

MYSTÉRIE FOTOGRAFIE NA FAMU 1946-64.

*

Textová část je součástí vizuálního programu na přiloženém CD, se kterým vytváří nedílný celek přednášky.

Pavel Dias
2003

Motto:

„Je třeba umět rozlišovat mezi nadáním a mravní pravdou. Existuje spousta ničemů, kteří mají obrovský talent a člověk musí být natolik soudný, aby byl schopen vidět rozdíl mezi ničemností a talentem... Nadaným lidem může chybět schopnost rozlišovat mezi dobrem a zlem. Ale dost možná, že talent rozlišovat mezi dobrem a zlem je právě to největší nadání. Životu nedává smysl hora impozantních slov, ale mravní úsudek“.

Šimon Perés

MYSTÉRIE FOTOGRAFIE NA FAMU 1946-1962

Mystérie je ve slovnících vysvětlována jako starověký náboženský obřad, hluboké tajemství, tajuplná záhada. Alchymie umění a výchova mladých umělců není ničím jiným, než takovým kultovním procesem, velice složitým a dlouho trvajícím obřadem. Dějiny naší školy obsahují mnoho neodkrytých tajemství. FAMU byla pro nezasvěcené téměř vždy záhadou. Fotografie, stejně jako film, obsahuje projevy technické a tvůrčí alchymie, s neunifikovatelnými a záhadnými prvky podstaty talentu a práce na něm. Společenství lidí - pedagogů a jejich studentů, tehdy, ve velice malé školičce, vměstnané do jediné budovy s ateliérem a fungujícím veřejným kinem v Klimentské ulici, bylo pro mnohé záviděníhodným tajemstvím. V dobách, o nichž je řeč, bývali „školáci“ jednou rodinou. Téměř všichni se znali. Bylo to mnohdy kouzelné společenství, které, nahlíženo z venku, bylo mystérií. Cožpak filmařina není sektářskou mystérií? Nemyslím na výběr vyvolenců, ale společenství tvůrčích duší spoutaných kouzlem kinematografie a fotografie. Umělecká práce je cílevědomým úsilím, poznáváním tajemného v možnostech sebevýrazu člověka jako jedince. Umělecká práce je komunikací mezi jedincem a jemu nakloněným citlivým společenstvím. Poznejme společně oblast týkající se činnosti fotografování, za níž byli mnozí vylučováni ze studií. Fotografující ex-studenti nikdy nevzdali a svou „netalentovanou“ práci a dokázali vybudovat své pevné postavení na fotografickém slunci. Jiní dosáhli téhož, aniž by byli nuceni pro své výrazné fotografování ze školy odejít. Umělecká seskupení lidí mohou vyvolávat tajemno a zvědavost i proto, že tajemné často souvisí s nepoznaným. Jsou však i taková tajemství, která není radno otevírat, protože netušíme, co nás čeká...

Motivace.

Existuje přehled absolventů - fotografů FAMU, od začátku existence tohoto studijního směru až po dnešek. Existují katalogy jubilejních výstav dávno již samostatné katedry fotografie. Neexistuje však žádný materiál, který by se zabýval přehledem těch studentů FAMU, kteří se fotografií zabývali jako uměleckou aktivitou, ještě před vznikem možnosti studovat fotografii na FAMU. Takový přehled postrádám a proto jsem se rozhodl pro doplnění tohoto článku v historii vývoje školy.

Fotografie 1945 – 1948 .

Bezprostředně v poválečném období na tom nebyla československá fotografie tak špatně. Kromě potíží s nedostatkem a drahostí aparátů a fotografického materiálu naši fotografové dobře využili možnosti nabízené dobou. Prvními fotografickými činy bylo vytvoření dokumentárního obrazu posledních dnů druhé světové války, Pražského povstání a osvobození, fotografovaného K. Ludwigem, V. Chocholou, S.Štochem, T. Hontym, S. Sovou, K.Hájkem, E. Fafkem a dalšími. Jejich fotografie byly publikovány v nově vzniklém časopise Svět v obrazech, v jehož prvních monotematických číslech byla svědectví z koncentračních táborů a příjezd prezidenta Dr. E. Beneše. / Ladislav Sitenský se Vrátil z Velké Británie. / Jindřich Marco fotografoval v osvobozené Budapešti. / Karel Ludwig fotografoval ve válkou zničeném Německu. / Zdeněk Tmej vydal cyklus fotografií z totálního nasazení v knižní publikaci „Abeceda duševního prázdna“ (1945). / „Práce je živá“ je název fotografické knihy Vladimíra Hipmana (1945). / V Československém filmovém nakladatelství vyšlo několik knižních fotografických titulů - Miroslav Hák „Očima“ (1947), / Václav Jirů „Raf“, (dostal jsem jako vánoční dárek 1947) / Karel Ludwig „Fotografie“ (1948) / V. Reichmann vytvořil cyklus fotografií „Raněné město“ (1946). / Vyšla významná fotografická kniha Jana Lukase „Země a lidé“. (1946) / Byla vystavována a

vydána obrazová fotografická zpráva Karla Hájka z Norimberského procesu s názvem „Norimberský deník“ (1946). / Jindřich Marco fotografoval v Palestině zápas o vznik nového státu Izrael (1948). Jan Lukas nafotografoval pohřeb Jana Masaryka (1948).Atd.

Jako kluk jsem našel starý LIFE, ve kterém byl článek s fotografiemi o Robertu Capovi. V padesátých letech jsem viděl knihu Margaret Bourke-White (Dear Fatherland Rest Quietly), která vyšla už v roce 1946. Její hrůzné obrazy z koncentračního tábora Buchenwald, stejně jako častá vyprávění mého „stařečka“, který přežil tuto apokalypsu, se mi hluboce vryla do paměti srdce a to byla motivace mého cyklického fotografického snažení šedesátých až devadesátých let. Mnohé z těchto obrazových podnětů jsem viděl ještě v dětském věku při návštěvách u Františka Halase (Otce básníka F. H.) ve Střílkách a později v Brně. Jejich smysl se mi dodatečně vyjevoval s mým dospíváním. Šlo o informace ukryté v „hlubinách duše“, a jejich fotografická významnost mi docházela až mnohem později, se začátkem vlastního fotografování. Objevy a poznání šedesátých let evokovaly střípky kdysi uložených obrazových vjemů. Poválečný vývoj fotografie byl naprosto přirozený s vynikající úrovní kvality vzniklých fotografických děl.

FAMU.

Zestátnění československé kinematografie (Košice-1945) bylo projevem tužeb mladých filmových tvůrců a levicově orientované části inteligence. V přímé návaznosti na tento realizovaný historický akt vzniku Československého státního filmu vyvstala potřeba efektivně připravovat nové mladé filmové tvůrce. Dne 27. 10. 1945 v jednom z dekretů prezidenta Dr. Edwarda Beneše bylo stvrzeno založení vysoké umělecké školy, zabývající se vzděláváním v oborech múzických umění. Tak vznikla Akademie múzických umění, sestávající ze tří fakult: hudební (HAMU), divadelní (DAMU) a filmové (FAMU). Studijní obor filmové fotografie - kamery vznikl současně se založením filmové školy. V tomto období, ještě nikdo netušil, že to byl také začátek vývoje uměleckého vysokoškolského vzdělávání nejen filmařů, ale i fotografů.

Fotografický fundament filmové školy.

Do kolébky FAMU (1946) byla výraznou měrou vložena fotografie. V zakladatelské trojici - Ing. Dr. Prof. Jaroslav Bouček (1903-1985), Prof. Karel Plicka a A. M. Brousil (1907-1986) profesně převažovala fotografie.

Prof. Karel Plicka (1894-1987) byl velkou osobností renesančního typu. Fotograf, kameraman, etnograf, hudebník a literát. Jeho pedagogická praktika byla názornou školou obrazového vidění. Studenti hledali a určovali optimální záběry na výřezech fotografií K. Plicky a při praktických cvičeních v pražských zahradách. Explikovali své postupy při zobrazování konkrétního motivu. Vedle vizuálních cvičení v Praze, profesor Karel Plicka vyjížděl se svými studenty do plenéru, na moravské Slovácko. Jeho zkušenosti ho předurčovaly být znamenitým pedagogem. V kameramanské praxi je samozřejmé komponování do plného formátu bez možnosti dodatečných výřezů. Plickovým vkladem do obrazové výuky fotografie byla praxe komponování záběru do plného formátu matrice deskového přístroje a využívání celé plochy negativu. Pozdější generace mladých fotografů-dokumentaristů, pod vlivem díla Cartier-Bressona, přejala tuto metodu jako nezbytně nutnou pro vytváření čisté fotografie.

Mezi prvními studenty nově založené školy byl i Vojtěch Jasný, který vzpomíná:

„Mé scénáře nikdo z profesorů nečetl, ale Plicka viděl mé klukovské fotografie a řekl mi, že jsem lyrik. Nejvíc na něj zapůsobila moje fotografie stařenky, jdoucí na Velký pátek z kostela

z Kelče do Dolních Těšic. Celá v černém, dlouhá sukně, s čagánkem v ruce, nad ní bílošedočerné nebe a kolem ní mladé jablůňky po obou stranách kostrbaté, kamenité cesty. Nazval jsem ten obrázek Život začíná a končí, a stal se mi inspirací pro Touhu i Rodáky. Dělal jsem ho, když tatínek ještě žil, ale již s velkým strachem o něj. A ten cit a pocit je v něm. To je pravá fotografická tvorba a já od té doby celý život fotografuji v tomto smyslu.“ (Vojtěch Jasný.)

Nedostižná autorita.

Druhým vkladatelem fotografie do základu vzdělávání adeptů filmových umění na FAMU je profesor **Ing. Jaroslav Bouček** (1903-1985). Byl mezinárodně uznávanou kapacitou v oblasti techniky fotografie a kinematografie. Měl ohromnou zkušenost nejen v technice fotografie, ale i s fotografickou tvorbou, získanou zejména v reklamním fotografickém oddělení a ve filmovém studiu firmy Baťa, se kterým spolupracoval (1) od třicátých let. Byl kolegou Elmara Klose a Ladislava Koldy, Jana Lukase, Františka Piláta, a především Alexandera Hackenschmieda. Fotografická, filmová reklamní a avantgardní práce tvůrců kolem zlínského filmu měla dalekosáhlý přesah. Všeobecně se dá říci, že většina odborníků pracujících ve všech odvětvích Baťových závodů dosahovala mimořádné úrovně a výrazně posouvala hranice kvality všude tam, kde se tito lidé, odchovaní Baťovým duchem, po válce objevili. Bouček si pro své odborné, lidské a mravní kvality vydobyl mimořádné postavení. Stal se člověkem s nejvyšší a zároveň nedostižnou autoritou v celé zatímní historii školy. Vnesl do výchovy filmařů rovnováhu vnímání techniky, umění a lidství. Pod Boučkovým vlivem bylo nastoleno praktikování dokonalé fotografické záběrové a zpracovatelské techniky. Důraz byl kladen stejně na standardizaci procesů. Jsem přesvědčen, že fotografická kultura, vnesená do školy jejími zakladateli, se podílela a dosud podílí na vysoké umělecké úrovni české, nejen kameramanské, školy.

Třetí zakladatelskou osobností je člověk, který navštívil (možná) jinou planetu, profesor **A. M. Brousil** , (1907-1986) . Po prof. J. Boučkovi, se stal druhým děkanem školy, a pak, na neuvěřitelně dlouhou dobu, rektorem AMU.. Brousilovými oblíbenci byli tvůrci italského neorealismu. Zdenek Sirový, na A .M. Brouсила vzpomíná: „Byla to výrazná, i když rozporuplná osobnost tehdejších let: znal se s každým, kdo ve světové kinematografii něco znamenal. Když někdo takový přijel do Prahy, automaticky, pozván Brousilem, přišel mezi nás na Brousilovy semináře a ochotně odpovídal na naše dotazy.(Cesare Zavattini, Grigorij Čuchraj, Jeanne Moreau, Michal Romm, Michelangelo Antonioni, Albert Lamorisse.).“

Prof. A.M.B. byl opředen řadou pověstných legend dotvářejících a prodávajících jeho osobnost, které jsou mezi absolventy školy dostatečně známy. Mne zaujala kresba v novinách. V roce (cca) 1957 byl v literárních novinách zveřejněn kreslený vtip. Na nějaké planetě, dejme tomu na Marsu, přistál sputnik. Dva mimozemci, Martěanci, nakukují do okénka lodi a dohadují se o tom kdo k nim přistál. Jeden z nich říká: „To může být jen Adolf Hoffmeister, nebo A. M. Brousil“. Ten vtip se nám líbil a byl ironií na skutečnost, že nám se ani nemělo snít o cestování – kamkoliv. Jednou jsem se s A. M. B. v zahraničí potkal. Bylo to sice jen v NDR, dál jsem nemohl; ukazoval mi - chlubil se svým pasem. Byly to velké tři služební pasy provázané pevnou ozdobnou šňůrou, trikolorou, dohromady v jeden kus a zapečetěné speciálním voskem. Významné byly jeho školní projekce se seminářem, které nám dávaly možnost vidět filmy světové produkce u nás jinak nepromítané. A. M. Brousil byl osobností, která vytvářela podmínky pro otevírání školy do Evropy.

Jeden z aventinského tria.

Později (v 60. letech) přišla na školu další umělecká a pedagogická osobnost, **profesor Jiří Lehovec** (1909-1985), „skvělý zjev“ filmové kamery, avantgardní fotograf, patřící k tendencím Nové věcnosti, filmový dokumentarista.

Jestliže Plicka dal fotografii na škole pevné profesní umělecké základy, Bouček dokonalou znalost fotografické a filmové techniky, pak Jiří Lehovec přinesl na školu ducha moderní fotografie.

Historickou událostí byla výstava, první vystoupení avantgardních tvůrců fotografů, Emila Berky, Alexandra Hackenschmieda a Jiřího Lehovce, Jaromíra Funke, Eugena Wiškovského, Jaroslava Roslera, Josefa -Sudka, Evžena Markalouse v Aventinské mansardě Štorcha-Mariena (1930).

První Lehovcovou literárně-filmovou prací je scénář z roku 1935, Botič, potok chudých, který nebyl nikdy realizován. Součástí tohoto scénáře byly autorské fotografické studie, které dodnes patří k pokladům sociální fotografie třicátých let. Začátkem čtyřicátých let dostal J. Lehovec nabídku pracovat ve Filmových ateliérech Baťa, a v roce 1941 natočil vpravdě moderní filmové dílo, film Rytmus. .

*

Spolu s Ladislavem Koldou, Alexandrem Hackenschmiedem, Ladislavem Berkou a Jaroslavem Brožem pořádali v roce 1930 promítání filmů avantgardní tvorby v kině Kotva v Praze. (Bezúčelná procházka - A. Hackenschmied, Světlo proniká tmou - František Pilát a Otakar Vávra. Ze zahraničních produkcí to byly snímky Viga, Dovženka, Ejznštejna, , Man Raye, René Claira aj.)

*

Po založení Linhartovy aktivity Levé fronty – foto-film - skupiny, se J. Lehovec stává aktivním partnerem ing. L. Linharta a arch. Františka Kalivody ve vedení tohoto hnutí.

*

První přijímací zkoušky, první studenti.

K prvním přijímacím zkouškám (v roce 1946) přišlo 1150 uchazečů. V prvním kole bylo vyřazeno asi 800 lidí. Otevíraly se tři obory. Režie, dramaturgie a filmová fotografie. O rok později byl otevřen obor čtvrtý, filmová produkce. Mezi prvními přijatými studenty byl Karel Kachyňa, který přinesl ke zkouškám nádherné fotografie. Dále Vojtěch Jasný, který přišel z Valašska. Měl lyrické, udivující obrázky a uměl o nich hodně a dobře mluvit. Byli mezi nimi Ján Šmok, jehož fenoménu se budu věnovat ve zvláštní kapitole, a Dr. Ludvík Baran, který tehdy studoval na filosofické fakultě etnografii. A toužil fotografovat a dělat dokumentární filmy. Přijímačky byly několikakolové. Všichni ukazovali své fotografie hlavně Karlu Plickovi, čerstvě jmenovanému vysokoškolskému profesorovi. Prof. Jaroslav Bouček vybral z historie fotografie ukázky jako test, orepodukoval je a pověsil v místnosti, kterou tehdy škola měla v Klimentské ulici. Chtěl po uchazečích o studium, aby určili k fotografiím autory, charakterizovali jejich tvorbu a technologické postupy.

První studenti v začátcích školy hodně fotografovali. Zájem o film u mnohých vzešel z jejich předešlé fotografické průpravy. Kdo dnes ví, že fotografujícími studenty byli Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa? Ročníkově mladší Ilja Bojanovský s předválečnými zkušenostmi z propagačního oddělení firmy Baťa ve Zlíně, přišel na školu profesně fotograficky připraven. Později s Kachyňovou Linhofkou, technickým fotoaparátem, nafotografoval své rodné město, Kutnou Horu. Jeho obrazová kniha s názvem města, fotografie v ní, jsou dokonalou poctou jeho učiteli, Karlu Plickovi.

Někteří absolventi začali pracovat na škole jako asistenti. Již následující rok po jejím založení to byli Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa. Asistentem, následně organizačním vedoucím praktických cvičení oboru filmové fotografie, byl, poměrně brzy, jmenován Ján Šmok (1951), který si za své blízké spolupracovníky vybral Ilju Bojanovského a Dr. Ludvíka Barana.. Ten se stal, po Plickově odchodu, na dlouhou dobu jediným pedagogem filmové školy, který studenty seznamoval se základy dějin fotografie a fotografickou tvorbou obecně.

Budování koncepce.

Jak vypadala, jak byla organizována výuka na katedře kamery založené roku 1950 ? První ucelené studijní programy pochází z let 1948 – 49. Po vzniku samostatné katedry vznikl o rok později (1951) studijní plán a cvičební programy prakticky platné po celé období 1951 - 1965. Tato dlouhodobost trvání plánů a cvičebních programů byla dána stabilizací technického vybavení školy. Do roku 1959 byla výuka organizována systémem hlavních profesorů. V období mezi 1959 - 1965 byl praktikován systém seminářů a po tomto období - po roce 1965 - bylo používáno synteze obou předcházejících systémů, která zůstala dlouhodobě zakotvena v programech platných dodnes. Výuka byla realizována přednáškami, semináři, praktickými cvičeními, asistentskými službami ve filmovém studiu školy, praxí na Barrandově a v československé televizi se souhlasem katedry. Vyspělejší studenti se podíleli na vzdělávání amatérů v jejich organizacích jako instruktoři a lektori. Výčet jednotlivých vyučovaných předmětů byl velmi bohatý a nezaostával za dnešními nároky na studenty. Během svého pětiletého studia absolvoval student-kameraman přes padesát přednáškových položek a téměř šedesát různých oborových cvičení. Přesnější detailní výčet jednotlivých položek, tak jak jsou ve zprávě profesora Jána Šmoka, je v archivu FAMU.

*

Fotograficko – filmařská praxe .

V začátcích historie školy přicházeli studenti, posluchači FAMU, do styku s filmovou surovinou poměrně pozdě, až na konci druhého ročníku. V prvních letech si škola půjčovala soukromé filmové kamery. Nedostatek kamer a navazujícího filmového zařízení byl v praktické části výuky nahrazován fotografickým cvičením - fotoscénářem, který byl velice náročnou kameramanskou průpravou.

1948.

Fotografka Dagmar Hochová na rok 1948 ve škole vzpomíná slovy „V říjnu 1947 začala škola a za nedlouho přišel „vítězný“ únor. Katastrofální věc a pohroma pro národ. Když jsem šla na školu, neměla jsem o komunizmu ani ponětí. Po únoru se na škole nic nedělo, protože ty osnovy, co k nám přišly z Ameriky, těch se museli vzdát. Nové osnovy nebylo možné tak rychle sehnat. Nevěděli jsme, co dál a čím a jak budeme absolvovat. Politika dopadla tvrdě i na FAMU. Na škole byly studentské prověrky. To bylo naprosto šílené období a já raději ve škole jezdila výtahem, abych nemusela potkávat zarudlé svazáky. Hustili do nás politiku. Takovej Kalaš , ten byl úžasně, i když oni všichni byli v partaji.“

„ ... Ideologický diktát doby záhy změnil ideální východiska i mnohé jejich autory, jimž vzal možnost na škole působit. Škola však stále přežívala - občas dýchala volněji, občas se dusila - jako systém sám“ .

(Prof. Jaroslav Malina bývalý rektor AMU, z katalogu k padesátému výročí vzniku AMU)

(2)Nepochopitelným tajemstvím pro mne je, že komunistická škola nepřijala Ericha Einhorna, spolupracovníka komunistického ministra Václava Kopeckého. Cituji z diplomové práce s názvem Erich Einhorn pana Jaroslava Jeřábka z roku 1987. „V padesátých letech jsem se pokoušel dělat zkoušky na FAMU, na kameru, ale nepřijali mne. Zcela pochopitelně, když mne vyhodili z Barrandova, měli ze mne strach. Byl to nějaký nedostatek uměleckých předpokladů, pro který jsem nemohl být přijat.“(Erich Einhorn)

*

Veškerý tisk byl po únoru postupně přetaven rudou ideologií. Chruščevovo vystoupení po smrti J. V. Stalina, na sjezdu strany bolševiků v SSSR v roce 1956, odhalení kultu osobnosti, reakce na sjezdech spisovatelů v SSSR i u nás měly své ozvěny, po kterých následovalo uvolnění. Sledujeme-li časopis ČS. FOTOGRAFIE z druhé poloviny padesátých let, musíme konstatovat, že reagoval velmi rychle. Na jeho stránkách se objevovaly články a fotografie do té doby naprosto nepředstavitelné. Seznamovaly nás s fotografy světového významu. Byli jsme obeznámeni se Steichenovou Lidskou rodinou, bylo nám představeno Magnum photo,

podrobněji jsme se seznamovali s díly a jejich autory jako jsou David Seymour, Robert Capa, Werner Bischof, Henri Cartier-Bresson, Yusif Karsch, Roy de Carava, a mnoho dalších. Na těchto stránkách a v těchto letech se objevily ucelené teoretické materiály, zabývající se strukturou a vývojem fotografické tvorby. Připomínám významné texty Anny Fárové, Ing. Jiřího Jeníčka a vzdělávací seriály Ludvíka Barana. Byly to vynikající materiály demonstrovány bohatou a kvalitní fotografickou ilustrací. Byly publikovány krásné fotografie Zdeňka Tmeje z představení amerického ansámblu v muzikálu. Porgy a Bess.

*

Bez uvolnění a „akademické svobody“ dovolené některými pedagogy by nebylo obrody kultury šedesátých let a neexistovala by Česká nová vlna, úspěšná exploze naší kultury a kinematografie do světa. Krok za krokem v této atmosféře filmaři i fotografové získávali tvůrčí a pedagogické zkušenosti. Není vůbec náhoda, že začátky snah o vznik vysokoškolského vzdělávání fotografů spadá do 60. let.

(3) U zrodu časopisu Mladý svět, který vznikl v době mého odchodu ze školy, který se na mnoho let stal indikátorem kvalitní fotografie, stáli hned tři školou „odtalentovaní“ posluchači FAMU. Prvním byl Pavel Dias, který přivedl do „Mladáku“ svého přítele Jana Bartůška, jenž rovněž opustil FAMU, a společně do nové redakce přivedli Mirka Hocka (Hucka), v pořadí prvního z trojice „exkomunikovaných“. Toto trio s redaktorem MS Leošem Neborem utvářelo tvář tehdejší živé, fotografie v uctívání témat všedního dne a zaujetím pro neoficiality. Dalo by se spekulovat, že mladý vítr fotografie přišel z FAMU. Byla by to pravda i nebyla.

Ve velmi stručném přehledu fotografujících „famáků“ je třeba rozlišovat ty, kteří fotografovali náhodně, pak ty, kteří tak činili záměrně a přesto jen příležitostně, ale pro účel této práce jsou určující ti, kteří fotografovali koncepčně s konkrétní fotografickou orientací a s neotřesitelnou motivací. Někteří ale nenašli příležitost nebo i odvahu se prezentovat a tudíž zůstali, jako fotografové, neznámými autory.

Domnívám se, že informovanost o tom, co naši spolužáci, fotografující filmaři dělali není dobrá. Jako by byla zahalena tajemstvím, spočívajícím v našem nezájmu. Neznáme fotografie B. Baromykina, J. Macáka, K. Slacha, M. Stránského, P. Mareše, J. Franty a dalších. Nestačí jen tušit čím se kdo zabývá, jejich fotografie je třeba vidět. Snažil jsem se podat stručný výčet fotografujících na škole. Není úplný. S některými jsem se nedokázal spojit a neobjevil jsem ani stopy po jejich fotografiích, přestože existovaly a byly dobré. Když jsem s prací začal, uvědomil jsem si, že jde o práci nejméně na jeden rok. Určitě chybí zastoupení Zdeňka Podlesného, Milana Dostála, Jiřího Volbrachta, Vladimíra Tůmy, Petra Mareše, aby byl obraz fotografie na FAMU v letech 1946-64 úplný. Za podstatnější považuji upozornění na ty, kteří mají své dobré fotografie, ale celkem nikdo je nezná. Pak chci připomenout ty, jejichž práce a oni sami jsou zapomenuti. V poodhalování tajemství na filmové škole mne zajímá reflexe fotografie ve filmové práci režisérů: Jasného, Kachyňi, Sirového, Havetty, Vojnára. Z oborů filmové vědy, který na FAMU byl zastoupen, jsou pro mne významní dva autoři. Jaroslav Boček a Ivan Soeldner. Jak to chodí, osud zavál smutek i do mé práce. Na začátku roku jsem se s Jaroslavem Bočkem domlouval na obohacení mých informací. Nebylo mu dobře tak jsme schůzku dvakrát odložili. 15. 3. t. roku Jaroslav zemřel...

Nejzajímavější skupinku tvoří lidé, kteří na FAMU byli a své studium na škole nedokončili. Někteří odešli sami, jiní byli vyloučeni. Jemelka, Pařík, Budík, Richter, Hucek, Bartůšek a Dias. Tajemné jsou i některé okolnosti za nichž byli vylučováni. Společenské a politické klima školy nebylo vždy tak O.K. Hra o posty-místa sehrála svou roli. Jedni se přizpůsobili moci omluvou, že jde o jejich vítězství inteligentního ducha, jiní dokázali jít životem bez prohry svého svědomí. Mé hodnocení situace a chování lidí je určeno uvádějícím mottem

Šimona Perése. V diskusi se svým pedagogickým kolegou jsem slyšel tvrzení, že v začátku výuky fotografie na FAMU nebylo v Československu osobnosti, která by mohla být vedoucím pedagogem-profesorem nového oboru fotografie, mimo doc. Jána Šmoka, který byl vedoucím katedry kamery. Měli jsme významné a slušné fotografy v umělecké praxi (K. O. Hrubý, T. Honty, Anna Fárová), dále kolektiv pedagogů FAMU (L. Baran, J. Lehovec, I. Bojanovský) a absolventy školy (J. Boček, J. Šajmovič a A. Strelinger). Nikdo z nich nebyl vyzván, s nikým z nich se nepočítalo. Vzdor všem zvrátům ve vývoji školy fotografie nezadržitelně spěla k zařazení do programů výuky FAMU.

Kdybych nemohl formulovat své vzpomínky s osobním zaujetím, práce by mi „nechutnala“. To, co nyní předkládám, by neexistovalo. Nikdy nechci být jen objektivním vykladačem, až nad míru, osobních poznání.

*

K ř i k .

Člověk se narodí, a hned / křičí. / Nikdo mu nerozumí, / ale všechny potěšil. / Tady jsem já !
Řve člověk,
Přišel jsem žít...../ Smím dýchat? / Tak děkuji.

(Ludvík Aškenazy)

*

V šedesátém roce vyšla kniha Ludvíka Aškenazyho, Černá bedýnka, a byl jsem jí citelně zasažen. Vyjadřovala naše generační pocity, navozovala můj stav duše podobným způsobem jako předtím Family of Man. Životodárnou inspiraci, které se mi Steichenovým dílem dostalo popisují na jiném místě. Spojujícím článkem mého myšlení, cítění a vlastního fotografování v duchu tohoto díla, je přítomnost mé práce v Aškenazyho Černé bedýnce. Momentní situace, kterou jsem nafotografoval v Hradební ulici, uzavírá knihu songů, balad a románů života zobrazených mnoha fotografy a slovy básníka Ludvíka Aškenazyho.

Filmové dílo evokované Černou bedýnkou, nesoucí název uváděcí básně, film Křik, byl režírován **Jaromilem Jirešem**, který patřil k nejpilnějším filmařům. Kouzlem napětí fotografií je poezie Černé bedýnky ve filmu Křik Jaromila Jireše dokonale přetransformována do nové, filmové kvality. Vlastní příběh vytváří jakási přemostění fotograficky vnímaných okamžiků života člověka. Dynamická, citlivá filmová fotografie-kamera dodává filmové přetlumočené Černé bedýnce dokonalou autenticitou.

„Není pochyb o tom, že J. Jireš byl jedním z mála režisérů české kinematografie, silně motivovaných „fotografickým poznáváním světa“. Jaromil Jireš hodně fotografoval a také o fotografii psal. O studentském fotografování na FAMU v rámci fotografické přípravy kameramanů, o svých, tehdy velice vzácných, setkáních s osobnostmi filmu, jako např. jím popisovaná a fotografovaná návštěva v rodině Charlieho Chaplina atp. Vystudoval na FAMU dva obory, kameru a režii. Jeho školní film Sál ztracených kroků předznamenal tón pozdějších vystoupení příslušníků české nové vlny“. (Pavel Melounek). Další raná školní Jirešova práce, která se mi vybavuje v paměti, je jakousi dokumentární anekdotickou etudou o kamelotech Večerní Prahy s názvem Horečka. Obě ještě školní dílka mají společného jmenovatele – inspiraci fotografií. V obou případech jde o fotograficky cítěnou atmosféru města a montáž četných krátkých, jakoby fotografických, záběrů. Kdykoliv vidím Bartůškovu dobovou fotografii kamelota Večerní Prahy, vybavuje se mi Jirešova Horečka.

Fotografické dílo Jaromila Jireše není uspořádáno a je značně rozptýleno. Je jen otázkou času, kdy některý ze studentů FAMU přijme historickou výzvu a formou své teoretické práce o Jirešově “fotografování“ přispěje k doplnění obrazu české fotografie padesátých a šedesátých let.

Mystérium Šajmovič.

(4) „Vzal jsem si jednu albánskou baletku, se kterou jsem chodil, vzal jsem Ivana Balad'u a šli jsme do Šárky. Fotil jsem fotky vzletné, melancholické. On ji líbá. Objímají se. Fotoscénář s mráčky a skalami. Chcal jsem olej, jak jsem byl s tím spokojenej. Donesl jsem to do školy a vyrazili mne za to. Jedinej, kdo se mne zastal před profesory, primus druhého ročníku Jaromil Jireš. Vstal a řekl, pánové, vy tomu nerozumíte. Juraj je jemný a poeticky založený člověk... Šmoka jsem si cenil jako nejlepšího profesora na škole, protože ostatní jsme ani neviděli. Hanuš v tu dobu točil husitskou trilogii s Vávrou, a když po práci přišel do školy, když zhlédl můj fotoscénář s názvem O lásce zpíevam, řekl: Tak tenhle student musí jít pryč. Cítil jsem to jako velkou aroganci. Tehdy asistent Ján Šmok řekl - ano, to je v pořádku. Napsal jsem mu: „Vážený pane asistente, já si Vás vážím, řekněte upřímně: opravdu si myslíte, že nemám na to, abych dostudoval?“ On mi odepsal. Deset řádků, ve kterých mi píše, že si to skutečně myslí, že bych měl jít na vojnu, na poštu, jak vždycky říkal. Nebylo to myšleno ironicky. Bylo to vážné a upřímné sdělení. Napsal, že nemám talent, a že bude lepší, když budu dělat něco jiného“.(J. Šajmovič)

Jurajovi se podařilo opakovat ročník a udržet se na škole. Natočil se **Zdenkem Sirovým** dokument o Františku Tichém, který byl oceněn. Jde o naprosto unikátní snímek, protože Tichý nebyl nikdy jindy před a ani po tomto natáčení filmován. Pro Šajmoviče znamenal film změnu postojů pedagogů v hodnocení jeho talentu, za který ho téměř vyhodili ze školy.

“Vyhazování fotografů z kamery byla největší hloupost. Oni měli studovat kinematografii globálně, měli na škole zůstat. Mohli pro film udělat mnoho dobrých věcí. Diferencovat se, to je kravina. Dneska je film tak globální, že pracuje s fotografií, s vizualitou a se všemi prostředky dohromady“.(Ivan Vojnár)

Juraj Šajmovič je mužem s poetickým fotografickým viděním světa, který byl a je vynikajícím filmařem. Pro jeho technický antitalent došlo k tomu, že nemohl psát svou teoretickou diplomovou práci na technické téma. Vedle praktické části – filmu, zakončil teoretickou prací Dějiny slovenské fotografie. Byla to historicky první ryze fotografická teoretická diplomová práce. Profesor Jaroslav Bouček a prof. Rudolf Skopec mu vydatně pomáhali. Byli však ze školy jedinými.

Alexander Štrelinger fotograf, kameraman, pedagog.

(5) Začátky Štrelingerova zájmu o fotografii sahají hluboko do jeho dětství. „Revoluční,, rok 1948 zbídačil rodinu Štrelingerovu tak, že mladý Sašo mohl o fotografii jen snít. Teprve až na středoškolských studiích na chemické průmyslovce v Brně, kde se seznámil s Milošem Budíkem, začal s fotografií vážně. S Budíkem založili na škole fotokroužek a navštěvovali legendární brněnské fotostředisko. Tam poznal skvělého člověka, pedagoga K. O. Hrubého (1951-54). Po maturitě odešel na Vysokou školu chemickou. Asi po roce studia se přihlašuje na FAMU, kam je přijat. Na škole se opět setkává se spolužákem z Brna Milošem Budíkem. K jeho nejkrutější vzpomínce na školu patří cvičení třetího ročníku, soubor barevných fotografií, které zvětšovali ve sklepě „famácké“ koleje v Hradební ulici. Fotoscénáře kopírovali na Šmokem vlastnoručně vyrobené kopírce ze stovebnice Merkur. O fotografii se ve škole hovořilo, ale Ján Šmok vyprávěl příliš obecně a Ludvík Baran přednášel o historii fotografie. Už tehdy Sašu rozčilovalo, že pedagogové neměli připravené diapozitivy k doplnění svých přednášek (Mimo prof.- J. Boučka). Když léta po absolutoriu FAMU sám

nastoupil jako pedagog na VŠUP (1966-76) a pak na katedru dokumentární tvorby VŠMU (1978-90), obojí v Bratislavě, udělal přesně opak toho, co sám na FAMU zažil. Prvními Sašovými kroky byla příprava demonstračních diapozitivů pro doplnění výuky. Podle Štrelingerových slov velkým nedostatkem tehdejší FAMU byla naprostá absence diskusí - společného hodnocení a rozborů fotografií, studentských prací. Studentům byl sdělován pouze výsledek interního komisního rozhodnutí, bez slovního výkladu a rozboru. Takový postup se míjel s výchovným účinkem a byl naprosto nepedagogický.

A. Štrelinger je typem introvertního člověka, s úsporným, zato však pregnantním vyjadřováním. Má schopnost hluboké analýzy s přesným pojmenováváním věcí. Je škoda, že se v historii FAMU nepodařilo tohoto fotografa, kameramana a pedagoga získat jako učitele.

Jan Pařík (Pařík)

(6) Po mém příchodu do školy jsem o Janu Paříkovi jen slýchal od starších kolegů. Všeljak jsem si ho představoval, ale osobně jsem ho neznal. Byl svérázný a sebevědomý. Byl opředen řadou legend. Veškeré zprávy o něm působily jako varovné vztyčení prstu. Všeobecně se o něm vědělo, že je dobrým fotografem, přátelským člověkem ke svým druhům, otevřeným kritikem všeho, s čím nesouhlasil. Už tehdy všichni věděli, že pro svou ráznou povahu a fotografickou dominanci byl ze školy vyloučen. Pedagogové o něm mlčeli. Jan Pařík - výtvarný fotograf, se po odchodu ze školy v Praze dokonale „kariézně“ fotograficky etabloval. S Josefem Kainarem vydali společnou knihu veršů a fotografií s názvem Lazar a píseň (1960). Před svým odchodem vydal spolu s Josefem Bruknerem a Jaroslavem Mrnkou v Mladé frontě knihu fotografií Orbis pictus (1963). V tu dobu jsem celkem pravidelně vídal jeho fotografie v Literárních novinách a Kultuře. V divadle D 34 znamenitě a svérázně fotografoval inscenace a v divadle na Zábradlí začal fotografovat Ladislava Fialku.

Nejčastěji vystavovaným a knižně vydávaným Paříkovým tématem je Kafkova Praha. „Zmapoval“ stopy atmosféry židovské Prahy. Jako školou kvalifikovaný „netalent“ se prosadil v zahraničí. V Německu a USA.

Paříkovým vzorem byli Yusiv Karsch a Irwing Penn. Paříkovy fotografie se vždy vyznačovaly precizností. Pro tehdejší Filmexport fotografoval Martina Friče a mnoho filmařských a literárních osobností. Spolupracoval s Liborem Fárou.

Další tvůrčí etapou je jeho realizace v oblasti PhotoArtu technikou MULTI-PHOTO-MONTAGEN, ve velkoplošných obrazech. Následující způsob vizuální realizace J.P. je v další nové technice MULTI-STILL's, kombinace černobíle fotografovaných zátiší, na které jsou smontovány různé barevné předměty. Hotová montáž je pak realizována barevně velkoformátovou kamerou 20 x 25 cm. Témat a forem, jakými uchopuje svůj výraz, je mnohem více. Naši veřejnosti i odborným kruhům, mimo nedávno vydané knihy v českém jazyce Kavkova Praha, je jeho práce, zatím, mystériem.

(7) Jana Paříka předcházeli v odchodu ze školy a následovali ho také ve fotografování v divadle D34 **Ota Richter**, „rozený“ reportér, který tuto svou přednost prokázal v práci v řadě časopisů 60. let u nás a v agentuře Asotiated Press po své emigraci.

Čtvrtým, ze školy odcházejícím studentem, byl talentovaný fotograf (8) **Miloš Budík**. Z rodinných důvodů Budík školu opouští a stává se fotografem brněnského archivu a redaktorem fotografem časopisu Věda a život atd. Sám o sobě říká, že na škole byl výrazně orientován na fotografii a kdyby ve škole zůstal, stihl by ho stejný osud jako Richtera, Paříka, Hucka, Bartůška a mne, Šmok by ho stejně vyhodil. Jeho tvorba obsahovala velké rozpětí. „Zasahovala koncept Reichmannův, sahala k metodám sociálního symbolizmu, potvrzovala klasické poslání fotografických krajín v nejlepších tradicích K. O. Hrubého, nejvíce však patřila kategorii „life photography“.(Vít Korčák)

Alois Nožička.

Jednou za námi do školy - na brněnskou ŠUR - přijel na návštěvu absolvent našeho fotografického oddělení Alois Nožička. Studoval tuto speciálku, která byla založena příchodem K.O.Hrubého v roce 1951, jako jeden z prvních. Ode mne měl čtyřletý náskok. V roce 1954, když jsem přišel na střední školu já, on odmaturoval a nastoupil na FAMU. Vedle povídání o škole, o které jsem se poprvé dozvěděl od něj, promítal svůj mnohoobrázkový fotoscénář jako kameramanské cvičení. Nevzpomínám si už na příběh, ale před očima se mi vybavují černobílé diapozitivy. Vlastně to byl okamžik, pochopení fotografična, práce se světlem a stínem, systému kvality světlotonálního sjednocení a prvního vnímání série za sebou jdoucích obrazů v „následných kompozicích“. To všechno signalizovala práce Aloise Nožičky. Jenže cesta k dosažení takto představovaného výsledku trvala dlouho, zvláště, když jsme museli k takovým výsledkům docházet sami, metodou pokusu a omylu. Velmi nám pomáhala výuka prof. Jaroslava Boučka s důrazem na standardizaci technologického zpracování.

Nožička byl starší a názorově značně vyspělejší, s poměrně jasnou vidinou směru své tvorby. Nikdy nepřestal fotografovat. Po FAMU nastoupil do televize, která teprve hledala svou „definici“, ve svém neuznávaném postavení mezi zaběhlými médii. Jeho fotografování s televizní prací se nemísilo. Netíhnul k celuloidovému kinematografickému vyjadřování, poutal ho moderní elektronický záznam obrazu. V kameramanské praxi - v literárně dramatické redakci - měl dost kontaktů s lidmi, za kamerou i před ní. To je motiv, proč se lidé na jeho fotografiích neobjevují. Jako reakci, ex-post na kameramanskou profesi, používající pouze širokový formát obrazu, programově fotografoval na výšku. S lidmi z Konfrontace, s Janouškem, Beranem a Veselým se potkal přes Stanislava Bence, který měl k surrealismu kolem Medků blíže. Nožička inklinoval více ke skupině lidí kolem Efenbergera. „Teoretické aktivity ve skupině moc nebyly“. Podle Nožičky „nemělo programové organizování surrealismu takový vliv na tvorbu, jaký se mu v současné době připisuje. „Formelní“ tvůrci, fotografové, nacházeli své motivy nejčastěji na zdech. Nožička záměrně obrátil svou pozornost na motivy, nacházené na zemi. Ve své fotografické praxi vždy exponuje pouze jeden snímek, bez variant. V posledních letech se Nožička zabýval barevnými fotografickými kolážemi, bez počítače, kdy vedle nápadu, výtvarné představy, jsou nejdůležitějším technickým nástrojem obyčejné nůžky.

Nožičkovo dílo není neznámé. Neobjevuji Ameriku, pouze upozorňuji na ryze výtvarné zaměření erudovaného filmaře a přítele.

Honza Bartůšek, (9) kamarád a další vyloučený student z FAMU. Honza byl z nás asi nejnadanějším fotografem (Bartůšek, Hucek, Dias, Richter). Byl starší, tomu odpovídaly jeho zkušenosti, a měl na osobní zvraty poměrně bohatý život. Přátelili jsme se, a byl to on, kdo mne seznámil s Miroslavem Huckem, tehdy ještě Hockem. V čase nouze jsem u Honzy bydlel. V jeho dejvickém bytě vznikla nejen idea, ale i realizace naší společné tak trochu deklarační výstavy Chceme vidět život všem.

V Bartůškově pozůstalosti se nachází velké množství negativů a fotografií neuspořádaného archívu. Před očima mám jeho nejstarší fotografie zachované jen v tištěné formě časopisu Mladý svět. Obě byly součástí naší společné výstavy ve foyeru kina Lucerna v roce 1959. Dělník z cirkusu s cigaretou v ústech a Prodavačka Večerní Prahy jsou pro mne svou pravdivostí a dynamičností záviděníhodnými obrazy. O deset let později Honza fotografoval krále majálesu A. Ginsberga. Fotografie ze setkání Klubu angažovaných nestraníků jsou výrazným a dramatickým mementem těch, kteří prožili a přežili trýznění v komunistických

koncentračních táborech. Výrazy tváří jsou bolestivé a zrovna tak odhodlané, prozrazující dřívější zoufalství.

Měl mnoho povolání a spolupracoval s řadou časopisů. Když ho pan Pavel Štecha povolal (1992) do nově vzniklého časopisu Prostor, byl jsem nadšen uznáním, kterého se mu dostalo od mladé fotografické generace, mezi kterou pracoval. Byl člověkem, ke kterému jsem měl velkou důvěru. Jeho narůstající bolesti byly považovány za reakci jeho bolavých zad a ani lékaře nikdy nenapadlo, že mohou mít i jinou příčinu. Když se na to přišlo, zhoubná nemoc již zachvátila z velké části jeho plíce.

V prvních dnech okupace sovětskou armádou jsem se díval před sebe, z opatrnosti, a s pocitem, co nejvíce uvidět pro pozdější možná svědectví o věrolomnosti bratrské pomoci. Honza byl jediným z mých přátel, kdo vlastnil pilotní průkaz, a tudíž bylo pro něj samozřejmé vzhlížet k obloze, odkud on čekal největší nebezpečí. V ranních hodinách osudného 21. srpna 1968 se mu podařilo vyfotografovat nad střechami historické Prahy téměř přistávajícího „Antonova“, jeden ze strojů přivázející první, po zuby ozbrojené osvoboditele-okupanty, kterým, doposud za zradu nepotrestaný generál Šalgovič otevřel naše civilní letiště v Ruzyni. Tato velmi jednoduchá fotografie vyvolává mrazivou vzpomínku. Po roce svobodnějšího života tento Brežněvův čin na dalších dvacet let udusil naše naděje. Mezi řadou fotografických portrétů, které Honza udělal, patří obraz MUDr. Skály k jeho nejlepším pracím. Pravda a život nám byly nejsvětějšími tématy. Přesto, že jsem já začínal fotografovat s komorou 6 x 6 a po příchodu do Prahy jsem přijal jako svůj nástroj kinofilmovou kameru, už jsem se ve své tvorbě ke střednímu formátu nikdy nevrátil. Honza používal technické prostředky podle svého citového rozpoložení a výtvarné potřeby sebevyjádření. Fotografoval v danou chvíli s takovou kamerou, jakou považoval za potřebnou pro svůj záměr. Cyklus čtvercových fotografií Sobotky je tohoto tvrzení dokladem. Začátky naší spolupráce s časopisem Mladý svět jsou stejné, ale Honza z nás tří (Bartůšek - Dias - Hucek) s touto redakcí spolupracoval nejdéle. Prošel peklem alkoholového období. To způsobovalo občasné roztržky s jeho okolím. Za celé období našeho přátelství mezi námi nikdy nedošlo ke střetu, přesto, že jsme oba procházeli velmi vyhraněnými a složitými situacemi. Neznám jiného člověka, který prokázal takovou vnitřní sílu při své důsledné abstinenci. Operovali mu páteř a on hodně plaval a chodil, aby snížil své bolesti.

M i r o s l a v H o c e k , (H u c e k)

Mé seznámení s Hockem (10) zprostředkoval Bartůšek. Hucek byl vyloučen ze školy o rok dříve než já. Byl vášnivým fotografem a chtěl mít vzdělání. FAMU byla jediná škola s příbuzným oborem, filmovou kamerou. Tehdejší vedoucí fotografického klubu Vagonky Tatra Smíchov, pan Votýpka, poslal Hocka za doc. Jánem Šmokem na FAMU. Ten si prohlédl přinesené fotografie a doporučil Mirkovi, aby se přihlásil k přijímačkám. Prokázal vynikajícím způsobem svůj talent. Umístil se na prvním místě v pořadí studentů, kameramanů. Stal se spolužákem Věry Chytilové, Evalda Šorma, Jirky Menzela a řady jiných. Byl to první Vávrův ročník, ročník budoucí československé filmové nové vlny.

„Lubomír Linhart dokázal být laskavý a vždy se snažil povzbuzovat zájem studentů. Uměl se studenty komunikovat a dokázal je nenápadným způsobem pobídnout. Pochválil naše „blbě“ fotografie, abychom udělali ještě lepší.“ (M. Hucek)

Mírek v drobných osobních střetnutích doc. Jánů Šmokovi vyčítal jeho nevhodný „humor“ (rolování fotografií a koukání touto roličkou, trhání fotografií s patřičnými poznámkami o „šunkách“), s tvrzením, „že každý se umí žít na někom, kdo se nemůže bránit.“ (M. Hucek). Dále tvrdí, že mu na škole neměl k fotografii nikdo co říci. Z tohoto důvodu nepovažoval za nutné své fotografie s pedagogy konzultovat. Důležitý vliv na Mirka, jako studenta, měli jeho vzdělání spolužáci, se kterými hodně spolupracoval. E. Šorm, Peter Weigel - za mnohé. S jiným spolužákem točil ročníkový film. Byl dokončen a poslán do Vídně na Mezinárodní festival mládeže. Film se nevrátil a k postupovým zkouškám nebylo co odevzdat. Z talentovaného studenta se ze dne na den stal člověk bez talentu a byl vyloučen ze studia na FAMU. Mezi jeho ročníkovými spolužáky panovalo velké rozčarování nad Mirkovým odchodem.

Provázelo nás společné úsilí ve fotografii, a nejen to. Spojilo nás velké přátelství, které jsem nejvíce pocítil v nejméně vážnějších chvílích mého života. I když se mezi nás vloudily postupem času diferencované profesní rozdílnosti, nikdy se nedotkly našeho přátelství. Miroslav Hucek se netají s názorem, že výuka fotografie na FAMU by se měla zrušit. Dokumentaristé by měli studovat společenské vědy na univerzitách a výtvarní fotografové na uměleckých školách typu VŠUP. Sám se na FAMU nikdy nevrátil kvůli prof. Jánovi Šmokovi. Význam Huckovy fotografické tvorby je nezpochybnitelný. Nezpochybnitelná jsou i léta našeho přátelství.

„Soe“ - Ivan Soeldner.

Talentedý publicista I. Soeldner (11) studoval na FAMU filmovou vědu u prof. Lubomíra Linharta. Ke školním mystériím patří skutečnost, že na příkaz „shůry“, mocné bezpečnostně politické chobotnice výkonného aparátu státu, byl Ivan Soeldner donucen odejít ze školy. Na naléhání jeho prof. Ing. Lubomíra Linharta byl Ivan „odsouzen“ (1959) jen k dvouletému přerušení studia, které vyplnil službou vlasti, zčásti u vojenského útvaru. Po nějaké době byl převelen k armádnímu filmu, kde se seznámil s celoživotním přítelem Rudolfem Krejčíkem. Pracovali na společných filmech, jako např. Svědectví, atd. Jeho fotografie s publicistickými i odbornými články byly publikovány v řadě časopisů (Karlova univerzita, Film a doba, Literární noviny, Kultura, Host do domu, Mladý svět a mnoho dalších).

S politickým oteplením koncem roku 1967 a hlavně v roce 1968 se nám otevřely dveře ven. Na krátkou dobu jsme dostali novinářské výjezdní doložky, jejichž platnost skončila v zimě roku 1969. Husák se velice snažil, aby „korzování“ sem a tam přes hranice brzy ustalo. Ivana pro jeho publicistickou a fotografickou práci poutala témata významných osobností kultury. Za krátkou dobu fotograficky zmapoval scénu československého filmu šedesátých let a světové filmové tvůrce na festivalech v Karlových Varech, Benátkách, Cannes a San Sebastianu. Byl nejen zdatným reportérem, fotografujícím okázalost vyvolených světa filmu, ale i citlivým pozorovatelem křehkého lidského bytí. Na první výstavě fotografií a autorů kresleného humoru, spolupracovníků časopisu Mladého světa, s názvem Polylegan, vystavoval znamenitou fotografii z paddocku chuchelského dostihového závodiště.

K ucelení pohledu na jeho bohatou práci by bylo nutné začít se do stovek článků a prohlédnout nejméně tolik tištěných fotografií. To nejdůležitější, shlédnout aspoň filmy: Striptérka, Tajemství tajemníků a okupační týdeníky, které vznikly v době, kdy vykonával práci hlavního redaktora zpravodajského filmu. Stálo by za to sestavit z jeho fotografií kvalitní a současně atraktivní publikaci jím fotografovaných osobností. Práce Ivana Soeldnera přispěla svou kvalitou k celkovému povznesení žurnalistiky šedesátých let. Nevím, jak by odpověděli současní studenti FAMU a někteří mladí pedagogové, kdybych jim položil otázku: Kdo byl Ivan Soeldner?

Vnucuje se mi vzpomínka na poslední dny I. Soeldnera. Bylo to o prázdninách. Oba jsme byli se svými rodinami mimo Prahu. On v Olomouci a já v Brně. Tehdy natáčel blízko Brna, v Kuřimi. Protože jsem musel pracovně občas do Prahy, tak mne sebou vzal. Doma v Praze jsme každý šli po svých povinnostech. V pátek jsme měli jet zase spolu na Moravu, k rodinám a dětem. Nebyl hotov se svou prací a tak odjezd o den odložil. Já jsem jel do Brna sám, vlakem. V odpoledním sobotním chládku jsem pracoval na opravě domovních dveří, když přinesli telegram. Oznamoval: Při cestě za rodinou, zpět do Olomouce, byl Ivan sražen opilým řidičem nákladního automobilu. Zemřel kamarád

Na pomyslnou otázku, co by Ivan dělal, kdyby se osud vůči němu zachoval jinak, než mu určovalo proroctví, si odpovídá Jiří Suchý: „Nemohl by dělat, co by chtěl. Byl vitální a ten režim by přežil určitě, ale měl by mnoho potíží, protože měl na svém kontě řadu vroubků, které by mu strana neodpustila. V roce 1968 se choval velice svobodomyšlně a on svobodomyšlný byl. Ivan byl člověkem s laskavým a zároveň ocelovým srdcem.“

Petr Čech.

Koncem léta roku 2001 přítel a kamarád Petr Čech vkročil na přechod prosecké silnice a v zápětí ho srazil rychle jedoucí jezdec na silném motocyklu. Byť sportovně založený, Petr, v tu dobu vykonávající funkci ředitele Studia FAMU v Klimentské ulici, svým zraněním podlehl. Práce ve škole, byla aktivitou, které se věnoval výhradně a měla za následek útlum jeho kameramanské a fotografické činnosti. Nový akademický rok 2001-2002 jsme zahájili smutným rozloučením s důsledným, výjimečně charakterním a laskavým člověkem, našim přítelem.

V roce 1958, kdy jsme v září na FAMU nastoupili, jsme se s Petrem potkali poprvé. Přes peripetie přerušovaných studií jsme oba školu dokončili a nikdy se naše přátelství nerozešlo. Naše rodiny se přátelily. Od prvního okamžiku jsem k němu pociťoval důvěru a nikdy jsem nebyl zklamán. Po absolutoriu školy byl zaměstnán na Barrandově až do roku 1974, pak přešel do Krátkého filmu v Ostravě, kde působil do roku 1994. V tomto období se profesionalizoval ve fotografii zejména náročnými snímky historické architektury. Fotografoval památky po Karlu Mayovi. Profesionální nebyla jen jeho snaha a vybavení Sinarem 9 x 12, ale především jeho um. Fotografoval také v NSR, kde pracoval také jako kameraman v reklamním filmu Bavaria. Ač s českým příjmením Čech, jeho maminka byla původem Němka. Z domova ovládal německý jazyk. Byl zapsán na studiu německé univerzity v Heidelbergu, kde se seznámil se svou budoucí manželkou Martou. V roce 1969 se vrátil z Německa a pracoval s Jirkou Menzlem a Jaromírem Šofrem na filmu Skřivánci na niti. Mezi různým filmováním hodně fotografoval a po nuceném odchodu z krátkého filmu se věnoval sportovním aktivitám svých synů a svému fotografování. Jednou z jeho nejvýznamnějších fotografických prací je připravená obrazová publikace Románská architektura na Slovensku. Hodně spolupracoval na zakázkách pro Pressfoto s doc. Jaroslavem Rajzíkem.

*

V Petrových fotografiích na mne dýchnula vzpomínka na Kroměříž, město mého jediného šťastného domova, který jsem v tomto městě měl až do vítězného února 1948. Ten bílý únor nás vybilil, přišli jsme o nově rekonstruovanou cukrárnu.

Dochovaných Petrových fotografiích není mnoho. Dříve než začnu o nich musím se zmínit o silném zásahu osobní nostalgie, o kouzlu vyvolání návratu k dětství způsobeným jednou z jeho fotografií. Z učitelského ústavu je z nadhledu vyfotografováno zasněžené Miličovo náměstí v Kroměříži. Muži z jedoucího nákladňáčku pískem posypávají zasněženou silnici. Jiné auto stojí zaparkováno u chodníku. Jen několik chodců přechází bílou plochu náměstí. Vše vypadá tak, jak to vypadalo v roce 1948, když jsme s mámou Kroměříž opouštěli a já se loučil s krásným obdobím dětství. V pravé části fotografie stojí dům, kam se maminka se mnou nastěhovala, kde jsme měli svou cukrárnu, za kterou byl náš útulný byt. Tato Petrova fotografie, pocházející z jeho začátků, z padesátých let, vyvolala řadu vzpomínek na události formující mou etickou výchovu. Jednu z nich musím ze sebe vyklopit.

Už v dětství jsem pochopil, že „není Němec jako Němec“. Tato zkušenost se váže na Kroměříž mého ranného dětství. Nepamatuji se na rodiny našich přátel a rodiny mých bratranců, které by za Protektorátu B. u. M. neposlouchaly zahraniční rozhlas. Tím se rozumělo vysílání z Londýna. Přestože mi bylo sedm let, ono důrazné ... BUM-BUM-BUM---BUM Volá Londýn, mi zní dodnes v uších a vidím se jednoho večera v našem malém pokoji kroměřížského bytu hned za naší cukrárnou. Měli jsme TELEFUNKEN, rádio, kterému nebyly, vzdor

okupačním nařízením, vykuchány krátkovlnné vnitřnosti, na nichž se většina vysílání pro nás doma, hlavně ze Západu, odehrávala. Varovné upozornění o nebezpečnosti poslechu zahraničního vysílání, slibující za neuposlechnutí žalářování nebo dokonce i smrt, stále schovávám... Jednoho předjarního večera maminka, jako každý den, zapnula rádio pečlivě zakryté dekou, aby šířící se hlášení z něj neslyšely nepovolané uši. Tehdejší zprávy hlásily naději. Němec měl už na kahanu. Jeho nepřemožitelná armáda, jak jsem ji vídal v německých týdnech, byla už svírána na Východě „Rusem“, od Západu Spojenci. Do konce války chybělo několik měsíců. Z poslouchání jsme byli vyrušeni energickým zaboucháním na parapet okna. Vylekalo nás to. Maminka okamžitě zakázanou relaci v radiu vypnula a vyděšeně vzhledla k oknu. Chvilí byl klid, a pak, po zhasnutí i světla v pokoji, nejspíše šla k oknu. Na knoflíku přijímače se zlověstně zahoupala varující cedulka. S hrůzou zjistila, že zapoměla zavřít okno. Příjem londýnských zpráv byl slyšet na ulici... Opatrně vyhlédla. Za oknem nikdo nebyl. Ulice byla poměrně prázdná, jen na chodníku, na straně našeho domu, odcházeli směrem k posádkovým kasárnám dva důstojníci Wehrmachtu. Pak byl už jen klid a očekávání toho, co se bude dít. Nedělo se nic. „Není Němec jako Němec.“

*

Jirka Macák. Prvním pražským kamarádem byl Jiří Macák (12), o kterém mohu tvrdit, že mi byl nejbližší, hned ze dvou důvodů. Má trvalý vzácný dar, laskavý a hluboký charakter, který způsobuje kouzlo přátelské jistoty. Druhým důvodem byla blízkost jeho bydliště, vzdáleného jen tři domy od naší koleje. Poznal jsem jeho rodiče, zejména tatínka, polygrafického specialistu, v jehož šlépějích Jirka vykročil do života. Jirka maturoval v roce 1958 na Střední průmyslové škole grafické v Praze, obor polygrafie. Pro fotografii byl připraven dobrým profesním zázemím. Na rozdíl ode mne, zaměřeného na dokumentární fotografii, byly Macákovy fotografie výtvarně citěnými fotografickými obrazy.

Svou práci rozděluje na dvě části: filmovou fotografii (kamera) a „čistou“ fotografii, kterou, s přestávkami vyplněnými kameramanskou prací na filmech, praktikuje od studentských let nepřetržitě. Významným obdobím Macákovy fotografické tvorby byla sedmdesátá léta, s jeho barevně viděnými detaily a strukturami vajíček. Toto tvůrčí období bylo Macákovým Kolumbovým vejcem vzestupu jeho výrazně výtvarně fotografického umu. Pracoval na diapozitivní barevný materiál 6 x 9, který exponoval profesionální kamerou Linhof Cardan Color 9 x 12. Jde o výrazný, čistě fotograficko výtvarný projev, který u nás zaznamenal jen časopis Revue fotografie. Daleko významnější prezentace se Macákovi dostalo několikastránkovou publikací této částí jeho fotografického díla ve světoznámém švýcarském časopise CAMERA.

Macákovy dřívější období je charakteristické jeho výtvarným experimentováním s fyzicko - chemickými technologiemi fotografie. Dnes jeho umělecké experimentování pokračuje nahrazením klasických způsobů zpracování obrazu pomocí počítače. Vrací se k některým svým fotografiím ze šedesátých let, které přepracovává v nové obrazy. Jeho primárním záznamovým médiem zůstává celuloidová fotografie, barevné negativy a diapozitivy. Často vychází také z černobílých předloh. Myšlením, výtvarným citěním, experimentální formou, uměleckou transformací výchozích obrazů, dochází k výstupnímu produktu - digitálnímu tisku. Kompoziční tonální i barevný charakter jeho „obrázků“ má v digitálním tisku blízko ke grafickému projevu. Většinou jde o standardní formát A4, který řadí tyto práce svou subtilitou do kategorie drobné fotografie. Některé z Macákových obrazů čekají na prověření možnosti jejich realizace ve velkoplošném provedení.

„Práce s počítačem umožňuje svými postupy realizovat fantazijní obrazy mnohem přesněji a blíže mým představám. Na rozdíl od klasické fotokomory, čisté, pokojové pracovní prostředí dovoluje mou nerušenou tvůrčí koncentraci“. (Doc. J. Macák) Jednou z forem jeho drobné fotografie je počítačově zpracovaný fokalk. Těmto malým strukturovaným obrázkům dává drobnokresebný a barevný akcent surrealistického projevu. Kompletace vybraných „computer-fokalků“ vytváří ilustrace Remboidovy sbírky veršů s názvem Opilý koráb.

Dalším cyklem jsou výtvarně laděné významově viděné fotografické postřehy okamžiků života města. Nepracuje s plnou tonalitou barev, redukuje ji. Realistická podoba okamžiku je přetvořena ve výtvarný znak.

Rozpracovaným tématem výtvarně fotografického Macákova úsilí jsou fikce nadhledového vidění města obecně. Bloky ulic, domů, tvoří segmenty útrobu počítačů. Elektronické tištěné spoje jsou předobrazy cest a cestiček lidí, vytvářející pavučiny komunikačních drah člověka.

„J o h n y „, J o s e f O r t - Š n e p .

S Josefem Ort-Šnepem jsme prošli přijímacími zkouškami a ještě téhož roku jsme na FAMU spolu začali studovat. Já, Moravan, jsem tihnul ke slovenským spolužákům. Tam, odkud skutečně pocházím, se mluví téměř stejným jazykem jako na Slovensku. Po ukončení školy jsem často jezdil do Bratislavy a nejen tam. Škola mi dala přátele od Bratislavy až do Košic. Josef Ort-Šnep patřil k takovým fotografům, kteří se svými fotografiemi moc „nechodili na trh“. Byl křehký introvert, kterého trápilo to, co viděl kolem sebe. Bolelo ho to. O svém fotografickém zájmu říkal: „zajímám se o lidi, jejich vztahy a svět ve kterém žijí“. Navštěvoval jsem ho v jeho prvním bytě v Ungeltu. Nevymizí mi z paměti jeho úvahy o nedostatku sociální paměti lidí, kterou tolik v naší společnosti postrádal. Stále ho uvnitř něco trápilo, až ho to vyhnalo do emigrace.. Nejsem si jistý jestli, tam, daleko, našel dokonalejší lidi v lepším světě. Naposled jsem s ním mluvil před několika lety na filmové přehlídce FAMU, jako s předsedou festivalové poroty. Vyprávěl mi, že má malé dítě a zářil štěstím. Konečně tento pocit našel.

Jeho filmografie není velká, zato je významná. Celovečerní dokument o pražském jaru s Karlem Vachkem „Spříznění volbou“(1968) se stal mým kultovním filmem. Pak následovaly další filmy, převážně natočené s režisérem Jaroslavem Papouškem: Nejkrásnější věk(1968), Ecce Hommo Homolka (1969), Hogo Fogo Homolka (1970), Anna K podle povídky Zdeny Salivarové (1970) a Já miluju, ty miluješ, který byl po dokončení zakázán.

Nepřítomnost přítele chybí.

A n d r e j B a r l a .

V roce 1958, kdy se naše přijímací zkoušky na FAMU a v zápětí naše přijetí událo, to byl slovenský průlom. Z Bratislavy přišlo pět uchazečů a čtyři byli přijati. Mezi nimi byl Andrej Barla (13). Andrej fotografoval v prvních dvou ročnících jen fotografická cvičení průpravy kameramanů. S volnou fotografií si začal až ve třetím ročníku a byl snad jediným z nás, kdo své fotografie vystavoval na chodbě v poschodí, kde byla umístěna katedra kamery. Svě volné fotografie s žádným pedagogem nekonzultoval. Fotografie se mu stala ryze soukromým zájmem a snímal jen to, co se mu líbilo. Práce kameramana ho nikdy nevstřebala tak, aby nemohl fotografovat. Jeho práce jsou zastoupeny v řadě sbírek. Jeho fotografická období jsou intenzivními záchvaty posedlosti. Je neuvěřitelně pracovitý a ctizádostivý.

Škola nedokázala včas rozpoznat jeho talentové schopnosti, stejně jako to nedokázala u Juraje Šajmoviče. Barlu stihl podobný školní osud. Byla mu dána šance opakovat první ročník. Měl jsem pocit, že náš pan profesor cítil k Andrejovi určitý despekt. Nejen on. Ke konci jeho studia na FAMU se díky šťastné hvězdě osudu stal kameramanem Otakara Vávry, s nímž natočil pět celovečerních hraných filmů: 1965 - Zlatá reneta, 1966 - Romance pro křídlovku, 1974 - Sokolovo, 1976 - Osvobození Prahy a 1989 - Evropa tančila valčík. Na kameramansky velmi náročných filmech Andrej prokázal svůj mimořádný talent a profesionalitu. (To je uvedena jen část jeho filmografie.)

B o r i s B a r o m y k i n .

Když se Baromykin (14) vracel po přijímacích zkouškách na FAMU z Prahy domů do Třebíče (1959), setkal se ve vlaku s odborným asistentem Iljou Bojanovským. Ten mu v hovoru naznačil spokojenost s Borisovým vystoupením u přijímacích pohovorů. Přesvědčený o své úspěšnosti u zkoušek se adept studia na FAMU vrátil domů. Jaké byl jeho rozčarování, když v květnu obdržel ze školy zprávu, že nesplňuje podmínky pro přijetí na vysokou školu. V dopise ani slovo o tom, že neudělal přijímací zkoušky. Okamžitě se vydal do Prahy aby navštívil školu a dostal vysvětlení. Současně se proti této negativní zprávě školy odvolal. Na FAMU vyhledal tajemníka Dr. Ichu, který mu, k jeho velkému překvapení, sdělil, že přišlo z Třebíče anonymní udání na jeho otce, který si prý zažádal o povolení k soukromé zubní lékařské praxi, což bylo neslučitelné se socialistickým smýšlením. Následovala rychlá cesta domů, vyžádání potřebných potvrzení a sepsání odvolání. Asi za měsíc přišel nový dopis, ve kterém odvolací komise korigovala původní rozhodnutí a Boris byl přijat ke studiu na FAMU ve školním roce 1959-60. Tak se stal Boris mým spolužákem. Napadá mne, kolika lidem asi ublížila a změnila život podobná anonymní udání, o nichž se ale, na rozdíl od Borise, nikdy nedověděli. Nebýt osudového setkání ve vlaku s as. Bojanovským a jeho sdělení, asi by se do Prahy nikdy nerozjel.

Přestože jeho fotografie byly v kulturních časopisech často tištěny, jeho fotografické jméno upadlo v zapomnění. Domnívám se, že zejména jeho fotografie z konce padesátých a šedesátých let z Třebíče a Prahy, stejně jako řada portrétů osobností generace šedesátých a sedmdesátých let, budou pro mnohé velkým objevem.

Dokumentární fotografie Třebíče a Prahy jsou dynamické, výrazově silné, vždy s účinnou atmosférou a představují vynikající, i když zatím neznámou kvalitu fotografického dokumentu konce padesátých a šedesátých let. V obrazové části jsou zastoupeny fotografie typu „street-photography“, které považuji za nejlepší část Baromykinovy fotografické tvorby. Z trebičských obrazů to jsou: Portrét dělníka, Ranní ulice, Odklizení sněhu. Pražské motivy, které jsem vybral pro ilustraci jeho práce: Venkované s balíky u Masarykova nádraží, je to dominující fotografie „magnovského“ typu.

Boris Baromykin, jeden z dalších přátel a spolužáků, je veřejnosti znám více jako kameraman a zejména režisér animovaného filmu. Po Jaromírovi Šofrovi a Josefu Špeldovi je třetím z bývalých trebičských studentů katedry filmového a televizního obrazu FAMU. Kulturní zázemí Třebíče, jako centra této části Moravy, a místní gymnázium „vyprodukovaly“, ve třech letech za sebou, tři talentované budoucí filmaře. Z tohoto krásného historického města pochází řada významných herců, divadelních režisérů a výtvarníků. (Myslíková, Braunschléger, Rieß, Donutil, Pecha, Kremláček, Novák.) Bylo to hlavně divadlo, kolem kterého se odvíjely profesní zájmy umění dychtivě nastupující generace.

*

Absolvoval kameru v roce 1964 u prof. Jana Kališe samostatným dokumentárním filmem „Pro mnohé oči“, s tematikou moderního umění. Druhou část vojenské základní služby byl kameramanem Armádního filmu. Po skončení vojenské služby působil jako externí kameraman v Čs. Televizi v Praze a Košicích. Jako fotograf a publicista spolupracoval s různými časopisy, divadly a hudebními skupinami. V letech 1967 - 1970 pracoval jako režisér zahraničního vysílání Čs. Rozhlasu. V roce 1970 se vrátil ke své původní kameramanské profesi ve studiu loutkového filmu Jiřího Trnky. Natočil řadu filmů rozličných žánrů i technologií s předními režiséry Jaroslavem Bočkem, Janem Švankmajerem, Jiřím Brdečkou, Zdeňkem Smetanou aj. Získal řadu domácích i zahraničních ocenění. Hlavní cenu na festivalu filmů pro děti a mládež ve Zlíně-Gottwaldově (1985), I. cenu na Mezinárodním festivalu dětských filmů v Chiacagu (1985), cenu poroty na Světovém filmovém festivalu v Montrealu (1989).

Karel Slach - latentní portrét fotografa.

Když se vysloví jméno Karel Slach (15), vybaví se nám svěží a nápaditá kameramanská práce v bezpočtu filmů. Zvěrokruhově - střelec. Není možné si ho neoblíbit. Karel za svým filmováním skoro zběsile jezdil po republice a se zvláštní setrvačností to dělá dodnes. Měl jsem možnost se v takových případech připojit k jeho filmovému štábu. Bylo to v Bratislavě a

zejména v Ostravě. A tak i díky jemu mám ve svém archivu řadu takových svědectví, fotografií z dolu OKR, Nové huti K.G, a jiných závodů. Některé vzpomínky pozbyly své konkrétní rysy a proměnily se v neurčitý sen, po němž se člověk ptá, stalo se, nebo se nestalo? Nutno říci, že díky jeho ženě Evě Tálské jsem poměrně pravidelně navštěvoval představení brněnského divadla (Husa) Na provázku.

Jeho neklidná osobnost ve znamení střelce, produkující všechny myslitelné potíže, způsobuje rozptýlenost jeho fotografického díla po někdy i neznámých skrýších. Jeho vnitřní neklid ho neustále popohání až do častého vyčerpání. Střelec. Fotografie na to doplácí.

Karel Slach vedle své významné „filmařiny“, realizoval fotografické výstavy spolu s přáteli výtvarníky. Vídal jsem v jeho bývalém pražském bytě nástěnné obrazy, fotografie s výtvarnými zásahy. Abych aspoň s něčím mohl jít na „trh“, zařadil jsem pouze jen dvě fotografie, ke kterým jsem se dostal. Fotografií vysokého muže, Viléma Reichmanna z vernisáže výstavy v Moravské galerii v Brně, kterou jsem si vypůjčil z katalogu této instituce. Můj pracovní portrét z ostravských železáren byl tištěn v magazínu Revue fotografie k článku o historii katedry fotografie.

*

Ohromnou výhodou filmového umění je skutečnost, že je kolektivním dílem, že se na něm podílí řada profesí. Důležití, v jeho případě, jsou asistenti kamery a produkce, kteří natočené materiály od Karla odeberají a postupují dál, k dalšímu zpracování. To je klika, protože, kdyby tomu tak nebylo, jeho filmařské dílo by na věky zůstalo latentním, stejně jako latentní zůstává většina jeho fotografických prací. Obávám se, že latentní zůstane i jeho fotografická kariéra. Znáám pocit pronásledovaného člověka vlastním „střelectvím“. Nemohu v obrazové části fotografiemi prokázat jeho výjimečný talent i pro fotografii. Fysicky je nemám. Mohu si však řadu z nich vyvolat ve své paměti, ale to není přesvědčivý způsob..

Miloš Stránský, emigrace duše.

Režim pokořoval občany a dělal všechno pro to, aby se lidé ustarali do zoufalství a pak podlehl tlaku a připojili se k němu, nebo zmizeli za hranicemi komunistického ráje, nebo v jeho koncentračních kriminálech. Mnoho lidí zůstávalo a trpělo v naději, že teror nebude trvat dlouho. Hodně lidí si navyklo schovávat sebe za „mlhu kompromisů“ a výmluvy na práci do „šuplíku“, své šuplíky. Když nadešel okamžik jejich otevírání, daný sametovou revolucí, přišlo největší zklamání. O obsah šuplíků nebyl takový zájem. Miloš Stránský (15), talentovaný fotograf, neunesl tlaky společensko-politické změny a navždy své přátele, mezi které se počítám i já, opustil. Zůstaly po něm krabice neuzavřených prací (fotografií), které se v zápětí rozplynuly, a smutná vzpomínka jeho kamarádů. Miloš Stránský patří ke generaci druhé poloviny sedmdesátých let. Na FAMU studoval kameru, ale jako absolvent brněnské Umělecko průmyslové školy, nepřestal nikdy fotografovat. V jeho sociálně kritickém stavu mu nejvíce lidsky i prakticky pomohl z emigrace se navrátilší režisér Jan Němec, který ho zaměstnal jako asistenta na svém filmu.

V ilustrační příloze jsou Stránského dokumentaristické portréty osobností: Ludvíka Kundery, Jana Zrzavého, Vlasty Průchové, Andreji Hamrové, A. M. Brousila a řady jiných a výjimečná impresivní portrétní série zahraničního hudebníka, blízká portrétům Mima Tanaky Jaroslava Krejčího, prozrazující Stránského zájem o divadlo. Již za studií v Brně se zabýval divadelní fotografií. V tomto zájmu pokračoval i v Praze. V jeho posledních letech v Kladně - inscenace prof. Horanského v kladenském divadle. Struktury a stínohry podpovrchového tajemna jako by předznamenávaly autorův složitý duchovní svět a ve výsledku definitivní autorův odchod. Stránský studoval na FAMU už po limitu vymezení mé práce. Protože on i jeho práce téměř upadla do zapomnění zařazují ho jako vzpomínku na kamaráda..

Hilda Misurová-Diasová.

Ve druhém ročníku svého studia na ŠUŘ v Brně (1955 - 56) jsem už jako „starý mazák“ vyhlížel nové studenty, prváky. Nejvíce jsem se koukal po děvčatech. Padla mi do oka a později hluboko do srdce dívka nejkrásnější. V oborové ateliérové výuce jsme všichni studenti, ze čtyř ročníků, pracovali společně a tedy i já s Hildou Misurovou (oním objevem). Jak už to v mládí bývá, hodně času jsme trávili na procházkách v parcích a okolí Brna. Oba jsme prožívali období první lásky a také aktivit společného zájmu o fotografování. Vlivy, které na nás působily, byly nám oběma společné. Profesor Karel Otto Hrubý, přítel z brněnského fotostřediska (klubu), Jan Beran, Miloš Budík (za všechny ostatní), a především ona úžasná kniha *Family of Man* - Edwarda Steichena. I když jsme ještě neznali vznešený pojem „tvůrčí ponor“, věděli jsme, že naše fotografování je náročnou mobilizací koncentrace, a proto jsme se za svými fotografiemi vypravovali každý sám.

Hilda mne často překvapovala svými fotografiemi, čistotou a jasností jejich výrazu. Byla v tom její bezelstná bezprostřednost, ženská jemnost estetického přístupu v neokázalých tématech. Když, o léta později, Ivan Soeldner na fotostránce Hildy v Mladém světě napsal, že ženy mají zvláštní smysl pro osobitý styl proto, že nemívají tendenci nekriticky kopírovat cizí vzory, souhlasil jsem. Její talent byl v mnoha aspektech asi výraznější, než ten můj. Vytvořila nejen výborné fotografie, ale dala život dvěma nádherným dětem, našim synům. V životních osudech tvůrčích žen dochází k situacím, kdy musí své profesní i zájmové aktivity potlačit ve prospěch péče o své děti. Fotografie dětí v Hildině tvorbě se stávají jakýmiisi obecnými znaky lidských poselství.

P a v e l D i a s (15)

Byl to italský neorealismus, který ovlivnil způsob fotografování mého úplně prvního tématického fotografování, později sestaveného do cyklu *Vesnice-domov*. Od filmu jsem přijal způsob mého cyklického vyjadřování. Film motivoval způsob fotografování venkova. Venkov, to byla především kuchyně, společenství nejbližších lidí. Bylo to jakési vyjádření touhy po něčem, co jsem neměl, touhu po kompletní rodině a životě s blízkými. Vedle italské kinematografie mne poznamenal Steichenův katalog světové fotografické výstavy *Lidská rodina - Family of Man*. Tento výrazný vliv na mé osobní zaměření proběhl v druhé polovině padesátých let, v období mého studia na střední umělecko průmyslové škole v Brně. Můj profesor Karel Otto Hrubý byl nejen dobrým fotografem-reportérem, hudebním skladatelem a svým způsobem i filmařem. Byl vynikajícím pedagogem a univerzální osobností. Díky němu jsem si nikdy nepředstavoval, že fotograf je úzce zahleděn jen do své profese. Byl jsem přesvědčen, že fotografující jedinec, člověk, musí být bytostí vstřebávající inspirační vlivy ze všech oborů, s nezastupitelným významem životní zkušenosti - vyzrálosti, v mladém věku suplovaném zvýšenou citlivostí své duše.

Potkal jsem víc dobrých lidí, než těch zlých. Nacházel jsem lidská a profesní přátelství, lidí ochotné něco moudrého mi říci, a mající trpělivost s mým snažením. Přes oficiální nenáklonnost školy pro naše fotografování, byli na škole lidé, kteří mne zaujali tím, co nám předali a způsobem, jakým to dělali. Semináře o tvůrčí svébytné fotografii jsme měli pouze s Dr. Ludvíkem Baranem a Ing. Lubomírem Linhartem.

Na malé škole, kde jsme se téměř všichni dobře znali, nebylo spříznění duší na společném zájmu žádným problémem. Nevadily hranice věkového rozdílu, stejně jako nevedil ročníkový stupeň studia, který byl jedinou formální hranicí. Náklonnost a přízeň starších studentů k mladším byla nevídaná a vlastně byla druhou vlnou pedagogického procesu, bez ohledu na to, konaly-li se diskuse ve škole nebo na koleji, kde k nim docházelo mnohem častěji. Nebyl to jen zájem o fotografii. Spjoval nás film, který byl pro mne tou nejsilnější přípravou budoucího fotografa.

Měli jsme už dost oficiální kultury, oficiálních a zprofanovaných témat. Témata, kterými jsem se zabýval a zabývám vy svých fotografických cyklech, souvisí s mou minulostí., mým dětstvím.

Po absolutoriu FAMU jsem byl požádán vedením ŠUŘ v Brně abych se do Brna vrátil a učil na škole. Jedna z prvních nabídek byla od K. O. Hrubého. Odmítl jsem. Kdybych byl přijal, bylo to nezodpovědné. K tomu, aby člověk někoho ve škole učil, musí dozrát. Odborně i lidsky. Čerstvý absolvent školy nemá co k nabídnutí studentům.

Vědomí řádu, soulad vědění, cítění, vizuality a morálky, jsou předpoklady utvářející osobní filozofii přes kterou člověk, tvůrce nazírá na svět hledáčkem své fotografické kamery. Vytváření důvěry, spolu s otevřeným dialogem se studenty, je principem mé pedagogické práce. Inspirační zdroje, motivace, znalosti a zkušenosti, potřebné k mé fotografické tvorbě, sebereflexi, jsou také součástí mé učitelské nabídky studentům.

I m p r o v i z a c e .

Když jsem se po své krátké, okolnostmi vynucené, ale významné praxi na Barrandově, vrátil na školu zpět, s možností studovat specializaci na katedře filmového a televizního obrazu, nebyl na škole nikdo, kdo by mne učil tvůrčí fotografii. Prof. K. Plicka tam v tuto dobu už nebyl. Dr. Ludvík Baran a ing. Lubomír Linhart na mne působili teoreticky. Docentem Jánem Šmokem jsem zůstal (tehdy) nedotčený. Mimo školu jsem měl řadu známých „profiků“, kteří mi byli praktickými průvodci v sebevzdělávání a hltať jsem vše, co se tehdy u nás psalo a přebíral jsem si to po svém. Poznávání fotografického světa na vlastní pěst a starší kolegové, přátelé, bylo to nejlepší, co jsem tehdy mohl mít. První kniha Dr. Anny Fárové, monografie H.C. Bressona v začínajícím nakladatelském počínání „čtverečku“, byla posílením mé zájmové orientace. Nejen já jsem se stal vyznavačem čisté fotografie, dělané bez výřezů, bez jakýchkoliv úprav. Kládli jsme důraz na viděné v plném formátu a na lidský smysl fotografie. Humanismus, který jsem objevil ve Steichenově díle Family of Man, byl pro mne základem. Byl to také Jiří Jeníček, jehož knihy o fotografii mne zaujaly. Články Jaroslava Bočka iniciovaly řadu časopiseckých diskusí o fotografii. Jeho Malé dějiny fotografie, vycházející na pokračování právě v „Mladáku“, byly prvními obrazovými fotografickými dějinami u nás. (Mimo knihy Rudolfa Skopce).

Práce v redakcích nápadně ubylo. Nikdy jsem neměl chuť stát se členem KSČ. Tato otázka byla pro mne vyřešená. Naskytl se mi vytoužená příležitost nastoupit do funkce obrazového redaktora v redakci Světa v obrazech. Ukázalo se však, že tehdejší vedení redakce podmínilo můj eventuální nástup členstvím v jejich komunistické straně. Přistoupit na takovou podmínku bylo pro mne nepřijatelné. Z toho vyplývá důsledek, že jsem se nestal zaměstnancem Světa v obrazech a jakékoliv redakce. Pokud jsem občas v některých novinách a časopisech tiskl fotografie, bylo to hlavně před normalizací, a vždy jako externí fotoreportér. Hnusily se mi výmluvy některých, kteří stranu potřebovali, aby mohli lépe pracovat. Přežil jsem to bez svazků s KSČ, a s čistým svědomím.

Svědomí jako součást osobnostní normy člověka.

Nevěnoval jsem zvláštní pozornost Cibulkovým zveřejněným seznamům spolupracovníků a agentů STB. Ty nové, které nyní vydalo ministerstvo vnitra, rovněž nepůsobí důvěryhodně a jsou nespravedlivé. U menších „ryb“ jsou uvedena osobní data. U těch důležitějších jsou osobní data pomínuta a vysokých politicko ekonomických a společenských postů, stejně jako nejnebezpečnějších policejních pomahačů, ve smyslu napáchaného zla, nejsou údaje žádné. Jakoby neexistovali. Mrzí mne, že někteří lidé, pohybující se v mé blízkosti, jimž jsem věřil a některým z nich věřím stále, jsou v těchto seznamech jmenováni. Určitě existuje nějaký důvod, proč tomu tak je. Jinak je to však pro mne nezajímavé mystérium, které vyvolává v hrdle sucho a na srdci trpkost...

.*

Ročník po Pavlu Diasovi svými fotografickými aktivitami studentů byl opět výrazný. Diasová, Podlesný, Slach, Lhotský, Dosoudil, Stivín a Vojnár byli zanícenými fotografy. Jen

dva z nich mohli studovat fotografii. (Diasová a Podlesný) Počet fotografujících studentů rostl a stejně rostlo napětí mezi nimi a školou. To, spolu s otevřením fotografické specializace utvářelo silící tlak na potřebu vysokoškolského vzdělávání fotografů. Vývoj stavu fotografie na škole pomalu a nezadržitelně směřoval ke vzniku samostatné katedry fotografie !

Jiří Stivín, fotografující hudebník .

Na koleji v Hradební jsme pořádali kulturní programy studentů. Na jednom z nich posluchač katedry kamery Jaromír Šofr hrál na saxafon vážnou muziku – něco od J. S. Bacha. Přítomného mladšího studenta Jirku Stivína, který přišel na školu z barrandovské rekvizitářské praxe, vyprovokovala Šofrova hudební produkce k frajerskému prohlášení „to umím taky“. Bylo to plácnutí do vzduchu. „Jirka v tu dobu na ni nic pořádně nehrál, a dostal strach, že bude starším a respektovaným spolužákem Jaromírem vyzván, aby své tvrzení někdy prokázal. Kameramanský, ročníkový spolužák Míla Filp měl doma saxafon a nikdo na něj nehrál, tak ho jednou Stivínovi přivezl. Jirka začal pilně cvičit. Později koupil od spolužáka, režiséra Ondry Otčenáše, první flétnu, kterou má dodnes. Vedle fotografování a filmování na škole se „zblbnul“ do muziky. Přes Miloně Novotného se stal fandou H. C. Bressona a vyznavačem jeho metody fotografování. Pro obaly svých a Daškových alb připravil své fotografie, a po hudební profesionalizaci fotografoval jen příležitostně. Na Vinohradech fotografoval řádění sovětských tanků 21. srpna 1968. V knize „Jazz mezi tanky a klíči“ je použito mnoho „srpnových“ Stivínových fotografií.

Stivín vždy zůstal kamarádem a na bezpočtu vernisáží hrál svým přátelům. Zdá se mi vhodné končit jeho citací: „Na profesora Šmoka jsme všichni nadávali, že ty jeho filmy a fotky nejsou nic moc, tak co by nás chtěl naučit. On byl zvláštní povaha, umíněně prosazoval své názory, někdy divný a (nám) nepochopitelný. Přinesené fotky nám škodolibě trhal a házel do koše se slovy: hošánku, ty šunky předělat! Ale s odstupem času musím uznat, že to byl asi jediný člověk, který mi na škole něco dal. A pro školu a fotografii udělal hrozně moc.“ (J. Stivín)

*

Dnes fotografuje hravý, specificky soukromý koncept. S malou kompaktní japonskou kamerou (Mju 2) fotografuje sebe vždy s jinou osobností, se kterou se setkává. Doma některé z takto pořízených fotografií sestavuje z barevných pohlednic do mozaikově strukturovaných velkých ploch.

Věra Váchová - Šmoková .

Věra Váchová - Šmoková začala svou „externě-studijní“ famáckou pouť v šedesátém roce. Byla mou spolužáky a její vztah s prof. Jánem Šmokem dobře poznamenal počátek jeho proměn v chování k nám studentům. Svě studium ukončila až mnohem později, kdy už existoval samostatný studijní obor fotografie. Již byla za pana profesora provdána.

Hlavním tématem fotografické tvorby Věry Váchové-Šmokové je fotografický akt. Ve srovnání s akty J. Šmoka jsou ty její žensky jemnější, a nejsou technicky překomplikované. V naprosté převaze jsou fotografie Váchové závěsnými černobílými obrazy. Když dva tvůrčí typy lidí žijí v takové blízkosti, není divu, že se v práci obou najdou společné rysy tvorby a společná témata.

Ivan Vojnár, fotograf kameraman a filmový režisér.

Kdesi na začátku připomínání těch, kteří vnímali fotografii jako zdroj obrazového poznávání, jsem citoval a komentoval vyznání filmového režiséra Vojtěcha Jasného. Charakterizoval fotografické podněty jako principy tvůrčího lidského, režiséřského vnímání. Mezi studenty posledního ročníku, vymezeného mým tématem, v silné partě fotografujících, byl Ivan Vojnár s podobným, avšak více vyhraněným, a ucelenějším názorem na tuto problematiku.

„Fotografie je pro mne celoživotní láska. Každému novináři říkám, že jsem především fotograf. To je pro mne prvotní, jak jsem se dostal k obrazu a životnímu vnímání souvislostí. Také jsem kameraman, režisér dokumentárních, a nyní také režisér hraných filmů. To jsou

vrstvy, se kterými dodnes pracuji. Nepotřebuji o fotografii příliš spekulovat, jako nepotřebuji spekulovat o kameře... „ (Ivan Vojnár)

Fotografická obrazovost je pro něj základem charakteristiky jeho filmové tvorby. Fotografoval a fotografuje „lidi, žijící na pokraji“, a ve svých filmech se zabývá vnitřně stejnými lidmi a tématy. Jeho fotografie koncentrují tragiku zobrazených lidí. Otevřeme-li šuplíky s takovými fotografiemi vyvalí se na nás otázky spojené s existencí těchto lidí.

Vojnár ve svých fotografiích není pozorovatelem, stává se empatickým účastníkem světa lidí, který fotografuje. Jeho práce je koncepční a důsledná. Fyzické podoby lidí převádí do výrazových znaků abstrahovaných vnitřních příběhů vepsaných do jejich tváří. Stejně bytostně „blízké a otevřené“ jsou portréty z kavárny Slavia, z domova důchodců a dejvického nádraží. Obrazový projev je přímý, jasný a vždy osobitý. Přes významovou závažnost a hloubku sdělovaných poselství působí Vojnárův fotografický „rukopis“ velmi jistě a lehce.

Vojnárův názor na film, na jeho komplexnost audiovizuální podstaty, opodstatňuje fotografii jako základní prvek. Nelze diferencovat fotografii od kamery, režii hraných filmů od režie filmů dokumentárních. Moderní umění s profesionalitou nepracuje. Těží ze všech audiovizuálních oborů.

J á n Š m o k - m y s t e r i u m p a r a d o x ů ,

Kdysi mi fotografa Dagmar Hochová vyprávěla, jak byla za války „totálně“ nasazena s Honzou, Jánem Šmokem, v barrandovských filmových laboratořích. Tam se tehdy zpracovával propagandistický obrazový materiál o vojenských „úspěších“ wermachtu na všech frontách. Ján Šmok už tehdy prokazoval, že není zbabělcem. Občas, jakoby technickým nedopatřením, vypustil z vyvolávacích strojů některou lázeň. Filmové zpravodajství o postupujícím „vítězném tažení“ bylo „utápěno“, Šmokovou sabotáží ničeno.

Když byla otevřena filmová fakulta AMU, v akademickém roce 1946-47, objevil se Ján Šmok mezi prvními studenty oboru filmové fotografie. Byl velmi schopným improvizátorem a jeho technické zkušenosti z práce v laboratořích napomáhaly jemu i jeho spolužákům čelit nástrahám zkoušek a státnici v roce 1948-49. Od roku 1951 nastoupil do školy jako asistent a brzy byl pověřen koncipováním a vedením praktických cvičení a stal se prvním tajemníkem katedry filmové fotografie-kamery. Spolu s Ludvíkem Baranem a Iljou Bojanovským a dalšími, které si vybral za své spolupracovníky, vypracovali systém cvičení, z nichž, některá jsou praktikována dodnes. V roce 1967 byl ustanoven docentem, který z počátku budoval ryze kameramanskou katedru a tím potlačil určitou tradici fotografie, která na FAMU přetrvávala po prof. Karlu Plickovi. Tehdy mladý pan docent Ján Šmok obětoval některé fotografy-studenty.

Vyloučení studenti: Richter, Bartůšek, Hocek a Dias byli, charakterem svého fotografického vyjadřování, dokumentaristé. Možná, ve vnímání fotografie doc. Šmoka, to byl jeho nechápavý postoj k dokumentární fotografii, které pro realistický princip tvorby, byla přisouzena nálepka „socialistická“. Už tehdy, byť ovlivnění naší „Sociální fotografií třicátých let“, jsme jasně věděli i cítili, že pro nás neexistuje jednoduché rovnítko mezi sociálním a socialistickým. Mimo jiné, už jsme také něco věděli o FSA.

„Šmok byl tehdy velice determinovaný. Chápal kameramanský talent jen v jemu pochopitelném úzkém kódu. Vývoj fotografie a kamery přesahoval jeho tehdejší limity“. (I. Vojnár) Studentovi Kábrtovi, jen proto, že měl své období fotografických zátiší a statických fotografií, řekl. „Ty se na kameru vykašli“. Ve stejném ročníku byli Karel Slach, Ivan Vojnár, Hilda Misurová a Zdeněk Podlesný. Zdeněk byl nadaný introvertní typ člověka. „Natočil

nádherný film, kompletní krátký biograf o cirkusu. Určitě byl nejlepším kameramanem z nás, a možná mohl být i nadaným režisérem. Nikdy mu však doc. Ján Šmok neřekl, ... podívej, máš talent pro kameru." (I. Vojnár) Diferencování lidí, necitlivé, a oddělování talentu pro fotografii od talentu pro kameru, poznamenalo řadu lidí.

Doc. Ján Šmok říkával studentům: "Víte, já jsem schopen poznat, kdo umí, kdo neumí, kdo má talent, kdo nemá talent. Jedenkrát jsem se zmýlil, a to bylo u Šajmoviče". Nad Diasovým fotoscénářem říkával: "Vidíte, tak to je fotograf. Já vás, studenti, varuji! Jestli budete dělat jako on, vypadnete ze školy. Buďte kameramany a ne fotografy."

Tvrdil, že se zmýlil jen jednou. Ne, jeho omyly byly, v druhé polovině padesátých let, pravidlem.

J e n o m š e p t e m .

Ze zpovídání bývalých fotografujících studentů (před vznikem výukových programů fotografie) vyplývá, (že skoro) nikdo své fotografie nekonzultoval se Šmokem. Toto poznání vyplývá z rozhovorů s bývalými absolventy středních uměleckých škol, kteří své učitele respektovali jako významné osobnosti fotografie, pedagogické autority. Je nutné však říci, že u těch studentů, kteří na kameru na FAMU přicházeli z jiných škol než z uměleckých, byl mladý a čerstvý docent Ján Šmok autoritou. Ve výuce uplatňoval svůj drsný, Šmokovský humor. „Šmok byl ironik a když vycítil, že se dobře strefuje, že má dobrý terč, byl neúprosný“. (Zdeněk Jemelka)

Založení specializovaného studia pro vysokoškolské vzdělávání fotografů bylo potřebou, která motivovala úsilí pro. Jána Šmoka. V době mého návratu na školu začíná historie vzniku studijního oboru fotografie a posléze samostatné katedry fotografie. Po tomto kroku vylučování fotografujících studentů ustalo. Považuji za životní paradox, že ač pro mé fotografické zaměření jsem byl ze školy vyloučen, tak za stejný zájem a některé stejné fotografie jsem byl opět přijat, a jako studující fotografii jsem mohl školu dokončit.

"V první polovině šedesátých let, přišel Erich Einhorn (fotograf výtvarník, novinář a organizátor) s podnětem k založení vysokého školství pro výchovu fotografů. Jeho námět byl orientován tak, že by tato nová katedra měla být zřízena při VŠUP" (Diplomová práce absolventa pana Jeřábka s názvem Erich Einhorn.) Z katalogu s názvem Ján Šmok se od pana Miroslava Němečka, dovídáme, že diskuse o zřízení studia fotografie proběhla v roce 1965, a do té doby byla fotografie trpěna při katedře filmového a televizního obrazu „jako chudá“ příbuzná a to pouze jako „základ pro vstup do filmové profese". K této informaci cituji pouze část textu z mého diplomu pro ilustraci „tajemna“ uváděných historických nepřesností:

“Rozhodnutím vysokoškolské státní zkušební komise komise ze dne 29.června 1964 nabývá P. D. vysokoškolskou kvalifikaci - výtvarný fotograf.“ (Studijní obor filmového a televizního obrazu, se studijním směrem výtvarné fotografie - fakulta filmová a televizní).

"Pravdou je, že diskuse vyvolaná E. Einhornem napomohla odklonu akademických pracovníků FAMU od zamítavého stanoviska ke zřízení samostatného oboru výtvarné fotografie. A už ve stejném roce byl podán školou návrh na zřízení tohoto studijního oboru a už v roce 1967 se ve výčtu vysokoškolských oborů objevuje poprvé i „Umělecká fotografie“." (M.Němeček - katalog výstavy fotografií Ján Šmok, 2000.) Hodně se diskutovalo o tom, kde se má vysokoškolsky fotografie přednášet. Prof. Ján Šmok byl mužem činu, reagoval na ztráty školy ve studentech zaměřených na „volnou fotografii“ a učinil konkrétní kroky. V době vypjatých diskusí na téma proč, kde a jak vyučovat fotografie, absolvovali na FAMU první fotografové. Nebýt osmiletého úsilí prof. J. Š. nebyl by postaven základ vysokoškolského vzdělávání fotografie, a to nejen na FAMU.

Pana profesora Jána Šmoka jsem pochopil mnohem později. Také mnohem později jsem začal vážit jeho schopnosti taktizovat a koncipovat nové myšlení a nové pracoviště pro

vysokoškolské studium fotografie. Respektuji význam a vážím si jeho činu. Kdysi jsem nebyl dostatečně zralý, abych pochopil a přijal jeho teorii. Má „zralostní“ proměna měla vliv na mou vývojovou změnu postoje a vztahu k prof. Ján Šmokovi.

Jestliže prof. Karel Plicka, prof. Jaroslav Bouček a prof. Jiří Lehovec byli uměleckými osobnostmi tvořícími základ fotografie na FAMU, tak prof. Ján Šmok svou teoretickou prací a organizačním úsilím, se stal skutečným zakladatelem tradice vysokoškolského vzdělávání fotografů u nás. Kdyby pan profesor neudělal nic jiného, zaslouží si důstojný pomník nejen v myslích fotografů, ale v myslích všech absolventů FAMU. Tento pomyslný pomník už dávno stojí. Vzdělávací a výchovná působnost prof. Jána Šmoka byla neuvěřitelně široká a týkala se celé fotografické veřejnosti u nás. Patřím k tomu kameramanskému ročníku, který si profesor oblíbil. Kdysi mi nabídl tykání. Byl jsem potěšen, ale nedokázal jsem to akceptovat. Byl to můj – náš pan profesor vzdor všem „mysterickým“ paradoxům.

Proti pěti tehdy vyloučeným fotografům tu dnes jsou desítky vysokoškolsky připravených fotografických specialistů a několik zkušených středoškolských a vysokoškolských pedagogů, pokračujících ve Šmokově započatém díle.

Vážím si jeho dosažené moudrosti a velké osobní proměny z ironika v laskavého člověka. Vážím si jeho ochránářského vztahu ke studentům, kterým zabezpečoval jakousi akademickou nedotknutelnost v dobách nebezpečí. Profesor Ján Šmok dokázal své pracoviště dokonale zaštitit tak, že nebylo otráveno hřměním politických tlaků. Katedra fotografie fungovala dobře s ohromnou soudružností i přátelskými vztahy a radostnou účastí na společenských akcích, zejména na zahraničních zájezdech. Za Šmoka působení a vedení katedry fotografie nedocházelo k výrazným politickým postihům studentů. Za dob temnějších než temných byla v tomto prostředí akademická svoboda. Za co toho bylo dosaženo se asi nikdy nedozvíme. Je nesporným faktem že garantem dobrých vztahů tohoto akademického pracoviště byl skutečně její zakladatel a organizační stratég Ján Šmok.

Jsem přesvědčen že Šmokův triumfální projev pedagogické osobnosti, vrcholil až v letech existence samostatné katedry fotografie, strastiplných peripetiích provázející období vzniku katedry fotografie.

Prof. Ján Šmok dožrál v „moudrého a laskavého pana profesora“. Stal se osobností, svými studenty - nejen jimi, velmi váženou. Díky jemu jsem byl v častém a v mnohých případech v přátelském kontaktu s mladší generací fotografujících kolegů. Mezi ně paří i doc. Pavel Štecha jehož slova v katalogu výstavy prof. Šmoka cituji:

“Za jednu z nejdůležitějších vlastností prof. Šmoka považuji jeho „nepředposranost“. Vlastnost tak výjimečnou v normalizační éře, vlastnost, která umožňovala studentům FAMU realizovat řadu projektů i v dobách, kdy se dalo dělat zdánlivě velmi málo, (doc. P. Štecha)

Významný a svěží názorový podíl na rozvoji výuky katedry fotografie, měla PhDr. Anna Fárová, která však po podepsání Charty '77 musela nejen ve škole, ale hlavně v Umělecko průmyslovém muzeu, svou práci opustit. Husákovo normalizační období sedmdesátých let bylo temnem nejtemnějším. Bylo na osobnostech školy, aby dopad společensko politického klima a tvrdosti doby na studenty byl co nejméně bolestný.

Obdivuji lidskou statečnost rektora školy prof. Ili Bojanovského, se kterou čelil intenzivnímu náporu strany, konkrétně stranickému vůdci Štěpánovi v posledních záchvěvech jeho uplatňování mocenské síly před tím, než ho dělníci nejkomunističtějšího závodu v Praze ve

Vysočanech vypískali. Bojanovský nepodleh tlakům síly a nevyloučil jediného studenta za účast na protestních manifestacích '89.roku. Znal jsem ho jako mladého kameramana a pedagoga školy. Byl vždy laskavým a slušným člověkem, profesionálem na svém místě.

Paradoxy provázející léta proměn prof. Šmoka od, odmítání studentů fotografů na katedře kamery , až po prosazení fotografické speciálky , jakoby se přesunuly na jeho nástupce. **Doc. Jaroslav Rajzík** je absolventem chemické průmyslovky s oborem fotochemie. Z období tohoto studia čerpal základní inspirační vlivy pro jeho abstraktní fotografii. Prvotní účel jeho fotografických experimentů v oblasti makro a mikrofotografie bylo „vědecké zkoumání“. Jeho přáním bylo studium na vysoké škole, obor chemie, které mu pro kádrové důvody nebylo umožněno stejně jako studium na gymnasiu. Po podání přihlášky dostal zprávu, „že vzhledem k důležitosti lepšího třídního výběru Vás nepovoláváme k přijímacím zkouškám“. Na FAMU se přihlásil z nedostatku jiných možností.

Po odchodu prof. J. Ehma z FAMU (1967) byl požádán, aby se začal starat o fotografii. Jaroslav Rajzík, se tak stal vedoucím Kabinetu fotografie při katedře filmového a televizního obrazu. Nedostatkem takového řešení bylo, že přípravou návrhů metodických programů byl pověřen velmi mladý asistent, tehdy bez životních a odborných zkušeností.

„ Nepočítal jsem nikdy, že bych byl fotografem, a když už jsem na FAMU byl, chtěl jsem být kameramanem. k Kdybych býval nebyl vyzván Šmokem pro práci ve škole, byl bych zůstal v televizi.“ (Doc. J. Rajzík) Začátek Rajzíkova fotografování ve smyslu kreativní tvorby je spojen až se začátkem jeho práce pro Kabinet fotografie.

(V roce 1997 ukončil na FAMU uměleckou aspiranturu v oboru výtvarná fotografie. V roce 1981 habilitoval na docenta. Byl zástupcem vedoucího katedry prof. Jána Šmoka a v letech 1987 – 1990 byl jejím vedoucím.) Jeho významným a obsáhlým výtvarným fotografickým souborem, cca z tohoto období, jsou makrofotografie „sledující světelné jevy na povrchu různých hmot“. Vždy usiloval o „souvislost“ s progresivními směry soudobého umění. Jeho obrazový projev je vysoce výtvarný a patří k předním autorům naší fotografie.

S vývojem přicházeli na školu další pedagogové z praxe. Ve druhé fázi byla výuka zaštitěna výtvarníkem Tiborem Hontym, který svou autoritou jako umělec a jako vedoucí respektovaný funkcionář tehdejšího Svazu českých výtvarných umělců zajistil škole a hlavně jejím fotografickým absolventům oficiální respekt této tehdy klíčové organizace. To mělo velký a důležitý praktický význam. Absolventi mohli získávat na svou práci po absolutoriu stipendia a hlavně získali oficiální profesionální zařazení členstvím v Českém fondu výtvarných umělců. Znamenalo to také legalizaci umělecké fotografické profese vykonávané jako svobodné povolání. Dalšími fotografy výtvarníky, kteří postupně přišli na školu byli: Jindřich Brok, Josef Prošek a později přišel Fred Kramer.

Z Á V Ě Ř

Zrušení státní kinematografie, návrat filmového podnikání do soukromých rukou, uvolnění podnikání v oblasti fotografie ve společenském vývoji si vynutily konkrétní změny charakteru výuky na FAMU. Mnozí z nás jsme cítili, že škola potřebovala „vyměnit vzduch“, aby atmosféra pedagogické praxe byla aktuálnější. Větší, častější proměnlivost lidí podílejících se na takovém programu, by měla zajišťovat svěžejší rozvoj.

Příprava výuky je závažným aktem těsně spjatým s osobností pedagoga. Úspěch učitele uměleckého oboru je závislý na vlastním talentu tvůrce, jeho uměleckých činech, ale také na jeho dobré vůli a nasazení celé jeho osobnosti ve prospěch výchovy, vzdělávání mladých. Bez přátelského vztahu k nim je tato činnost nemožná. Učitel musí být od srdce přesvědčen, že pracuje s poctivými a zvědavými studenty. Dobrý pedagog vede studenty k objevení a prohloubení jejich vlastního názoru a následně uměleckého projevu. Špatně si počíná ten učitel, který je modeluje ke své vlastní podobě. Pedagog nesmí nikdy pocítit, že si vychovává konkurenci. Potřebám výchovy, vzdělávání mladých nesmí být nikdy nadřazena osobní ješitnost pedagoga. Nejdůležitější fází přípravy fotografa je jeho rozvoj osobnosti. Etické principy ovlivňují fotografovo myšlení, lidskou zaujatost, výběr témat, způsob tvorby,

vizuální interpretaci a zodpovědnost za vlastní činy. Vědomí řádu - soulad vědění, citění, vizuality a morálky - je součástí fotografovy zkušenosti, přes kterou nazírá spolu s osobní filosofií nazírá na svět hledáčkem svého srdce, fotografickou kamerou.

Prof. Jaromír Šofr (1939) je současným vedoucím katedry kamery. Je znamenitým tvůrcem filmového obrazu, vynikajícím, výrazně eticky motivovaným pedagogem-člověkem. Při přijímacích zkouškách vyžaduje od uchazečů fotografie.“ Filmy by znesnadňovaly pohled na osobnostní pozadí uchazeče. Přijímání filmů k přijímacím k přij. zkouškám by znesnadňovalo výběr lidí, jejich spravedlivé srovnání. Ne fotografiích se pozná ta pokora a pracovní morálka, kterou vyžadují vlastnoručně zhotovené fotografie. Vůbec se dá říci, že tato morálka je principiálně důležitá při výběru nových studentů. Ze slušných a fotograficky talentovaných lidí můžeme udělat kameramany snadno, ale je z těch, kteří mají mravní kvality, aby to s nimi bylo k přežití – pět let společné práce a aby ti lidé byli schopni vývoje. Etika je alfou a omegou všeho. Škola by měla být laboratoří etiky“ (Jaroslav Šofr)

Je třeba motivovat vznik obrazového semináře pro posluchače všech oborů FAMU s důrazem na poznání možností fotografického ohmatávání - poznávání světa, jako základního pilíře multimediální tvorby, jíž moderní film bezesporu je. Smyslem fotografické kultivace není výchova jen aktivních fotografů, ale, a to především, probouzení „obrazovosti“ ve vnímání a uměleckém projevu studentů. Vůbec není důležité, jak budou sami fotografovat, důležité je jak budou s obrazovým vnímáním a projevem zacházet ve své filmové tvorbě.

K doplnění „všeobecného pojetí světa“ vysokoškoláků, zabývajících se kulturou a uměním, považuji návštěvu Osvětimi, jako nepostradatelný prvek nezbytně nutného poznání mladého kulturního člověka. – vysokoškoláka. Proto bych chtěl iniciovat studentské zájezdy do Osvětimi.

Většina z těch, o kterých toto rozpomínání je, nefotografovala z nutnosti profese, ale především z vlastní radosti, z potřeby duše. Toto ohlédnutí nemá být nostalgickou vzpomínkou, ale podkrytím některých vývojových fází školy a aspektů, které mohou inspirativně motivovat další vývojové kroky, nebo varovat před chybami, které by se neměly opakovat.

Připravený materiál není určen jen pro jednu přednášku, je jakousi zásobou seminárních debat se studenty a mým rozpracovaným úkolem. Na škole múzického a vizuálního typu pokládám fotografickou gramotnost za samozřejmou. Je povinností školy pomoc těm, kteří k rozšíření svých tvůrčích snah fotografii potřebují. Věřím v zaujetí mladých tvůrců, v jejich potřebu obrazového vnímání světa. Věřím, že také fotografující nefotografové osvěží současnou fotografickou tvorbu svým poctivým zájmem a svými fotografickými aktivitami.

Pavel Dias – 2003

„Všechno se vám stane v pravý čas. Žádná věc k vám nenajde cestu ani o chvíli dříve, ani o chvíli později, ale teprve či právě v okamžiku, kdy jste připraveni ji přijmout. Takový je zákon, před kterým nikdo nemůže uniknout, nikdo ho nemůže změnit, ani přizpůsobit. Všechno je jak má být, a všechno tomu zákonu podléhá – nic se neděje náhodou.“

Jogi Ramacharaka

Příloha.

Přehled fotografujících studentů FAMU v letech 1946-1964, je vypracován bez ohledu na to, zda řádně dokončili studium. Zvýrazněným písmem jsou uvedeni ti, jejichž výsledky fotografování přesahovaly rámec tehdejší školy, nebo důležitým způsobem formulovali význam fotografické obrazovosti ve vlastní filmové práci, či v práci pedagoga FAMU. V přehledu nejsou uvedeni všichni kameramani, jejichž vynikající fotografické vidění bylo, a u některých je, základem jejich úspěšné kameramanské praxe. Uvádím pouze ty kameramany, kteří se více zabývali „čistou“, samostatnou fotografií (still photo). Obrazové-fotografické vidění u kameramanů je předpokládánou samozřejmostí. Rád poukazuji ve svých příkladech zejména na režiséry, pro něž fotografické poznávání světa a života v něm je stálou insiprací.

Baran Ludvík Dr. (1920), **Barla Andrej** (1940), **Baromykin Boris** (1941), **Bartůšek Jan** (1936), Boček Jaroslav (....)???, Bojanovský Ilja (1923), **Budík Miloš** (1935), **Cifra Ján** (1929), Čech Petr (1941), **Dias Pavel** (1938), Dosoudil Pavel. (1941), Dostál Milan (1939), Franta Jaroslav (1934), Hájková-Einhornová Milada (....), **Hochová Dagmar** (1926), **Hucek Mirolsav** (1934), **Havetta Elo** (....)???, **Jasný Vojtěch** (1925), Jemelka Zdeněk (....)???, **Jireš Jaromil** (1935), Kachyňa Karel (1924), Kolín Jiří (1932), Kučera Jaroslav (1929), **Macák Jiří** (1939), Malík Vladimír (1931), **Mareš Petr** (1937), **Misurová-Diasová Hilda** (1940), **Němec Jan** (....) pozn.????, **Nožička Alois** (1934), **Ort-Šnep Josef** (1939), **Pařík (Parik) Jan** (1936), Ployhar Jiří (1927), **Podlesný Zdeněk** (....)???, Rajzík Jaroslav (1940) pozn., **Richter Ota** (????), **Sirový Zdenek** (1932), **Slach Karel** (1940), **Soeldner Ivan** (1939), **Stivín Jiří** (1942), **Stránský Miloš** (....)???, pozn., **Šajmovič Juraj** (1932), Šámal Jiří (....)???, Šmok Ján (1921), Špáta Jan (1932), **Štrelinger Alexander** (1934), Tůma Vladimír (1936), Uldrych František (1936), Váchová-Šmoková Věra (1940), **Vojnár Ivan** (1942), Volbracht Jiří (1935)

V letech 1946-1964 bylo studenty, kteří své studium na FAMU řádně dokončili, vypracováno několik závěrečných teoretických prací, které lze považovat za fotografické. Většinou šlo o technologické, obecné fotografické teorie.

Baran Ludvík Dr.- Základní nauky o objektu, (1950)

Konrad Kazimierz - Úvod k osvětlovacím systémům malých interiérů v čb. f.

Šmok Ján - Fotoelektrické měřiče osvětlení a jejich použití, (1950)

Bojanovský Ilja - Základní principy osvětlování, (1951)

Hochová Dagmar - O exteriéru v českém filmu, (1951)

Motejl Josef - Užití barevných filtrů v černobílé fotografii, (1953)

Malík Vladimír - Filmová fotografie v oboru infračerveného záření, (1954)

Navara Adolf - Polarizace světla, polarizační filtry a jejich použití, (1954)

Špáta Jan - Světlo a atmosféra jako prostředky dosažení hloubky prostoru, (1956)

Němec František - Exponometrie černobílých materiálů, (1957)

Šajmovič Juraj - Vývoj slovenské fotografie, (1959)
První teoretická diplomová práce s ryze fotografickým tématem na FAMU.

Mareš Petr - Problematika citlivosti materiálu a osvětlování ve zpravodajském filmu, (1960)

Štohr Jiří - Vytváření světelných nálad a různých efektů, (1962)

Genkov Michail - Svícení jednoduchými prostředky, (1962)

Čech Petr - Zjišťování rozlišovacích schopností a konturová ostrost, (1963)

Šlapeta Ivan - Jasoměry a jejich použití, (1963)

Dias Pavel - Historický vývoj základních typů foto. kam. a vliv konstrukce foto. přístr. na foto. tvorbu, (1963)

Wolf Petr - Problematika barevné reprodukce na třívrstvých materiálech, (1963)

Diasová Misurová Hlida - Fotografie v lékařství, (1964)

Podlesný Zdeněk - Člověk před objektivem v různých věkových kategoriích, (1964)

Borský Tibor - Vliv fotografie na vývin svetového moderného umenia, (1965)

SEZNAM AUTORSKÝCH ZDROJŮ

Knižní publikace:

Aškenazy Ludvík – **Černá bedýnka**, Mladá fronta, 1960

Balajka Petr - Birgus Vladimír, Dufek Antonín, Hlaváč Ludovít, Hruška Martin, - **Encyklopedie českých a slovenských fotografů**, ASCO, Praha, 1993 -

Birgus Vladimír, Scheufler Pavel – **Fotografie v Českých zemích 1839 – 1999**, Grada, Praha 1999

Blažek Bohuslav – **Dagmar Hochová**, ODEON, 1984

Boček Jaroslav – **Film, tvorba řemeslo**, Československý spisovatel, 1959

Boček Jaroslav – **Ján Cifra**, Edice umělecká fotografie SNKLU, 1962

Boček Jaroslav – **Malé dějiny fotografie**, Mladý svět, 1964

Borský Tibor – **Obrázky Bratislavy**, FO ART, 1998

Fárová Anna – **Henri Cartier-Bresson**, SNKLHU, 1958

Jasný Vojtěch – **Život a film**, Knihovna Iluminace, 1999

Král Petr – **Fotografie v surrealismu**, TORST, 1994

Linhart Lubomír Ing. – **Mezinárodní fotografie 1958**, Edice umělecká fotografie, 1959

Melounek Pavel – **Čeští filmaři, něžní barbaři**, BOHEMIA, 1996

Mrázková Daniela – Remeš Vladimír - **Cesty československé fotografie**, Mladá fronta, 1989

Navrátil Antonín – **Prof. Jiří Lehovec**, ČS filmový ústav, 1984

Parík Jan - **Kafka a Prague**, NEW IN PRODUCTION / PRAHA, 2000

Remeš Vladimír – **Miroslav Hucek**, ODEON, 1987

Sirový Zdenek - ... **není zač, řekl Bůh**, Český spisovatel a.s.1995
 Staňková Jitka + Baran Ludvík prof. - **Masky**, THEO, 1998
 Vávra Otakar – **Podivný život režiséra**, PROSTOR, 1997
 Vávra Otakar – **Zamyšlení režiséra**, PANORAMA, 1982

Teoretické diplomové práce:

Jařábek Jaroslav, – **Erich Einhorn**, FAMU, 1987

Časopisy:

Československá fotografie 1948-51, 1956,1957,1960,1961
Revue fotografie – 4/1975

Katalogy :

Asociace fotografů – **Česká fotografie** 1980-1994
 Birgus Vladimír prof.PhDr + Kirschner Zdeněk prof.PhD.r- **Fotografie absolventů FAMU**, UPM, 1987
 Budík Miloš - **Fotografie** , soukromé vydání, 1950-2000
 Dufek Antonín – **Aventinské trio**, Moravská galerie, 1989
 Kirschner Zdeněk + Fabel Karel – **AMU-1946-1996**, AMU, 1996
 Krčil 'Bob' Bohumil – **Česká fotografie v exilu** –Lidové noviny + Host , 1983
 Kuneš Aleš – **Fotografie v českém surrealismu 60.let**, ITF FPF Opava, 2002
 Kuneš Aleš –**Surrealistické incidence**, PHP, 1996
 Muselík Roman - **Fotografie absolventů a pedagogů SUPŠ Brno**, Moravská galerie, SUPŠ Brno, 1989
Nováček Tomáš + Židlický David, Galéria PROFIL, 1997
 Šmok Ján - **Dvacet let oboru Filmový a televizní obraz**, FAMU, 1966
 Birgus Vladimír ve spolupráci s Vlastou Šmokovou – **Ján Šmok** – Katalog výstavy FAMU, PHP, KANT, 2000

Rozhovory uskutečněné v měsících lednu až dubnu 2003.

Baran Ludvík prof., **Baromykin** Boris, **Bartůšková** Jarmila, **Bojanovský** Ilja, prof,
Budík Miloš, **Čechová** Marta, **Diasová-Misurová** Hilda, **Einhornová** Milada
Franta Jaroslav, **Hochová** Dagmar, **Hucek** Miroslav, **Jemelka** Zdeněk, **Kališ** Jan, prof.
Krejčík Rudolf, **Lívanec** Jiří, **Macák** Jiří, **doc.Němec** Jan, **Nosek** **Jakub**
Nováček Tomáš, **Nožička** Alois, **Parík** Jan, **Páviček** Jaroslav, **Rajzík** Jaroslav, doc.
 Richter Ota, **Slach** Karel, **Soeldnerová** Jana, **Stivín** Jiří, **Šajmovič** Juraj
 Šmoková Vlasta, **Šmoková-Váchová** Věra, **Šofr** Jaromír, prof.
Štrelingger Alexander, **Vojnár** Ivan.

*