snímacího čipu, nebo pro fotografii pořízenou fotografem, který na místě fotografuje natáčení jednotlivých filmových scén. Nejsou jednoznačně dána pravidla, zda má fotograf scénu směrově a kompozičně „kopírovat" dle umístění filmové kamery, nebo zda může při fotografování libovolně měnit úhly záběru. Již zmiňovaný výraz „film still" znamená někdy v textu totéž, co fotoska, tedy analogie pro technické pojmenování charakteru fotky, jindy má význam pro umělecké ztvárnění (viz výše Cindy Sherman). Podobně je tomu s anglickým pojmem „camera", což v angličtině znamená označení jak pro filmovou nebo digitální kameru, tak i pro fotoaparát. Výraz je dnes o to více unifikovanější, že se fotoaparáty a kamery vyrábějí jako jeden přístroj.

Polský všestraný mediální umělec Józef Robakowski, člen skupiny ZERO-61, využil v 70. letech rozvoje videa a video-artu a snažil se ve svých projektech reflektovat „otroctví" konzumace obrazu v národních televizích a diktaturu oficiálně vysílaného televizního signálu. V jedné z kritických statí uvedl: *„Televize je po všech stránkách unifikující, všeobecně akceptované, manipulativní medium masové zábavy, které divákovi podsouvá zdánlivě realistický odraz vnějšího světa. Je to nástroj k ovládání reality i fantazie. Naproti tomu videoart jako prostředek svobodného uměleckého projevu je subverzivní opozicí k utilitární podstatě televize jako instituce, obnažuje mechanismy manipulace mezi lidmi, na které toto medium vyvíjí tlak, jak mají žít, na co se dívat, co kupovat atd."* [9] Tyto myšlenky dále Robakowski rozvinul v cyklech *Fotografie papeže, vždy je s vámi* (1982), nebo *Paměti L. Brežněva* (1984). V těchto projektech autor fotografuje sám sebe před televizní obrazovkou, kde je právě vysílán buď záznam, nebo přímý přenos nějaké významné celospolečenské události (projev papeže, pohřeb státníka). Umělcův obličej je touto vizuální zkratkou spojen se slavnými osobnostmi, a tím dostává celý obraz další konotace. Autor spojováním svého obrazu s někým „slavnějším" provádí jakousi ironickou obrazovou „autoapoteozu" a zároveň relativizuje důstojnost právě se odehrávající události za ním na televizní obrazovce. Taktéž tím sarkasticky tematizuje neustálou touhu „obyčejného" člověka „zvěčnit se" s někým známým.

Ve fotografickém cyklu *V umění je síla* (1984) se autor už stává „součástí" samotného televizního obrazu. Soubor obsahuje „zrnité" fotografie s charakterem staré

9 / Rozhovor pro katalog Videoart, článek Videoart – šance přiblížit se skutečnosti.

analogové televizní obrazovky, na nichž je zobrazen autor polonahý v heroických pózách s rekvizitami, které charakterizují symboly soudobé polské společnosti (noviny s portrétem generála Jaruzelského, s lahví piva, přenosnou televizí, polskou vlajkou apod.), čímž chtěl autor reflektovat národní klišé a streotypy, jež televize jako jeden z tehdejších hlavních nositelů národních kódů nesmyslně umocňuje. Těmito výtvarnými gesty Robakowski protestuje vůči politickému dění v zemi a proti šedi televize jako hlavnímu sdělovacímu prostředku. Činí tak právě skrze obrazové medium.Všechny tyto cykly, nesoucí v sobě neodadaistické prvky, současně kamuflují i odhalují sociální, politické a náboženské národní mýty a „morální kýče“ [10] polské společnosti.

Prostor kina a kinosálu v sobě nese cosi éterického. Je nedílnou entitou filmu. Svět venku, vyjádřený filmem, se při promítání rozlévá do prostoru kinosálu. Tyto dva světy spolu vedou dialog, který reflektuje třetí strana – diváci. Toho si byl jako jeden z prvních vědom německý architekt a designér Frederick Kiesler (jeden z nejmladších členů skupiny De Stijl. V roce 1929 otevřel v New Yorku „Film Guild Cinema“, kinosál navržený v duchu geometrického konstruktivismu. Sál, zcela oproštěn od jakýchkoliv dekorativních prvků, zdůrazňující pouze geometrické linie, připomínal katedrálu pro „nové filmové náboženství“ a zároveň připomínal vnitřní prostor fotoaparátu, nebo kamery.[11] Takovouto „posvátnost“



kinosálového prostoru reflektuje a dále rozvíjí v jednom ze svých cyklů německá fotografka Candida Hofer. Absolventka fotografického ateliéru na dūsseldorfské akademii a souputnice Thomasse Ruffa nebo Andrease Gurského nafotografovala v letech 1995–2006 několik kinosálů po celé Evropě. Základním konceptem tohoto cyklu je centrálně-frontální umístění fotoaparátu směrem buď k projekčnímu plátnu, nebo do protipohledu k zadní stěně, kde je umístěna promítací kabina. Výsledkem je soubor absolutně vyvážených, až sakrálně klidných kompozic kinosálů, kdy divák je při pozorování fotografií „vtahován“ do centra obrazu. Prostory skutečně evokují katedrály nového typu, které lidem poskytují „nové posvátno“ v postkřesťanské době. Autorka soubor vystavovala i v několikametrových formátech, čímž ještě umocnila civilně konstatovanou monumentalizaci těchto sociálních prostor. Odlišný pohled na život kinosálů podává finský fotograf, absolvent

10 / Výraz prof. Václava Bělohradského.
11 / Prostor filmového plátna měl možnost variace sedmi geometrických projekčních ploch.

FAMU, Ville Lenkkeri, cyklem *Cinemas* z let 2000–2001. Lenkkeri podává o kinech zajímavou obrazovou sondu zábavnou formou. Na rozdíl od své německé kolegyně Lenkkeri fotografuje hlediště kin po začátku promítání filmu a vždy k divákovi směrem od plátna. Na některých fotografiích jsou diváci vlivem delší expozice částečně nebo zcela rozmazáni, jinde jsou téměř staticky zaostřeni, což do jisté míry vypovídá o tématu a délce uváděného filmu – jak moc diváky zaujal, pokud bereme v potaz to, že zaujetí filmem nechává diváka téměř strnout. V jednom případě je v hledišti pouze jeden divák, sám autor, a sleduje film *Záhada Blair Witch 2*. Vytváří zajímavý paradoxní vjem, protože kino jako sociální zařízení je ze své podstaty projektováno na pojmutí lidské masy. Divák – solitér pak působí v prázdném prostoru zcela bizarně, jako by celé hlediště patřilo pouze jemu, a fotografie tak přímo uvozuje otázku žánru a kvality právě hraného filmu. Candida Hofer nabízí skrze kino divákovi vyváženou obrazovou meditaci, Lenkkeri pak vtipně glosuje kinosály jako sociální filtr určený k zábavě, vzrušení nebo rozptýlení.

Nabízí se zde analogie s dlouhodobě vznikajícím podobným souborem *Theathres* (od roku 1972) japonského fotografa Hiroshi Sugimota. Ten ovšem fotografuje přes hlavy diváků hraný film nebo divadlo a ústředním motivem jeho práce je fascinace bílým plátnem (jako někdy u Candidy Hofer).

Od Altamiry k Muybridgeovi

Zhruba před 35 000 lety, v mladším paleolitu, zobrazil člověk – „umělec" v jeskyni Altamira[12] na stěny skály několik druhů zvířat. Mezi jinými také divoké prase a zubra. Tato dvě zvířata jsou zachycena na rozdíl od ostatních v pohybu. Co je to pohyb? Možná je to nulový stav klidu, možná mechanika časové osy, možná několik statických vjemů za sebou v časové lince, možná vyplnění časoprostoru mezi vznikem a zánikem, nebo zcela jistě jedna ze životních nutností. Možností je spousta. Které z těchto nebo i dalších měl pračlověk na mysli? Proč některá zvířata zobrazil na skálu v klidu, jiná v pohybu? Důležité je, že pohyb vnímal jako entitu primárně, nutně svázanou s prvotním zobrazováním. Slovo kinematografie je složeno ze dvou řeckých slov, kinéma – pohyb a grafé – psát, tedy psaní pohybem. Paleolitický člověk již tedy „psal pohybem."

Podobně slovo fotografie – psaní světlem, vzniklo složením z řeckých slov fotó – světlo a grafé – psát.

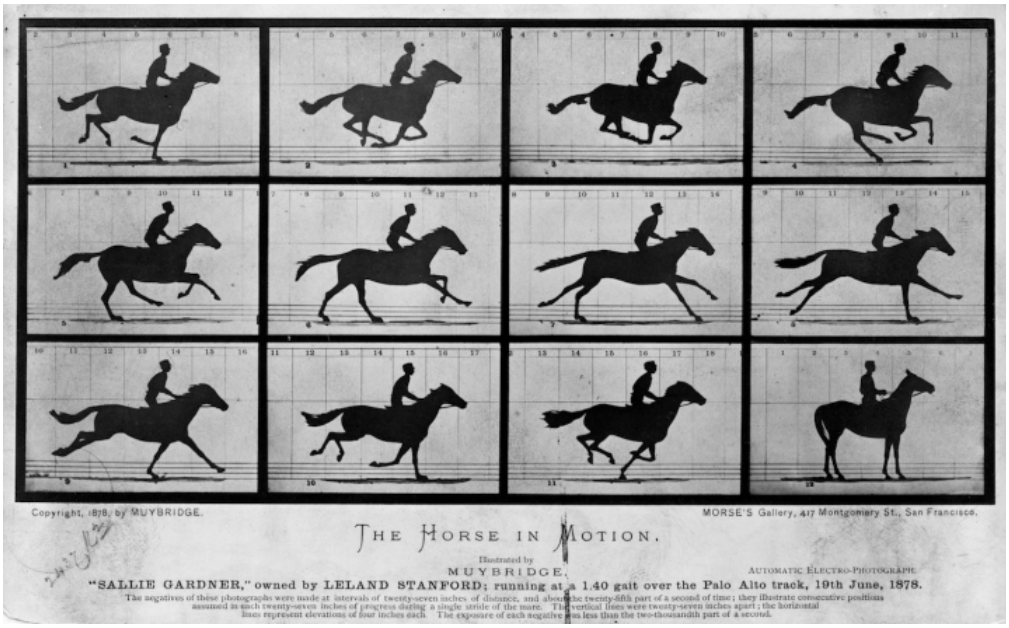
Anglický fotograf a vynálezce Edward Muybridge se proslavil svými studiemi pohybu, používáním několika fotoaparátů zároveň, a také vynálezem zoopraxiskopu a kinematoskopu, což byla zařízení na promítání pohyblivých obrázků, která se objevila o mnoho let dříve, než přišel na trh celuloidový kinofilm. Považuje se za zakladatele chronofotografie. O pohyb se začal zajímat v roce 1873, kdy se Leland Stanford, železniční magnát a chovatel koní, vsadil o 25 000 USD, že v určitém stádiu koňského klusu se ani jedna ze čtyř nohou nedotýká země. Muybridge se rozhodl dokázat, že Stanford má pravdu a s jeho finanční podporou vytvořil sérii snímků na mokrých kolódiových deskách, které tento výrok potvrdily.

V dřevěné budově nainstaloval 24 fotografických přístrojů, na jeden okraj závodiště zavěsil bílý horizont a na druhý umístil na stativech v pravidelných intervalech řadu fotoaparátů. Přes dráhu byly napnuty provázky, které v okamžiku, kdy je běžící kůň přetrhl, postupně uvolnily pružinové závěrky fotoaparátů. Práce na důkazu trvala šest let. Muybridge vytvořil řadu fotografických přístrojů a vyfotografoval přes 20 000 snímků. Již tenkrát používal expoziční doby až 1/6000 sekundy. Většinu snímků byla exponována

12/ Jeskyně se nachází v Kantábrii, na severu Španělska.

1/1000 sekundy, na tu dobu velmi krátký expoziční čas. Ve vydání z května 1882 byl v časopisu *Nature* zveřejněn Muybridgeův článek, ve kterém napsal, že „v blízké budoucnosti budou výsledky důležitých závodů záviset na fotografii, která bude určovat vítěze." Nedlouho poté 25. června 1890 byla při koňských dostizích v New Jersey pořízena nejstarší známá cílová fotografie. Muybridge spolupracoval také s lékaři a fyziology a svými studiemi ženského a mužského těla se řadí mezi průkopníky fotografie aktu.

Je zajímavé pozorovat, že fascinace pohybem existovala odjakživa, podobně jako snaha a touha člověka zobrazovat svět věcí a jevů kolem sebe až s magicky reálnou přesností. Paleolitický člověk zobrazoval zvířata v pohybu pravděpodobně z důvodů náboženských (uctívání jiných tvorů stvořených bohy), rituálních (obětování bohům kvůli dostatku úrody, potravy), nebo utilitárních (studie pohybu kvůli úspěšnému lovu), či z důvodu čisté fascinace. Člověk technického věku rozpitvává skrze technické prostředky pohyb zvířete, náboj prolétající jablkem, nebo také natáčí dokonale atletické tělo (Leni Riefenstahlová) pro přesvědčení o dokonalosti sebe sama. Tento věk v tragicky pokroucené formě nacismu, chtěl skrze moderní prostředky „režírovat" absolutně člověka, přírodu i vesmír.



Je smrt statická, kinetická nebo časová?

Robert Capa[13] pořídil během občanské války ve Španělsku v roce 1936 slavnou fotografii nazvanou *Padající republikán.* Fotografie znázornuje republikánského vojáka, který právě dostal zásah a umírající padá k zemi. Tato fotografie oběhla celý svět. Je to první známá ikona přenášející smrt v přímém přenosu prvního typu. Protíná se v ní několik časových rovin:

1 / Smrt republikána – nevíme, za jak dlouho na následky zranění zemřel, ale víme že zemřel.

13 / Vlastním jménem Endre Friedmann.

2 / Expozice fotoaparátu, nastavená fotografem, během níž nebo krátce před jejím začátkem začíná probíhat vojákova smrt.
3 / Zveřejnění zachycení počátku nebo průběhu smrti ukázalo umírání v nové, jiné rovině. Divák byl dosud naučený vnímat obrazy např. umučeného Krista nebo fotografie mrtvých komunardů jako „hotovou", absurdně přirozenou věc. S Capou přišla smrt do života tady a teď.

Padající republikán je „zamrznutý" v pádu, v přechodu mezi životem a smrtí. Do kontrastu k prolínání časů by se dal zmínit (jakýkoliv) válečný filmový nebo video záznam, kdy (pokolikáté už?!) dokumentární či zpravodajští kameramani natočili a odeslali do televizního vysílání nebo na internet smrt v přímém přenosu. Takovéto zachycení smrti by se dalo nazvat přenosem druhého typu. Medializace umírání „online" už nemá svoji fotografickou zvláštnost, kdy fotka se snažila vyjádřit něco důležitého. Dnešní člověk si dnes v pohodlí svého obýváku pustí zprávy, kde kromě poskakujících a permanentně se měnících reklam, coby agresivních obrazů ničících lidskou karmu, vedle spousty informací, vidí mimochodem zábery postřeleného, krvácejícího dítěte v Aleppu. Relevantnost jedné či druhé zprávy je nivelizována a vyprazdována záplavou dalších obrazů, v nichž je přece válka a s ní spojená smrt „normální."

Capa „vtěsnal" smrt do jednoho filmového políčka. Filmoví kameramani první a druhé světové války natáčeli hromadné umírání přirozenou rychlostí 24 filmových okének za 1 vteřinu. V několika záběrech byla hromadná smrt „oživena" a zachycena na stovkách filmových okének. Později, až do současnosti, je smrt zachycována videokamerami na video půlsnímcích. [14] Ve filmu *Peeping Tom* (1960, režie Michael Powell) si na konci filmu hlavní hrdina natočí svoji smrt na filmovou kameru. Chápe svoji smrt jako logické vyústění svých hrůzných činů (vraždy, které si natáčel nebo fotografoval). Přicházející smrt postupně absorbuje filmový pás a stává se jejím referentem. Mezitím cívka filmu dojde, ale smrt zůstává, tedy pokračuje ...

14 / Rychlost zachycení přirozeného plynulého pohybu filmovou kamerou je 24 políček za vteřinu. Obrazová televizní, vysílací frekvence je 25 videosnímků za vteřinu. Kvůli synchronizaci televizního obrazu byla zavedena obrazová frekvence 50 půlsnímků za vteřinu. Tímto je eliminováno blikání obrazovky.

Percepce filmového a fotografického obrazu

Provázanost filmu a fotografie samozřejmě ovlivnil rozvoj videa, televize a v posledních dekádách také internet a s ním elektronické sociální sítě všeho druhu. Fotografie a film si po dekády od svého vzniku „nárokovaly" pole na moderní vizuální dictum. Člověk 19. století a první poloviny století 20. byl nasměrován na percepci tří optických disciplín – malířství (včetně grafiky a rytin), fotografii a film, které malířství „sebraly část diváků", což se oběma mediálním druhům později vrátilo ve formě konfrontace s videem a internetem.

Fotografie dříve sdílela s filmem společné záznamové medium – filmový pás (i když rozměrově odlišný). Filmový pás, který se používal v profesionálních filmových kamerách, měl rozměry 70 mm nebo 35 mm.

Filmová surovina, která se vyráběla do jednookých zrcadlovek, měl právě totožnou šířku pásu, tedy 35 mm – odtud získal všeobecně přijatý název „kinofilm", avšak jednotlivá filmová okénka měla rozměry 24 x 36 mm, zatímco okénka filmového pásu do kamery měla (dle daného formátu filmu) většinou rozměry 19 x 25 mm. Filmová „pětatřicítka" se kvůli ekonomičtějšímu zpracování a cenové dostupnosti na konci 70. let [15] ujala celosvětově jako hlavní profesionální materiál filmařů. Nyní mají obě disciplíny společný i když rozměrově a technologicky odlišný elektronický čip. Také video a „film" jsou dnes již těžko od sebe odlišitelné, tedy pokud je brán v potaz rozdíl mezi profesionální filmařskou technikou a běžně dostupnými digitálními kamerami. Dnes používané digitální fotoaparáty se běžně (zatím ne v profesionální produkci) používají jako kamery k pořizování „filmového"– video záznamu. Také v anglickém jazyce znamená slovo „camera" jak označení pro fotografický přístroj, tak pro „filmovou" kameru.

První návštěvníci chodili do kina ne proto, aby zde hledali nějaké umění, ale aby získali nějakou informaci nebo nové poznatky. Když ale diváci shlédli v Paříži první světový film, který „přijel vlakem", pocítili něco magického, mix úžasu, strachu a bizarní lži. Vlak, který k nim přijížděl z plátna z neznámého prostoru, vypadal stejně jako všechny ostatní vlaky, kterých viděli na nádražích mnoho, ale přesto byl jiný. Lidské oko, do té doby zvyklé vnímat realitu prostorově, bylo najednou oklamáno dvouprostorovou nadrealitou.

15 / Po ropné krizi začalo v kinematografii výrazné omezení 70 mm filmového pásu.

Kdo je fotograf a kameraman

Fotografové byli od počátku své činnosti společností (i většinou sami sebou) bráni a chápáni jako řemeslníci techniky zvané heliografie.[16] Vykonávali nové řemeslo, které sloužilo vědě, a pomáhalo jí tím, že zobrazovalo předměty, tvary a živý svět kolem sebe novým vizuálním jazykem. Fotografové tedy byli bráni jako služebníci ostatních oborů lidské činnosti, nebyli nazíráni jako umělci, ani většina z nich sama sebe za umělce nepovažovala. John Szarkowski v roce 1976 řekl: *„Velkými fotografy možná jednou budou lidé, kteří se zabývají zcela jiným povoláním – například filologií, fyzikou, nebo zemědělstvím …"* Tato pravda platí jak pro počátky fotografického provozu, tak pro současnost. První fotografové pocházeli z řad umělců (malíři, grafici, spisovatelé – např. Emil Zola rád fotografoval), vědců, vynálezců, astronomů … V dnešní době platí totéž. Digitální obraz „se vyrábí sám", fotografický přístroj nemusí nutně obsluhovat člověk s erudicí fotografa.

Fotografický obraz chápala společnost zprvu jako „prostý" otisk přírody, reality, který už zde přece dávno existuje, „d – otisk" reality na druhou. To dokresluje atmosféru, ve které bylo po objevu fotografie zpochybněno vizuální vnímání reálného světa skrze malbu a grafiku. Realita „obrazu" se ocitla na další křižovatce (jako už mnohokrát v dějinách vizuální percepce), podobně jako fotografický obraz, jemuž byl přiřazen statut nové skutečnosti.

Následný vývoj fotografické techniky neřadil automaticky fotografy do žádné institucionální kategorie, na rozdíl třeba od spisovatelů, vědců nebo malířů, kteří měli již dávno své hierarchické světy vybudované. Fotografická technika, zprvu těžkopádná (velké statické kamery, málo citlivé desky), napřed nedovolovala fotografům možnosti specifikace, ve smyslu fotografických disciplín, tak jak je chápala doba na přelomu 19. a 20.století a později. Až následné zmenšení fotografických přístrojů a zcitlivnění fotografických materiálů umožnilo fotografům práci „v mnoha odvětvích lidské činnosti."

Už pravěký člověk zobrazoval kromě věcí a zvířat, která uctíval a lovil, také pohyb. Jím zobrazená zvířata byla v pohybu. Zajisté, že kromě kinetického zobrazení měly tyto malby předně sociální, náboženské a jiné kultovní konotace. Následný vývoj v duševní ergonomii pohybu, nebo v technice zobrazování se táhne celými dějinami vizuality

16 / Složenina z řeckých slov helios – slunce, grafé – psaní, kresba.

podobně jako realismus. Od ranných dob, kdy člověk začal něco nebo někoho zobrazovat, se až do současnosti táhne vizuální historií proměna vnímání realismu a inscenace. Baroko je možná období, které v sobě obsahuje určitý stupeň filmového realismu. Když se řekne „to je jako ve filmu", myslí se tím, že umělá realita supluje původní realitu. Se vznikem radikálních zobrazovacích prostředků (film, fotografie, televize) vstoupil na scénu model implikace absolutní iluze realismu, tedy realismu samotného (příkladem je třeba současná filmová a televizní technologie 4K). Obrazový stupeň dokonalosti sugeruje zároveň vysoký stupeň realismu, který je srovnáván s technologiemi předešlými. Tato technologie je cítěna jako radikálně objektivní, což dříve platilo u předešlých snímacích technologií také. Tím je zároveň relativizována akomodace lidského oka a mentální percepce. Už není jeden reálný svět, ale minimálně dva, oba jsou zároveň reálné a zároveň iluzivní. Toho si byli dobře vědomi (ale v odlišných kontextech) surrealisté (Breton – nadrealita, která je přímo obsažená v realitě). Už neexistuje prvotní, jednotný, nevinný pohled, je empiricky vždy ovlivněn hybridní druhou realitou.

Kameraman je jednou ze složek kolektivního díla. Je tedy organizátorem – režisérem jedné části celku. Fotograf je naproti tomu režisérem celku obecně. Otázkou (možná zcela bezpředmětnou) je, zda je na místě zabývat se tématem, kdo dělá „lepší" fotografie, zda-li fotograf, nebo kameraman ...

Čeští tvůrci a svět

Můj výběr osobností, zmiňovaných v této práci, zahrnuje jak absolventy filmových a fotografických institucí.[17] tak celoživotní nadšence – amatéry a neúnavné hledače nových cest a vyjadřovacích prostředků. Moji snahou bylo sestavit mozaiku z osobností fotografujících kameramanů a fotografů, kteří občas natáčejí at už z důvodu obživy nebo potřeby výtvarného vyjádření. Tito lidé tvoří, dle mého pestrý vzorek orginálního, většinou celoživotního přístupu k filmovému a fotografickému obrazu. Obrazové vidění a následné uchopení této disciplíny se také proměňovalo v čase. Čeští a slovenští tvůrci byli v širším kontextu ovlivněni světovou tvorbou v meziválečném období, kdy byli více či méně konfrontování se světovou mezinárodní avantgardou. Tato možnost byla po roce 1948 výrazně omezena až do 60. let kdy následkem jak studentských demonstrací a změn v západní společnosti tak dočasného, předinvazního uvolnění celospolečenské atmosféry u nás, bylo opět možné vnímat kulturu v širším pojetí. V této době také dala světu o sobě vědět česká filmová Nová vlna skrze jména jako Ewald Schorm, Věra Chytilová, Jiří Menzel, Miloš Forman a další. Následná normalizace opět separovala na dalších 20 let českou společnost, tedy i umění. Po pádu Železné opony v roce 1989 ovšem mohlo české prostředí znovu podat svoji zprávu o svém, zatím posledním nuceném zakonzervování se skrze své specifické filmové a fotografické vyjádření obrazem prostřednictvím třeba fotografie nebo filmu (Jindřich Štreit a jeho dokumnetární fotografické cykly, nebo film Věry Chytilové – *Panel story* a mnoho dalších). Tyto výše uvedené okolnosti samozřejmě ovlivnily tvorbu a náhled na život mnou vybraných filmařů a fotografů, kteří dotvořili a dále dotvářejí českou a slovenskou, dnes stále více indentitu.

17 / Např. FAMU byla založena v roce 1946. Obory kamera a fotografie byly vyučovány společně až do roku 1975, kdy vznikla samostatná Katedra tvůrčí fotografie, vedená prof. Jánem Smokem. Prvním absolventem fotografie na FAMU je prof. Pavel Dias. Např. V Německu a v USA vznikaly filmařské a fotografické edukativní instituce již v meziválečném období.

Aventinské trio

Rok 1929 je v lidské paměti zapsán s proměnlivými konotacemi. „Černý čtvrtek" 24. října způsobil krach na newyorské burze.[18] Způsobil v USA a následně v dalších částech světa vleklou sociální a ekonomickou krizi. Do vzduchu se vznesl první Zeppelin, v ústeckém kině Alhambra byl 26. dubna 1929 promítán první zvukový film[19] a ve Stuttgartu byla 18. května uspořádána německým Werkbundem[20] přelomová výstava *Film-foto*. O výstavě se u nás poprvé psalo v měsíčníku *ReD*, který redigoval Karel Teige.[21] Výstava představila práce Alexandra Rodčenka, Lászlo-Moholy-Nagye, Herberta Bayera aj. Československo bylo zastoupeno Karlem Teigem a Zdeňkem Rossmannem, kteří zde prezentovali obálky knih, jež typograficky řešili za pomocí užité fotografie, architekty Bohuslavem Fuchsem a jeho fotomontážemi architektonických návrhů, Josefem Hausenblasem, který vystavoval fotomontáž Eiffelovy věže a konečně fotografem Evženem Markalousem. Výstava vpodstatě propagovala „čistou a ostrou" fotografii, jak o tom již o sedm let dříve oslavně hovořil Teige ve *Sborníku nové krásy*, v článku *Foto-kino-film*. Spatřoval opravdovost a krásu nikoliv v „umělecké", ale v reportážní a dokumentární fotografii. Stejné nadšení projevil pro časopisy doplněné fotografiemi, které nazýval „moderním panoptikem", myšleno s kladným hodnocením. Na tehdejší současné fotografické tvorbě obdivoval Teige její jazyk: ostrost, technická dokonalost a mechaničnost. Zajímala ho fotografie, která přímo vyplývala z tehdejší moderní techniky. Teigeho dnes už klasické úsloví znělo: *„Krása fotografie je z téhož rodu jako krása aeroplánu, nebo transatlantického korábu, či elektrické žárovky … Fotografie je krásná i nejsouc uměním. Filosofie lhala. Fotografie nelže a nesmí lhát. Fotografie lže, stává-li se uměleckou … Právě fotografie je ze všech umění nejspíš povolána tlumočit co nejpregnantněji a autenticky rytmus, poezii, ustavičné drama dění na globu…"* Tyto proklamace jsou zajímavé v komparaci s uměleckým provozem, jak před výstavou Film-foto, tak s dobou současnou. Teigeho obliba strojového obrazu, coby částečného artefaktického „prefabrikátu", je analogií doby minulé, kdy Marcel Duchamp v roce 1917 vystavil pisoár (jenž měl, kromě jiných odkazů, také ten, že sochu může vytvářet kdokoliv

18 / Většinou se uvádí „černý pátek", přestože fakticky se kolaps burzy odehrál již ve čtvrtek, ale následky se plně projevily až následující den, v pátek 25. října 1929.
19 / Reklama na mýdlo s jelenem, kterou financoval podnikatel Heinrich Schicht.
20 / Svaz německých řemeslníků, umělců, architektů a designérů, založený v Mnichově roku 1907.
21 / ReD - Revue svazu moderní kultury Děvětsilu.

dle předem dané šablony, artefakt již není jedinečným fetišem), tak na současnost, kdy ovládnutím digitálních zobrazovacích technologií se „kdokoliv“ stává umělcem. Teigeho oslava fototypografie mohla znít ve své době stejně provokativně, jako před pár lety poprvé použitý výraz „filmogram“ Michala Pěchoučka.

Stutgarttskou výstavu navštívili také Ladislav Emil Berka (1907–1993) a Alexander Hackeschmied (1907–2004). To mělo zásadní vliv na jejich další umělecký rozvoj. Spolu s Jiřím Lehovcem (1909–1995) umělecky debutovali v Aventinské mansardě [22] 13. května 1930 společnou fotografickou výstavou nazvanou *Nová česká fotografie* (na vernisáži byli přítomni také Jaromír Funke, Josef Sudek, kteří zde zároveň vystavovali, Josef Menzel (otec režiséra Jiřího Menzela), nebo Karel Teige, jenž výstavu zahajoval). K výstavě se dochovalo málo pramenů, kromě dobového tisku je známa pouze jedna fotografie z vernisáže. Iniciátoři výstavy sami oficiálně žádnou skupinu nebo sdružení neustanovili, ale jejich přátelé a kolegové je sami začali nazývat Aventinské trio, nebo Aventinská trojka. Výstava byla koncipována ve „stutgarttském“ duchu, vystavena byla volná, užitá i vědecká fotografie. Avantgardu 20. let a ducha Devětsilu zde zastupovali Jaromír Funke, Jaroslav Rossler a Evžen Markalous, Josef Sudek s Jaromírem Funkem zde pro změnu odkazovali na jejich původní „ryzí amatérismus“ 20. let, kdy v roce 1924 spolu



Alexander Hackenschmied, Bezúčelná procházka

s Adolfem Schneebergerem založili Českou fotografickou společnost. Aventinští novicové představili na výstavě svou tvorbou návaznost na soudobou mezinárodní avantgardu. Na tehdejší návštěvníky výstavy musely nezvykle radikálně působit Hackeschmiedova výloha s grimasami masek, Berkův geometricky pojatý sušák fotografických desek, nebo noční minimalistický reklamní snímek Moto Jawa. Lehovec vystavil dva snímky, dnes neznámé. Obecně vzato trojice uspořádala přelomovou výstavu, která naznačila předěl 20. a 30. let – mezi starší fotogarafií, která stále ještě tíhla k napodobování malířství, i když třeba v poměrně realistickém duchu, a mezi fotografií, radikálně novou. Po aventinské výstavě následoval mezi touto tvůrčí generací jasnější odklon od starých fotografických technik směrem k duchu doby – k „ocelovému klidu“, nové věcnosti a k čistotě funkcionalistických forem. Zásluhou trojice bylo také to, že svoje inovativní tvůrčí postupy publikovala v různých časopisech ilustrovaných fotografiemi, takže práce

22 / Nacházela se v pražské Purkyňově ulici č. 4, v Zedwitzovském barokním paláci zvaném též Aventinum. Prostora byla kombinací prodejny knih, čítárny a výstavní síně. V důsledku finančních problémů nakladatelství Aventinum byla Aventinská mansarda uzavřena v září 1931.

tria kontextuálně navazovaly a sousedily s pracemi Alberta-Renger Patzche, Aenne Biermann, Lászlo-Moholy-Nagye, Edwarda Westona, Imogen Cunningham, Man Raye, Maurice Tabarda a dalších.

Hackenschmied fotografoval zhruba mezi lety 1920–1950, pokud „nemohl" točit, ale fotit vlastně úplně nikdy nepřestal. Narozdíl od „celuloidové paměti filmu", pro něj fotografie, jak uvedl, nebyla „tvorbou zcela nového světa, cele zrozeného z duchovního nitra autorova" a k tomu dodal: *„Není tedy fotografie pravým uměním v nejvyšším slova smyslu, jest pouze ukazatelem a tlumočníkem neodkrytých krás světa."* Na výstavě Das Lichtbild, konané v Mnichově 1930, uvedl svou fotografickou tvorbu slovy: *„Fotografie je pro mě jen cestou k filmu."* Nebyl příznivcem dadaistické nebo surrealistické doktríny a výtvarno a své představy realizoval čistě optickými prostředky. Dokladem toho jsou jak reklamní práce, vedené čistě puristickým záměrem (fotografoval také pro Baťu; v letech 1934–1938 byl zaměstnán ve filmových ateliérech ve Zlíně), tak např. momentky nalezených výloh, kterými jak obsahově, tak kompozičně předešel v čase Jindřicha Štyrského. Fotografii jako fyzické i duchovní medium „nezneužíval" v kombinaci s ostatními řemeslnými technikami, pouze s ní umně manipuloval v jejím optickém univerzu.



Ladislav E. Berka, Moto Jawa

Lehovec začal filmovat později než Hackenschmied. Také jeho fotografické úsilí zhruba do poloviny 30. let spíše rostlo, Hackenschmied s Berkou byli fotograficky nejaktivnější více na počátku 30. let. Byl též členem Filmové a fotografické skupiny vedené Lubomírem Linhartem (kterého zajímal především film). Se svými moderně komponovanými sociálními portréty se Lehovec zúčastnil v roce 1933 výstavy sociální fotografie. Velkým vzorem pro něj byl Eugen Atget, na něhož v sociální tématice navazoval. Při svém ročním pařížském pobytu (1922–1923) fotografoval kavárny, jejichž obrazový „look" se moc od Atgetova oka neliší. (Zde je příhodná zmínka o návštěve Picassa v Praze, který, když shlédl Fillovy obrazy řekl: *„To je Fillasso."*)

Hackenschmied s Lehovcem založili Film Klub. Chodili rádi do kina, jako ostatně celá jejich generace oslněná „novým náboženstvím." Lehovec natočil v roce 1941 film *Rytmus*. Ve třináctiminutovém snímku jde o modernisticky pojatou demonstraci hudby

a baletu za pomocí oscilografu. Ve filmu se střídají realističtější pasáže v kombinaci s klipově pojatým střihem. Jde o kombinaci detailních záběrů baletu a velkých detailů oscilografu. Tímto autor ukázal, jak dobře mu byly známy Man Rayovy experimentální snímky. (Dílo mohlo být docela dobrou inspirací pro Woodyho Vasulku, který vytvářel obdobné elektronické abstrakce v kombinaci s televizním signálem).

Je dobré zdůraznit, že Jiří Lehovec byl za svého života, díky svému širokému zájmu a tvořivému duchu, členem sdružení Devětsil, Film-foto levé fronty, Českého klubu fotografů amatérů, S.V.U. Mánes a spoluzakládal také Film-klub, Krátký film Praha, FAMU (kde působil léta jako pedagog) a ARSfilm Kroměříž.

Od roku 1930 Hackenschmied organizoval přehlídky avantgardních filmů v kině Kotva. Zde mohli diváci shlédnout mezinárodní avantgardní snímky autorů zvučných jmen jako Man Ray, René Clair, Jean Vigo atd. 21. listopadu 1930 zde proběhla i premiéra Hackenschmiedova filmu *Bezúčelná procházka*. Osminutový film pojednává o niterném prožitku chodce, který prochází město, přesněji pražský proletářský Karlín. Chodec, ztotožněný s hlavní postavou, jehož psychickým i fyzickým druhým „já" je sám autor snímku, si skrze městská zákoutí uvědomuje sebe sama (1930). Film má několik rovin: V první se režisér indetifikuje s hlavní postavou filmu. V předposledním



Jiří Lehovec, Perseus

záběru chodec odchází k horizontu na konec čehosi, co lze nazvat osudem, životem, citem ... Odchází vstříc novému začátku. Druhá rovina je kompoziční: ve filmu jsou některé záběry podobné např. filmu *Muž s kinoaparátem* (1929) režiséra Dzigy Vertova. Tento film je také oslavou organizmu velkoměsta a vyspělého stupně techniky ve spojení se současným moderním člověkem. Je tu však rozdíl v tom, že Vertov je ve svých radikálně komponovaných záběrech více oslavný, epický. Hackenschmied je v pozici spíše neutrálního pozorovatele, který reflektuje město jako sociálně-urbanistickou „bublinu." Oba tvůrci ale shodně kombinují provizorní „jízdu" kamery za užití tramvaje, či automobilu s „handkou." [23] Nutno říci, a to platí pro meziválečnou avantgardu obecně, že tvůrci vytvořili jakýsi univezální jazyk, kterým se vyjadřovali. Často užívali nakloněných kompozic, sbíhajících se linií, velkých výřezů obrazu apod. Jistě, ať už baroko nebo třeba moderna si vytváří svůj kánon jazyka, který v tom kterém

23 / Kamera, kterou drží kameraman v ruce a natáčí ve stoje buď staticky nebo při chůzi.

období co nejpřesněji tlumočí požadavky reflektované problematiky, ovšem modernistický přístup ke zpracování daného materiálu vychází ze své strojové a multiplikovatelné povahy. Třetí rovina hovoří černobílou škálou obrazu a kontrastně vyvolaným natočeným materiálem. Atmosféra filmu je tonálně dramatická, nikoliv však úzkostná. V podtextu je ale stále rovnováha dynamických momentů a klidnějších kompozic (např. dvakrát opakující se záběr postavy v kaluži, která kráčí záběrem hlavou dolů). Vše je svázáno koherentní střihovou skladbou, kde autor, sám autodidakt, projevuje cit pro profesionální střihovou skladbu.

O svém filmu autor s odstupem šedesáti šesti let řekl: „*Svůj film jsem neplánoval, neměl jsem žádný scénář. Byla to spíš improvizace.*" Nutno dodat, že bezúčelnost, obsažena v názvu filmu, v tomto případě neznamenala bezideovost a chaos, ale improvizaci zvládnutou s hlubším smyslem pro řád. Tímto snímkem se Hackenschmied hodnotově zařadil do kontextu evropské avangardní vlny. Podobně niterný, i když jiného citového a vizuálního zaměření, je snímek *Odpolední osidla* (Meshes of afternoon, 1943). Hackenschmied jej natočil v Kalifornii [24] (do USA se přestěhoval v roce 1940, nejprve žil v Kalifornii, posléze v NewYorku) se svou láskou Mayou Deren (ve skutečnosti se režijně na snímku podíleli oba). Čtrnácti minutový film má jemný, surreálně-snový děj, kde hlavní postava, zosobněná právě Mayou Deren, prožívá rozdvojení své osoby. Jako zrcadlo své duše se filmem táhne její třetí „já", černá postava ženy, která má místo obličeje zrcadlo.Vzniká virtuálně-reálný trojuhelník entit: 1./já, 2./moje duše a 3./moje fyzická podoba – tělo. K rozuzlení přechodů mezi sny, představami a realitou by možná měl sloužit klíč, natočený v několika záběrech, který se v jednu chvíli změní v nůž. Symbolicky vzato směr k uzavření příběhu vede ke smrti, což se taky stane. Na konci filmového příběhu vstupuje do místnosti muž (Hackenschmied sám) a nachází ženu mrtvou. Z pohledu filmové řeči lze příběh filmu takto číst, z pohledu divákova – subjektivně – transcendentního nikoliv, protože v této rovině je film „nepřenosný." I o to Hackenschmiedovi, stejně jako v případě *Bezúčelné procházky,* šlo, protože se jako umělec hlásil k niternému, nesnadně přenosnému prožitku. K oběma snímkům také uvedl, že jsou jediné, ve kterých se „cítí být relativně plně obsažen." Kromě spolupráce na filmu, Maya Hackenschmiedovi pózovala pro soubor aktů Maya, který vznikl mezi lety 1942–1943.

Paradoxem je, že se Hackenschmied vlastně proslavil jako dokumentarista snímkem Krize (1939). V létě roku 1939 přijel do Československa americký režisér a producent Herbert Kline, aby zde natočil dokument o poměrech a napětí mezi sudetoněmetskými Henleinovci a československým obyvatelstvem. Ve Zlíně, v Baťových závodech, dostal doporučení na Hackenschmieda, jako na vynikajicího kameramana. S ním a ostatním štábem pak několik týdnů natáčeli po celých Čechách, Moravě a Slezsku. Částečně se na dokumentu kameramansky podílel také Jaroslav Novotný. Členem štábu byl také český Žid Hanuš Burger, který se vyznal v místních poměrech. Natočený materiál se pak podařilo vyvézt do Paříže, kde jej Hackenschmied sestříhal. V dokumentu se objevují scény výuky nasazování plynových masek v kombinaci se zátišími plynových masek vystavených ve výlohách. Surreálný podtext střihu odkazuje na výtvarnou snovou linku tehdy velmi živého surrealismu, ovšem na rozdíl od např. Jindřicha Štyrského, Jindřicha Heislera nebo Miroslava Háka, Hackenschmied s Klinem skrze zátiší – „artovky" poukazují na stále více zhoršující se situaci ve státě. Záběry panenek, dětí a dokonce i koní s plynovými maskami vyznívají už samy ze své povahy tragicky. Scéna s frontou zmlkých

24 / A. Hackenschmied - O Střihu, 1935

lidí čekajících před obchodem na cosi je v podstatě personifikací československého státu, zanechaného spojenci napospas, čekajícího tiše na svůj další osud. Premiéra se konala v New Yorku, 13. března 1939, dva dny před osudovou okupací Československa. O natáčení režisér uvedl: *„V Hollywoodu má režisér k dispozici ateliéry. Pro nás byla ateliérem celá jedna země. V Hollywoodu není třeba skrývat vedoucího produkce v autě z obavy, že by v něm někdo mohl objevit Žida."* S Klinem pak Hackenschmied ještě natočil ve Velké Británii a Francii dokument o atmosféře starého kontinentu v předvečer válečného konfliktu. Název snímku *Světla zhasínají v Evropě* (Lights out in Europe, 1940) je přeneseným bonmotem, který pronesl krátce před první světovou válkou britský ministr zahraničí Edward Grey. Po uvedení dokumentu v Americe kritik New York Times kladně zhodnotil Hackenschmiedovu kameramanskou práci (i zde byl Hackeschmied zároveň střihačem) a označil ho za „vojáka v civilu."

Hackenschmiedova tvůrčí bilance je značná. Jako střihač se podílel na filmu Karla Plicky *Zem spieva* (1933). Také ho Plicka uváděl vždy jako spoluautora. V roce 1965 spolupracoval s režisérem Francisem Thompsonem na krátkém dokumentu *Žít!* (To be alive!), za který společně obdrželi Oscara v kategorii dokument. V roce 1968 natáčel Hackenschmied s producentem Hughem O´Connorem dokument *MY* (US) o americkém venkově. Když natáčeli v Kentucky, v jedné chudé venkovské oblasti, napadl je ozbrojený člověk a ve snaze zabránit autentické výpovědi jednoho z respondentů na ně zahájil střelbu. Hackenschmieda zachránila jeho kamera, která kulku chytila, kolega O´Connor útok nepřežil. Monografie nakladatelství Torst uvádí, že se Hackenschmied mezi lety 1929–1986 pod různými jmény podílel na šedesáti šesti filmech. Kinematografie byla u něj nadřazena fotografii. K tomuto vztahu řekl: *„Obraz není ve filmu absolutní hodnotou s absolutním, neměnným významem, podobně jako není hodnotou slovo ve větě, nebo věta v odstavci, nebo tón v hudební kompozici."* Identicky potom zní teze poststrukturalisty Rolanda Barthese o „významu Slova v řece souvětí ..."[17]

Na závěr kapitoly

Českou meziválečnou filmovou avantgardu charakterizuje „nadšenec" s kamerou. Tito lidé nebyli ani malíři nebo literáti, ale fotografové, na rozdíl od prvních fotografů, kteří kromě samouků pocházeli z řad malířů, vědců, typografů atd. Tím je dáno jedno ze specifik meziválečného alternativního filmu. Tito „režírující kameramani" byli filmoví autodidakti, ovšem dokázali rozlišovat mezi filmovou a fotografickou kamerou. Také se tehdejší zájemci o filmařinu neměli v meziválečném Československu kde profesionálně vzdělávat (FAMU byla založena v roce 1946), ale vlastně začali točit rovnou jako „profesionálové." Toto odpovídá rozporu s celkovým pojetím modernismu. Ještě ve 20. letech 20. století byl chápán amatérismus jako blahodárný kulturně-sociologický element, jako přínos výtvarnému umění. Ve 30. letech dochází ke změně – amatérismus je brán jako kratochvíle, neexaktnost v tvorbě, protože nyní je požadována profesionalita a kvalifikovanost jako základ. Moderna si vytvářela postupně svá specifika a přístupy, které potřebovala nějakým způsobem zoficiálnit a zinstitucionalizovat (zatím alespoň mentálně).

Markantní je to např. v případě fotomontáže, což byla v té době velmi profilovaná vyjadřovací výtvarná technika. Dobově vyhovovala reklamě, volnému umění i politické

(napřed rudé, pak i černé) propagandě. Fotomontáž a filmová montáž je transparentmí příkladem kombinace několika exaktních disciplín – grafiky, typografie a dvou nebo vícenásobné expozice filmu. Je dokladem požadavku univerzálního profersionalismu a mezinárodní srozumitelnosti. O fotomontáži psal Teige ve smyslu skutečné komplexnosti moderního jazyka pro všechny. V souvislosti s tímto se lze zmínit o tehdejší oblibě časopisu *SSSR ve výstavbě* s fotografiemi El Lisického (nutno připomenout, jak nekriticky obdivovali tehdejší někteří čeští (nejen) avantgardisté SSSR). Avantgarda se etablovala jako hlavní platforma moderny a zůstala zdrojem inspirace pro další další generace.

Pokorný tvůrce Jan Beran

Jan Beran se narodil 4. srpna 1913 v Uherčicích na Břeclavsku. Již v tercii obdržel jako dárek od rodičů deskový fotografický přístroj, se kterým se „skamarádil." Po gymnáziu absolvoval výtvarnou výchovu na Pedagogickém institutu v Brně. Beran sám řekl, že se o fotografování začal zajímat v roce 1937, kdy vstoupil do Klubu českých fotografů amatérů. Zde se poprvé setkal s fotografy Vilémem Reichmanem, Janem Lauschmanem, V. Boučkem a dalšími. Začátku Beranovy fotografické dráhy předcházelo první publikování některých fotografií v periodikách *Fotografický obzor* a *Fotografie* (mnohem později se zasloužil o vznik časopisu *Foto film*, za což obdržel v roce 1970 čestné uznání ministerstva kultury). Spolupráce s obrazovými periodiky záhy nabyla pravidelnějšího charakteru. Beran byl, dá se říct, od počátku své tvorby mnohotématický. V poválečných letech se jako mnozí jiní věnoval humanisticky laděnému dokumentu (fotografoval sportovní a společenské události – cyklistické závody, všesokolský slet, fotografie *Skromný oběd, Stařeček z Mutěnic*), zachycoval na fotografiích děti, staré lidi, dělníky apod. Našel zálibu v surreálně vypadajícch městských zákoutích, ovšem ve svém přístupu nebyl tak výtvarně rigorozní jako třeba Vilém Reichmann, Emila Medková nebo Miroslav Hák, ale více bezprostřední, dětský.

Od konce války pracoval pět let v Ústavu pro film a diapozitiv jako metodik pro film. V tomto období dosáhl Beran dvou významějších úspěchů a sice dvojnásobého ocenění titulem Mistr svazu českých fotografů. Jeho fotografie se objevily v *Československé fotografii* a sám vydal příručky *Pohybová fotografie* a *Stavba Obrazu* (později vyšel také jeho „manuál" pro tehdejší amatérské filmaře *Jak natáčet, Filmová tvorba*, články o filmařském řemesle v časopisech *Amatérský film*, nebo *Amatérský film a video*). Po roce 1948 se změnily poměry ve společnosti a proto si Beran na jedné besedě ROH v Brně v Besedním domě vyslechl tuto větu: *„Tady se už žádná beranovština dělat nebude!"* Byl označen za formalistu, čímž mu bylo jasně dáno najevo, že dosavadním způsobem ke své tvorbě již přistupovat nesmí a že se má nadále řídit metodami stylu socialistického realismu.[25]

25 / Dmitrij Šostakovič vzpomíná ve svých pamětech na 40. léta v Sovětském svazu, kde se označení „formalismus ve tvorbě", nebo „formalista" rovnalo často rozsudku smrti. Novináři nebo umělci byli posílání do vězení nebo rovnou na Sibiř.

V této době si Beran pořídil první 8 mm filmovou kameru. Zčásti to byla zvědavost a touha po nových vyjadřovacích možnostech, dílem „náplast" na nemožnost svobody fotografování. Po těchto prvotních zkušenostech s filmem Beran uvedl: *„Díky fotografii jsem měl už vlastně základ, neboť fotografie a film jsou vlastně bratr a sestra."* Také se jednou vyslovil, že má rád „živou fotografii." Filmu jako mediu Beran, dá se říct, „propadl", protože do konce života natočil na 120 krátkometrážních filmových snímků. S nimi dosáhl četných úspěchů (v roce 1970 mezinárodní titul AFIAP, v roce 1981 Český národní titul ASČF). V 50. letech se stal členem filmařského Moravsko-slezského klubu. Na dotaz jednoho studenta, proč přešel od fotografie k filmu, Beran odpověděl: *„V čem nemohla zcela vyhovět fotografie, to jsem našel ve filmové tvorbě. Potřeboval jsem výrazový prostředek, kterým bych mohl nejen přesněji vyjádřit myšlenku, účinněji zapůsobit na diváka, sdělit mu své subjektivní dojmy, ale také ho někam záměrně zavést, vyprávět mu o něčem mnohem podrobněji a plastičtěji, než to dovedou jednotlivé fotografie, nebo fotoseriály. Nepodceňuji sdělovací význam a možnost fotografického obrazu, ale vadí mi někdy jeho statičnost, omezená sdělovací schopnost a malá možnost přinutit pozorovatele k myšlení a tím i pochopení záměrů tvůrce. Film tyto možnosti má, má svou filmovou obrazovou řeč a navíc může zapůsobit hudbou, mluveným komentářem a zvukovou kulisou.*[26] *Zjednodušená technika*



a přístrojová automatika fotografickou a filmovou tvorbu značně zpřístupnila a usnadnila, a proto si myslím, že především mladí lidé by se měli věnovat těmto dvěma oborům současně."

Beran ve výše uvedeném citátu koncepčně promýšlí novátorským způsobem narativní hodnotu fotky, fotografického souboru, kdy fotografie nemůže existovat jedna bez druhé a filmu co by kinetického spojení mnoha fotografií dohromady.

Jak prorocky z dnešního pohledu tato slova zní, s ohledem na současný digitalní, filmařský provoz, kdy se dá natáčet a fotografovat na jedno záznamové zařízení! Někdy ani po ukončení práce není zcela jasné, jaký vizuální produkt má být ve výsledku použitý.

I přes dobové problémy s vycestováním ze země se Beranovi podařilo zúčastnit se filmových amatérských festivalů ve Španělsku, Německu, Francii a Itálii. Na svých cestách světem pořídil Beran několik krátkých filmů (*San Feliu,* 1965; *Tossa*, 1969;

26 / Chaplin kdesi prohlásil, že nástup zvuku do filmu způsobí „bezvědomí", protože se domníval, že zvuk jako další rozměr jednotného díla tuto jednotu naruší a bude tak odvádět divákovu pozornost od čistě obrazových vjemů. A to neměl pravděpodobně na mysli jen své herecké, pantomimické umění, kde se oko diváka musí soustřředit hlavně na fyzickou gestiku herce, ale i klasickou hranou tvorbu.

Burano – ostrov benátský, 1974 atd.) v nichž se režijně nezabývá pouze natáčením záznamu reality ve stylu „já jsem tam taky byl", ale snaží se skrze svoji bytostně nevinnou, dětskou poetiku přivézt hodnotný snímek, který ukazuje např. odlišnosti dané země, které nejsou hned zprvu znát. Podobný přístup má i k lokalitám tuzemským (*Modré nebe,* 1950, tento snímek získal 1. cenu v Národní filmové soutěži), *Valašské okénko,* 1965; *Jarní disonance,* 1957). Jelikož se v nejen brněnském životě pohyboval v uměleckých kruzích, natočil v 80. letech také několik autorsky citlivých krátkých medailonů svých kamarádů a kolegů (např. akademického malíře Bohumíra Matala, 1981; akademické sochařky Sylvie Lacinové, 1985; *Sklo* Jitky Forejtové, 1991). V roce 1960 byl Jan Beran také jedním ze zakladatelů a hlavních organizátorů filmového festivalu pro amatérské filmaře Brněnská šestnáctka, která je pořádána každoročně v Brně dodnes. [27]

Významný brněnský fotograf a pedagog K. O. Hrubý umožnil Janu Beranovi členství v již založené fotografické skupině VOX (tato skupina existovala v letech 1965–1972, její členové byli K. O. Hrubý, Miloš Budík, Vladimír a Soňa Skoupilovi, Josef Tichý, Antonín Hinšt). V této skupině nebyl vyhlášen nějaký konkrétní program, co se týče témat nebo přístupu k nim. To Beranovi vyhovovalo, mohl se zde volně realizovat, což také souviselo s celkovým společenským a kulturním uvolněním konce šedesátých, „předinvazijních" let.

V době 60. a 70. let fotografuje Beran různá městská zákoutí, způsobem ne nepodobným tvorbě Václava Chocholy. Beran je ve fotografiích dětsky vtipným a zvědavým hledačem (fotografie hrajících si dětí nabízí analogii s tvorbou Dagmar Hochové), kompozičně ovšem kombinuje odkaz avantgardy (nakloněné klepače na koberce, dělník se skleněnou tabulí atd.) s naivním přístupem náhodného chodce nebo nálezu. Toto je jedno z mnoha tvůrčích pojítek, které spojuje Beranovu jak fotografickou, tak filmovou tvorbu.

Díky svému celoživotně nadšeneckému, objevitelskému přístupu k životu a k tvorbě si Beran uchoval mladého ducha celý svůj život. Z tohoto pohledu by dnes byl Beran nadšeným „blogerem" nebo „youtuberem", který má k dispozici nepřeberné množství vyjadřovacích prostředků. Otázkou je, zda by byl (ve smyslu slov Dostojevského, že kdyz je možné vsechno, není možné nic) tímto bezbřehým „oceánem vizuálního guláše", ve kterém se smývají rozdíly v kvalitě tvorby, frustrován, nebo naopak nadšen ...

V jeho tvorbě je spojen řád – systém a improvizace, chtěné i nahodilé. Je intimním, ale mezinárodně srozumitelným autorem. K. O. Hrubý o něm uvedl, že je se svým přínosem fotografii na stejné rovině českých autorů jako byli Jan Lukas, Eugen Wiškovský nebo Karel Ludwig. [28]

Když byl jednou Jan Beran tázán, kde bere náměty, odpověděl nahodile, nevinně, ale přesně: *„Kolem sebe."* Zemřel 6. února 2003 v Brně.

27 / Charakter festivalu požaduje krátkometrážní snímky většinou do stopáže 25 minut. Záznam bývá pořizovaný na amatérské nebo poloprofesionální kamery (dříve filmové formáty 8 a 16 mm, dnes videokamery a fotoaparáty s možností kontinuálního „filmového" záznamu).

28 / Miloš Uhlíř, Diplomová práce, Jan Beran – Fotografická tvorba, 1994

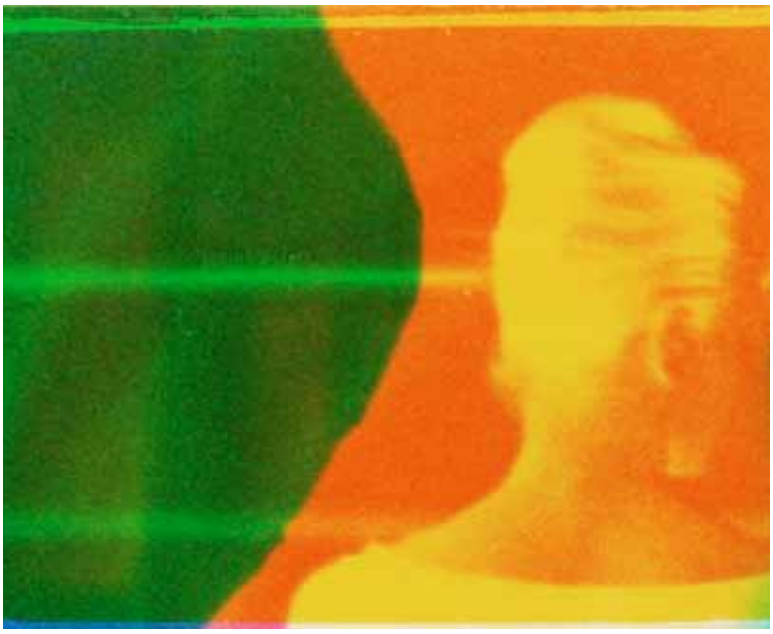
Jaroslav Kučera

Jaroslav Kučera (1929–1991) absolvoval kameru na FAMU v roce 1951 a náležel k první generaci akademicky vzdělaných kameramanů, kteří se uplatnili v zestátněném filmu. Přestože politické změny ve společnosti po únoru 1948 byly v protichůdném pohybu, tato generace se vyznačovala aktivním, svobodným, tvůrčím a experimentujícím přístupem, kterým se snažila odlišit od české kameramanské školy dvacátých a třicátých let. Generace Kučerových předchůdců vytvářela styl, který byl kromě vlivu ruské avantgardy a expresionismu výrazně poznamenán dokumentární fotografií. (Fotografie měla v samotných počátcích veliký vliv na filmovou tvorbu a pořád si ho do značné míry uchovává. Mnoho postupů z fotografování je využíváno v kinematografii. Od kameramana se očekává, že bude mít značné vědomosti o fotografii, výtvarný cit a smysl pro kompozici, figuraci a rytmus obrazu, podobně jako fotograf. Dodnes se uchazeči oboru kamera na FAMU musí prezentovat sérii fotografií a absolvují fotografické semináře v rámci výuky.) Sledujeme-li profesní dráhu Jaroslava Kučery a seznámíme-li se s jeho archivy, vidíme, že jeho kameramanské a fotografické vidění vyrůstalo ve vzájemné symbióze možná více než u jiných kameramanů. Díky výstavě nazvané Mezi-obrazy: Archiv kameramana Jaroslava Kučery, která proběhla v roce 2017 v Domě pánů z Kunštátu v Brně a stejnojmenné publikaci vytvořené kurátorkou Kateřinou Svatoňovou se můžeme s tvůrčími postupy Jaroslava Kučery seznámit podrobně. *„Kučera svůj archiv fotografií vytvářel celý život, přičemž pro něj nebylo ani tak podstatné, aby výsledná fotografie byla skutečným artefaktem, ale šlo mu zejména o zachycení pohledu, archivaci „skutečnosti", ale nikoli v jejím historickém rozměru, ale zejména její atmosféry, světelnosti, prostorových proporcí a barevných odstínů a kontrastů"*, zmiňuje kurátorka výstavy.

Kučera toužil být původně malířem a měl tendenci být spíše fotografem a básníkem, který vždy hledal cesty jak překročit stereotypní vnímání a tradiční snímání obrazu, ale zároveň se dokázal podřídit požadavkům režiséra a vcítit se do něho, čímž se z básníka stává spíše prozaik a dokumentarista. Právě v době komunismu, s jeho ideologickým a do značné míry estetickým diktátem, to bylo zřejmě Kučerovo specifické

básnické vidění a jeho vnitřní nazírání světa, které udrželo vysokou kvalitu jeho tvorby. Se svým kolegou Janem Kališem vydali ve *Filmu 61* programový článek *Filmová fotografie a její funkce*, ve kterém mimo jiné píší: *„Čím je kameraman povinen filmovému dílu, jak mu slouží? Je výtvarníkem filmového obrazu."* Kučera se pohyboval v prostoru vymezeném na jedné straně pozicí kameramana jako technické složky filmu a na druhé straně polohou umělce, který usiluje o svébytné vidění.

Archiv Jaroslav Kučery je velmi různorodý a je svědectvím o poctivém tvůrčím přístupu k jednotlivým látkám. Jeho fotografie, diapozitivy a filmy byly někdy samostatným uměleckým vyjádřením, častěji však plnily funkci přípravy natáčení konkrétního filmu. Fotografický materiál testoval a zjišťoval jeho možnosti (tonalitu, citlivost, světelnost, barevnost či kompozici), fotografie mu umožňovala zastavit na okamžik filmový čas, a ten pak podrobit zevrubnému zkoumání. Často fotografoval své děti a ženu. Některé fotografie tvoří série a dá se mluvit o přípravě, která řeší i střihovou montáž a návaznost jednotlivých záběrů – uspořádání od detailu k celku apod. Vedle těchto fotografií najdeme v pozůstalosti umělce také reportážní fotografie všedního života, v duchu fotografů „všedního dne" padesátých a šedesátých let. Kameraman Kučera do filmů někdy vkomponovával fotografie tak, že je vkládal do obrazových



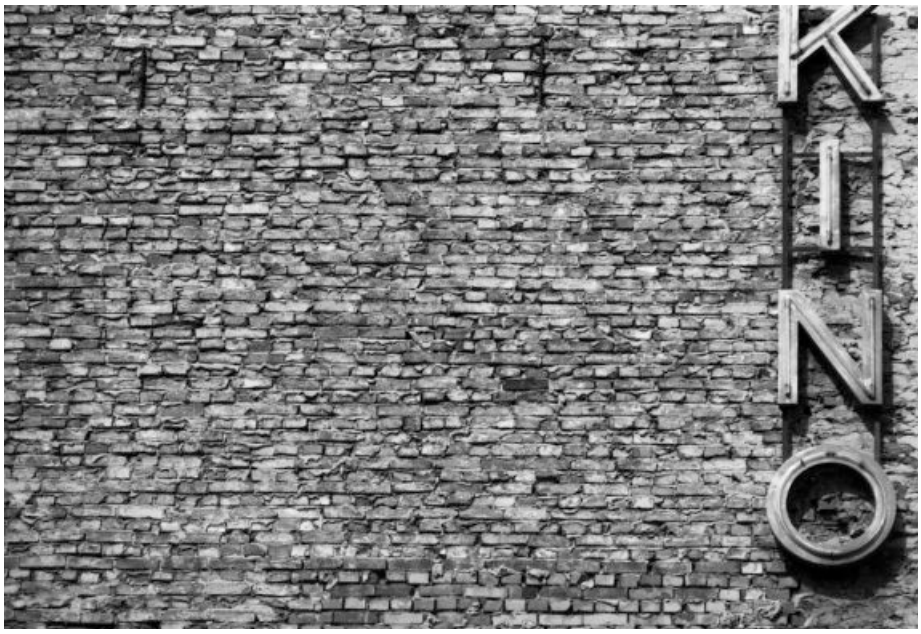
koláží, úvodních titulkových sekvencí filmu, rytmizoval statickými fotografiemi filmové sekvence, využíval je jako pozadí pro hereckou akci, nebo je využíval specifickým způsobem v inscenacích Laterny magiky atd.

Kučera si tvořil jakousi zásobárnu obrazů, pohledů. Skutečnost nahlíženou fantazijně si potřeboval zaznamenat a vracel se k těmto záznamům při další tvorbě.

Formální prostředky filmu se kromě pohybu shodují s fotografováním a je jasné, že se Kučera fotografickým procesem inspiroval, a to jak v komponování, tak v experimentování při vyvolávání filmu. Kučera byl hledač, který přemýšlel i o tom, jak by šel materiál ještě i laboratorně zpracovat. Dá se říci, že jeho myšlení o obraze bylo prioritně fotografické. V první řadě pro něj byly důležité prostorové, světelné a barevné kompozice, zato pohyb kamery často zůstával jakoby doplňující složkou.

V Kučerově tvorbě nalezneme často fotografie rozpadajícího se světa, starých budov a oprýskaných zdí, autovraků, vyřazených jízdních kol a dalších objektů opotřebovaných a spotřebovaných civilizací. Kučerovy fotografie vypovídají o vnímání světa s jeho korozí a pomíjivostí, ale zároveň mají vysokou výtvarnou úroveň a působí svou plastičností. Vidíme Kučerovo zaujetí strukturou, jakou známe například z obrazů Vladimíra Boudníka. Podobná témata se objevila ve filmech *Sedmikrásky* (1966, režie Věra Chytilová), *Démanty noci* (1964, režie Jan Němec) nebo ve fragmentu, který se zachoval ve filmovém záznamu – *1984: Rok Orwela* (jednalo se o komunisty zakázaný projekt), ale také v *Ditě Saxové* (1967, režie Antonín Moskalyk), která se odehrává v podobně laděném prostředí a rozpadlé povrchy často tvoří druhý plán záběru. Kučera ovšem neměl ambice tyto fotografie samostatně vystavovat. Věnoval se racionálnímu uchopení fotografie, zkoumal její detaily, vnitřní rytmus, povahu materiálu, převod trojrozměrných objektů do dvojrozměrného obrazu, jejich perspektivu atd. Neřešil proto prioritně obsah, šlo mu o pochopení procesu „materializace pohledu."

Nemalý zájem věnoval fotograf Kučera přírodě a živým organismům, což byl protipól k jeho fotografiím odložených „výdobytků techniky" na městské periferii. Příroda jako by mu sloužila především ke studiu barev. Analýza složek barevných tónů se u něj



podobala přístupu moderních malířů. Podobně jako Cézanne („Příroda není v ploše, je v hloubce.") vnímal barvu jako něco, co pomáhá strukturovat prostor. Uvědomoval si, že barva výrazně napomáhá vytvořit hloubku záběru. Kučera tento princip využil například v záběrech mizející zimní krajiny ve filmu *Všichni dobří rodáci* (1968, režie Vojtěch Jasný). Sníh střídající se s obnaženou hnědozemí jako by se vpíjel do horizontu, který mizí, redukuje se barva a záběr se přibližuje abstraktním obrazům krajiny i abstraktním Kučerovým fotografiím textur. Ostré kontrasty tmavých a světlých ploch nalezneme v jeho fotografiích zasněženého lesa a obdobné zobrazení lesní krajiny nalezneme také ve zmíněném filmu. Archivy nám nabízejí také černobílou fotografickou studii písečné duny, jejíž kontury se rozpadají a nerealisticky mizí. Tuto zkušenost využil Kučera jako kameraman snímku *Ovoce stromů rajských jíme* (1969, režie Věra Chytilová) se zvláštně surreálným bezčasím.

V Kučerově tvorbě můžeme nalézt řadu momentek, které se vyznačují značnou dávkou autenticity. Prolínání tohoto fotografického stylu do filmu se objevuje ve filmu *Smrt mouchy* (1976, režie Karel Kachyňa), ve kterém je ústřední postavou mladý fotograf, který až obsesivně zaznamenává veškeré dění kolem sebe. Kučera často zastavuje filmový obraz do momentky, abychom se jako diváci přiblížili vnímání světa hlavní postavy a někdy naopak rozpohybuje fotografie – momentky, fotografované hlavním hrdinou, tím že sérii fotografií řadí v rychlém sledu za sebou. Ve filmu *Křik* (1963, režie Jaromil Jireš) zase fotografie narušují lineární vyprávění, v okamžicích, v nichž si hlavní hrdina prohlíží rodinné fotoalbum, tyto fotografie filmově ožívají, střídají se a vyplňují filmový rám. V tomto filmu je také rozvíjen vztah pohybu a statičnosti ve scéně lyžování. Filmový obraz je složen ze statických momentek. Střídání statických a pohyblivých obrazů podtrhuje halucinační scénu domnělé vraždy v *Démantech noci.*

Kučera však často všechny výše uvedené přístupy kombinoval a vytvářel originální koláže, což je často patrné na jeho fotografiích rodiny. Tento přístup využil v animační technice pookénkového snímání svých blízkých, přírodních útvarů, svých výtvarných prací a to s prudkou změnou šířky záběru a změnou rakursu. V extrémní podobě princip koláže využil ve filmu *Sedmikrásky,* kde se podobně jako ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme* objevuje mnoho detailních fotografií květin.

Na Kučerových fotografiích, v průřezu celé jeho tvorby, se dá poměrně dobře vysledovat i jeho přístup ke svícení. Můžeme pozorovat expresivní svícení (podobné se objevovalo v avantgardních snímcích z padesátých let) jako v případě snímku siluety postavy silném protisvětle, která vznikla při natáčení filmu *Přežil jsem svou smrt* (1960, režie Vojtěch Jasný). V tomto filmu ovšem Kučera využívá nejrůznější formy svícení, včetně přirozeného světla. Setkáme se zde ovšem se svícením expresivním, barokizujícím či difúzním. Ve snímcích ze šedesátých let (*Deštivý den* a *Křik*) má již svícení dokumentární ráz, jak je známo z neorealistických filmů.

Kučera byl umělec nepokojné duše, který neustále hledal možností tvořivého využití médií a miloval experiment, což v době normalizace mohl podniknout snad jenom ve fotografii. Proto u něj nacházíme v tomto období řadu „informelových" fotografických studií rozpadajících se povrchů a struktur. Využíval dlouhý expoziční čas k fotografování města, čímž vznikaly velmi dynamické obrazy, kterými se vymaňoval z banality doby. Podobně našly uplatnění Kučerovy fotografie nebe a moře v inscenacích Laterny magiky.

Proč se takto kreativní tvůrce, evidentně plný vnitřního přetlaku, neodhodlal k vlastní režijní tvorbě? Učinil tak pouze v dokumentárním autorském filmu *Pražský hrad* (1982), kterému předcházely rovněž bohaté fotografické studie.

Juraj Šajmovič

S trochou nadsázky se dá říci, že Juraj Šajmovič probudil svůj talent v temném podzemním bunkru pod kuchyní, kde se jako třináctiletý židovský kluk ukrýval se svou mámou, bratrem, sestřenicí a dalšími. Společně doufali, že to šílenství, které se odehrávalo tam nahoře, někdy skončí. Do osvobození zbývalo ještě půl roku. Díra byla osvětlená slabou žárovkou a touha po životě se zde mísila s napětím, stresem, nudou a ponorkovou nemocí. Tato výbušná směs naplňovala celý prostor k zalknutí. Únikem se pro Juraje stalo obkreslování známek. Trávil tím celé hodiny a v tu chvíli se cítil svobodný. Po celý život si pamatoval jejich názvy jako Vítěz Stalin, Vítěz Vorošilov, Fuj Hitler … dá se říci, že tady se zrodil a formoval jeho umělecký a hlavně lidský postoj k životu.

Z kreslení měl díky tvrdé „podzemní" přípravě jedničku a jeho kroky ho zákonitě směřovaly na VŠUP do Bratislavy. Na grafiku se sice nedostal, ale na fotografii měli jedno volné místo. Školu úspěšně zakončil maturitou a poté se rozhodl pokračovat na pražské FAMU, kde chtěl studovat filmovou režii. Tam ho sice nevzali, ale na kameře bylo jedno volné místo.

Fotku si na škole zamiloval a už tehdy pro něj byla posvátná. Znamenala pro něho tvůrčí svobodu. Skrze ni vyjadřoval svoje pocity a myšlenky, zatímco k filmové kameře si hledal vztah postupně. Tehdy se cítil být více režisérem než kameramanem, ale nakonec v sobě probudil myšlení výtvarníka, který na filmový pás přenáší jednotlivé obrazy, zhmotňuje režisérovy myšlenky a představy. Naplňovalo ho, že z pozice kameramana se stal zásadním a určujícím prvkem stojícím za výslednou podobou celého díla.

Na FAMU ještě tenkrát katedru fotografie neměli, ale v prvních dvou ročnících přicházeli posluchači oboru filmová kamera do styku s fotografií poměrně často a přikládala se jí zvláštní důležitost. Dá se říci, že v námětech zde panovala jistá volnost, ale fotografování socialistické tématiky se dalo vyhnout jen stěží. Juraj Šajmovič se však už tehdy snažil hledat sám sebe, svůj osobitý přístup, vidění a světonázor. Fotil auto, které na Karlově mostě projíždělo před křížem, babičky, které seděly u pomníku Františka Palackého. V Šárce se mu podařilo vyfotografovat dva milence. Bylo na nich prý

vidět, jak moc se mají rádi. Své dílo celý nedočkavý na druhý den prezentoval na školním semináři. Odborný asistent katedry kamery Ján Šmok si prý fotografii prohlížel prvně úplně zblízka, pak s přimhouřeným okem a s nataženou rukou zpovzdálí, a nakonec zvýšeným hlasem pravil: *„A to má být co...? To děvče tady vypadá, jako by sralo!“*

Tehdy začal student Juraj Šajmovič pochybovat nejen o sobě, ale také o všem kolem. Nastaly mindráky, pády, špatné známky, alkohol a hlavně žádná vůle, ani radost z práce. Na prostředí Šárky však nezanevřel a vracel se tam poměrně často. Zde také vznikla jeho ročníková práce s názvem „Jar.“ Melodrama na pozadí skal a barokních mraků. Rozchod na louce plné kopretin, u potoka, na lavičce. Dvaačtyřicet diapozitivů ve skleněných rámečcích, které promítal společně s hudbou Rachmaninova. Těžká lyrika, po které následoval další střet. Porota se zhrozila, že prý je „sentimentální chlapec ze Slovenska“ a ze školy ho pro nedostatek talentu vyhodili. Nepomohl ani dlouhý, upřímný dopis o sobě, o svých mladistvých problémech, o umění a o spoustě jiných věcí. Nepomohla ani maminčina intervence. Docent Šmok mu ve formálním desetiřádkovém dopise psaném na stroji odpověděl, že talentu se nedá naučit a radil mu, ať raději nastoupí vojenskou základní službu, nebo se nechá zaměstnat na poště.

Ten moment pro Juraje znamenal konec. Smutný a zklamaný, jen s fotoaparátem, se vydal léčit se do slovenské krajiny, kde se mohla naplno projevit mladá rozervaná duše „sentimentálního chlapce ze Slovenska.“ Jako poutník procházel krajinou a díval se. Zaznamenal ji jako romantickou i podvečerní. Viděl Boží muka, která se stejně jako ostře řezané vrcholky hor pnula k nebesům. Viděl lidi, kteří k této krajině přináleží a podílejí se svou každodenní prací na jejím obraze. Dřevorubce, sekáče a pohrabovačky, poutníky, lidi, co se krajinou vracejí k domovu a jiné, kteří jen tak posedávají na zápraží domu během nedělního odpoledne a odpočívají. Ti všichni v jeho díle společně vytvářejí obraz, kde jsou krajina a lidé propojeni v jeden celek. Opačný princip použil u konkrétních lidí, které na své cestě potkával. V jejich detailech nacházel předobraz samotné krajiny, která jimi prostupuje a zrcadlí se v jejich tvářích. Hluboké brázdy vrásek a oči, které hodně viděly. Lze z nich vyčíst nelehký osud, ale i radost, naději a někdy až záblesky jakéhosi furianství. Nejvíce však promlouvají oči dětí. V nich je vidět běh celého světa. Jsou temné a posmutnělé, jakoby o budoucnosti věděly mnohem víc než my, modré, zasněné, které vzhlížejí k výšinám, veselé, vážné i rošťácké. Je celkem jedno, kdy se poutník Juraj do slovenské krajiny vracel. Jednotlivé snímky, které si odtud přinášel v průběhu 50. let, se svojí výpovědní hodnotou téměř neliší. Poetika krajiny, struktury stromů se stejně jako osudy lidí, kteří zde žijí, nemění. Tváře vyprávějí pořád stejný příběh o životě, radosti, utrpení, lásce, naději i bolesti, příběh, který trvá.

S jeho vyhazovem z fakulty to nakonec, tak jak tomu už v životě obvykle bývá, dopadlo úplně jinak. Novým hlavním profesorem katedry se stal kameraman Němé barikády Václav Huňka a žoviálním způsobem sobě vlastním prostě rozhodl, že to s Jurajem ještě zkusí. Během následného studia a na základě jeho dalších prací ho vzal na milost i docent Šmok. Nakonec prý ho nejen toleroval, ale i uznával jeho přístup k tvorbě založený na prožitku.

Juraj Šajmovič sám tento střet zpětně považoval za velmi důležitý pro svůj další umělecký i lidský rozvoj. Na jedné straně člověk, kterého přese všechno považoval za moudrého a za jednoho z nejlepších teoretiků a pedagogů v oboru fotografie a filmu u nás, a na straně druhé mladík, který se vznášel v oblacích a byl plný ryzího citu, jenž se

pokusil zachytit fotografii. Pro něj se zamilovaná dívka dotýkala hvězd, zatímco pro Šmoka srala. Tehdy se mu ještě nepodařilo podat divákovi to, co viděl, a zaznamenat realitu tak, aby ji vnímal stejně, aby k divákovi obraz promluvil stejným jazykem.

Jednoho sychravého dne kráčeli zcela náhodně vedle sebe od budovy FAMU student katedry filmové kamery Juraj Šajmovič a profesor inženýr Lubomír Linhart. Juraj si pod paží tehdy nesl složku s fotografiemi. Slovo dalo slovo a profesor Linhart si chtěl mermomocí prohlédnout studentovo dílo. Oba stáli ve vchodu domu, chráněni před mrholením, a profesor Linhart si mlčky a důkladně prohlížel těch několik fotografií, které u sebe student měl a nechápavě kroutil hlavou. Byly tam slovenské krajiny s křížiky, milenci v trávě i na lavičce, zamlžené uličky kampy v protisvětle a několik dívčích portrétů. Chvíli prý mlčel a pak si ho přeměřil dlouhým, zkoumavý pohledem a pronesl větu, která mu doživotně utkvěla v paměti: *„Člověče, vždyť vy jste kanón!“* Pravděpodobně byl zvyklý, coby člen nejrůznějších výběrových komisí, vídat jiná témata, a tak je možné, že ho Šajmovičova práce oslovila. Výsledkem tohoto setkání byla reprezentační dvojstránka v prestižní revue *Fotografie 59* s článkem o autorovi. Na svou dobu byla *Fotografie 59* poměrně nekonvenčním a odvážným časopisem s širokou paletou námětů, kde se dokonce objevovaly decentní ženské akty. Hlavní redaktor revue, kterým tehdy byl fotograf Václav



Jírů, Jurajovi prorokoval, vzhledem k tomu, že právě končil FAMU, že u fotografie dlouho nezůstane, že ho stejně jako mnoho jiných fotografů pohltí film. A to se také i stalo.
Foto dle výběru. Slovenské krajiny s křížiky, milenci v trávě, zamlžené uličky kampy... možná se pokusit dohledat fotky otištěné v *Revue 59.*

Přestože měl Václav Jírů do jisté míry pravdu a Juraj Šajmovič se nakonec přece jen „oženil“ s profesí kameramana, své „milenky“ v podobě focení se nikdy docela nevzdal. Obě profese důsledně rozlišoval a každá mu přinášela něco jiného. Zakládal si na tom, že žádná z jeho fotografií nevznikla ve spojitosti s filmem, na kterém pracoval. Úcta a osobitý přístup k samotnému procesu fotografování mu to nedovolily. Oba tyto procesy považoval za natolik rozdílné, že je nikdy nekombinoval. Každý v něm probouzel jinou část jeho osobnosti.

Profese kameramana ho nutila být dravým, pohotovým, ale také fyzicky zdatným. Jeho specialitou tehdy byla „ruční" kamera, [29] kterou úspěšně uplatňoval nejen u reportáží a dokumentů, ale později si ji přenesl i k hranému filmu, kde nebyla, vzhledem k nárokům, jaké kladla na osobu kameramana, úplně běžnou.

Základními předpoklady pro takový způsob práce jsou kromě jiného pohotovost, cit pro kompozici a naprosté soustředění. Nezbytným požadavkem je i jistý cit pro vnitřní rytmus, který v těchto dlouhých, někdy až několikaminutových záběrech nahrazuje střih. Svět musí kameraman vnímat oběma očima současně a zároveň každým zvlášť. Jedním přes optiku kamery s ohniskem třeba 35 mm a tím druhým vše, co se kolem něj děje s ohniskem přibližně 6 mm, tzn., že musí obsáhnout všechno kolem sebe v rozsahu 180 °. Pro Juraje Šajmoviče byl tento způsob natáčení jeho parádní disciplínou.

Fotografování pro něj znamenalo pravý opak. Přese všechno co mu filmová tvorba přinášela, v ní byl jen spolutvůrcem, zatímco fotografem byl vždy sám za sebe. Během fotografování nemusel myslet na herce, střih, dekoraci, světlo, či clonu, všechno měl připraveno ve své mysli a vše se automaticky indikovalo v okamžiku potřeby. Zbývalo se jen dívat kolem sebe a trpělivě čekat, až nastane ta šťastná konstelace. Pokud byl v té chvíli dostatečně pokorný a trpělivý, tak jistě se objevil někdo nebo něco, co považoval za krásné, pravdivé, či sdělné. V ten moment nastává pro fotografa ta nejdůležitější věc, která celému jeho konání dává smysl – okamžik. Okamžik, který je neopakovatelný, jedinečný, který je esencí a podstatou fotografie.

Své objekty, kterým skrze svoji práci daroval věčnost, často hledal na místech mimo hlavní cestu, na místech, kde ruch života byl již sotva slyšitelný. Spoustu z nich fotografoval z dálky, kdy se na jeho snímcích objekty stávaly součásti širokého, všeobjímajícího celku.

Obecně se dá říci, že umělec si nehledá témata, náměty pro svoji práci, ta si hledají jeho a je jen na něm, jestli je v daný moment připravený jim naslouchat a následovat je. V případě Juraje Šajmoviče je však jedno téma, které se tomuto vymyká. Dá se říci, že mu bylo předáno jeho předky a následně jej provázelo celým životem jako punc i cejch zároveň. Jeho kořeny, moudrost věků a víra, stejně jako projevy netolerance, ponižování a bití, které zažil co by dítě od piešťanských chuligánů, útěk z domu, aby se s rodinou vyhnuli transportu, všudypřítomný strach o život, návrat a následně půlroční pobyt v podzemním krytu – téma, které žil, svou fotografickou i filmovou tvorbou s pokorou naplňoval.

Jedním míst, kam se po celý život vracel nasát němou, hlubokou až filosofickou samotu byl Starý židovský hřbitov v Praze, kde podle něj jednotlivé kameny skládal sám Bůh, kam se lidé chodívají modlit, prosit i přát si, nebo jen tak postát v místech, kde to duchovní energií doslova vibruje. Ostré světlo mění konkrétní osobu na mýtus, ze současnosti dělá věčnost a zkoumavě nahlíží do našich myslí a duší.

Během sedmdesátých a osmdesátých let Juraj Šajmovič svůj fotoaparát na poměrně dlouhou dobu odložil. Život u nás ovládl každodenní stereotyp a šedá beznaděj. Na konci osmdesátých let přišlo společenské uvolnění.Tato změna Šajmoviče probudila z tvůrčí letargie, svěží vítr přinesl nové možnosti, nová témata, chuť do práce a především naději. V odborných kruzích je Juraj Šajmovič vždy vnímán spíš jako kameraman. V pravém slova smyslu se fotografem vlastně nikdy nestal. Fotografie ho na plný úvazek nikdy nezaměstnávala, nezakládal si archivy, neměl zakázky, nevydával publikace, nezabýval se technikou a fotografie ho vlastně nikdy neživila. Do knihy slovenských fotografů se dostal docela nedávno.

29 / Tu výborně uplatnil v televizním seriálu Sanitka (1984, režie: Jiří Adamec).

Přesto tvořil, sporadicky vystavoval a publikoval, jelikož filmování, které se pro něj čím dál častěji stávalo jen zdrojem obživy, mu uspokojení a pocit seberealizace přinášelo jen omezeně. To byl hlavní důvod, proč fotografii neopouštěl, a i když měl různě dlouhé přestávky, tak se k ní vracel. Jeho mysl se jakoby zatoužila zastavit. Bažila po vnitřním klidu, zamyšlení, intimitě i po dialogu a pousmání. Vše bylo provázeno očekáváním a lehkým chvěním, které mu samotný proces fotografování dopřával. Okolní svět se nabízel v touze ho alespoň na moment vytrhnout ze spárů hektičnosti a shonu, které s sebou přináší filmování. To vábení se nedalo odmítnout a on neodmítal.

Závěrem se dá říci, že v dnešním pomateném a uspěchaném světě se klid v duši, nezbytný k hledání krásy a opravdovosti, nachází čím dál obtížněji. Dá se ještě objevit, ale stojí to spoustu práce. Myslím, že to může potvrdit každý, kdo se o to alespoň trochu poctivě pokusil.

Dnešní doba postrádala pro Juraje Šajmoviče tolik potřebnou poezii, kterou tak hezky obrazově ztvárnil ve filmu Golet v údolí (1995, režie: Zeno Dostál). Juraj Šajmovič myslel, že by těmi zázračnými léčiteli snad mohli být umělci. V každém případě to nikdy nevzdal a pokoušel se najít lék po celý svůj život.

Alois Nožička

Alois Nožička se narodil 19. 8. 1934 v Rudíkově u Třebíče. Již jako dvanáctiletý zachycoval tuto část Vysočiny nejprve olejovými malbami, později prvním deskovým fotografickým přístrojem, který dostal od otce. Jak uvedl, v té době ho inspirovali malíři Julius Mařák, Antonín Slavíček, a Antonín Chitussi.

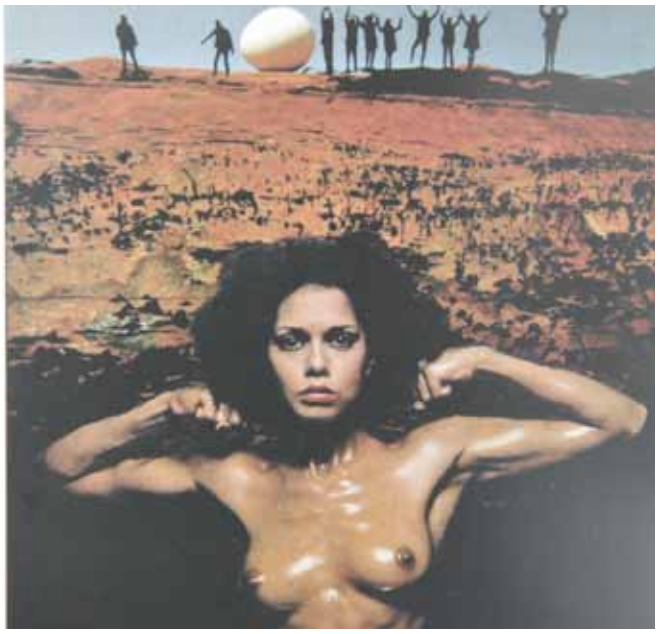
V patnácti letech odchází do Brna, po nějaké době do Prahy. „Novákovu" Třebíč a její tajemnou čtvrt Zámostí jako dítě moc neznal. S oběma se sblížil až jako mladý začínající výtvarník v pražské Surrealistické skupině Vratislava Effenbergera.[30] Ladislav Novák byl pro mladého Nožičku originálním, experimentálním umělcem. V roce 1950 byl přijat na střední uměleckoprůmyslovou školu do Brna, obor fotografie. Fotografii si vybral dle svých slov „asi proto, že lépe maloval, než hrál na housle." Jedním z jeho pedagogů byl K. O. Hrubý. Na škole fotografoval na střední formát, později na kinofilm, což byl ten „správný" formát pro budoucího kameramana. Díky Hrubému se Nožičkovi dostal do rukou švýcarský měsíčník Camera, kde se poprvé seznámil třeba s uměním Man Raye, což byl „příjemný ostrov nového" v prostředí tehdejšího sociálního realismu. Tehdejší zaměření měsíčníku kladlo důraz na detail prostřednictvím fotografií např. Andre Kertésze nebo Brassaie, ovšem své budoucí motivy začal objevovat Nožička až s příchodem na FAMU, kam byl v roce 1954 napoprvé přijat na obor kamera. Jeho spolužáci byli Jaromil Jireš nebo Juraj Šajmovič. FAMU zakončil absolventským filmem *Docela všední neděle*. Poté nastoupil do Československé televize jako kameraman. V době jeho příchodu měla ČST za sebou šestý rok provozu. Nožička měl hlubší a techničtější vztah k televizní elektronice, narozdíl od svých spolužáků, kteří po studiu mířili do barrandovských studií. Do konce své kariéry se podílel na zhruba pěti stech televizních projektech. Se svým televizním kolegou, scénaristou a dramaturgem Jiřím Goldem vytvořili dva podnětné filmy pro Krátký film Praha. Prvním z nich byla obrazová esej o Františku Halasovi *Zaklínání* (1969). Zde bylo záměrem obou tvůrců spojit dva Halasovy texty, konkrétně *Nikde* a *Já se tam vrátím* v jeden obrazový celek. Z prostředí blízkého Nožičkově pozdější tvorbě, tedy smetiště, vzešel ve stejném roce druhý jejich společný snímek původně nazvaný veršem z Dantovy *Božské komedie:*

30 / Do ní ho přivedl jeho kamarád a kolega Milan Nápravník. Nožička se v této skupině podílel na vydávání samizdatového sborníku Objekt 5.

Rafel mai amech izabi almi. Krátký film ovšem následně původní verzi i název zcenzuroval a snímek proběhl v klubových kinech pod názvem *Smetiště.* Tento název již zůstal zachován. V něm Nožička naplno rozvinul své strukturální vidění. Jako kameraman si byl plně vědom důležitosti nasledného střihu a ten je zde také klíčovým faktorem. Dvojice spolu ještě natajno natočila obrazovou část hudebního díla skladatele Marka Kopelenta, které mělo premiéru v západním Berlíně v roce 1969. Nožička s Goldem obnovili spolupráci po roce 1989, kdy Nožička doprovodil svými fotografiemi Goldovy básnické sbírky *Noci dní* a *Samospád samoty.* Jednu ze svých fotografických vernisáží doplnil Nožička intermediálně natočeným videozáznamem „banální" reality všedního dne. K tomuto videu pak Jiří Gold četl své básnické texty. S Milanem Nápravníkem Nožička roztočili projekt filmových cest na jeden záběr. Na 35 mm film natočili několik záběrů struktur zdí fasád a městských zákoutí. Film zůstal nedokončen.

Nožičkova fotografická tvorba napříč všemi jeho cykly by se dala zaškatulkovat od abstraktního expresionismu (abstrakce mu byla dle vlastních slov „na hony vzdálená"), dadaismu, surreralismu, kubismu a do mnoha dalších ... Ale není k tomu důvod.

Autor pracuje především s časem, která je pro něj prvotní, základní stavební „hmotou" a nalezená materie, ze které fotografovaná časová zátiší vznikají, „hmotou" druhou. Čas je



zde identitární prvek. (Podobně je tomu třeba u Emily Medkové nebo Viléma Reichmanna. Domnívám se, že u všech těchto autorů včetně Nožičky hraje ČAS důležitější roli než fyzická artificialita pozorovaného obrazu, která čas upozaďuje. Toto platí i v Nožičkově „civilnějším" cyklu *Libeňský hřbitov.*) Autor fotografuje předměty – „bezdomovce", protože předmětová zátiší již „nepotřebných" věcí, sloužících dříve ke konkrétnímu praktickému účelu, jsou nyní v čase autorova objevení zabstrahovanými věcmi. Nacházené a fotografií konzervované předměty tvořily ve svém původní stavu jinou utilitární funkci denní potřeby a nyní ožívají ve druhém stavu Teď, v dalším časovém poli, v poli „neutilitární potřeby" jsou předměty – zátiší k dispozici času, (skrze autora) jako novému tvůrci. Svědčí o tom Nožičkův nejvýznamější a možná dodnes neuzavřený černobílý cyklus *Komplementární svědectví*, jehož část poprvé vystavil v roce 1964. Komplementární, čili doplňkové. Ale

k čemu doplňkové? Možná k barevnému, všemi smysly žitému světu, možná k předmětné realitě nových, ještě neodložených věcí… Nebo jsou tyto antropomorfní reminiscence odrazem trvání a proměny lidského života? Dle vlastních slov autora je to kontrapunkt „ke všem těm falešným ksichtům, na které se musel skrze kameru denně koukat."

I když má autor svým postojem blízko k intermedialitě, jsou jeho nalezené „artefakty" (staré hadry, oprýskaná dřeva, pokroucená železa, vyřazené elektrické jističe) do jisté míry nepřenosné i co se týče slovního označení už z toho důvodu, že se autor sám ohrazuje proti označení svého díla termínem „výtvarná fotografie." Pro dokreslení nejasného uchopení Nožičkova díla lze uvést citát básníka Petra Krále v jeho studii *Fotografie v surrealismu*: *„V Nožičkových záběrech převládají bellmerovsky perverzní sklony, jimž jde víc než o ženu o její skalp a které shlížejí v nejpodezřelejších fetiších a objektech, budících zároveň odpor i vzrušení a zrcadlících všechnu sadomasochistickou ambivalenci sexuality."*

Když Nožička putoval se svojí ženou v druhé polovině 80. let po Evropě, do jisté míry ho ohromilo a zároven znechutilo množství obrazových periodik a v nich záplava obrazových informací. Tuto banalizaci obrazu následně reflektoval ve svém již barevném bezejmenném, magrittovsky laděném cyklu fotokoláží. Autor v něm reflektuje bizarní svět svými ještě bizarnějšími představami. Celým souborem se jako nit táhne dialog s relativizaví kýče a jeho hranicemi v postmoderním věku.Výjev rukou držících jablko autor následně ironizuje druhým plánem, kterým je na fotografii vjezd na smetiště.

Ve všech svých cyklech uplatnuje Nožička lichý počet vystavovaných fotografií. Tato mentalní geometrie vyplývá zřejmě z podvědomé potřeby autora udržovat ve své tvorbě pomyslný střed, což jej ukazuje jako řádumilovného a systematického člověka.

Stanislav Benc

Podobně tematicky zaměřen byl ve fotografické tvorbě také Nožičkův asistent a pozdější televizní kameraman Stanislav Benc (1935). Ten od první poloviny 70. let vytvořil několik fotografických cyklů, ve kterých uplatnil širokou škálu výtvarných postupů. (Sám Nožička uvedl, že jej k prvotnímu sektání s abstrakcí přivedl Benc).
Z nejzajímavějších cyklů lze vyzvednout cyklus *Hroby* (podobně jako Nožička fotografoval Libeňský hřbitov). V tomto černobílém souboru Benc konfrontuje hřbitovní náhrobky s obyčejnými věcmi (bota na žulovém kameni, děravý hrnec na kříži). Obyčejné věci tady připomínají obyčejnost a samozřejmost smrti jako součásti a zakončení života. Fotografie působí civilně i bizarně zároveň.

V dalším zajímavém cyklu černobílých nebo monochromatických portrétů (Benc portrétoval své přátele a různé osobnosti kulturního života – arch. Dalibora Veselého,



Mikuláše Medka atd.) uplatňuje autor rozličné výtarné techniky jako je solarizace, dvojexpozice, fokalk apod. Postavy, fotografované většinou v polodetailu nebo ve velkém detailu, vystupují z výtvarné hmoty, kterou je fotografický papír „přeplněn." Někdy obrazy působí trochu „přeartificializovaně", ale v kontextu výtvarných postupů té doby. Bencův soubor aktů je rozdělen na akty „klasického přístupu" k tělu a na akty-koláže. Ve druhém případě ztvárnuje autor tělo partikulárně, (je přece „složeno z různých částí") a tuto vizuální partikularitu umocňuje koláží tak , že výsledná koláž znovu poskládaného těla znázorňuje „nového" člověka. V některých případech je výsledkem nově vytvořený „humanoid", ovšem pojatý s přesnou, „santiniovskou" geometrií.

Jak Aloisu Nožičkovi, tak Stanislavu Bencovi je vlastní jistá „nadrealita" a další dimenze života, kterou oba umělci umí zhustit a transformovat do výtvarné originality své fotografické práce.

Obrazová vlna Martina Štrby

Martin Štrba se narodil 26. 8. 1961 v Levicích na Slovensku. Odmalička rád kreslil a za svá dílka obbdržel různá ocenění. Při studiu fotografie na „Slovenském Bauhausu", což bylo druhé označení Střední umělecko-průmyslové školy v Bratislavě (jedním z pedagogů byla významná fotografka, výtvarnice a teoretička Milota Havránková), se setkal se svými souputníky a pozdějšími hlavnimi aktéry tzv. „nové slovenské vlny" Miro Švolíkem, Vasilem Stankem a Tono Stanem. Štrba se na této škole všestraně rozvíjel, věnoval se dokumentu, reportáži a inscenované fotografii. Jeho tehdejšími, nově objevenými, vzory byli Helmut Newton, Jiří Kolář a Josef Koudelka.

Po dokončení bratislavské školy byl Štrba roku 1981 přijat do Prahy na FAMU (na Slovensku bylo možné studovat obor kamera samostatně až po roce 1990). Ze Slováků v Praze v té době studovali kameru také Stanislav Szomolányi nebo Jozef Šimončič. Ke spolužákům, které znal Štrba už z Bratislavy, na FAMU přibyli Rudo Prekop, Jano Pavlik a Peter Župník. Všichni měli společný národní původ, víceméně společné umělecké ambice a jednotnou touhu se společensky a výtvarně vyjadřovat. O tomto období Štrba řekl: „To cizí prostředí, ta tradiční kultura, to intelektuálství, které nás obklopovalo, to vše nás inspirovalo, aby jsme se vyjádřili takovou tou slovenskou zemitostí." Tyto okolnosti lze považovat za základ Nové slovenské vlny.

Důležitou a přínosnou osobností byl pro tyto mladé lidi nestor FAMU a dlouholetý pedagog prof. Ján Šmok. Na škole bylo běžné, že se studenti fotografie a kamery, jako lidé „jednotného média", často profesně, studentsky i osobně stýkali. Rozvíjela se mezi nimi další spolupráce i na mimoškolních projetech. Štrba coby student filmové kamery se k fotografickému sebeprezentování vrací na konci studia v roce 1985. Jeho černobílé středoformátové fotografie jsou inspirované velmi civilním nádechem surreality. Obrazy jsou dojemně „prefrafaelitsky" komické, spojují v sobě jemnou absurditu a snovost. Při figurálních kompozicích užívá autor přirozené i umělé světlo. Je sympatické, že klade významové rovnítko mezi mužský a ženský akt. Na FAMU jako kameraman spolupracuje na školních cvičeních i mimoškolních projektech hlavně s polským režisérem Maciejem

Dutkiewiczem. Po škole mnoho kameramanských zakázek nemá, zčásti se živí jako fotograf. Po základní vojenské službě dostává práci v Krátkém filmu v Bratislavě jako asistent kamery. Zde časem natočil a zároveň režíroval několik dokumentárních filmů. V tomto období také poznal svoji ženu a společně s ní nafotografovali cyklus aktů, který reflektoval intimní vztah mezi mužem a ženou. Pokud dřívější hravější akty, pořízené se spolužáky z FAMU, ironicky nazíraly serioznost inscenovaného obrazu s „posthippisáckým" espritem a zpochybnovaly vážnost umělecké tvorby, pak tento „manželský cyklus" nabádá k hlubší reflexi ve smyslu témat muž – žena – intimno – rodina. Po roce 1989 se Nová vlna v rámci otevření našich hranic světu dostává poprvé do evropského povědomí společnou výstavou Pozitiva ve Vídni. Účasten je i Štrba. Po této výstavě se však začíná plně věnovat práci kameramana, mezitím jeho fotografie v rámci společných výstav putují po světě. V Nové slovenské vlně rezonuje mix hravého dětství, prožitého v rodné zemi, s kolektivní pubescentní fascinací intimity v obraze a s vlivem pražských večerů a víkendů, prožitých a protvořených na studentské koleji v odlišném intelektuálním prostředí. V kontextu Nové vlny je Martin Štrba spíše klidnějším autorem, který soustředěně skládá své myšlenky do kompozic. Pokud se u něj občas objeví razantně absurdnější tematika, je navázána na širší obrazový kontext.



V devadesátých letech natočil Štrba se slovenským režisérem Martinem Šulíkem filmy *Neha* (1991), *Všetko čo mám rád* (1992) a *Záhrada* (1995). Tato díla společně vytvořili v době, kdy se česká a slovenská kultura začaly znovu nacházet a definovat v porevolučním, sociálně a kulturně nejasném prostoru. Následně začal Štrba více spolupracovat s tvůrci v Čechách. Za filmy *Je třeba zabít Sekala* (1998) a *Anděl exit* (2000), oba v režii Vladimíra Michálka, obdržel Českého lva. Na svém kontě má na padesát celovečerních filmů, poslední snímek z letošního roku nese název *Tlumočník*. Martin Štrba je vyhledávaným, plně vytíženým kameramanským pracantem. Tato pracovitost a zodopovědný přístup k zadání je zakódován v jeho hutném a poctivém vnímání „obrazu" jako základní stavební látky. I když se Štrba v současnosti fotografii plně nevěnuje, je v jeho osobnosti důležitým a neustále přítomným prvkem.

Martin Kollár

„Všichni máme tendenci a nevyhnutelnost komunikovat s lidmi. Pro mě ten kanál, jak se bavím s jinými lidmi, je, že používám obraz jako svůj jazyk, a tím pádem je to buď fotografie nebo film. Spíš je mi bližší fotografie, což je limitované médium. Komplikované mimo jiné i v tom, jak je svět zaplaven fotografiemi. Skoro by se to dalo nazvat digitální tsunami." Uvedený citát patří Martinu Kollárovi (1971), který je člověk odlišného naturelu, než byl představitel předchozí generace Jaroslav Kučera. Těžko ovšem srovnávat, protože můžeme směle říct, že polistopadoví kameramani/fotografové tvoří v úplně jiných možnostech, které se zdají být mnohonásobně větší, zároveň ovšem kladou nemalé nároky na schopnost zorientovat se a udržet si přitom vnitřní integritu. Kollár vystudoval kameru na VŠMU v Bratislavě a věnoval se natáčení především dokumentárních filmů s předními slovenskými režiséry jako jsou Peter Kerekes, Ivan Ostrochovský nebo Marek Šulík. Sám se ale cítí být především fotografem, a tak je také veřejností vnímán. Bývá označován za polistopadového průkopníka slovenské barevné fotografie. Sám tvrdí, že práce s kamerou a fotografování jsou pro něho dva rozdílné světy a na každou práci používá jiné oko, ale při analýze Kollárovy práce docházím k závěru, že tomu tak docela není. Nejvýrazněji se to projevuje v jeho režijním debutu *5 october* (2016), který si sám natáčel. Ve filmu převažují statické záběry, které vzbuzují dojem, že při jejich zastavení v kterémkoli okamžiku vzniká dokonale komponovaná fotografie. Vidění Kollára – fotografa se u všech jeho kameramanských výkonů nezapře. Sám říká, že film a fotografie jsou rozdílné hlavně v práci s časem: *„Zatímco u filmu čas diktuje režisér, ve fotografii si jej divák určuje sám. Režisér je diktátor a ve fotografii tento diktátorský model v jistém smyslu nefunguje. V rámci vnímání daného záběru je čas úplně jinak otevřený."*

Martin Kollár na sebe jako fotograf výrazně upozornil v roce 2001 výstavou s názvem *Slovensko 001*, obrazová správa o stave krajiny. Vystavoval v Pálffyho paláci v Bratislavě v rámci bratislavského Měsíce fotografie a byla to jeho druhá samostatná výstava, která tehdy vzbudila mezi odbornou veřejností velký ohlas. (V roce 2008 se staly tyto fotografie základem pro publikaci *Nic zvláštního*, kterou autor doplnil o další fotografie

z jiných zemí. Název *Nic zvláštního* vyjadřuje Kollárův názor na to, že se jeho rodné Slovensko ničím nevymyká tomu, co najdete jinde v Evropě, jenom v menším měřítku). Prakticky neznámý fotograf Kollár představil naprosto originální a vyzrálé práce, které se vymykaly do té doby zažitým přístupů minimálně v kontextu střední Evropy, začalo se o něm mluvit jako o „slovenském Martinu Parrovi". Martin Kollár přišel se stylem, který vnesl do barevné fotografie humor a ironii a svým velmi přesným viděním zachytil s nebývalým nadhledem proměnu východní Evropy. Na fotografiích ze Slovenska, Moravy, Rumunska, Maďarska a Litvy konfrontuje fotografované postavy s absurdním prostředím či situacemi, přičemž často se jedná o lidi z tzv. střední vrstvy. Jak píšou autoři předmluvy ke knižní publikaci, Katarína a Peter Kerekešovi: „*V zemích, které zakusili tolik historických převratů, si lidé často nevšímají měnících se kulis, které jsou součástí reality a žijí si svůj vlastní vnitřní život.*" Příkladem může být zezadu snímaná skupina myslivců, jejichž vztyčené vertikály pušek jsou titěrné proti továrním komínům v industriální krajině a divákovi přichází na mysl otázka, zda lovci nejsou zároveň lovená zvěř. Na jiném snímku vidíme do půl těla svlečeného muže ležícího na velikém břichu uprostřed lesa, který jakoby rukama přikrýval nějaké tajemství na zemi před ním. Je to muž , který se právě probral z opileckého snu, nebo lesní dělník, který něco ztratil? Vtipně působí také venkovský muž a žena s ojetým



autem v pozadí, které Kollár zachycuje zřejmě na nějaké pastvině při hraní golfu, tedy sportu, který přináleží úplně jiné společenské vrstvě. Střet civilizace a venkovského života můžeme vidět na snímku, kde v prvním plánu muž v poklidu češe třešně, zatímco za ním se odehrává dramatické situace, kde u kamionu, který havaroval a sjel na násep, stojí bezradný šofér pozorovaný sběhlým davem. Na jiném snímku zase vidíme krojovaný folklorní soubor přecházející přes dálnici před tunelem se značkou zákaz vstupu. Tématem Kollárových fotografií jsou zkrátka lidé přistižení v nepatřičných situacích, přičemž nemáme pocit, že by je Kollár nějak pro svůj účel aranžoval. Naopak snímky v nás vzbuzují obdiv s jakým pozorovacím talentem a samozřejmou lehkostí dokáže fotografovat.

Kollár postupně přešel od počátečního kinofilmu na střední formát a začal cíleně pracovat se zastaveným časem fotografovaných subjektů, ustrnutím v okamžiku a někdy

též s větší inscenovaností kompozic. (V něčem se možná dá jeho vidění světa přirovnat k Mirovi Suchému a jeho sérii fotografií z psích výstav v USA). Na rozdíl od dokumentaristů, kteří se snaží zachytit, „zakonzervovat", mizející svět, Kollár věnuje svoji pozornost okamžikům, ve kterých se zanikající svět střetává s tím novým. To se ukazuje jako vydatný zdroj pro tragikomické situace a často zvýrazňuje umělost světa, o kterém jsme si ještě před chvílí mysleli, že je autentický. Kollár sám takto hovoří třeba o lidových slavnostech, které jsou často jenom umělou napodobeninou skutečnosti.

Dnes už se o Martinu Kollárovi bez nadsázky mluví jako o fotografovi, který nastolil nový trend nejen ve slovenské, ale zcela jistě i v české fotografii, a který má řadu následovníků. Martin Kollár byl nominován na řadu významných cen a začal pracovat pro francouzskou agenturu VU, vytvořil soubory z Ameriky, snímky ze svateb v Číně, během natáčení filmu o vojenských kuchařích *Jak se vaří dějiny* (režie Peter Kerekeš) vyfotografoval sérii zachycující tuto profesi ve východní Evropě, fotografoval v Evropském parlamentu. Na Slovensku fotografuje oddávající ve svatebních síních úřadů, zachytil až duchařskou atmosféru v rámci projektu This Place (bylo zde sezváno několik špičkových fotografů, mezi kterými byl Kollár nejmladší) a on sám přispěl souborem nazvaným *Exurse,* kde v osobní rovině reflektoval strach, který v místech izraelsko-palestinského napětí cítil.



Zajímavý je jeho soubor fotografií z Clermont-Ferrand, kde v roce 2010 získal Martin Kollár rezidenční pobyt, který město každý rok uděluje vybraným fotografům, aby vytvořili originální portrét města, jeho okolí, krajiny a obyvatel. Kollár zachytil toto téma tak, že si všímá především průmyslové zóny, výzkumných pracovišť, kde lidé dělají záhadné činnosti a jsou podobně jako některá zvířata bizarními obětmi technokratické civilizace. Jako bychom se ocitli v absurdním hororu. Z fotografovaných míst na nás dýchá atmosféra něčeho zneklidňujícího, „jakoby se něco zlého právě stalo nebo brzy stane." Ale i na snímcích na první pohled obyčejných se jakoby tato „normalita" stává nesnesitelnou či groteskní. Tak jako v dřívějších pracích využívá Kollár veřejné texty a nápisy, které jsou pro civilizovaný svět příznačné. Jejich prvotní smysl se vytratil a autor pozoruje jejich život v novém, většinou groteskním kontextu. Například zde můžeme vidět nápis TOTAL na odstavené cisterně, ze které vytéká voda a současně s ní se ztrácí význam nápisu. Soubor

těchto fotografií vydal jako deník s fotografiemi přilepenými lepicí páskou. Podobný deník nalezneme u Kollára v jeho režijním filmovém debutu *5 october*. Jedná se o artefakt, který tvoří záznam cesty, na jejímž konci je operace Jana Kollára, bratra Martina Kollára. Film o bratrově cestě, který je ohrožen na životě velkým tumorem v obličeji, je němý. Je zřejmé, že Kollár se rozhodl pro tuto formu, protože chce vyprávět především obrazem, a to se mu daří. Velké množství jeho záběrů má pointu samo v sobě, právě jako bychom sledovali fotografii nebo někdy fotografickou sérii, ale při střihové skladbě filmu se významy a pointy dále vrství a zahušťují.

Nejdříve vidíme asi padesátiletého vlasatého a vousatého muže. Všimneme si, že plnovous zakrývá velikou bouli v obličeji. Vidíme ho v ordinaci, čeká zřejmě na verdikt doktora, podstupuje magnetickou rezonanci. Do sešitu si zapisuje: *„20 % k 80 % bez operácie, 50 na 50 s operáciou. 5. október."* Na tváři vousatého muže jsou vidět obavy. Nasedá na kolo a vyráží na cestu. Divák si musí sám domýšlet, o jakou cestu se jedná. Vidíme nejrůznější prostředí. Tušíme Slovensko i přímořské krajiny. Prchá náš hrdina před něčím, nebo v sobě něco řeší? Pocity hlavního hrdiny si musíme domýšlet. Postupně vplouváme do pocitu existenciální samoty, která ale není jenom tísnivá, často cítíme jakési smíření a nadhled. Režisér nám příliš nepomáhá, dávkuje postupně informace, mozaika se skládá. Trochu nás orientuje jeho deník a také nápisy a cedule v různých jazycích. V notesu se objeví vlepená jízdenka, načmáraný obrázek, vtipný postřeh, datum nebo poznámka: *„Nechcem ísť na operáciu. Všetci ma tam nútia. Najviac brat."* Při řadě scén se zasmějete, ale v kůži muže byste rozhodně být nechtěli. Někdy máte pocit nepohody a bloudění, ze kterého vás osvobodí pointa – například scéna močení do vody nebo pářící se krávy za ohradou. Pointa přichází po přestřihu nebo v prostoru jednoho záběru – když cyklista v plné rychlosti vhazuje odpadky do u silnice přichystané sítě, anebo když tento obtloustlý zarostlý vousáč toporně tančí v nočním podniku. Fotograf a kameraman Kollár podřídil tento dokument svému vidění světa a myslím, že znalec jeho fotografické práce musí ve filmu nutně po chvíli rozpoznat jeho styl. Přičemž se nedá říci, že by jeho kamerové vidění bylo u filmů jiných režisérů stylově příliš odlišné. A to nejen v předcházejících dokumentárních filmech (*66 sezón, Sametoví teroristi*), ale i v hraném dokumentu Ivana Ostrochovského *Koza* (2015), kde předvedl své originální vidění života. V 5. októbri pointuje nejen kompozicí obrazu, ale i střihovou skladbou (s pomocí Alexandry Gojdičovej a Marka Šulíka). Jeho vyprávění je plné náznaků a vynechávek a vyžaduje po divákovi asociativní myšlení. Záběr, na kterém hrdina míjí přejetou lišku v louži krve, nám asociuje blízkost smrti při blížící riskantní operaci nádoru. Jsou zde ale obrazy těžko pojmenovatelné, jako je žena s rozcuchnými vlasy v proudícím vzduchu nebo vlnící se vodní rostliny. Co je Kollárovi filmaři i fotografovi cizí, je přehnaný patos nebo sentiment, ke kterému by téma filmu – existenciální zápas o život vlastního bratra – mohlo svádět. Kolár je minimalistický a pointa příběhu se odehraje v jedné fotografii. Operaci bratra úmyslně nenatáčel a místo toho v závěru divákovi nabídne fotografii oholeného muže s úplně normální tváří bez tumoru.

Osobní závěr

Svou práci bych rád zakončil zmínkou o dvouch lidech, které znám osobně a se kterými se stýkám jak v profesi kameramana, tak v osobním životě. Prvním z nich byl Jakub Nosek (1938–2018).

Jakub Nosek pracoval v České televizi Brno jako kameraman od roku 1961. Za tu dobu natočil obrovský počet televizních filmů, dokumentů, periodických pořadů, přímých přenosů, pohádek atd. (viz Československá filmová databáze csfd.cz). Z dokumentární tvorby bych rád zmínil dvoudílný dokument z roku 1999 *Dukla - krev a mýtus*, na kterém spolupracoval s již zesnulým vynikajícím režisérem Petrem Hvižďem.

Po revoluci v roce 1989 vznikla v České televizi náboženská redakce, se kterou Jakub Nosek trvale spolupracoval. Jako hlavní kameraman se podílel na většině televizních přenosů z bohoslužeb (až donedávna byla jeho doménou pravidelná funkce hlavního kameramana při přenosu naší největší bohoslužby v České republice na Velehradě).



Jakub Nosek, Bez názvu

Natáčel periodické pořady, např. *Cesty víry, Křesťanský magazín, Sváteční slovo* aj. Pan Nosek vyhrál dvakrát hlavní cenu na festivalu ARSfilm v Kroměříži. V roce 2008 obdržel od brněnské diecéze medaili sv. Petra a Pavla, v roce 2013 medaili sv. Cyrila a Metoděje. Jeho celoživotní láskou byla tvůrčí fotografie. V roce 1966 se stal spoluzakládajícím členem fotografického sdružení SPEKTRUM. Dalšími členy byli Jiří Florián, Miloš Slaměník, Jaroslav Rektor, Bořivoj Tříska a Lubomír Wachtl. Sdružení vzniklo při Krátkém filmu města Brna. Poetika Noskových černobílých fotografií nebyla nepodobná tehdejšímu proudu „divadelní" inscenace ve fotografii, což vzniklo zčásti pod vlivem menších alternativních divadelních scén, jako např. Divadlo Husa na provázku, HaDivadlo atd. Do jeho tvorby se navíc promítala jeho celoživotní víra v Boha, což dávalo fotografiím zvláštní půvab čistoty a působilo jako příjemný kontrast k dramaturgii inscenování obrazu. Nosek nebyl tvůrcem, který by se „předváděl" za každou cenu. Je autorem, u kterého je znát vyváženost mezi silnějším výrazem a intimitou. Pana Noska jsem znal bezmála dvacet let. Velmi si ho vážím jako člověka i jako kolegy – profesionála z branže, od kterého jsem se mnoho naučil. Byl to citlivý a jemný člověk, který svým životem a pozitivními postoji inspiroval ostaní k podobnému náhledu a ke konání dobrých věcí. Za dobu působení v televizi jako médiu, které má za úkol



Jiří Zykmund, Bez názvu

informovat,vychovávat, obohacovat a klást celou řadu témat a otázek, obohatil Jakub Nosek diváky České televize o citlivé vnímámí mnoha sociokulturních témat, která obrazem předával po celý svůj život. V roce 2013 (k životnímu jubileu 75. narozenin) o něm natočila Česká televize portrét do pořadu *Křesťanský magazín.* [31] Jakub Nosek svým celoživotním zaměřením významně přispěl k pozitivnímu vnímání a k šíření náboženských, kulturních a ostatních duchovních hodnot a pozitivní energie skrze moderní audiovizuální medium. Dlouhodobě sledoval současné a kulturní dění u nás a ve světě, čímž si uchovával nadhled a mladistvý esprit až do konce života. Bohužel opustil tento svět letos v březnu.

Druhou osobností, o které se zmíním, je můj brněnský kamarád a kolega Jiří Zykmund (1975). Jiří vystudoval SUPŠ v Brně, obor fotografie, pak následovalo studium FAMU. Spolu s Vojěchem V. Slámou, Denisou Burkalo, Janem Fišerem, Davidem Židlickým a Tomášem Nováčkem byl členem fotografického uskupení Česká Paralaxa

31 / Viz internetové vysílání na webových stránkách České televize.

(1995–2003), v němž platilo nepsané, „technicko-duchovní“ pravidlo používat při tvorbě výhradně střední formát. Jejich černobílá produkce se promítla do několika společných výstav. Součástí jejich práce bylo organizování odpoledních a víkendových workshopů pro přátele, se kterými společně fotografovali a následně vyvolávali fotografický materiál. Námětově se tvůrci zaměřovali na víceméně české a slovenské prostředí, a také pouze v něm vystavovali. Snažili se definovat a nalézat „to české kvalitní“ v divoké porevoluční době, kdy k nám začalo proudit ze světa vše dobré i špatné zároveň. Nedá se zde mluvit o nějakém „retro“ stylu, spíše o identifikaci sebe a svého životního prostoru a poukázání na určité hodnoty. Jejich fotografie mají příjemný studentský nádech skloubený s osobním hlubším zaujetím a precizností. Zykmund v roce 2009 nafotografoval barevný soubor na kinofilmový formát na téma Vztah. Fotografie vyjadřují spojení mezi útulností domova, konzumem a běžně tolerovanými „intimnostmi“ během běžného pracovního dne. Za použití digitální úpravy ve photoshopu smíchal v jednom obrazovém čase několik realit a zdůraznil tak bizarní, často nezpozorovanou, vztahovou i předmětovou nevšednost v jinak obyčejném prostředí. Za tento výborný soubor získal ve stejném roce první místo ve fotografické soutěži Frame. Jako kameraman je spíše dokumentarista, ale podílel se kameramansky i na několika celovečerních filmech. V roce 2016 natáčel pro Českou televizi několik dílů televizního cyklu o fotografii *Česká fotka* (na dílu *Mezi fotografií a malbou* se podílel i režijně). Občas se věnuje malbě. Jiří Zykmund je pro mne příkladem člověka schopného klidného a hloubavého přemítání nad stavem věcí, o kterých následně dokáže hutně a citlivě „mluvit“ obrazem.

Použité zdroje, prameny

knihy

ANDĚL, Jaroslav: *Alexander Hackenschmied,* TORST, 2000
BARTHES, Roland: *Světlá komora,* FRA, 1980
BAZIN, Andre: *Co je film?,* Československý filmový ústav, 1979
BĚLOHRADSKÝ, Václav: *Mezi světy,* NOVELA BOHEMICA, 2013
BOČEK, Jaroslav, MACEK Václav: *Juraj Šajmovič, Duch času, Mezi fotografií a filmem,* NFA, 2005
BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, H.D., FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalinda: *Umění po roce 1900,* SLOVART, 2015
CRACAUER, Sigfried: *Ornament Masy,* ACADEMIA, 2008
DUFEK, Antonín, PÁTEK, Jiří: *Jan Beran,* Moravská galerie v Brně, 2001
DUFEK, Antonín: *Aventinské Trio, Brno,* Moravská galerie v Brně, 1989
DURCZAK, Ondřej: *Důkazy objevů – Fotografie ve vědě v letech 1839-1939,* Slezská univerzita v Opavě, 2017
FÁROVÁ, Anna: *Dvě tváře,* TORST, 2009
FIŠEROVÁ, Lucia: *Moja kultúra,* Disertační práce, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2012
FIŠEROVÁ, Lucia, POSPĚCH, Tomáš, RIŠLINKOVÁ, Helena: *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20.století,* Muzeum Olomouc, 2002
GOLD, Jiří, KOPÁČ, Radim, SUK, Jan: *Alois Nožička-Fotografie, Koláže 1958-2008,* Vltavín, 2008
HUDEC, Zdeněk: J*ózef Robakowski – Manipulave, subverze, provokace,* Fotograf č. 19/2012, str. 58
JANIŠ, Juraj: *Martin Štrba – Jednou nohou fotograf,* Bakalářská diplomová práce, Slezská univerzita v Opavě, 2013
KOLLÁR, Martin: *Martin Kollar Catalogue,* 2015
MOUCHA, Josef: *Americký sen Alexandra Hackenschmieda,* Fotograf č. 4/2004 – Intimita, str. 101
PETÁK, Václav: Vztah filmu a fotografie ve 20.století, Magisterská diplomová práce, Slezská univerzita v Opavě, 2006
PRIMUS, Zdeněk: *Alois Nožička-Komplementární svědectví,* KANT, 2003
SKOPEC, Rudolf: *Fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku,* ORBIS, 1963
SVATOŇOVÁ, Kateřina: *Mezi obrazy: Mediálné praktiky kameramana Jaroslava Kučery,* NFA, 2016
UHLÍŘ, Miloš: *Jan Beran, Fotografická tvorba,* Moravská galerie v Brně 1994

filmy

ANTONIONI, Michelangelo: *Zvětšenina,* 1966
DE SICA, Vittorio: *Zloději kol,* 1948
FLAHERTY, Robert: *Nanuk, člověk primitivní,* 1922
HACKENSCHMIED, Alexander: *Bezúčelná procházka,* 1930, *Krize,* 1939, *Světla zhasínají v Evropě,* 1940, *Odpolední osidla,* 1943
HUSTON, John: *Maltézský sokol,* 1941
KOLLÁR, Martin: *Koza,* 2015, *5. Október,* 2016
KUČERA, Jaroslav: *Démanty noci,* 1964, *Sedmikrásky,* 1966, *Ovoce stromů rajských jíme,* 1969, *Pražský hrad,* 1982
LEHOVEC, Jiří: *Rytmus,* 1941
LUMIER, August, LUMIER, Louis: *Příjezd vlaku do nádraží La Ciotat, 1895,Dělníci odcházejí z továrny,* 1895
MURNAU, Wilhelm: *Upír Nosferatu,* 1922
NOSEK, Jakub: *Dukla, krev a mýtus,* 1999
POWELL, Michael: *Peeping Tom,* 1960
RIEFENSTAHL, Leni: *Triumf vůle,* 1935
RICHTER, Hans: *Rytmus 21,* 1921
ROSELLINI, Roberto: *Řím, otevřené město,* 1945
RUTTMAN, Walter: *Opus I,* 1941
STRAND, Paul, SHEELER, Charles: *Manhatta,* 1921
ŠTRBA, Martin: *Zahrada,* 1995, *Orbis Pictus,* 1997
VERTOV, Dziga: *Muž s kinoaparátem,* 1929
WARHOL, Andy: *Sleep,* 1963, *Kiss,* 1963, *Eat,* 1963
WELLS, Orson: *Občan Kane,* 1941
WIENE, Robert: *Kabinet doktora Caligariho,* 1920
ZYKMUND, Jiří: *Být jabloňovým květem,* 2009, *Odborný dohled nad východem slunce,* 2014

web

www.artalk.cz
www.ceskatelevize.cz
www.csfd.cz
www.fotoframe.net
www.fotografnet.cz
www.magazinuni.cz
www.martinkollar.com
www.moravska-galerie.cz
www.nfa.cz
www.youtube.com

počet normostran: 45
počet znaků: 118 273

Rejstřík

A
Adamec, Jiří, s. 85
Alighieri, Dante, s. 89
Antonioni, Michelangelo, s. 29
Arata, Ubaldo, s. 27
Atget, Eugen, s. 55
Avedon, Richard, s. 27

B
Bailey, David, s. 29
Baird, John, s. 27
Barthes, Roland, s. 61
Bayer, Herbert, s. 51
Bazin, Andre, s. 25
Bělohradský, Václav, s. 33
Benc, Stanislav, s. 95, 97
Beran, Jan, s. 65, 67, 69
Bergmann, Ingmar, s. 29
Berka, Ladislav Emil, s. 23, 53, 55
Biermann, Aenne, s. 55
Breton, Andre, s. 25
Brežněv, Leonid, s. 31
Budík, Miloš, s. 69
Burger, Hanuš, s. 59
Burkalo, Denisa, s. 113

C
Capa, Robert, s. 39
Cezanne, Paul, s. 75
Clair, René, s. 57
Crewdson, Gregory, s. 29
Cunningham, Imogen, s. 55

D
De Sica, Vittorio, s. 27
Deren, Maya, s. 59
Dias, Pavel, s. 49
Dostál, Zeno, s. 87
Duchamp, Marcel, s. 21, 51
Dutkiewicz, Maciej, s. 99

E
Edison, Thomas Alva, s. 25
Effenberger, Vratislav, s. 89

F
Fellig, Arthur Usher (Weegee), s. 27
Filipovský, František, s. 27
Filla, Emil, s. 55
Fišer, Jan, s. 113
Flaherty, John, s. 25
Florián, Jiří, s. 113
Forejtová, Jitka, s. 69
Formam, Miloš, s. 49
Frank, Nino, s. 27
Fučík, Julius, s. 23
Fuchs, Bohuslav, s. 51
Funke, Jaromír, s. 53

G
Gojdičová, Alexandra, s. 109
Gold, Jiří, s. 89, 91
Goldyn, Nan, s. 29
Grey, Edward, s. 61
Grierson, John, s. 25
Gursky, Thomas, s. 33

H
Hackenschmied, Alexander, s. 23, 53, 55, 57, 59, 61
Hák, Miroslav, s. 59, 65
Halas, František, s. 89
Halasz, Gyula (Brassai), s. 27, 89
Hamilton, Richard, s. 25
Hausenblas, Josef, s. 51
Havránková, Milota, s. 99
Heisler, Jindřich, s. 59
Hinšt, Antonín, s. 69
Hitchcock, Alfred, s. 29
Höfer, Candida, s. 33
Hopper, Edward, s. 29
Hrubý, Karel Otto, s. 69, 89
Huňka, Václav, s. 81
Huston, John, s. 27
Hvižď, Petr, s. 111

CH
Chaplin, Charles, s. 67
Chitussi, Antonín, s. 89
Chochola, Václav, s. 69
Chytilová, Věra, s. 49, 75

J
Jasný, Vojtěch, s. 77
Jireš, Jaromil, s. 77, 89
Jirů, Václav, s. 83

K
Kachyňa, Karel, s. 77
Kališ, Jan, s. 73
Kerekes, Peter, s. 103, 105, 107
Kerekesová, Katarína, s. 105
Kertézs, Andre, s.89
Kiesler, Frederick, s. 33
Kline, Herbert, s. 59
Kolář, Jiří, s. 99
Kollár, Jan, s. 109
Kollár, Martin, s. 103, 105, 107, 109
Kopelent, Mark, s. 91
Koudelka, Josef, s. 99
Král, Petr, s. 93
Kučera, Jaroslav, s. 71, 73, 75, 77, 103

L
Lacinová, Sylvie, s. 69
Lang, Fritz, s. 27
Lauschmann, Jan, s. 65
Léger, Fernand, s. 23
Lehovec, Jiří, s. 23, 53, 55, 57
Lenkkeri, Ville, s. 35
Lisickij, El, s. 21
Loren, Sophia, s. 31
Lubomír, Linhart, s. 55, 83

M
Markalous, Evžen, s. 51, 53
Mařák, Julius, s. 89
Matal, Bohumír, s. 69
Medek, Mikuláš, s. 97
Medková, Emila, s. 91
Menzel, Jiří, s. 49
Menzel, Josef, s. 53
Michálek, Vladimír, s. 101
Moholy-Nagy, László', s. 51
Montuori, Carlo, s. 27
Moskalyk, Antonín, s. 73
Murnau , Wilhelm, s. 27
Muybridge, Edward, s. 21, 37, 39

N
Nápravník, Milan, s. 89, 91

Němec, Jan, s. 73
Neumann, S.K, s. 23
Newton, Helmut, s. 99
Niepce, Nicephore Josef, s. 19
Nosek, Jakub, s. 111, 113
Nováček, Tomáš, s. 113
Novák, Ladislav, s. 89, 91, 93
Novotný, Jaroslav, s. 59
Nožička, Alois, s. 89, 91, 93, 95
Nykvist, Sven, s. 29

O
O Connor, Hugh, s. 61
Olek, Jerzy, s. 25
Ostrochovský, Ivan, s. 103

P
Palacký, František, s. 79
Parr, Martin, s. 105
Pavlik, Jan, s. 99
Pěchouček, Michal, s. 53
Penn, Irwing, s. 27
Picasso, Pablo, s. 55
Plicka, Karel, s. 61
Powell, Michael, s. 41
Prekop, Rudo, s. 99

R
Rachmaninov, Segjej, s. 81
Rauschenberg, Robert, s. 25
Ray, Man, s. 23, 57, 89
Reggio, Godfrey, s. 19
Reichmann, Vilém, s. 65, 91
Rektor, Jaroslav, s. 113
Renger-Patzch, Albert, s. 55
Riefenstahl, Leni, s. 23
Richter, Hans s. 23
Robakowski, Józef, s. 31, 33
Rodčenko, Alexandr, s. 51
Rosellini, Roberto s. 27
Rossler, Jaroslav, s. 53
Rossman, Zdeněk, s. 51
Ruff, Thomas, s. 33
Ruttman, Walter, s. 23

S
Sherman, Cindy, s. 31
Schicht, Heinrich, s. 51
Schneeberger, Adolf, s. 53
Siodmak, Robert, s. 27
Skoupil, Vladimír, s. 69
Skoupilová, Soňa, s. 69
Sláma, Vojtěch, s. 113
Slaměník, Jiří, s, 113
Slavíček, Antonín, s. 89
Stanford, Leland, s. 37
Stanko, Vasil, s. 99
Stano, Tono, s. 99
Steichen, Edward. s. 27
Sudek, Josef, s. 53
Sugimoto, Hiroshi, s. 35
Suchý, Miro, s. 107
Svatoňová, Kateřina, s. 71
Szarkowski, John, s. 45
Szomolányi, Stanislav, s. 99

Š
Šajmovič, Juraj, s. 79, 81, 83, 85, 87, 89
Šimončič, Jozef, s. 99
Šmok, Ján, s. 49, 81, 83, 99
Šostakovič, Dmitrij, s. 65
Štrba, Martin, s. 99, 101, 103
Štreit, Jindřich, s. 49
Štyrský, Jindřich, s. 55
Šulík, Marek, s. 103, 109
Šulík, Martin, s. 101
Švolík, Miro, s. 99

T
Tabard, Maurice, s. 55
Teige, Karel, s. 23, 51
Tichý, Josef, s. 69
Tolland, Gregg, s. 25
Tříska, Bořivoj, s. 113

U
Ut, Nick, s. 29

V
Vasulka, Woody, s. 57
Vertov, Dziga, s. 21, 57
Veselý, Dalibor, s. 95
Vigo, Jean, s. 57

W
Wachtl, Lubomír, s. 113
Warhol, Andy, s. 25, 29
Welles, Orson, s. 25
Weston, Edward, s. 55
Wiene, Robert, s. 27
Wilder, Billy, s. 27

Z
Zola, Emil, s. 45
Zykmund, Jiří, s. 113, 115

Ž
Židlický, David, s. 113
Župník, Peter, s. 27, 99

design by Adisha