


Náboženské skupiny a sekty ve fotografii

Dalibor Mlčák

Bakalářská práce
2011

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav reklamní fotografie a grafiky
akademický rok: 2010/2011

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Dalibor MLČÁK**
Osobní číslo: **K07249**
Studijní program: **B 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design – Reklamní fotografie**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Náboženské skupiny a sekty ve fotografii

2. Praktická část:
a) katalog výrobků nebo služeb: Food Matters
b) volný výstavní soubor: Křesťané v Asii

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

rozsah práce: minimálně 25 stran textu + předepsané přílohy.

Součástí obhajoby práce i hodnocení je přednáška na téma teoretické části Bakalářské práce po dobu 15 min. včetně obrazové prezentace. Přednáškou se nerozumí přečtení obsahu práce. Časový limit je nutno dodržet.

2. Praktická část:

a) katalog výrobků nebo služeb: celkem 12 – 15 fotografií – formát 24x30 jako maketa s grafickou úpravou + stejný počet zdrojových fotografií ve formátu 30x40cm (nebo odvozený formát) adjustovaných ve formě výstavních zvětšenin a instalovaných na zdi. Publikace by měla obsahovat krátký informativní text. Text musí projít jazykovou korekturou.

b) volný výstavní soubor: ucelený, koncipovaný soubor fotografií (explikace + písemná obhajoba), min. 10 ks fotografií v archivní kvalitě, výstavní formát (min. 50x60 cm), libovolná technika, adjustováno + písemná obhajoba cca 2 str. textu.

Současně budou všechny části praktické i teoretické práce odevzdány v digitální podobě na 3ks CD v daném rozlišení v předepsané kvalitě.

Rozsah bakalářské práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo


Seznam odborné literatury:

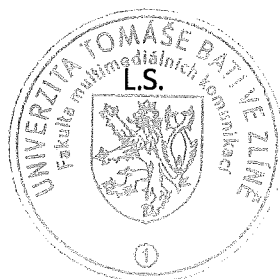
doporučené zdroje:

veškerá dostupná odborná literatura a webové stránky vztahující se k tématu po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí teoretické části: **prof. Mgr. Pavel Dias**
Ústav reklamní fotografie a grafiky
Vedoucí praktické části: **Mei-Yu Tao, MFA**
Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2010**
Termín odevzdání bakalářské práce: **16. května 2011**

Ve Zlíně dne 1. února 2011


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




doc. MgA. Jaroslav Prokop
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně

15.2.2011

Dalibor Mičák



.....
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Věnováno LiPing

This thesis has been given to LiPing who is my guide on a pleasant journey.

Poděkování

Děkuji Prof. Mgr. Pavlu Diasovi za vedení mé bakalářské práce, jeho věcné připomínky a pomoc při její realizaci. Poděkování patří také mé rodině, přátelům a blízkým za podporu, kterou mi projevili.

Abstrakt

Námětem této práce je zmapování změn ve fotografickém ztvárnění religiózních skupin. Chronologicky se věnuji autorům z historie fotografie až do dnešních dnů. Porovnávám zde různé přístupy k tomuto tématu a snažím se najít odpovědi na otázky: co navzájem propojuje dokumentární práce z prostředí různých náboženských uskupení? Co má vliv na zobrazování náboženských skupin obecně? Jaký je význam těchto fotografií pro širokou veřejnost?

Klíčová slova: náboženská skupina, sekta, dokumentární a reportážní fotografie.

Abstract

The subject of this thesis is mapping the transformation in photographic interpretation of religious groups. The order of this work is an chronological sequence from older to contemporary authors. I try to show and index wide kind of photographer's creative view in this topic.

In this work I am looking for the answers to following questions, such as: what connect together works from different religious environment? What has an general influence on imaging of religious groups? What is an connotation of these works for society?

Keywords: religious groups, sect and cult, documentary and reportage photography

Prohlašuji,

že jsem na bakalářské práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval.

V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická, nahraná do IS/STAG jsou totožné.

Ve Zlíně dne 13.05.2011

Dalibor Mlčák

OBSAH

I. ÚVOD	8
II. NÁBOŽENSKÁ SKUPINA NEBO SEKTA?	10
1. Tradiční náboženské formy	12
2. Nová náboženská hnutí	13
3. Uzavřenost náboženských skupin ve vztahu k okolí	16
4. Geografické působení	17
5. Média jako poptávka společnosti	17
6. Role dokumentární a žurnalistické fotografie	18
7. Vlivy na zobrazování náboženských skupin ve fotografii	20
III. FOTOGRAFICKÁ INTERPRETACE NÁBOŽENSKÝCH SKUPIN OD POČÁTKU AŽ DO DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY.....	21
1. Bedřich Franz	23
2. Jan Kříženecký	24
3. Fotografické řemeslo	25
3.1. František Krátký	26
3.2. Ateliér Seidel	28
3.2.1. Josef Seidel.....	29
3.2.2. František Seidel	30
4. Giovanni Verga.....	32
5. Roman Vishniac	34
IV. HOLOCAUST VE STŘEDN EVROPĚ	37
1. Mendel Grossman	41
2. Henryk Ross	43
V. SITUACE NA ÚZEMÍ ČR OD DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY.....	45
1. Karel Plicka	47
2. Martin Martinček	48
3. Dagmar Hochová	50
4. Markéta Luskačová	51
5. Pavel Dias	53

6. Jan Lukas	54
7. Jaroslav Pulicar	57
8. Tibor Huszár	58
9. Karel Cudlín	60
10. Andrej Bán	61
12. Alena Dvořáková a Viktor Fischer	63
VI. DĚNÍ VE SVĚTĚ OD DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY.....	64
1. Izrael jako téma	66
2. Micha Bar – Am	66
3. Marrie Bot	67
4. Cristina García Rodero	69
5. Yang Yan Kang	71
VII. SOUČASNÉ TENDENCE	73
1. Menahem Kahana	74
2. Schaul Schwarz	75
3. Jain Siddharth	76
4. Stephanie Sinclair	77
VIII. ZÁVĚR.....	79
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ	82

Úvod

V mojí bakalářské práci na téma náboženských skupin a sekt ve fotografii se budu zabývat vlivy na zobrazování tohoto tématu.

Od třetí kapitoly se chronologicky zabývám fotografickými pracemi, na kterých si budeme demonstrovat přístup fotografů k tomuto tématu. Většinou se jedná o práce dokumentární, měly by tedy přímo odrážet „napětí“ mezi většinovou společností a menšinou, nebo dvěma společnostmi navzájem. Proč takové „napětí“ vzniká, se pokusím osvětlit v druhé kapitole, kde se budu více než fotografickými pracemi zabývat fungováním náboženských skupin, zvláště pak nových religiozit a nových náboženských hnutí.

Postupně od třetí kapitoly sílí aktuálnost tohoto tématu v současné fotografické tvorbě, důležitosti těchto prací se neztrácí ani v první dekádě století jedenadvacátého. Snad právě proto, že se jedná ve většině případů o fotografii sociální a živou, je každému z nás o něco blíže, než kdyby pracovala s jiným žánrem. Ze sociální fotografie už je jen krůček k humanisticky angažované fotografii, krůček jen nepatrný, ale podstatný, především v interakci mezi osobami zobrazovanými a diváky. Autory angažovaného dokumentu se nebudu zabývat v samostatné kapitole, ale jednotlivě v medailonech autorů, řazených dle vzniku prací. Jelikož se vesměs jedná o autory mladší generace budou tedy řazení spíše blíže k závěru této práce.

II. Náboženská skupina nebo sekta?

K otázce terminologie se nevztahují práce fotografů samy o sobě, považují však za důležité vysvětlit některé pojmy, abychom v následujících kapitolách mohli bez problémů rozlišit, k čemu se fotografické práce odkazují a jaká problematika je s nimi v tvůrčím procesu spojena. K osvětlení tohoto tématu se pokusíme najít klíče v humanitních vědách, sociologii, religionistice a psychologii. Při tomto zkoumání si objasníme nejen terminologii, ale především způsob fungování různých náboženských komunit, jejich význam a charakteristické rysy.

Tradiční náboženské formy

Za tradiční náboženství u nás v Evropě označujeme ony tři základní a příbuzné religionizity-křesťanství, islám a judaismus. Věřící těchto monoteistických náboženství můžou být označeni jako lidé *Knihy*. Společně uznávají Starý zákon, křesťané kromě toho ještě *Nový zákon*. Muslimy není Starý zákon uznáván v dnešní podobě, považují ho změněný vůči jejich původní formě zjevení Boha prostřednictvím archanděla Gabriela. Jejich *Knihou* je *Korán*.

V následujícím textu o fungování náboženských skupin se zaměřím na nová náboženství. Důvodem mi k tomu je, že právě nové a malé náboženské skupiny se setkávají s nepochopením veřejnosti, která se oprávněně bojí deviantnosti uzavřených komunit (a to nejen náboženských). Zde musím zmínit to, co budu i dále v práci opakovat, a sice, že naprostá většina nových náboženských forem vzniká z potřeby duchovního naplnění. Proto je třeba si uvědomit, že v podstatě všechna současná světová náboženství začínala jako sekty. *“Judaismus, křesťanství i islám vyrostly z pevně uzavřených komunit věřících, jež uctívaly svého vůdce. Židé následovali Mojžíše, ke kterému Bůh promluvil z hořícího keře. Křesťané uznávali Ježíše Krista jako Božího syna a Muslimové byli vedeni Mohamedem, jemuž byl Korán nadiktován Bohem prostřednictvím archanděla Gabriela.”*⁽¹⁾ Dnes jsou všechna tato náboženství přijata celosvětovou společností a jejich učení ovlivňuje stamiliony lidí.

Problémem, se kterým se setkáváme v Evropě, a na něž upozorňuje Štampach, je názor, že nová náboženství a menší náboženské společnosti rozvracejí tradiční kulturní hodnoty, na kterých stojí evropská civilizace a vzdalují tak člověka jeho vlastní historické tradici. Takoví jedinci pak bývají označováni za sektáře (v hanlivém smyslu distancování se od okolí) např. jehovisté, adventisté, letničtí křesťané, ale někdy i evropští budhisté, taoisté a muslimové.⁽²⁾

1/ PORTERFIELDOVÁ, M. *O sektách*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997, s. 16-17.

ISBN 80-7106-22233-2

2/ ŠTAMPACH, I. O., *Sekty a nová náboženská hnutí - naděje a rizika*. Praha: Oliva, 1995, s. 2-3. ISBN 80-85942-01-1

Argumentace tradicí, ve smyslu kultury, se zdá být opodstatněná, neboť jsme byli po dobu patnácti století vychováni především v křesťansko židovském výkladu světa a naše společnost převzala a modifikovala morální zákony vycházející z křesťanství. Jistě, víra v Ježíše Krista, náboženství i církev prodělaly nejednu reformaci a různé výklady měly na území nejen Čech, ale celé Evropy větší či menší vliv, v závislosti na místě a čase působení. Církev, víra a kultura se modifikovaly navzájem a byly modifikovány a interpretovány na základě aktuálních potřeb lidí.

Příklad historického apelu je patrný u **Otakara A. Fundy** ve výkladu **Alberta Schweitzera**, coby zastávce kritického myšlení a úcty k životu: “Jestliže v dnešní době nejednoho člověka unaveného technickou civilizací vábně přitahují sféry jiných náboženství, pak **Schweitzerův** výklad o této problematice volá i dnešního Evropana, aby se nejprve vážně setkal se svou kulturně historickou tradicí.”⁽³⁾

Takovouto “technickou” únavu zmiňuje i **Skopalová**⁽⁴⁾ a v následujících bodech uvádí příklady, které mohou vést k volbě netradičních náboženských hnutí.

- *potřeba sdílnosti, přátelství, porozumění, potřeba někam patřit, cítit se někde doma,*
- *potřeba jasné a výstižné odpovědi na životní otázky,*
- *potřeba získání ztracené rovnováhy, uvolnění,*
- *potřeba ohodnocení a uznání sebe sama,*
- *potřeba přenést své rozhodování na někoho jiného,*
- *potřeba najít odpověď na otázku smyslu života,*
- *potřeba vize lepšího světa a naděje.“*

Nová náboženská hnutí

Nová náboženská hnutí vznikají často za účelem reformace starší nebo větší náboženské společnosti či církve. Důvody mohou být různé, nicméně malé nově vzniklé náboženské společnosti, často dynamicky se rozvíjející, poskytují věřícím jiný druh naplnění a seberealizace, proto jsou vyhledávány i věřícími s jinými ambicemi a potřebami. Etablované církve nabízejí svým věřícím tradici, více či méně fungující, stovky až tisíce let. Ze sociologického hlediska

3/ FUNDA, O. A., CHRÁSTKOVÁ J., KOHOUT J., NOVOTNÝ P.

Albert Schweitzer zastávce kritického myšlení a úcty k životu, Praha: Vyšehrad 1989, s. 30.

4/ TYPOVSKÁ, L., SKOPALOVÁ, J., DOPITA, M. *Vybrané problémy současné společnosti*.

Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 39-40. ISBN 80-244-0148-7.

je růst nových forem náboženských skupin vítán, rozšiřuje se tím spektrum duchovního naplnění a pro celou společnost je znakem tolerantnosti.

Od názvu sekta se v současné odborné literatuře opouští a častěji se mluví o nové náboženské společnosti, nové religionistice či netradičním náboženství.

Označování náboženských skupin skýtá problémy samo o sobě, především pak nových, neznámých náboženských skupin. Při použití označení (např. „sekta“) si musíme uvědomit konotace spojené s tímto pojmem. Označení nepřináší čtenáři, divákovi, posluchači žádnou konkrétní představu o fungování oné společnosti, ale přesto vrhá stín na její členy. Co nanejvýše přináší, je porovnání s nějakým způsobem fungující náboženskou skupinou, kterou už známe a máme ji zařazenu mezi dobré, zlé, problémové či bezkonfliktní. Ono nebezpečí je ukryto v „sumarizování“ do skupin a tím v nedostatečné informovanosti o jednotlivých náboženských uskupeních. Takovýmto způsobem informovaná společnost je poplatná zdroji informací a obraz, který zaujímá, může být založený na mylných názorech a předsudcích. Za sektu zpravidla označujeme náboženskou skupinu, která je nějakým jasně čitelným způsobem vyčleněna za společnosti. To může být pojetím víry samy o sobě či uzavřením se před okolím fyzicky, například hradbou, zdí, vybudováním sídla mimo ostatní společnost. Je možné, že ono označení není ani tak spojeno s provozováním víry jako s oním distancováním se. Uzavřená komunita se stává neprůhlednou, což přináší obavy většici se od sousedů přes vesnici nebo město dále do vzdálenějšího okolí a tato skupina je označena za separatistickou, což už nemá jen informativní charakter, ale skoro až výhružný a teroristický nádech, spojený se strachem okolí z menšiny.

Pojem „sekta“ je vždy vázán na určité místo v daném čase. Náboženská skupina označovaná dnes za sektu v České republice, nemusí být sektou za čtyřicet let anebo nemusí být dnes sektou třeba v Indii. Pojem sekta je tak často užívaný především v negativním slova smyslu.

Jak vysvětluje **Vojtíšek**: *“Mám za to, že sektu nelze dost dobře definovat, protože tento pojem nevyjadřuje nic jiného než vztah, který mají příslušníci většiny k nové, nezačleněné a dosud nerespektované náboženské menšině. A tento vztah je špatný: slovo „sekta“ vyjadřuje distancování se, pohrdání a přesvědčení o tom, že ona menšina je deviantní, zatímco zbožnost či bezbožnost většiny je normální.”*⁽⁵⁾

O tom, že sektou nemusí být označována dosud jen neuznaná a nová náboženství, ale třeba i sto let fungující společnosti, si ukážeme v kapitole 5. na příkladu Fundamentalistické církve Ježíše Krista svatých posledních dní (FLDS).

Domnívám se, že označování náboženských skupin není přímo úměrné stáří skupiny či filosofie, ale má reflexivní povahu celé společnosti skýtající sympatie či antipatie.

5/ LÉBLOVÁ, M. *Většina z nás „v něco“ přece jen věří* (rozhovor se Zdeňkem Vojtíškem). In AntropoWebzin 3/2006. [online]. [cit. 2009-11-20]. Dostupné z: <<http://antropologie.zcu.cz/index.php?static=webzin>>.

O tom, jak je důležitá lokace skupiny a celková atmosféra ve společnosti, v níž se nachází, si ukážeme na příkladu práce fotografa **Yang Yan Kanga**, zabývající se dokumentováním pronásledované křesťanské komunity v Číně (*People's Republic of China*).

Ne všechna nezačleněná, nerespektovaná menšinová náboženská hnutí (užíváme pro ně souhrnný pojem „*nová náboženská hnutí*“) tedy mají v určité společnosti postavení „sekt“ - záleží na společnosti, jak je vnímá, jak je přijímá, do jaké míry se jich obává atd. (například LFSD a polygamie v Americe).

Vojtíšek klade důraz na špatný vztah společnosti k sektám, a to už jen na základě pojmu sekta. Tento problém řeší i **Štampach**⁽⁶⁾ a poukazuje na důvody vzniku Nové náboženské společnosti či přejímání a modifikace nauky původní skupiny.

Štampach odůvodňuje napětí mezi nově vzniklou náboženskou společností a jejím okolím porušením tradice původní církve. Je zřejmé, že vztah společnosti k nově vzniklým náboženstvím je převážně negativní, mnoho skupin se nejen proto brzy rozpadá a zaniká, jiné se rozvíjejí a více se začleňují do okolí, stávají se etablovaným náboženstvím a od nich se znovu odštěpují nové větve a ideologie, a stávají se sektami. Tato cirkulace pokračuje, některé zanikají, jiné se rozvíjejí. Jako sekty začínala mnohá dnes již plně uznávaná náboženství, například křesťanství. Ve Skutcích apoštolů 28, 22 bylo označeno římskými Židy začínající křesťanství jako sekta, jejíž rysy v tu dobu opravdu mělo. Ranní křesťané byli pronásledováni, mučeni a zabíjeni za účelem potlačení jejich komunity, coby zdroje ohrožení pro Římské náboženství té doby (modifikované řecké a etruské božstvo) a obavy ze ztráty panovnickovy moci nad poddanými. To vše proto, aby se pak ve středověku křesťanství stalo formou útlaku vůči jiným náboženstvím a aby křesťané válčili i mezi sebou navzájem o moc a území, tak jako tomu bylo například na Bílé Hoře roku 1620.

S používáním termínu sekta mohou vznikat problémy, které zavání až náboženskou diskriminací. Ve vědecké terminologii se proto od označení „sekta“ upouští, jelikož tímto pojmenováním může být některým náboženským skupinám neprávem přisouzena výše popsaná nálepka deviantnosti až zločinnosti. Proto se používají názvy jako nová náboženská hnutí, netradiční religiozita, netradiční náboženské skupiny a podobně, Toto označení je všeobecně lépe přijímáno, tím spíše, že některé ze skupin, jež jsou společností ještě dnes vnímány jako sekty, už dávno ztratily svůj nábožensky protestní charakter.

Štampach⁽⁷⁾ ukazuje propojení historického pojetí sekty a společnosti, stejně tak jako vývoj sekt v etablované náboženství, to vše v kulturním a geografickém kontextu. Všeobecně

6/ ŠTAMPACH, I. O., *Sekty a nová náboženská hnutí - naděje a rizika*. Praha: Oliva, 1995, s. 2-3.

ISBN 80-85942-01-1

7/ ŠTAMPACH, I. O., *Sekty a nová náboženská hnutí - naděje a rizika*. Praha: Oliva, 1995, s. 2-3.

ISBN 80-85942-01-1

se dá říci že “Sekta” je označení náboženské společnosti, v níž převládají tendence jako autoritářství, uzavřenost, fanatismus, nesnášenlivost, selekce informací apod. Sekta může být rovněž náboženská společnost, která svým stoupcům škodí, a to fyzickým nebo psychickým nátlakem, omezováním osobní svobody, nezákonným odepíráním majetku členů ve prospěch sekty či jednotlivých vůdců. Dále do této skupiny patří náboženské společnosti s násilnými, popř. vražednými či sebevražednými tendencemi.

Uzavřenost náboženských skupin ve vztahu k okolí

Uzavřenost Náboženských hnutí může mít několikerý charakter. V této části si vysvětlíme základní důvody, které vedou k separaci těchto skupin ze společnosti.

Pokud se bavíme o separaci sekt, netradičních náboženských či nových religiozních skupin, většinou máme na mysli programové vyčlenění se skupiny, ze společnosti, často vnímané jako “My a Oni”⁽⁸⁾ ve smyslu “My” v rámci skupiny a zbytek společnosti co by “Oni”. Takovéto pojetí skýtá nebezpečí autoritářského přístupu vedoucího skupiny často uplatňované vůči členům skupiny. **Skopalová** popisuje osobnost vůdčího představitele jako charakteristickou osobnost, jejíž kouzlo přitahuje stoupence, od nichž však vyžaduje naprostou věrnost a oddanost, “Vůdce je pak autoritou nejen nad učením, ale i nad životní praxí.”⁽⁹⁾ Podle **Lužného** je autoritářství skupiny podmíněno rozhodováním jedné či několika málo osob. Touto osobou bývá nejčastěji zakladatel hnutí, který je ostatními členy považován za mimořádnou osobnost.⁽¹⁰⁾

V takovéto skupině může najít uplatnění to, co je dle **Schweitzera** nazýváno “pesimistickým náboženstvím”, i když on takto označuje náboženství vzniklá v Indii, zejména bráhmanismus a buddhismus, nicméně vnímání pozemské existence může být dosti podobné a sice negativní, jako sled utrpení, z něhož se má člověk vymanit. To se v indických náboženstvích děje veskrze meditací a odproštění mysli od těla. Na podobném základě pesimistického náboženství stojí i náboženské společnosti

s vražednými a sebevražednými tendencemi. Obecně by se dalo říci, že malé autoritářsky vedené skupiny mohou využívat jednotlivých členů ve svůj prospěch mimo zákony dané země daleko snadněji než rozsáhlá náboženská hnutí. Důvodem je lepší přehled o jednotlivých členech, jejich aktivitě a oddanosti. U větších skupin je dělení na menší části vždy s jednou zodpovědnou osobou.

Na druhou stranu ne každá uzavřená skupina je separatistická, sebedestruktivní či chce svým stoupcům škodit. Naopak, většina náboženských skupin, ať už velkých či malých vzniká

8/ VOJTÍŠEK, Z. *Nová náboženská hnutí a jak jim porozumět*. Praha: Beta Books, 2007, s. 35-47,

ISBN: 978-80-86851-64-8

9/ TYPOVSKÁ, L, SKOPALOVÁ, J, DOPITA, M. *Vybrané problémy současné společnosti*.

Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 36. ISBN 80-244-0148-7

10/ LUŽNÝ, D. *Nová náboženská hnutí - informativní materiál pro učitele*. Praha: MŠMT, 1999, s. 5.

ISBN 80-210-1645-0

z duchovní potřeby po naplnění něčím, co nám není světský způsob života schopen nabídnout. Setkání s něčím vyšším, ať už přírodní či jakoukoliv jinou silou, obrací běh životů lidí jiným směrem, vytrhuje nás ze stereotypu a staví nás do jiných životních situací. Ty nabízejí alternativu k materiálnímu způsobu života, kterým každým dnem zabezpečujeme sebe nebo své blízké.

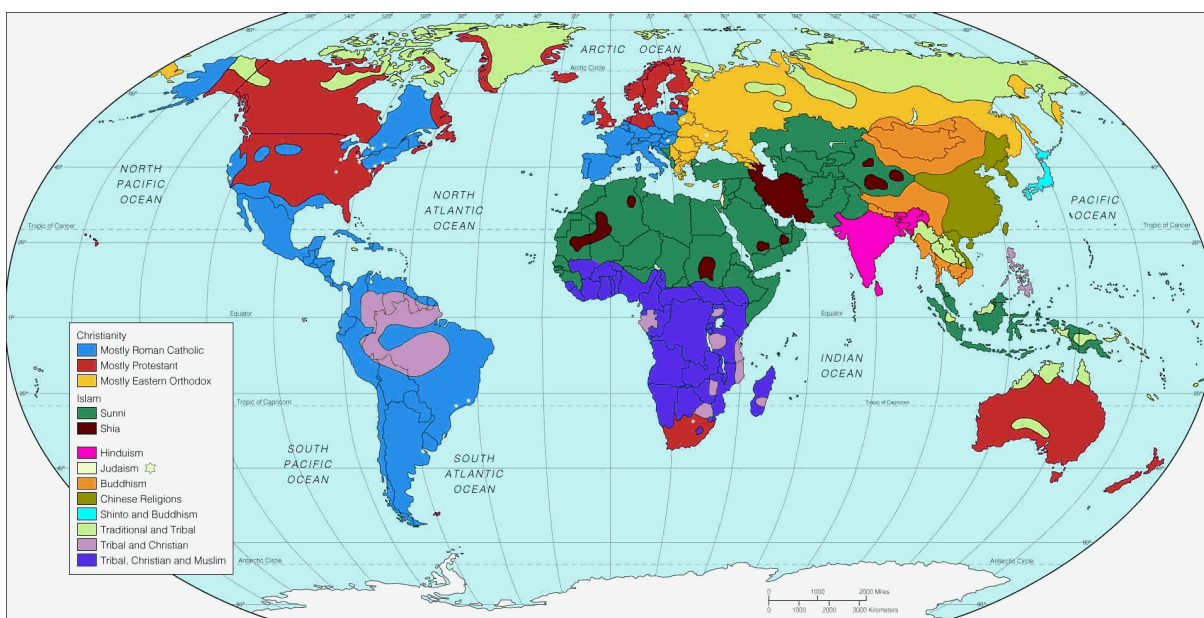
Geografické působení

Geografické působení má velký podíl na vnímání náboženství a náboženských skupin obecně, tak jak již zmíněný **Z.Vašíček** uvádí příklad, kdy může být skupina vnímána jako “sekta” v Čechách, ale ne třeba v Japonsku, může být vyčlenění skupiny podmíněno geografickým působením, například muslimové v Čechách jsou vnímáni jako uzavřená skupina, nikoliv však v Turecku či na Blízkém Východě, obecně tam může být situace podobná pro křesťany jako muslimy u nás.

Média jako poptávka společnosti

O tom, jak média utvářejí náš obraz, pojednává **Enroth**,⁽¹¹⁾

Jeho vidění médií je veskrze negativní, a to především díky zkreslení a zaujatosti médií už z podstaty reprodukováné informace. Problém a nebezpečí je v tom, že média utvářejí mínění společnosti. Takto vznikají i mylné názory na některá netradiční náboženská hnutí, případně jeden negativní příklad ovlivní obraz společnosti o daném hnutí celkově. Takovéto zprávy skýtají nebezpečí zkreslení, neboť dané téma není zajímavé pro většinové publikum z dlouhodobého



11/ ENROTH, R. *Průvodce sektami a novými náboženstvími*. Praha: Návrat domů, 1994, s. 10- 11. ISBN: 80-85495-29-5

hlediska, a tak je z nabídky médií následující den či týden vytlačeno jinou senzací. Může být pro nás zajímavé pokusit se dohledat, jak ona kauza skončila. I to nám může pomoci udělat si představu nejen o informaci, kterou hledáme, ale i o zprostředkovateli. Zpravidla je zpráva nahrazena jinou, bez toho, aby se čtenář mohl seznámit s danou problematikou a utvořit si tak vlastní ucelený názor (Holešovský).⁽¹²⁾

Role dokumentární a žurnalistické fotografie

Dokumentováním svého okolí se zabývá nebo zabýval snad každý fotograf. Je to naprosto přirozený zdroj inspirace a uchovávání si vzpomínek pomocí fotoaparátu. Podněty z okolí nás vybízejí k jejich zachycení, pro vlastní památku nebo jako průkazný materiál, že se ona událost opravdu stala. Nejenom fotografové, ale všichni, kteří používáme fotografický přístroj, pracujeme s tímto konceptem, na dovolené u moře, na koncertě, při slavnostních událostech a podobně. Zpravidla tyto snímky vznikají jako druhotný produkt, tj. jsem na dovolené v zahraničí, fotografuji a tím si uchovávám vlastní vzpomínky a zážitky z cesty, nicméně nejdůležitější je pro mne samotná návštěva oněch míst. Fotografie si můžu prohlížet o samotě, nebo se můžu podělit s ostatními, zpravidla jsou pak tyto snímky doprovázeny komentářem o tom, co jsme během cesty zažili.

Další druh dokumentování může být, pokud cestujeme, zajímáme se o nějakou problematiku, a to za účelem fotografie. Na první pohled nemusí být mezi těmito dvěma skupinami viditelný rozdíl, ale zamyslíme-li se například: jet do Afriky, a jet do Afriky fotografovat. Schválně dávám příklad exotiky, neboť pravděpodobně kdokoliv kdo pojedje do Afriky, vezme si s sebou fotoaparát a na cestě bude fotografovat, což už nemusí být pravidlem při cestě na Petřín, Špilberk či Bílou Horu. Snímky, které přineseme z cesty za účelem fotografie, budou jiné, než z cesty, kde fotografie dokumentují naše zážitky. Není to ale vše tak jednoduché a nejde si nastavit mysl na „lov snímku“ a tím onen snímek „ulovit“, hraje zde roli mnohem více faktorů, jako jsou: znalost prostředí, tématu, kterému se věnuji a v neposlední řadě jak ono prostředí vnímá mě, protože pokud dokumentujeme lidi, hraje roli i náš vzájemný vztah. Dokumentární a dobrá žurnalistická fotografie je souzvuk několika stovek tónů z odlišných nástrojů a klade důraz nejen na to, jací jsme jako fotografové, ale i jako lidé.

Dokumentární fotografové přicházejí do styku s lidmi a ti jim musí dovolit se nechat fotografovat, a tím i nějakým způsobem důvěřovat fotografovi. Přirovnání fotoaparátu a zbraně se stalo naprosto běžnou denní praxí na poli teorie fotografie, ale nejen tam. Tato asociace se promítne velkému procentu lidí, kteří kdy drželi fotoaparát, fotografovali své blízké nebo naopak byli fotografováni a uvedeni do rozpaků cvaknutím závěrky. Z tohoto neblahého pocitu,

12/ HOLEŠOVSKÝ, K., UTB FMK, předmět Teorie komunikace, PhDr. Karel Holešovský (2008)

že jsme byli zachyceni nepřipraveni, snad pochází i fráze „pozor, vyletí ptáček“ nebo „sýr“ či odpočítávání „jedna, dvě, tři“.

Vpravdě je netaktní nechat někoho na památeční fotografii se zavřenýma očima. Dokumentární fotograf ani žurnalista nás ale zpravidla neupozorní na to, že jsme fotografování, a tím hrozí nebezpečí, že budeme mít třeba právě zavřené oči či se nebudeme dívat do fotoaparátu, nebo dokonce nebudeme vypadat podle své představy.

Proč to tedy ti fotografové dělají? Nemůžu zde zdůvodnit všechny argumenty pro a proti, to ostatně není účelem této bakalářské práce ani této kapitoly. Důvodem k sepsání této kapitoly je uvědomění si toho, co asi všichni tušíme, ale přesto se znovu ptáme nebo jsme tázáni „co to fotografuješ?“ nebo „co je na tom tak zajímavé?“

Těžko pak můžeme vysvětlit, že třeba i ve svatební kytici vidíme něco z charakteru novomanželů, že chudoba jedněch vypovídá o bohatství druhých, o tom, že třeba nehledáme věci přímo, ale snažíme se jim porozumět. To, proč nás většinou fotografové neupozorní na to, že jsme fotografování, je způsobeno tím, že chceme na fotografii vypadat jinak než ve skutečnosti, tím změním své chování a v tu chvíli je moment, který měl být fotografován, nenávratně pryč.

Tomuto tématu se věnují jak **Roland Barthes** v eseji *Světlá komora* tak **Susan Sontagová** v knize *O fotografii* či **Walter Benjamin**, **Vilém Flusser** a jistě i mnoho dalších autorů. Nezmiňuji zde jednotlivé strany, na kterých je možno se dobrat jednotlivých statí, ne z důvodu zamlčení copyrightu, ale z důvodu, že dnes 30, 40 ale i více let po oněch úvahách, je věcí naprosto běžně uznanou, že fotografování a jeho chování je modifikován přítomností fotoaparátu. Důvodem, proč dokumentární fotograf použije i fotografii, na které nevypadáme podle svých představ či se nedíváme do fotoaparátu přímo, je ten, že pokud má být fotografie publikována v časopise, na výstavě či v knize, je náš osobní pocit z toho, jak vnímáme sami sebe, méně důležitý než to, jak čte obraz většina. Časopis, výstava nebo kniha zde nejsou jen pro naši potřebu, ale často se věnují nějakému tématu, kde jedna fotografie doplňuje druhou, a tak navzájem vytváří celkový obraz daného tématu. Nedělám si nárok na tvrzení, že tento postup je nedotknutelným dogmatem. Jsou dokumentární fotografie, na kterých se všichni v obraze dívají přímo do kamery, jsou ustrojeni a sami se sobě na fotografii líbí. Takové fotografie, ale převážně vznikají s jasným konceptem a pracují třeba s násobením těchto fotografií či jinak podporují hlavní myšlenku souboru.

Dalším důležitým faktorem je, že dokumentární ani žurnalistická fotografie zpravidla nepracuje pouze s jedním snímkem, ale vytváří fotografický příběh. S tímto pojmenováním a ideou o celku souboru a práce s příběhem vyprávěným fotografiemi přišel poprvé **W.Eugene Smith** v reportáži *Country doctor* publikované v magazínu *LIFE* 20. září 1948.

Samozřejmě už předtím byly vytvářeny fotografické a obrázkové knihy, ve kterých se muselo pracovat s konceptem pořadí fotografií či dvojstran tak, aby divák obdržel informaci/ sdělení dle úmyslu autora, kurátora či publicisty. Nicméně vznik pojmu „Photostory“ je spojován právě s pracemi **W. E. Smitha**.

Vlivy na zobrazování náboženské skupiny ve fotografii

Toto téma se proměňuje v závislosti na všech faktorech zmíněných již výše, kultuře, všeobecné vyspělosti společnosti, tolerantnosti či antisemitismu, geografii, technologii dané doby a možnostmi fotoaparátů, ale i druhu poptávky v časopisech a fotografických knihách. Náboženské skupiny jsou přímo úměrně zastoupeny ve fotografii dle zájmu společnosti o jejich osudy. Ne vždy jsou tyto důvody humanitární a ne vždy jsou fotografie pořizovány za účelem pomoci té či oné náboženské skupině v jejím fungování a lepšího včlenění do společnosti za přispění pravdivého obrazu, a tím nabourání mýtů a předsudků. Při hledání materiálů k tomuto tématu jsem se musel nutně nasměřovat pouze na některé fotografie a jejich práce, klíčem se mi k tomu stalo několik kritérií, jako jsou

:

- ∑ Dokumentární a fotožurnalistické práce, ve kterých je vidět pohled zevnitř skupiny (velice jednoduše se tento koncept popisuje, ale těžko prokazuje). Vesměs se jedná o dlouhodobější projekty (ale ani to není pro mne kritériem k zařazení fotografie do této teoretické práce).
- ∑ Fotografové, kteří se zaměřili na jednotlivé krajové zvyky jako jsou poutě, obětování, fotografie ze svatých míst- křesťanů, muslimů i Židů.
- ∑ Náměty konfliktu kultur, ve kterých hraje náboženství významnou roli (**Menahem Kahana, Micha Bar-Am** a další žurnalisté).

Dále mne jako fotografa na tomto tématu zajímá, jaká rizika nese nedorozumění v čtení takovýchto obrazů (divákův kulturně- historický přehled), a v neposlední řadě, jak většinová společnost přistupuje k jednotlivým náboženským uskupením. S tím je spojen i problém publikace fotografií a konfrontace pohledů jak v rámci skupiny, tak většinové společnosti a jimi navzájem. Předem je potřeba ujasnit si, že tyto hranice jsou proměnlivé v závislosti na kultuře, vyspělosti společnosti, tolerantnosti či naopak antisemitismu, zvycích a historické zkušenosti (viz **Z. Vojtíšek** výše), a tím pádem nelpět stoprocentně na závěrech této práce jako na jediném a správném pohledu na tuto problematiku. Toto vše zahrnuje jak státem uznané (oficiální) církve, tak nově vzniklé, počtem věřících malé náboženské skupiny či sekty.

III. Fotografická interpretace náboženských skupin od počátku až do druhé světové války

Při hledání počátků náboženských skupin ve fotografii se nedohledáme fotografických prací vytvořených za účelem zakázky pro časopis či jiné periodikum, tak jak tomu je dnes většinou. Nenajdeme zde ani ucelenější fotografické práce od jednoho autora, mapující běžný život těchto komunit. Vznikají tedy fotografie:

∑ Slavnostních událostí

(Bedřich Franz, Slavnost Božího těla na Zelném Trhu v Brně, 1841)

∑ Běžných dní, za soukromým účelem, většinou památečního charakteru.

∑ Cestopisné, často zachycující náboženské obřady a rituály. Pro ně je typická exotičnost, která byla často hlavním důvodem k pořízení snímku.

∑ Jako čtvrtou skupiny bych zařadil snímky, které nějakým výrazným způsobem kombinují tři výše zmíněné kategorie s vědomím, že zachycují něco, co je v ohrožení vlastní existence z důvodu utlačování silnější skupinou, narušením původního životního prostoru potřebného k přežití či k udržení tradic a tradičního způsobu života. Nejčastěji se jedná o konflikt mezi menší nábožensku skupinou a okolím, které je ve většinové převaze, a tím udává směr, jímž se osud této komunity bude ubírat. Fotografie a soubory s tímto sociálním aspektem často kladou důraz na důkladné poznání menšiny, snaží se být nestranné či mají ukázat danou skupinu v lehce pozitivním světle, a tím zmírnit xenofobní předsudky. Tato skupina je pro mne tou hlavní kategorií.

Do našeho tématu spadají i vůbec první snímky pořízené na území Čech. Děje se tomu nedlouho po ohlášení vynálezu fotografie v Paříži panem **Daguerem** 7.ledna 1839. Přes všechnu zdánlivou informační pomalost první poloviny devatenáctého století se v Čechách objevuje asi první daguerotypický přístroj začátkem léta 1839 a to u trojice: **Ferdinand Hessler**, **Ludwig Redtenbacher** a **Wilhem Horn**. Daguerotypie v té době byla naprostá novinka a zájem o ni byl především v odborných kruzích fyziků, přírodovědců či lékařů. Práce s daguerotypickým přístrojem spájela trochu z mystiky, alchymie a něco z čisté zábavy. Snad díky složitosti procesu nově otevřeného pole zkoumání se fotograf stával tak trochu i vynálezcem, což rovněž mohlo přispět k popularizaci této „světlokreslící“ novinky. Praktické uplatnění, ale daguerotypie hledala těžko. Daguerotypie, kde jediný snímek je originál bez možnosti negativu či kopírování, měl opravdu jen zábavní či památeční charakter. Nechci tomuto převratu na poli fyziky, optiky a společenských věd nijak ubírat na významu, ale kromě portrétních podobenek neměla daguerotypie většího využití. Dalo by se říci, že prvním na světě, kdo této novince dodal smysl, byl **Bedřich Franz**, a to snímkem zachycující reálnou událost.



Bedřich Franz Slavnost Božího těla v Brně na Zelném trhu 10.6.1841

Tento brněnský profesor fyziky na filosofickém učilišti v Brně, premonstrát **Bedřich Franz** (1796 – 1860) vyfotografoval 10. června 1841 první snímek dokumentárního charakteru. Fotografie zobrazuje **Slavnost Božího těla** na *Zelném trhu* v *Brně* a jedná se o světový unikát, nikde na světě se nesetkáme s podobnou myšlenkou „reportážní fotografie“ z této doby. **Franzova** daguerotypie je dnes uložena v archivu Muzea města Brna na hradě Špilberku.

Daguerotypie postupně dobyla české země, ale nejen ty, fotografie našla svoje místo na slunci v podobě portrétních ateliérů po celém světě.

Fotografický portrét byl znamením vyšší třídy a jeho cena tomu odpovídala, podle toho se vedlo i fotografickým ateliérům i fotografům (např. Nadar- Francie, Brady- USA, W. Horn v Praze).

Technika spěchala kupředu a byl vynalezen mokrý kolodiový proces, tím fotografie rozšířila svoje využití.

Jako jednu z prvních dochovaných dokumentací pražské židovské obce jsou fotografie **Jana Kříženeckého** (1868 -1921), jedná se o dílo zachycující měnící se pražské židovské ghetto do podoby, v jaké ho známe dnes.



J. Kříženecký, Praha (přelom 19. a 20. století)

Na konci 19. století snad všechna evropská města procházela transformací, jak urbání, tak myšlenkovou. Ta první byla důsledkem růstu životního standardu a nevyhnutelnou technicistní modifikací, kdy středověká struktura města nebyla vyhovující pro potřeby moderního způsobu života a soužití se stroji. Ta druhá (myšlenková) transformace byla příčinou blízkých politických změn v Evropě, a růstem životní úrovně.

Jan Kříženecký pravděpodobně stál u založení tradice fotografování Prahy z pohledu mizející kultury, transformace a dost možná i obavy o budoucnost. Na něj navazuje v celém dvacátém století zachycování Prahy jako mizející, někdy s větší, jindy menší patetičností „starých dobrých“ časů. Tato tradice pokračuje i na počátku století jednadvacátého, oficiálně se o ni stará a podporuje ji *Czech press photo*, konkrétně v kategorii Grant města Prahy.

Fotografické řemeslo

Nesmíme zapomínat, že amatérská fotografie se na našem území začíná ve větším měřítku rozšiřovat až za období První republiky, tedy po roce 1918. Období Rakousko-Uherska v českých zemích skýtá nemnoho fotografických ateliérů, ovšem skoro výhradně zaměřených na fotografický portrét jako na jedinou možnost fotografického podnikání. Později, s modernizací fotografického přístroje, se přesouvá pole působnosti i do exteriéru se zájmem o národopisné fotografie. Teprve tímto mezníkem se dají fotografie považovat za dokumentační (nikoliv ještě dokumentární).

Pro nás zajímavým tématem v tomto období je ono národopisné mapování, většinou blízkého okolí fotografova bydliště (ale i cest do zahraničí jako např. **F. Krátký**), často spjaté s regionálními zvyky. Jen málo témat na počátku dvacátého století by bylo mimo metropoli fotograficky zajímavější než poutní místa, náboženské svátky a zvyky.

K tomuto zaměření vedla nejen fotografa i poptávka po tomto zboží. Při ceně fotografické techniky, fotografických desek/ postupně filmů/, se nelze divit, že všechny fotografie byly určeny k prodeji formou památečných fotografií nalepených na karton, stereosnímky, později pohlednic, regionálních lepolek a konečně i fotografických publikací.

Fotografové se pochopitelně snažili stimulovat poptávku co nejrůznorodější nabídkou, jednotlivé ateliéry (rozuměj fotografové) se začínají specializovat na určitý druh zboží, tak jako to byly v případě **F. Krátkého** stereosnímky v edicích na pokračování či panoramatické snímky Šumavy v případě **Josefa Seidela**.

V celkovém duchu vlastenectví se ve společnosti dobře ujmou národopisná témata, a to už za Rakouska-Uherska ve formě již zmiňovaných stereofotografií

Ekonomický rozmach dává růst fotografickým ateliérům a fotografické řemeslo se stává tak běžným, jako holičství či knihkupectví na maloměstě. Fotografický ateliér vlastně spájí něco z obou, široké sociální vazby, tak jako v holičství, kam se chodilo nejen oholit, ale i na nedomyšlitelný „drb“ (novinky z nejbližšího okolí), a z knihkupectví vztah ke zboží (knihy stejně jako fotografie) vysoké, nejen finanční hodnoty.

František Krátký

Pavel Scheufler zpracoval život a dílo tohoto českého fotografa v knize *František Krátký: český fotograf před sto lety*, upozorňuje ovšem na to, že rekonstrukce života osoby žijící před desítkami let, nese rizika mýtů a pověr. Přesto velice přehledně, čtivě a do velkých detailů je popsán život tohoto fotografa na stránkách www.scheufler.cz.

V Sadské (okres Kolín) se 7. září roku 1851 narodil syn Marii Šlechtové a malíři Františku Vojtěchu Krátkému, po kterém dostal jako prvorozený syn jméno. Františkův otec **František Vojtěch Krátký**, experimentátor se světlotiskovou technikou, malíř (jak obrazů krajin, podobizen, tak pokojů, lakýrník a příležitostný restaurátor) měl na malého Františka amatérsko-umělecký vliv, který zavedl **Františka Krátkého** po vyučení u svého otce (1864-1867) do Prahy na *Akademii umění*. Tam **František** studoval od října 1872 do června 1873, tedy jen jeden rok, a to v takzvané "elementární škole", z čehož vyplývá, že ve snaze zvýšit zisky jeho malířské "firmy" používal vysokoškolský titul "Akademický malíř" ne příliš oprávněně.



F. Krátký, Modlitba (cca 1893)



F. Krátký, Šumava, umrlčí prkna, cestou z trhu (cca 1892)

František Krátký se usadil v *Kolíně* a vedle malířské činnosti zakládá *Franz Wilhelm Krátký photograph. atelier*. O tom, proč jméno atelieru nese jméno i Františkova mladšího bratra **Viléma** (*1856), a to v podobě, ve které vypadá (i dle korespondence z finančního úřadu) jako by se jednalo o jednu (ale neexistující) osobu, nevíme. Tato skutečnost byla

objevena **Pavlem Scheuflerem**, do té doby se všeobecně mělo za to, že živnost "F. W. Krátký" provozoval otec obou bratrů. Ten však pravděpodobně s fotografií neměl nic společného. Provozoval sice světlotiskařskou dílnu, ale sám nikdy aktivně nefotografoval, jeho specializací byly reprodukční techniky.

Změnou názvu a přemístěním dosavadního ateliéru do budovy čp. 45 v prosinci roku 1883 poprvé zakládá **František Krátký** vlastní ateliér. Tak jak bylo na konci devatenáctého století běžné, hlavní náplní fotografického ateliéru byly portrétní fotografie. **František Krátký** ale měl jiné zájmy a touhy. Ty ho vedly ven, do plenéru. Začíná fotografovat pamětihodnosti a specializuje se na stereofotografii a stereofotografické snímky pak prodává jako upomínku na místa "v živé velikosti". Skoro by se dalo říci, že se jedná o jakousi formu panoptika, fotograf cestuje po (nejen) českém venkově, fotografuje, tím rozšiřuje vlastní sbírku pamětihodností, a zároveň snímky vystavuje a prodává.

Zájem samozřejmě není nijak masový, a proto si roku 1892 **František Krátký** obstarává výnos místodržitelství, jímž mu bylo uděleno "vyminěčné povolení k vystavení a ukazování stereoskopických obrazů v Království českém a začíná stereofotografii prodávat jako učební pomůcku do škol. Svými snímky exceloval na Národopisné výstavě československé roku 1891", jak popisuje **Scheufler**.⁽¹³⁾ Je ale také možné, že právě příprava na Národopisnou výstavu vedla k vyhranění jeho tvorby. To by potom zdůvodňovalo, proč je na jeho snímcích tolik obyčejných venkovských lidí, tolik „typů tváří“.

František Krátký skutečně oživuje snímky pamětihodností lidmi, zastává názor, že krajinu, zemi nejlépe charakterizují lidé, kteří v ní žijí. To platí pro jeho snímky z českého a moravského venkova, Slovenska i Haliče, stejně tak pro krajinu ruskou (1896) i italskou (1897). Citace dopisů Františka Krátkého z ciziny uvádějí obavy o podnik v Kolíně stejně tak jako o ekonomickou stránku jeho cest.

"Když to vše vzdálené, projedím 2–3 franky jen v tramvaji. Člověku platím 1.50 zl. denně a pokoj též 1.50, tak utratím denně se stravou 5 zl. a tramvaj až 1.50, tak průřezem 6.50. Co dělat? Levněji se to odbyť nedá." Řím, 16. dubna 1897 ⁽¹⁴⁾

Krátký se zapsal do dějin české fotografie především na jeho dobu ojedinělými snímky venkova, většinou ve stereoskopickém provedení. Jako jeden ze dvou mimopražských fotografů Rakousko-Uherska přispěl velkou měrou k poznání vlasti na úrovni knižních publikací pro výuku na školách i pro dospělé. Od roku 1910 je jeho fotografický atelier pozastaven a pronajmut vícero fotografickým firmám. Od roku 1919 se vrací pronajatý atelier do rodiny Krátkých, a sice synu **Jiřímu**, fotoateliér Krátký ale už nikdy nenachází ztracený lesk. **František Krátký** se stále ještě věnuje malování a příležitostně restaurování. 20. května 1924 příběh tohoto neobyčejného fotografa končí.

13/ SCHEUFLER, P. *Z dějin fotografie* [online]. 2002, 2010 [cit.2011-01-18].< <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/me-texty-ke-stazeni/z-dejin-fotografie,zivot-frantiska-kratkeho,50.html>>.

Konec fotoateliéru Krátkých nastává za druhé světové války a definitivně je zapomenuto na původně věhlasného fotografa po "vítězném" únoru, kdy jsou rušeny všechny soukromé, nejen fotografické firmy. **Jiří Krátký** se stává vedoucím provozovny *Krajského družstva Fotografie* v budově čp. 45.

Většina původních negativů **Františka Krátkého** se poškodila vlhkem, a tak byly během sedmdesátých let „nakládány na kolečka, vysypávány na nákladní auto a voženy na zavážku u městských lázní, kde po složení rozšlapány a rozbity. Tuto práci konali příslušníci kolínského požárního útvaru“, napsal **Jiří Kamarýt**.⁽¹⁴⁾

Jen zlomek prací byl prodán do Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, přesto díky za ně.

Ateliér Seidel

Josef (1859 – 1935) a František (1908 – 1997) Seidelovi

Epocha atelieru Seidel v Českém Krumlově se skládá ze dvou generací fotografů – otce a syna a práce mapující nepřetržitě po celé století hraniční oblast mezi Čechami, Německem a zčásti Rakouskem. Na díle Seidelových je nejvíce ceněna kontinuita a pečlivost jejich práce, po celou dobu víceméně neměnný styl a v neposlední řadě smysl pro čistotu fotografie. Tu **Pavel Scheufler** popisuje formulací „fotoaparát zaznamenává to, co oko vidělo“, přičemž je zde shrnuto v podstatě vše podstatné, ale ne nijak složité. **Seidelovi** fotografují Šumavu vedle hlavní portrétní činnosti atelieru. U obou **Seidelů** vidíme odlišný přístup k tématu, i když některé snímky mají navzájem velice podobné, proto je otázkou, do jaké míry byli modifikováni použitou technikou (syn **František** raději pracuje s kinofilmovou leicou). Pro oba fotografy je typické zachycení každodenního života bez snahy o dobové výtvarné techniky, **Seidelovi** si neosvojili ušlechtilé tisky ani avantgardní úhel pohledu, ba se ani nesnažili o vtěsnání svých pocitů do fotografie. I proto dnes máme k dispozici unikátní archiv života v oblasti Čech, kde skoro všechny rodiny mluvily doma německy. Šumava byla odedávna místem s prazvláštní spiritualitou (té se báli Římané při bojích s Kelty, když odmítli prostoupit Bójským lesem), s ní spjal svůj život **Josef Váchal** a vnímá ji i **Václav Cílek**. Obyvatelé Šumavy měli a možná že ještě mají pevný vztah k místu, kde žijí, přes všechny těžké klimatické podmínky, které je nutily k sezónní práci, v zimě ve sklárnách a v létě v lese. V oblasti, kde je těžké pěstovat zeleninu, ne-li nemožné ovoce, byli lidé daleko více spojeni s něčím, co by dnes pravděpodobně **V. Cílek** nazval „spiritualitou místa“. Dodnes je zbožnost v oblasti Šumavy vnímána jinak než na úrodné jižní Moravě. Vpravdě se chci dostat k výroku **Vladimíra Mertý**, že „hory rodí spiritisty, kdežto úrodné roviny koloristy“. Nevím, co je na

14/ SCHEUFLER, P. *Z dějin fotografie* [online]. 2002, 2010 [cit.2011-01-18].< <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/me-texty-ke-stazeni/z-dejin-fotografie,zivot-frantiska-kratkeho,50.html>>

tom pravdy a zda má vědecký základ, ale určitě mluví ze zkušenosti. Budeme-li předpokládat, že tomu tak opravdu je, mělo by to být patrné i z fotografií **Josefa a Františka Seidlových**. Vzhledem k tomu, že fotografie sloužila Seidelovým jako obživa a prodejem fotografií si museli vydělávat na živobytí, což na maloměstě nebylo nic jednoduchého, jejich tvorba musela být plně prodejní. Fotografie byly určené pro tisk pohlednic, památečných karet a publikací. Hlavní náplní byly ale portrétní zakázky. **Pavel Scheufler** právě v jejich působnosti mimo kulturní dění spatřuje „nemódnost“ jejich snímků v uměleckých kruzích té doby, k tomu já doplňuji, že si zato ale zachovali vypovídající hodnotu o krajině a lidech v ní. Jak píše **Scheufler** „Maloměstské a venkovské publikum zjevně nevyžadovalo odvážná portrétní řešení, ostatně na tuto „omezenost vkusu“ koncem prvního desetiletí doplatil v Příbrami i mladý František Drtikol, který svůj portrétní talent mohl naplno rozvinout s obchodním a společenským uznáním až v Praze, kam svůj ateliér přestěhoval.“⁽¹⁵⁾



J. Seidel, pohlednice Velký Javor, (rok neznámý)

J. Seidel, bez názvu, (rok neznámý)

Josef Seidel se narodil 2. října 1859 v rodině brusiče skla, v obci Hasel (česky Líška), dnes část obce České Kamenice. Tak jak bylo v dobách Rakouska-Uherska běžné, vydal se coby malíř skla a porcelánu “na zkušenou”. Poprvé se pravděpodobně mladý Seidel setkal s fotografií v Šumperku roku 1880, dochovala se i portrétní vizitka **Josefa Seidela** z atelieru Glöckner, bylo mu tehdy 21 let. Jeho první seznámení s procesem fotografie pochází z města *Cluj-Napoca* v Rumunsku. Tam získal **Josef Seidel** praxi u fotografa **F. Veresse**, který se zajímal o přenos fotografie na porcelán, s čímž by mu mohl být **J. Seidel**, jako malíř porcelánu nápomocný. **Seidel** strávil ještě jednu sezonu v Rumunsku, a pak se přes *Kroměříž* dostal do *Vidně*, kde pracoval jako retušér pozitivů v atelieru *Adrienne*, později v atelieru firmy Löwy, kde se naučil přípravě desek a kde fotograficky vospěl. Od této doby by se dal považovat **Seidel** za fotografa.

15/ SCHEUFLER, P. *Z dějin fotografie* [online]. 2005, 2010 [cit.2011-02-02].< <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/me-texty-ke-stazeni/z-dejin-fotografie,seidelovi,54.html>>

Cesta k vlastnímu fotografickému řemeslu ale nebyla nijak jednoduchá, ještě cestoval a získával praxi v Uhrách. Cestu **Josefa Seidela** k svému vlastnímu ateliéru popisuje **Pavel Scheufler** “údajně při fotografické praxi v Prachaticích se dozvěděl o ateliéru **Gottharda Zimmera** v Českém Krumlově, který po smrti 10. května 1886 teprve devětatřicetiletého fotografa připadl jeho manželce Karolině. Ta pro ateliér hledala fotografa.” Od 1. srpna 1886 tedy začal **Josef Seidel** pracovat v ateliéru Gotthard Zimmer, který si 2. října 1901 odkoupil. **Josef Seidel** pracoval celých 15let v ateliéru jako obchodvedoucí, atelier však nebyl jeho. Nejstarší fotografické snímky proto nesou označení “G. Zimmer Witwe - J. Seidel”. Od této doby začíná **Seidel** systematicky fotografovat Šumavu zprvu pro prodej fotografií na kartonu, později pro pohlednice.

Seidel zná pravděpodobně stereofotografie staršího kolegy **Františka Krátkého** a pořizuje rovněž některé snímky pro stereokukátka, s tiskem pohlednic v barvě experimentuje **Seidel** v technice autochrom a dokonce v Čechách zcela průkopnický s trojbarebnou fotografií.

K cestování po Šumavě využíval **Seidel** motocykl Laurin & Klement, později automobil Tatra (1933) a k cestám za zákazníky železnici na trase České Budějovice – Zlatá Koruna – Český Krumlov a Želnavá z roku 1892. Vyloženě “specialitou” **Seidelova** fotoateliéru byly cesty za zákazníky, v praxi to vypadalo tak, že si dovezl do vesnice na Šumavě rám na látkové pozadí, odraznou desku a fotografoval zákazníky, kteří by se nikdy k němu do ateliéru v Č. Krumlově nedostali. **Scheufler** poukazuje na slavnostní událost fotografování dle ustrojení fotografovaných, to se s postupem doby na fotografiích mění. **Scheufler** se přiklání k tomu, že na raných fotografiích jsou fotografovaní patrně poprvé v životě před kamerou. Pokud je to pravda, svědčí to o **Seidelově** podnikatelském duchu, přijít s jinou nabídkou než konkurence, v té době totiž byly v Krumlově ateliéry už dva (**Josef Seidel** a **Josef Wolf**). Možná, že právě tato geniální strategie přispěla k rozkvětu jeho věhlasného fotografického ateliéru, určitě mu však umožnila pracovat tam, kde to měl rád, tedy na Šumavě.

V roce 1927 po maturitě se v ateliéru svého otce začal učit fotografii **František Seidel**. Jak již výše zmíněno, je silně ovlivněn možnostmi kinofilmového fotoaparátu Leica. Po získání tovaryšského listu v roce 1932 je v jeho vlastním inventáři *Leica* na 35mm film a *Roleicord 6x6* na film svitkový.

21. října 1935 **Josef Seidel** umírá. Firmu s jedenácti zaměstnanci přebírá syn **František**, po důkladné inventarizaci se zavedená a dobře prosperující firma orientuje i na zpracování fotografických zakázek pro fotoamatéry, jako laboratoř. Ateliér prosperoval i za **Františkova** vedení, ne ale dlouho. 26. října 1939 byl **František Seidel** zatčen gestapem a odvezen do Lince do vazby. Důvodem k zatčení byla pravděpodobně slovní narážka, za kterou ho někdo udal,

další možností by mohla být fotografie z tzv. Pečkovského mlýna, ale ani **František** sám nevěděl. Ve vazbě setrval až do 8. května následujícího roku 1940. Nakonec byl **František** za právní pomoci propuštěn na svobodu a možná, že mu tento incident zachránil život – byl totiž označen za politicky nespolehlivého a nebezpečného volnomyšlenkáře. Tak tomu nebylo u jeho bratra **Arnolda**, jenž zahynul na frontě u *Kyjeva*.

Po skončení války se situace pro německy mluvící spoluobčany nijak nezlepšila. Přesto, že byl **František Seidel** evidentně proti nacistické okupaci, osvědčení o zachování československého státního občanství obdržel až v listopadu 1947. V republice směla zůstat ještě **Františkova** matka **Elisabeth Seidelová**. Františkovo dvojče **Helmut** i Františkova snoubenka **Marie Brodová** “byli odsunuti” do Německa. **František Seidel** chtěl zůstat v Českém Krumlově, aby se mohl postarat o rodinný majetek. Marně se po “vítězném“ únoru 1948 snažil, aby se mohla jeho snoubenka vrátit zpět do vlasti, nebo aby mohl navštívit svého bratra v Německu. 10. srpna 1949 mu byla zabavena podstatná část archívu, jeho i otcových negativů (*dle protokolu celkem 5249 ks v 540 krabičkách*).⁽¹⁶⁾

V roce 1950 mu byl zabaven automobil Tatra, který používal už i jeho otec. Od 1.ledna 1953 začal **František Seidel** pracovat jako fotograf v komunálním podniku, stal se zaměstnancem firmy, kterou založil jeho otec a kterou sám i za války vedl. Naštěstí se v lednu 1959 mohla vrátit do vlasti jeho snoubenka a 31.ledna 1959 se **Marie Brodová** a **František Seidel** mohli po třinácti letech odloučení vzít.

Jako paměť místa i doby se nám zachoval skoro kompletní (bez oněch 5249 negativů)



F. Seidel, oba snímky slavnost Větrní, (rok neznámý)

archív dvou generací fotografů, silně spjatých s krajem, ve kterém žili. Počet snímků, které nám zanechali, je ohromujících 140 000 záběrů. Příběh ateliéru Seidel přerostl hranice regionu a z osobního příběhu prosperující firmy se stal obraz života v česko- německém pohraničí od monarchie, přes okupace až po počátek demokracie.

16/ SCHEUFLER, P. *Z dějin fotografie* [online]. 2005, 2010 [cit.2011-02-02].< <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/me-texty-ke-stazeni/z-dejin-fotografie,seidelovi,54.html>>

František Seidel zemřel 7. ledna 1997 v *Českém Krumlově*. Po úmrtí jeho manželky je od roku 2005 *Ateliér Siedel* v majetku Kulturního fondu Českého Krumlova a od roku 2008 je ateliér zpřístupněn jako muzeum, archív je po restaurátorské práci a digitalizaci přístupný na adrese <http://ckrf.cb.transnet.cz/>.

Muzeum nabízí i jistě velice zajímavou nabídku v odkazu „pro badatele“, čímž přispívá k objasnění významu tohoto kdysi regionálního fotoateliéru, a pomáhá najít místo na slunci pro **Josefa a Františka Seidlovy** v kontextu české i německé fotografie.

Tímto děkuji *Museu Fotoatelieru Seidel*, jmenovitě panu **Hudičákovi** za ochotu, kterou mi projevil. Dále pak panu **Scheuflerovi** za neskutečně podrobnou studii tohoto ateliéru v kontextu českých zemí, tak velkoryse poskytnutou na jeho osobních stránkách.

Giovanni Verga (1840-1922)

Ve stejné době, kdy v Čechách, respektive Rakousko-Uhersku pořizuje národopisné snímky **František Krátký**, kdy **Josef Seidel** začíná cestovat po Šumavě, daleko ze střední Evropy, na Sicílii se vrací do svého rodného města literát světového významu **Giovanni Verga**. Na počátku 20. století je duch vlastenectví, kulturní tradice a hledání osobních i národních kořenů, hybnou silou po celé Evropě. Způsob nahlížení na svět, tak jak je znám z literárního díla **Giovanniho Vergy**, hlavního představitele veritismu (*vero- it. pravda*), nijak výrazně nevybočuje od jeho pojetí fotografie. Naturalismus je mu vlastní i ve fotografii. Zavedený spisovatel **Verga** používá fotografii k dokumentování kulturní změny, kterou sám silně vnímá. Fotoaparát mu v jeho práci



G. Verga, bez názvu (Sicílie 1897)

sloužil jako nástroj k uchování paměti o jeho generaci. Vergovy fotografie jsou nasycené touhou po člověku a společnosti. Jelikož nebylo fotografování pro **Vergu** zaměstnáním a fotografie nebyly pořízeny za účelem prodeje, máme v jeho albu možnost vidět hluboký osobní zájem a fascinaci tímto tématem, to je asi síla, která dělá jeho snímky vyjimečnými i dnes po více než sto letech.

Giovanni Verga je především znám jako naturalistický spisovatel. Narodil se 2. září 1840 v Catanii na Sicílii do dobře finančně zabezpečené rodiny. Od mládí je fascinován literaturou, svou prvotinu *Amore e Patria* napsal v deseti letech, vystudoval právo na Univerzitě v Catalanii a vydal svoji první knihu *I Carbonari della Montagna* (1861).

Tak jak bylo zvykem nejen ve střední Evropě, vydává se **Verga** na cestu po *Itálii*, nějakou dobu pobýval ve *Florencii* ale nakonec se usadí v *Miláně*. Z této doby odborníci na literaturu odvozují změnu Vergova stylu (dialogy). Pro nás má větší význam, že už jako světoznámý spisovatel se navrácí do svého rodného domu a od roku 1892 pořizuje snímky sicilských sedláků, v jak jinak než pro něj typických naturalistických portrétech.

Následujícím fotografem se dostáváme do období vypjaté situace před druhou světovou válkou a židovské komunity na území Čech a okolních států.

Roman Vishniac (1897 – 1990)

(Роман Вишняк)

Proslul jako fotograf především předválečným projektem mapujícím život středo a východoevropských židovských komunit, nedlouho poté drasticky zničených holocaustem. Kolekce Vishniacovo fotografií je nyní v péči *International Center of Photography* v *New Yorku*, kam ji předala jeho dcera **Mara Vishniac Kohn**.

Původem Rus z *Leningradu* se narodil 19. srpna 1897 do finančně dobře situované židovské



R. Vishniac, *Květy jejího mládí* (1939)

R. Vishniac, *Varšavský rozhovor* (cca1935-38))

rodiny majitele továrny na výrobu deštníků. Mladý **Roman Vishniac** byl do deseti let vzděláván doma, později v soukromé škole a od roku 1914 studoval na dnešní Univerzitě v Moskvě. Od dětství byl okouzlen dvěma přístroji, mikroskopem a fotoaparátem. Prvnímu se věnoval na profesionální dráze a ten druhý ho přenesl na seznam nejdůležitějších fotografií dvacátého století.

Na *Univerzitě v Moskvě* složil i doktorát ze zoologie. Roku 1918 je kvůli poměrům v *Rusku* a nově nastoupivší Leninově vládě nucen odejít i s rodiči do *Německa*. Od roku 1918 je tedy v *Berlíně*, kde se ožení s **Lutou (Leah)** a mají dvě děti, **Maru** a **Wolfa**. Zaměstnání nemá stálé, ale i tak ve volných chvílích studuje umění dálné Asie na Univerzitě v Berlíně.

Dál se zabývá optikou a zkoumá endokrinologii. Ve třicátých letech antisemitismus v *Německu* roste a toto napětí cítí i **Vishniac**, proto s ochotou přijímá zakázku od *American Joint Distribution Committee (JDC) in Central Europe* fotografovat malé a chudé židovské

komunity na venkově střední a východní Evropy. Po čtyři roky tedy cestoval *Berlín- východní Evropa*, aby nafotografoval tisíce snímků, jak z židovských vesnic *Zakarpatské Rusi*, tak život v polských, českých, slovenských, maďarských a rumunských ghettech.



R. Vishniac, *Dívky* (cca1935-38)

V roce 1939 jeho žena a děti utíkají do *Švédska*, **Vishniac** do *Nice* ve *Francii*, roku 1940 je zatčen v *Paříži* a odvezen do deportačního tábora *Camp du Ruchard*. Protože, vlastnil státní občanství *Litvy*, která patřila pod *Sovětský svaz*, bylo mu povoleno odjet do *Lisabonu* v *Portugalsku*, kde se nalodil i s rodinou na loď do *Ameriky*, tam dojeli v lednu 1941. Ještě před zatčením, ve strachu ze ztráty archivu fotografií, na kterých pracoval před válkou, ukryl část negativů u přítele **Waltera Bierera**, a část u svého otce ve *Francii*. **Bierer** s negativy emigroval na *Kubu*, kde byl šest měsíců v uprchlickém táboře, odkud se konečně dostal do *USA*, kde mu byly při vstupu na území *USA* Vishniacovy negativy zabaveny. Část negativů přivezl **Vishniac** sám ukryté pod svršky oblečení. Zabavené negativy byly později navraceny původnímu

majiteli a **Roman Vishiac** mohl uspořádat v roce 1943 výstavu na *Columbijské Univerzitě*. Z celkového počtu neuvěřitelných 16 000 snímků se do *Ameriky* dostalo pouhých 2 000, přesto na vernisáž v roce 1943 pozval dopisem i tehdejší první dámu **Eleanor Rooseveltovou**. V *New Yorku* se **Vishniac** živil portrétováním významných židovských postav, jako byli např. **Marc Chagall** nebo **Albert Einstein**. Jak sám ale vzpomínal, bylo to období velmi těžké, jako syn židovského továrníka měl dobré vzdělání, mluvil rusky, německy, francouzsky a jidiš. Bohužel ale ne anglicky, a tak se snažil aspoň využít přízně ostatních evropských emigrantů k získání příležitostné práce. Později pracoval jako asistent na *Lékařské fakultě Alberta Einsteina*, dále se věnoval biologii a microfotografii, jeho microfotografické snímky byly publikovány i v magazínu *Life*. Nadále vyučuje biologii, ale i orientální a ruské umění, filosofii, religionistiku, židovskou otázku a fotografii na *Městské univerzitě v New Yorku, New Jersey* a dalších institucích.

V roce 1974 vydal knihu fotografií Střední a Východní Evropy pod názvem *A Vanished Word* (v překladu *Zmizelý Svět*). **Roman Vishiac** měl neuvěřitelně široké pole zájmu, vydával fotografické knihy, ale i odborné biologické studie. Zajímal se o život v ulicích i laboratoři, jak lidský, tak i zvířecí. Jeho práce je ceněna na poli biologie, umění i historie 20. století. **Roman Vishniac** zemřel 22. ledna 1990.

IV. Holocaust ve střední Evropě

Období druhé světové války obsahuje hojně podkladů ke studiu sociálního chování, ke zkoumání pozice členů náboženských skupin ve společnosti, i dostatek obrazových materiálů. Nicméně právě i kvůli mnohosti nejen obrazových informací jsem se nechtěl tématem Holocaustu původně vůbec zabývat. O Holocaustu toho bylo napsáno tolik, že bych asi nemohl přinést nový a neotřelý pohled, o ten však v tomto případě nejde. Pokud se zabývám studiem zobrazování náboženských skupin ve vztahu k většinové společnosti, pak právě Holocaust sám o sobě skýtá nepřehledné množství obrazového materiálu. Vybírám jen některé autory jako příklad fotografické tvorby v těžkých podmínkách nesmyslné nenávisti k náboženské skupině, jedné z největších katastrof novověku. Nechci se zabývat válečnými konflikty, kde víra je důvodem k zabíjení. Pokud by tomu tak nebylo, musel bych přejít od Holocaustu přes *genocidu v Armenii, masakry v Rwandě, JAR* či *Kosovu* až po *teroristické útoky v Londýně, Istanbulu a New Yorku*. Tím se ale zabývat nebudu, zajímají mne práce mapující život, ne smrt.

S ohledem na výše uvedené, z období nacistické represe v Evropě uvedu jen výběr autorů splňujících kritéria této teoretické práce. Na fotografie **Romana Vishniaca** volně navazují snímky ne příliš početných autorů fotografií z ghatt, lágrů a táborů smrti. Obrazový materiál vzniká ve dvou hlavních vzájemně paralelních směrech, a sice:

Na zadání nacistických úřadů anebo od osob vězněných.

Fotografie **Mendela Grossmana** a **Henryka Rosse** z *Lodžského ghetta*, byly vytvořeny se zadáním pro statistický úřad, fotografie, jež měly sloužit nacismu, byly použity jako důkazný materiál při procesu s **Adolfem Eichmannem** v roce 1961. Fotografie tedy mimo jiné polsoužily i jako síla proti jejich nenávistnému zadavateli.

Ale ani jednoznačná hrůznost, kterou zachytili **Ross** a **Grossmann**, není jediným pohledem, jak číst jejich fotografie. Mimo strádajících, týraných a popravených fotografovali i malou, relativně dobře žijící část populace ghetta. Tyto fotografie nebyly bezprostředně po válce a následujících dvaceti letech publikovány, pravděpodobně z obavy, že by hrůzná skutečnost mohla být napadena fotografiemi těch, kteří nestrádali.

Chlapeček v uniformě židovské policie trestající jiného židovského chlapce, nebo chlapec s plyšovým medvědem skoro stejně velkým jako je on sám, opravdu neříkají nic o válečných letech, nebo dokonce o ghettu. Tyto fotografie se mísí s tajnými snímky z poprav, z front na příděly jídla a dalším lidským utrpením. Tím utvářejí komplexní obraz doby a místa, obraz plný napětí a rozpolu.

K **Rossovým** snímkům se vyjádřila **Věra Šlesingerová**,⁽¹⁷⁾pražská pamětnice *Lodžského ghetta*, při výstavě v galerii *Langhans* v roce 2005, ve smyslu toho, že nemůže uvěřit, že tak blízko nich

17/ KELVISOVÁ, N. *Nevím, proč jsem přežila* [online]. 2005, 2005 [cit.2011-02-07].

<<http://hn.ihned.cz/c1-15632630-nevim-proc-jsem-prezila>>.

se někteří lidé měli tak dobře, oslavovali s alkoholem, děti byly syty, zatímco na ulicích lidé umírali hlady a vyčerpáním.

Přesto, že nic podobného v ghettu na vlastní oči neviděla, myslí si, že i tyto fotografie by měly být ukázány. Síla **Rossových** i **Grossmanových** snímků spočívá v odkazu lidského chování v extrémní situaci. Tyto snímky neztratily během doby nic na autentičnosti, propast mezi jedněmi a druhými je tak výrazná, až nahání hrůzu. *Lodžské ghetto* bylo jedním z *největších v Evropě*, jen z Prahy bylo v pěti transportech deportováno do těchto podmínek více než pět tisíc českých Židů, konce války se z nich dožilo jen 277.

Ghetto bylo vybudováno v roce 1940 s hlavní funkcí shromaždiště židovského obyvatelstva před transporty smrti do koncentračních táborů či do “plynových” aut nedalekého *Chelmna*. V době největší represe Židů v *Evropě* byl počet obyvatel neuvěřitelných 164 000 vtěsnaných na čtyřech kilometrech čtverečních.⁽¹⁸⁾ To trvalo do roku 1942, kdy byli skoro všichni transportováni na jistou smrt, zůstalo jen několik stovek židovských „dělníků“, aby ghetto rozebrali, opravili a aby se mohlo stát součástí poklidného života okolní *Lodže*.



Henryk Ross (vlevo) a Mendel Grossman (vpravo)

I přesto, že oba fotografové pracovali v podobných podmínkách a zaznamenávali život ve stejném ghettu, fotografie **Mendela Grossmana** jsou oproti snímkům **Henryka Rosse** více upřednostňovány v židovských muzeích a organizacích zabývajících se Holocaustem, oproti tomu **Rossovy** fotografie se zdají být více publikovány knižně a na výstavách. Nemůžu tvrdit, že se tomu děje cíleně, ale v oficiálních materiálech židovských komunit po celém světě jsou mnohonásobně více prezentovány **Grossmanovy** fotografie. Jakoby **Grossmanovy** fotografie nabízely „lepší“ perspektivu. Životní příběh obou fotografů je spojen jen na krátkou dobu, aby se pak každý z nich vydal jiným směrem. I tady se může nabízet odpověď.

U snímků z koncentračních táborů ale není úplně podstatné, kdo je fotografem.

18/ Łódź Ghetto [online]. 2010, 2011 [cit. 2011-03-14]. <http://en.wikipedia.org/wiki/Lodz_ghetto>.

Ti, co přežili dosvědčují, že šlo o uchování paměti hrůz, které prožili. Ani fotografie autorů, které dnes známe, nebyly pořízeny v honbě za kariérou. Tyto fotografie nám zprostředkovávají svědectví o době lidského úpadku. Tím nás udržují v pozornosti a nedovolí nám zapomenout na to, co se stalo. S touto vlastností fotografického média pracuje i současná válečná fotografie. Jako by se zdálo, že fotografie nachází uplatnění v těch nejtemnějších momentech lidské existence daleko snadněji než v dobách blahobytu. Je to asi způsobeno realistickým přenosem informace, kterým se liší např. od malby. Fotografie tedy v těch nejbolestnějších okamžicích slouží jako obrana nebo nástroj paměti, což je, myslím si, ten nejdůležitější aspekt fotografických snímků z *Lodže 1940* i z *Rwandy 1994*. Během válečných konfliktů vznikne spousta obrazového materiálu, prakticky čím blíže jdeme z minulosti do současnosti, tím více se obrazů produkuje.

Dnes i běžný automobil je vybaven kamerovým systémem pro případ nehody, což teprve obrněné transportéry, ale i vojenské helmy? Dnes se většinou jedná o mikrovideokamery, ale i za druhé světové války byla letadla vybavena kamerami, jak pro film, tak fotografie. Z války v Iráku zpracoval obrazový materiál obou zúčastněných stran válečného konfliktu režisér **Mauro Andrizzi** ve snímku *Iraqi short films*. K poslání dokumentární fotografie říká **James Nachtwey**, že „každý by měl jednou v životě vidět hrůzy války, aby si dovedl cenit života, to ale není možné, proto tu jsou fotografové, aby přinesli emotivně silné snímky, a tím byli schopni předat tuto informaci“⁽¹⁹⁾

19/ **Nachtwey, J.** *War photographer*, USA 2001, režie **Christian Frei**, 1h 26.minuta

Mendel Grossman (1917 –1945)

Byl nadšený fotoamatér, milovník literatury a umění. Narodil se 1917 jako Hasidský Žid v Lodži. Fotografii se vedle ostatních uměleckých zálib a literatury učil jako samouk. Životopis **Mendela Grossmana** je velice stručně zaměřen na období do začátku války, poté je mapován jeho pohyb velice pečlivě.



Matka a syn (rok neznámý),

Loučení před transportem do Chelmna (září 1942),

Deportace (rok neznámý)

Z nadšeného fotoamatéra se stává fotoreportér na té nejvyšší úrovni, z původních fotografických zátiší a krajin se zaměřuje na dokumentární fotografii pod vlivem válečných okolností. Do ghetta je odsunut spolu s celou rodinou, ta se také stává ústředním motivem jeho snímků. Na příkladu rodiny **Grossmanových** můžeme vidět zevšeobecněný osud lodžských Židů, ne-li Židů celé Evropy. Díky tomu můžeme nahlédnout do fronty na jídlo, ve které čeká **Grossmanova** sestra s malým synem, a nepochybně také **Grossman** sám. Motivem jeho snímků jsou situace, které totiž sám prožíval.

V roce 1939 začíná pracovat pro židovskou organizaci TOZ, pečující o zdraví dětí v ghettu, se zajímavou nabídkou, a sice vytvořit album fotografií dětí v ghettu. Důraz měl být kladen na špatné životní podmínky, album sice nikdy nebylo vydáno a fotografie se ztratily během války, ale asi tento bod byl stěžejním na jeho cestě stát se dokumentaristou. Od té doby **Grossman** intenzivně fotografoval život i smrt ve svém okolí. Později je zaměstnán v statistickém úřadě ghetta, kde byly shromažďovány všechny, nejen obrazové informace, a kronika. S touto oficiální „propustkou“ bylo pro **Grossmana** snazší fotografovat na ulicích, ale stejně jeho nejtragičtější snímky poprav a deportací byly pořízeny tajně, jakýkoliv fotografický záznam by byl trestán smrtí.

O osudu deportovaných se nesměli lidé v ghettu dozvědět nic, jinak by hrozila vzpoura a nepokoje, o což německé ani židovské úřady uvnitř ghetta neměly nejmenší zájem. Když **Grossman** fotografoval konvoj mužů a žen deportovaných směrem *Chelmno*, náhodou byl okolo něj celou rodinou táhnut vůz plný exkrementů, tato práce zanmenala jistou

smrt tyfem, o tom lidé věděli. **Grossman** váhal s fotografováním, nechtěl zachytit tyto rodiče se synem a dcerou v takové degradující podobě, ale otec rodiny ho vybídl k fotografování.

“Pomoz toto zachytit pro budoucí, dej ostatním vědět jak jsme tu poníženi.”⁽²⁰⁾

Mnoho fotografií bylo pořízeno jako “snapshot” od pasu, bez ostření a kompozice. Některé snímky byly pořízeny dírou v kapse pláště, jiné ze střech domů či jiných úkrytů. Po snímku popravy na ulici *Marysińska*, kdy vlevo stojí důstojník SS před popravenými na šibenici, v pozadí s davem přihlížejících, se **Grossman** rozhodl více už zbytečně neriskovat a snažil se najít jinou strategii.

U tohoto snímku neměl **Mendel Grossman** čas ani pomyslení na skrývání, závěrka cvakla a důstojník se na něj otočil. Tentokrát ho naštěstí nechal jít. Nějaký čas po této události fotografuje více z úkrytů v půdách domů, ze střech a oken, během jednoho takového focení se dostal do kostela, ve kterém se mu naskytl surrealisticky drastický pohled. Interiér zahalený do chmýří z prachových peřin ukradených zavražděným Židům, teď shromážděné k ušití teplého oblečení pro německé vojáky na ruské frontě. Absurdní a krutý výjev.

V roce 1942, kdy represe vrcholily a kdy ghetto bylo určeno k vyhlazení, se **Grossman** hlásil k pohřbívání těl v masových hrobech, během toho fotografoval portréty mrtvých, ty pak posloužily po válce k identifikaci těl. Deporty do táborů smrti pokračovaly i v roce 1943, to už bylo jasné, že vlaky jezdí plné jen jedním směrem.

Grossman byl v opravdovém nebezpečí odhalení, když fotografoval na nádraží odjezdy vlaků, tentokrát už ale mohl být díky teleobjektivu skryt v pozadí, o nic méně nebezpečné bylo publikování fotografií, které roznáší známým, a ti je pak tiše šířili dále.

V té době podobně stejně jako **Ross**, fotografuje **Grossman** život elit ghetta, skoro až výsměch chudinské většině už dávno zplynovaných. Oslavy, krásné šaty, hudba a alkohol, nikdo, kdo by vypadal, že strádá. Takový byl život „privilegovaných“, ale i ti nejdříve postavení v ghettu ve většině případů neunikli nacistickým plynovým komorám. *Lodžské ghetto* bylo na sklonku roku 1944 skoro už úplně vyhlazeno, už nebylo kde vyvolávat fotografie, a tak **Grossman** jen fotografoval bez zvětšování.

Grossman se obával o své negativy, jeho přáním bylo, aby se po válce dostaly do židovského muzea, proto je ukryl do plechových krabic, a ty pak zazdil u přítele **Nahmana Zonabenda**. Ve fotografování pokračoval až do doby, kdy na něj na základě nalezených fotografií přišlo gestapo. **Mendel Grossman** byl poslán do *Königs Wusterhausenu*, koncentračního tábora v *Německu*. Je neuvěřitelné, že i tam se **Grossmanovi** podařilo propašovat fotoaparát, tajně fotografoval a negativy ukryl přímo v táboře, kde byly po osvobození také nalezeny. **Mendel Grossman** se toho bohužel ale nedožil, byl zavražděn s ostatními vězni v době, kdy východní fronta byla už nablízku.

20/ WEBB, CH. *Mendel Grossman The Lodz Ghetto Photographer* [online] 2007, 2007 [cit.2011-02-25]

<<http://www.holocaustresearchproject.org/ghettos/grossman.html>>.

Fotografie **Mendela Grossmana** byly po válce shromážděny jeho sestrou a poslány do nově vzniklého státu *Izrael*. Tam, se naneštěstí během egyptsko- izraelské války negativy ztratily.

Mendelu Grossmanovi byly posmrtně vydány dvě knihy. Jedna roku 1977 v New Yorku s názvem *With A Camera in the Ghetto- Mendel Grossman*, a v roce 2008 druhá *My Secret Camera: Life in the Lodz Ghetto*.

Henryk Ross (1910 – 1991)

Věnoval se fotografii profesionálně jako sportovní fotoreportér varšavských novin. Osud **Rosse** a **Grossmana** je v některých bodech podobný, oba byli zaměstnáni na statistickém úřadě v ghettu, nicméně každý z nich měl odlišnou zkušenost s tamním životem. Možná proto, že **Ross** byl o něco starší, poměrně zavedený fotograf, kdežto **Grossman** byl „jen“ fotoamatér. Síla obrazů obou lodžských fotografů je obrovská, nicméně i v tomto uzavřeném prostředí se každý z nich zabývá trošku jiným tématem.

Ross stejně jako **Grossman** fotografuje na ulicích, ale jeho polem působnosti se staly bohaté vrstvy obyvatel ghetta, tam vznikají ty nejrozporuplnější obrazy kontrastu chudých a bohatých.



H. Ross, (oba snímky rok neznámý)

Možná, že právě díky těmto fotografiím je veřejností více ceněno dílo **Henryka Rosse**, kdežto religiózními badateli je spíše preferován **Mendel Grossman**. Dílo obou fotografů je stále živé a stále informuje i generace, které holocaust nezažily. Jejich fotografie archivují zprávu o celkovém dopadu této tragédie na lidskou společnost. Přesto, že **Rossovy** fotografie můžeme označit za pozitivnější, nemůžeme si být jisti, zda právě kontrast mezi životním standardem, který zobrazují, není hybnou silou k tomu zamyslet se nad jejich posláním hlouběji.

Rossovy fotografie jsou znepokojující právě proto, že ukazují i šťastné chvíle, tím na sebe

strhávají pozornost a kontrastují s naším očekáváním hrůzy, děsu a smrti na každém kroku. Žádný z těchto faktorů ale **Ross** nezpochybňuje, naopak je podtržen bezstarostný život jedněch na úkor druhých.

U tak citlivého tématu, které se dotýká především těch, co osobně prošli obdobím holocaustu, bychom měli dbát na to, aby byly fotografie uvedeny na pravou míru, to může být třeba i rokem pořízení snímku, nebo popisem události. Tímto chci poukázat na to, že **Ross** na rozdíl od **Grossmana**, který byl deportován do koncentračního tábora, zůstal v lodžském ghettu až do konce války a mnoho „bezstarostných“ fotografií bylo pořízeno v letech 1944-45, tedy v době, kdy ghetto prakticky už bylo rozebráno a likvidováno. Nutně tedy nemusí jít o kolaboranty nebo bezpátevní nacistické přísluhovače z řad Židů. **Rossovy** fotografie rovněž zobrazují deportace, i šibenice s popravenými. **Ross** nám představil obdivuhodnou práci z pozadí ghetta a vyšších vrstev, ke kterým sám patřil.

Ross nechtěl tyto „pozitivní“ snímky poválečně publikovat, jednak sám prodělal Holocaust a věděl, že celá pravda je širšího rozměru, nechtěl zplošťovat představu ghetta a degradovat utrpení, kterým prošly milióny lidí. Přes oficiální status fotografa (stejně jako **Grossman**) nemohl fotografovat všude, jeho snímky byly pořízeny stejně tajně jako **Grossmanovy**, neriskoval život o nic méně, vedle oficiálních snímků zaznamenal tisíce tajných záběrů, přičemž by mu za každý z nich hrozila smrt na místě nebo okamžitá deportace do koncentračního tábora. Stres, ve kterém oba fotografové pracovali, byl neúnosný. V roce 1944 **Ross** zakopal na dvorku jednoho z domů v ghettu 3000 negativů, aby se pak po válce pro ně mohl vrátit a dovézt je do nově vzniklého Izraele. Po válce byly **Rossovy** fotografie použity jako jeden z důkazů tribunálu proti **Adolfu Eichmannovi**, jenž měl jako nacistický pohlavár na starosti polská ghetta a koncentrační tábory, za což byl následně v Izraeli popraven. I takovýmto způsobem mohou být použity a chápány fotografie vzniklé na jeho vlastní zadání.

Zde se opět jako už mnohokrát osvědčila realistická vlastnost tohoto média. **Rossovy** i **Grosmanovy** fotografie tvoří spolu s dalšími literárními i výtvarnými díly kroniku nejen židovského národa, ale i historii Polska, Německa v kontextu celé Evropy a milionů lidských příběhů. Oba fotografové navázali na tradici, jejímž předkem může být **Lewis Hine**, **T. O'Sullivan**, **Alexander Gardner** nebo třeba i **E. S. Curtis**. Všechny tyto muže spojuje nejen rozpol společnosti se kterým se potýkali, ale i síla, se kterou jejich fotografie určovaly směr běhu dějin.

V. Situace na území ČR od druhé světové války

Optimistické vize, radost ze skončené války a opětovně navracená úcta k životu se stávají hybnou silou kulturního rozvoje poválečných let. Tato tendence se samozřejmě projevuje i ve fotografii. Jedna část přeživších autorů se k otřesné situaci navrácí ve své tvorbě (např. **Magdalena Robinsonová** v reflexích z „lágru“), jiní autoři plní optimismu obrací fotoaparát směrem na člověka v humanisticky laskavém pohledu. V radostném duchu poválečných let vzniká gigantický výstavní projekt *The Family of Man*, do té doby nemající obdoby v počtu snímků i počtu návštěvníků. Následnou fotografickou výstavu uspořádal v roce 1955 v *Museum Of Modern Art* v *New Yorku* **Edward Jean Steichen**. Projekt obsahuje fotografie jak věhlasných fotografů, tak práce fotoamatérů celého světa. Na výsledné výstavě je k vidění 503 fotografií od 273 autorů. Celkový počet prací zaslaných k výběru, byl neuvěřitelných – 2milióny snímků!⁽²¹⁾

Bezprostředně po válce se scházejí bývalí váleční fotografové **Henri Cartier – Bresson**, **Robert Capa**, **David „Chim“ Seymour** a **George Rodger**, aby roku 1947 založili fotografickou agenturu *Magnum Photo*.⁽²²⁾ Agenturu sdružující dokumentární fotografy s humanistickým zaměřením a nemanipulovanou „čistou“ fotografií. Tato agentura vzniká jako reakce na druhou světovou válku, z potřeby objektivního zpravodajství a z respektu k fotografovaným. *Magnum Photo* nedovolí periodikům zakoupené fotografie jakýmkoliv způsobem ořezávat či jinak upravovat, rovněž kontext fotografií musí zůstat zachován, tím *Magnum Photo* zaručuje objektivitu vlastních fotografií pro použití v žurnalistice. Členství v *Magnu* je ve fotografické společnosti vnímáno jako to nejvyšší ocenění, přesto agenturu někteří členové dobrovolně opustili, aby se vydali vlastním směrem (např. **Sebastião Salgado** nebo **James Nachtwey**). V době, o které ale teď mluvíme, pracuje nově vzniklá agentura *Magnum* naplno a přináší světové zpravodajství do deníků jako jsou *TIMES*, *WEEK* nebo *LIFE*.

Poválečné vidiny lepších zítřků po otřesné zkušenosti z prožité války formují i dění na území tehdejšího *Československa*. Jak už byla pounorová situace nastíněna na příkladu fotoateliérů *Krátký* nebo *Seidel*, osud českého národa se na dlouhých čtyřicet let spojil s komunistickou represí z vlastních řad českých obyvatel. Velká, a do své míry překážející témata, jsou ve výtvarném umění nahrazena vizuální povrchností oficiálního stylu padesátých let. Stejně tak jako ve Francii, i u nás se fotografové zajímají o člověka a znovu hledají jeho úděl na světě, jejich tvorba bude oficiálně uznána a k režimu loajální, nebo nebude veřejně prezentována, případně zabavena a autor potrestán (např. J.Štreit,).

21/ BACK, J. *Luxembourg Tourist Office in London - Clervaux* [online]. 2009, 2009 [cit. 2011-03-14]

<<http://www.luxembourg.co.uk/clervaux.html>>.

22/ MAGNUM PHOTOS. *About Magnum* [online] 2005, 2005 [cit. 2011-03-14]

<<http://agency.magnumphotos.com/about/about>>.

Karel Plicka (1894-1987)

Plicka je jedním z prvních autorů, navazujících na svou předválečnou tvorbu. Stejně jako před válkou, cestuje často na slovenský venkov, nejen s fotografickou a filmovou kamerou, ale i magnetofonem pro zaznamenání folklórní hudby. Folklór, národopis, etnografie, jsou **Plickovými** hlavními tématy. Obyčejný člověk je na **Plickových** fotografiích heroizován ve svém domácím prostředí podhorských vesniček. Z **Plickova** díla zaměřeného na folklór můžeme vidět obdiv k prostým lidem, jejich práci, zvykům a tradicím přežívajícím především na venkově.



K. Plicka, hřbitov Detva (1924)



K. Plicka, dřevěný kostel Korejovice (1953)

Plicka se nevěnuje fotografování náboženských skupin programově, ale jeho práce obsahuje komplexní záznam kultury, jazyka zpěvů a melodií podhorských vesnic Slovenska včetně náboženských zvyků a obřadů. Na stejná místa se později vydávají i další fotografové, **Martin Martinček**, **Dagmar Hochová** či **Markéta Luskačová**. Během války se **Plicka** věnuje

fotografování pražských památek, ty jsou v jeho podání odproštěny od doby, ve které byly pořízeny. Oproti fotografiím ze *Šumiaca* a dalších slovenských „dědin“ na nich nejsou zobrazeni lidé, žádní chodci, přihlížející, nikdo. Jako by se **Plickovy** pražské fotografie zaměřily pouze na monumentalitu staveb jako na pozůstatek lidské činnosti. Oproti tomu v jeho národopisném díle je kladen důraz na člověka a následně na jeho činnost, zvyky, práci a kroje. Stejně tak, jak tomu je na příklad i v **Plickově** dokumentárním filmu *Zem Spieva* (1933).

Martin Martinček (1913-2004)

Velice podobný okruh působení, a sice „zapadlé“ horské vesničky a život v nich, má intenzivně zpracovaný slovenský fotograf **Martin Martinček**. Oba fotografové, **Martinček** i **Plicka** nacházejí na týž místech jinou inspiraci, nebo možná stejnou inspiraci jinak ztvárňují. Zatímco se **Plicka** orientuje spíše na kulturní a etnografickou rovinu, veskrze seriózní průzkum jazyka a kultury, **Martinček** se zaměřil na osud jednotlivce, jeho úděl na světě, strasti, trápení a především na jeho odhodlání žít. Tito fotografové pokryli svým dílem jak historii velkou- měnící se, a dost možná mizející společnosti, tak historii malou/ osobní. Právě kvůli tomu tyto dvě práce nemají hodnotu pouze uměleckou, ale i historickou a kulturní. **Martinčekovy** cykly fotografií o košíkáři **Martinu Dutkovi**, **Adamu Kurovi** a dalších, představují jednotlivce tak intimně, jak bychom je nikdy nemohli osobně poznat. Co více, dnes, v době, kdy už nikdo v okolí *Liptovského Mikuláše* nežije tak jako na jeho fotografiích. **Martinčekovým** ateliérem bylo okolí do sta kilometrů od jeho domu, podobně jako o šedesát let dříve **Seidel** v podhůří *Šumavy*, se stává **Martinček** regionálním



M. Martinček, *Děvčátko s andělem* (1963)



M. Martinček, *Odpočinek po práci* (rok neznámý)

fotografem. **Martinček** ale úspěchu mimo hranice regionu dosáhl už během své tvorby, v roce 1962 mu byli otištěny fotografie v magazínu *TIMES* a následně vystavoval v *Metropolitním Museu Umění v New Yorku*, v té době byl známější v zahraničí než doma.

Na **Martinčekových** fotografiích je zobrazena mimo jiné víra lidí v horách, ne přímo v prvním plánu fotografie, ale všudypřítomně. **Martinčekovo** dílo se větví na dva významné okruhy. Prvním je člověk a druhým příroda. Možná pod vlivem poetiky a estetiky sedmdesátých let vznikají fotografie přírodních motivů, východů slunce, odrazů vodní hladiny, lesa a podobné. Možná, že ona poetika pochází ze staročínských básní, které také ilustroval, je ovšem možné, že poetika jeho přírodních motivů vychází ze samotného pobytu v přírodě. Sám si této vlastní poetické krajiny velice cenil. V souboru **Martinčekova** výtvarného dokumentu i abstraktním motivu krajiny máme před sebou pečlivou a dlouhodobou práci, ve které zkoumal nejen vizuální podobu těchto motivů. Snad právě pro vytrvalost, se kterou pracoval, se stal tím největším mistrem tématu, na něž se zaměřil.

„Viem portrétovať krajinu a jej ľudí a myslím si, že tu som aj povedal niečo nové. Tak prečo by som sa mal preorientovávať a nútil sa robiť niečo iné, to, čo vedia dobre robiť iní? Verím, že skôr získam existenčné minimum v honbe za umeleckou fotografiou, ako umeleckú fotografiu v honbe za veľkým zárobkom.“

Martin Martinček (23)

Víra v Boha je na **Martinčekových** fotografiích všudypřítomná, dost možná, že je tou hlavní silou, když už ne jeho fotografií, tak určitě postav jeho snímků. **Martinčekovy** fotografie byly přímým předobrazem dokumentárního filmu **Dušana Hanáka** *Obrazy Starého sveta 1972*. Ve filmu vystupují **Martinčekovy** postavy a film tak dotváří obraz nenávratně mizející generace horalů i s jejich způsobem života. Vnímání něčeho posvátného, většího než my sami se v běžném životě projevuje především po přímé zkušenosti s nějakým „nadlidským“ rozměrem, tím může být oceán stejně jako hory (již zmíněno ve třetí kapitole, viz. *Atelér Seidel*).

To je to, co odlišuje obyvatele horských a nížinných oblastí, zkušenost s něčím, co překračuje naše rozměry, s čím žijeme v přirozeném respektu, i když víme, že tomu zcela asi nikdy neporozumíme.

Krásné a staré tváře byly odedávna zájmem zobrazování jak ve výtvarném umění, tak fotografii, znakem moudrosti a zkušenosti, stejně tak jako upracované ruce. Tak byli zobrazeni **Dürerem** jeho matka, **Courtisem** severoameričtí Indiáni, slovenští horalové **Plickou**, **Martinčekem** i **Dagmar Hochovou**. Paní **Hochová** přisuzovala útlé a vrásčité tváře tvrdé práci a pití slivovice, proto se prý už dnes, kdy lidé pijí pivo, nenajdou. Jistě pro nás není podstatné,

23/ HÁMOR, L. *Prečo sa fotograf Martin Martinček nerád dával fotografovať* [online]. 2010-01-18, 2010

[cit.2011-03-18]

<<http://liptov.sme.sk/c/5212948/preco-sa-fotograf-martin-martincek-nerad-daval-fotografovat.html>>.

kterému alkoholu které generace holdují, je ale jisté, že i to, stejně jako ostatní zvyky a povahy, se promítne do lidské tváře. Pak i tato zdánlivá maličkost má vliv na naše fotografie, vlastně na povahu toho, co fotografujeme.

Dagmar Hochová (1926)

Ústředním motivem fotografií **Dagmar Hochové** jsou podobně jako u **Plicky** i **Martinčka** lidé na vesnici, ale třeba i řadové sestry, sirotčince a hlavně děti ve všech podobách. **Dagmar Hochová** je s **Markétou Luskačovou** a **Pavlem Diasem** zakládající postavou českého humanistického dokumentu šedesátých let. Přes politickou snahu o vymazání tohoto směru rozvíjejícího se od šedesátých let, dosáhli výše jmenovaní uznání u široké veřejnosti u nás i v zahraničí. Během komunistické éry se církevní témata stejně tak jako fotografie z dětských domovů a sirotčinců stávají nepohodlnými, proto pod tlakem orgánů komunistické strany mají upadnout v zapomnění. Osud člověka ve vizi komunismu se neslučoval s realitou a starostí o slabší, ne-li pomoci postiženým. V rozporu s humanitním chápáním světa je v oficiálním umění padesátých letech znázorňován jen šťastný výjev, silný mladík na “brigádě mládeže” s politicky uvědomělou svazačkou, anebo “západ” jako hrozba v “boji za mír”. Pro sociální dokument v tomto prostředí není místo. Uvolnění komunistického režimu v letech šedesátých dovolí aspoň omezeným způsobem cestovat do zahraničí i “na západ”. V roce 1961 vyjíždí **Dagmar Hochová** s **Václavem Chocholou** do *Vietnamu* na tříměsíční stipendium.⁽²⁴⁾ Během šedesátých let se **Dagmar Hochová** mimo tradičních cest na Slovensko vydává do *Itálie*. V *Itálii* fotografuje *řadové sestry* a toto téma se stává jejím dlouhodobým projektem i po návratu do Čech, a to až do devadesátých let. V Čechách fotografuje v klášteře na *Horních Pustevnách*, na *Velehradě* a dalších. V roce 1968 se zúčastní skupinové výstavy české fotografie na *Bienále v Miláně*.⁽²⁵⁾



D. Hochová, *Sestra Bohdanka s dětmi* (80.léta)



D. Hochová, *Getsemanská zahrada* (1983)

24/ HOCHOVÁ, D. Česká Televize, *Lidé, místa, vzpomínky Dagmar Hochové* [online]. 2011, 2011 [cit.2011-03-20]. <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10267854562-lide-mista-vzpominky-dagmar-hochove/4675-dagmar-hochova/>>.

25/ MICKA, M. *Dagmar Hochová-Reinhardtová — Artlist — databáze současného umění* [online]. 2006, 2006 [cit.2011-03-20]. <<http://artlist.cz/?id=5104>>.

Podobně jako **Josef Koudelka**, **Pavel Dias**, **Miroslav Hucek**, **Miloň Novotný** a další dokumentaristé zaznamenala **Dagmar Hochová** srpnové dny roku 68'. Následně se věnovala událostem spojeným s činem **Jana Palacha**. Přesto, že je **Dagmar Hochová** jednou z nejvýznamnějších osobností české fotografie druhé poloviny 20. století, zadostiučinění se jí dostalo až po pádu komunismu, kdy začíná retrospektivně vydávat vlastní dílo v knižní podobě ve spolupráci s nakladatelstvím *Kuklík*.

Dílo další autorky je od samého počátku prolno se záznamem náboženských tradic prostých obyvatel. Náboženské poutě fotografovala už před studii na FAMU jako součást své odborné sociologické studie na FFUK v Praze.

Markéta Luskačová (1944)

Markéta Luskačová se od dob studií sociologie na *Univerzitě Karlově*, zabývá tématem náboženských poutí Polska, středního a východního Slovenska. Je fascinována světem, kde lidé, i za dob komunismu a politického tlaku, jdou za svou vírou. Oprávněné obavy o budoucnost této po generace fungující tradice v době náboženské nesvobody vedly **Markétu Luskačovou** k tomu, aby toto téma zpracovala nejen v disertační práci v oboru *sociologie*, ale aby se mu věnovala i ve fotografické tvorbě.



M. Luskačová, ze souboru Poutníci (1964-70)

Z let 1964-70 vznikl soubor *Poutníci*. Od roku 1967 jezdila **Markéta Luskačová** intenzivně fotografovat do slovenské vesnice *Šumiac*, mimo jiného oblíbené vesnice **Karla Plicky**.

Po odchodu **Markéty Luskačové** do *Anglie* tam jezdí fotografovat rovněž paní **Hochová**. Počátkem sedmdesátých let fotografuje pro *Divadlo za branou*, kde také poprvé v Čechách vystavila soubor fotografií *Poutníci* (1971). **Markéta Luskačová** pracuje na dlouhodobých projektech a její fotografie jsou vizuálně-sociologickou studijí nejen těžko přežívajících tradic, ale i vzkříšených nebo znovu přicházejících zvyků. Tak jak tomu je např. u tradice masopustů, kterou barevně fotografuje od roku 1998.

V polovině sedmdesátých let se **Markéta Luskačová** provdala do *Anglie* a tam také až do revoluce a pádu komunismu pracovala a tvořila. V letech 1972 – 78 průběžně fotografovala v *Irsku* a v letech 1975 – 2006 pracovala na souboru pouličních trhů ve čtvrti *Spital Fields* v *Londýně*. Na konci sedmdesátých let fotografuje oběti domácího násilí v *Chiswick womens 's aid*. V letech 1986 – 2000 spolupracuje na projektu *Občan 2000*, který se zabýval 20 dětmi z různých sociálních, etnických a náboženských prostředí ve *Velké Británii*, součástí byla výstava „1. rok ve škole“ pro *Muzeum dětství* v *Londýně*. Po návratu do Čech se věnuje fotografování dětí jak ve waldorfských školkách, centru pro rodiče a děti, tak dětí národnostních menšin v ČR. Dílo **Markéty Luskačové** přerostlo osobní zájem o tato témata a stalo se pamětí každého z nás. Možná, že její fotografie nejsou notoricky známé, ale přesto nám její práce dává pocit, že to, co vyfotografovala, už nikdy z paměti neztratíme. V jejím souboru náboženských poutí můžeme vidět příklad vytrvalé odborné práce a hluboký zájem o dané téma. Fotografie **Markéty Luskačové** se nedrží žádného kompozičního kánonu, jsou instinktivně spontánní a mají sklon vypovídat o jednotlivci v rámci větších celků, např. oněch poutí.

Víra a neutuchající zájem o člověka je hlavní motiv humanistického pohledu fotografa **Pavla Diase**.

„je třeba rozlišovat mezi nadáním a mravní pravdou“

Shimon Peres

Pavel Dias (1938)

Pavel Dias studoval fotografii na *SŠUŘ v Brně* (dnes *SŠUD*), poté absolvoval FAMU jako první student ateliéru fotografie. Jeho tvorba stojí na humanistických principech fotoagentury *Magnum* a na idey nedotknutelnosti negativu **Henri-Cartier Bressona**. Velký vliv na něj v mládí měla také **Steichenova** výstava *Family of Man*, respektive její katalog. **Pavla Diase** provázejí církevní témata po celou dobu jeho tvorby.

Z let padesátých vznikl soubor fotografií s názvem *Vesnice-domov*, kdy se věnoval fotografování atmosféry především moravských vesnic, mezilidských i rodinných vztahů. Od šedesátých let se zabýval tématem poutních míst, z čehož vznikl soubor *Slavnosti naděje (Slavnosti víry a naděje)* 1964- 97, kdy fotografoval poutní místa na Moravě a Slovensku, v Itálii, na Sicílii, ve Španělsku i Portugalsku.



P. Dias, Sicílie (1968)



P. Dias, Moravské Prusy (1984)

Od konce padesátých let zajímalo **Pavla Diase** téma koncentračních táborů, fotografuje památeční setkání nacistických vězňů v bývalých prostorách jejich věznění. V tématu Holocaustu se pan **Dias** zaměřil na trauma přeživších vězňů. Holocaust je za komunismu, díky podobnosti bolševickým gulagům, politicky neopohodlné a problematické téma. **Pavel Dias** tedy fotografuje bez možnosti publikování fotografií. Jako pedagog na *SŠUŘ v Brně* bral pravidelně studenty na fotografické „workshopy“ do *Terezína*,

nicméně i v rámci školy mu bylo tehdejším ředitelem **Vladimírem Židlickým** zakázáno práce studentů vystavovat v brněnské Galerii Mladých kvůli sjezdu KSČ.

Dokument o přeživších nacistických věznicích a traumatu Holocaustu *Torzo* 1963-1995, rozšířený o projekt mapující židovské komunity na Moravě a Slezsku, později v Čechách, na Ukrajině a Rumunsku, dal vzniknout výstavnímu souboru *Hlubiny Paměti* (1998-2002).

Nejenom židovská otázka je ústředním motivem fotografií pana **Diase**, je to především otázka mezilidských vztahů a pátrání po člověku v nemateriální rovině, k čemuž náboženství a víra neodmyslitelně patří. Všechny projekty **Pavla Diase** jsou dlouhodobou prací založenou na celoživotním poznávání světa kolem nás. **Pavel Dias** se podobně jako **Dagmar Hochová**, **Markéta Luskačová** nebo **Jaroslav Pulicar** neomezuje pouze na religiózní témata, ale náboženství či religionismus mu poskytuje prostor, kde může najít to, co hledá, tedy místo, ve kterém může zachytit lidství, nebo jak sám říká „člověčenství“. Za účelem fotografování judaismu cestoval **Pavel Dias** mimo jiná místa pětkrát do *Israele*, navštívil Svatá místa, jež dala evropskému světu tradici kultury i etických zákonů.

„Dívat se a zachovat to, co mě zajímá, doufaje, že existuje mnoho dalších, které to také zajímá.“

Jan Lukas

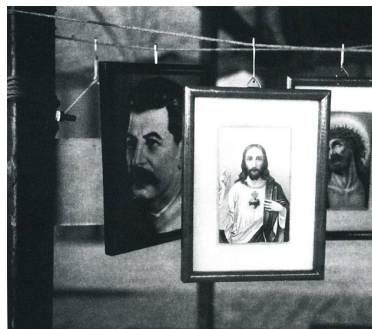
Jan Lukas (1915-2006)

Fotografickým kronikářem, i tak můžeme nazvat následujícího autora, jež proslul především foto-deníkovou tvorbou a jehož dílo reflektovalo středoevropské dění dvacátého století.

Jan Lukas je mimo jiné soubory autorem *Pražského* a následně *Italského deníku*, celkový



J. Lukas, Pražské Ghetto 1942 (ze souboru Pražský deník)



J. Lukas, Stalin a Kristus (pravděpodobně 1953)

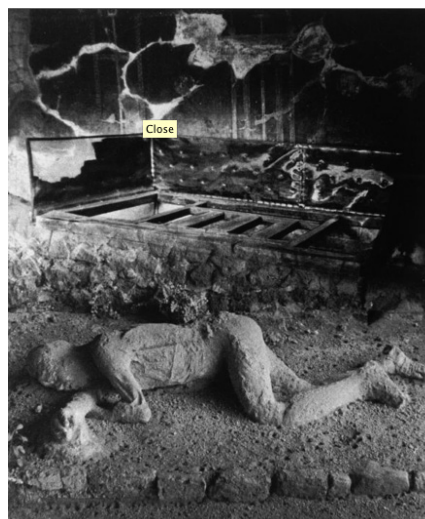
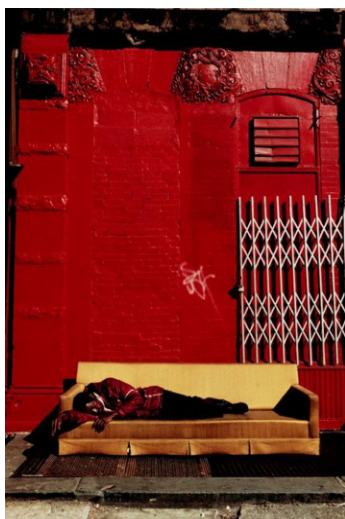
počet jeho autorských publikací přesáhl dvacítku, většina z nich byla vydána v USA, kde se zapsal jako český fotograf světového významu.

Lukasův Pražský deník (1938-65) je soubor fotografií zachycující dění v tehdejší Československu, od předválečného období, přes nacistickou okupaci, soud s válečnými zločinci, demisi **Edvarda Beneše** a nástup komunismu.

Jan Lukas zachytil zlomové okamžiky českého národa až do roku 1965. Tento rok je pro **Lukase** stěžejní. Po návštěvě *New Yorku* v roce 1964 a následném návratu do vlasti se **Lukas** rozhodl s celou rodinou emigrovat z Československa. V období pro **Lukasovy** mezi *Evropou* a *Amerikou* vznikl další **Lukasův** deník, a sice *Italský*. Po útěku přes tehdejší *Jugoslávii* do západní části *Evropy*, byla **Lukasova** rodina umístěna v utečeneckém táboře v *Itálii* po dobu deseti měsíců.

Tvorbou **Jana Lukase** je protkána otázka domova, nebo chceme-li kořenů a hledání toho, že člověk někam patří. *Italský deník* (1965-66) se na rozdíl od *Pražského deníku* zaměřuje na osobní prožitek, už se nejedná o “velkou” historii jednoho národa, ale o “malou”, existenční peripetii jednotlivce, možná jedné rodiny či rodin s podobným osudem. Následně v *USA* vzniká soubor *Ostrované*, v tomto souboru se **Jan Lukas** nespokojuje “pouze” s geografickou vyčleněností, ale zobecňuje termín ostrova na kulturní, politické a náboženské otázky. V **Lukasově** podání jsou ostrované a ostrovy odděleni mořem, ale stejně tak i bratrskou nesnášenlivostí, politikou či rozdílným náboženstvím .

Těmito ostrovy má na mysli *New Yorkský Manhattan*, *Izrael*- od svého vzniku trnem v oku okolních států, *Západní Berlín* jako ostrov svobody uprostřed komunismu i *Taiwan* snažící se ze všech sil o právo na samostatnost. *Lukas* hledá paralely života “Ostrovanů” oddělených řekou, vojenskou linií, zdí či mořem.



J. Lukas, ze souboru New York- Pompeje (60. – 70. léta)

Vrcholem „lukasovské paralely“ je soubor konfrontující téměř dva tisíce let mrtvé město *Pompeje* a *New York*. Fotografie z 60. let z *Pompejí* jsou doplněny vždy do dvojice s podobným námětem z *New Yorku*. Tato konfrontace dvou kultur a rozdílných období vybízí k otázce, zda se naše doba opravdu ubírá kupředu tempem, o kterém běžně nepochybujeme.

Bohužel se z jeho pravděpodobně nejstěžejnějšího díla (*Pražského deníku*) zachoval jen zlomek negativů, většina zůstala po **Lukasově** emigraci v *Československu*, část zachránilo *Uměleckoprůmyslové muzeum*, ale většina se ztratila. Jak autor sám doufal, třeba se dříve nebo později někde najdou.

Jan Lukas zemřel 28.8.2006 v New Yorku.

Jaroslav Pulicar (1954)

Přes následujícího autora se dostáváme do střední generace současné česko-slovenské fotografie. **Jaroslav Pulicar** je brněnský autor, který se fotografii věnuje mimo profesi. To mu umožnilo zaměřit se na téma, které ho opravdu zajímá, bez ohledu na to, zda fotografie přinesou nazpět časovou či finanční investici. Čas je právě jedním z nejsilnějších faktorů v tvorbě **Jaroslava Pulicara**. Pečlivost nejenom při výběru fotografií, ale i kompozici a celková znalost tématu jsou opravdovým plusem tohoto autora.

Jaroslav Pulicar je autorem, u kterého si můžeme být jisti, že produkce jeho fotografií je bytostně spjata s jeho vlastní volbou, fotografie neprodává ani nepracuje na fotografických zakázkách. Možná archetyp svobodného přístupu, který se dnes už nevidí, možná romantický obrázek klasika, který se nedá koupit. Každopádně **Jaroslavu Pulicarovi** tento přístup svědčí, skromnost a osobní disciplína jsou nepochybnou součástí jeho práce. Z fotografií vidíme naprostou koncentraci, možná až strnulé hledání smyslu každé fotografie a „dřinu“ (v kladném slova smyslu), se kterou se při fotografování potýká. **Jaroslav Pulicar** není fotograf, který by měl dobré fotografie zadarmo, stojí ho hodně úsilí, to je ale vykoupeno jejich dlouhotrvajícím účinkem.



J. Pulicar, Izrael (1991)

J. Pulicar, Podkarpatská Rus (1997)

Svoji dosud jedinou knihu *Jaroslav Pulicar- Fotografie* vydal současně s první velkou výstavou v *Místodržitelském Paláci Moravské Galerie* v Brně na přelomu let 1998/99. Pečlivá dlouhodobá práce není u **Jaroslava Pulicara** autorskou stylizací, ale tvůrčím procesem. **Pulicar**, stejně tak jako světoví velikáni dokumentární fotografie, nepodceňuje výsledný výběr fotografií, ten podléhá vlastním kritériím s pečlivostí jemu vlastní, finální výběr pak může trvat i roky.

Příkladem odlišné práce může být autorský přístup následujícího fotografa, hlasitého extroverta, ve společnosti nepřehlédnutelného **Tibora Huszára**.

Tibor Huszár (1952)

Tibor Huszár je veřejností asi nejuznávanější slovenský dokumentární fotograf současnosti. Jeho jméno na *Slovensku* zná snad každý. Jedni mu zazlívají fotografování politické kampaně Mečiarovy HZDS před volbami 1998, jiní ho až bezmezně zbožňují, ostatně tak jak to už na *Slovensku* bývá zvykem. Novinové a časopisové články ho popisují jako fotografa „s *velkým srdcem*“⁽²⁶⁾, nebo jako fotografa jež se zná osobně s Královnou Alžbětou II.⁽²⁷⁾ Prakticky to naznačuje jen jedno, a to jeho společenský status. Právem je označován za nejproduktivnějšího slovenského fotografa současnosti, v Čechách bychom mohli najít paralelu možná jen v osobě **Jindřicha Štreita**. U obou autorů je několik společných rovin jejich práce, což může nabízet otázku, jestli právě tento druh fotografů není ve společnosti v poptávce. **Tibor Huszár** se věnuje stejně jako **Jindřich Štreit** „obyčejným“ tématům. Jeho stěžejní tvorba se týká *Slovenska*, vesnice, náboženství a prostých lidí.

V letech 1976-83 studoval fotografii na FAMU pod vedením profesora **Jána Šmoka**, poté se už jeho kariéra rozvíjí bleskovým tempem až do dnešní podoby. Na začátku devadesátých let se přestěhoval do *New Yorku*, kde působil jako volný fotograf a pedagog na vícero univerzitách (*School of visual Art, New York University* a další).



T. Huszár, ze souboru Letokruhy Večnosti, (2007)



T. Huszár, ze souboru Letokruhy Večnosti, (2007)

Po patnácti letech fotografování tématu Rómských komunit, především *východního Slovenska*, vydal v roce 1993 knihu *Cigáni*, tou se okamžitě zapsal do dějin slovenské dokumentární fotografie (druhé vydání r. 2008).

26/ DAVIDOVÁ, K.. *Tibor Huszár – Fotograf s velkým srdcem* [online] 2011, 2011 [cit.2011-03-25].

<http://www.ifotovideo.cz/rubriky/co-se-deje/tibor-huszar-fotograf-s-velkym-srdcem_3634.html>.

27/ ŠPULÁK, J. *Fotograf Tibor Huszár: Opravdu velcí lidé jsou normální* [online] 2011, 2011 [cit.2011-03-25].

<<http://fotoatelier.fmk.ucm.sk/sk/blog/2011/fotograf-tibor-huszar-opravdu-velci-lide-jsou-normalni.html>>.

Tematika náboženských zvyků se snad díky fascinaci vesnicí, Rómy a kočovného způsobu života prolíná celým jeho dílem. V rozhovoru pro SME.SK uvedl k připravované knize z roku 2003 o dřevěných kostelících Slovenska “*Chcem spojiť pohľady na ľudí štyroch “religiozít” - rímskokatolíckeho, luteránskeho, gréckokatolíckeho a pravoslávneho*”⁽²⁸⁾

Během *new yorkského* období vznikl soubor *Židia*, z křesťanského prostředí pak publikoval v roce 2007 knihu s názvem *Letokruhy večnosti*. **Tibor Huszár** je velice produktivním autorem, dalo by se říci, že jeho doménou se staly fotografické publikace. Těch vydal do dnešní doby *čtrnáct*, od roku 2006 vydává publikace vlastní firmou.



T. Huszár, ze souboru Židia (90. léta)

T. Huszár, ze souboru Židia (90. léta)

28/ FRIMMER, Š. *Fotograf Tibor Huszár: “Socializmus nebol až taký zlý...”* [online]. 2003, 2003 [cit.2011-03-25].
< <http://korzar.sme.sk/c/4631776/fotograf-tibor-huszar-socializmus-nebol-az-taky-zly.html#ixzz1HyQcOHod>>.

Karel Cudlín (1960)

Karel Cudlín je fotograf, jež je od počátku své tvorby spojen s fotografií sociálního dokumentu. Dokument se pro něj stává stěžejní a jak říká, kromě několika povinných cvičení na FAMU (1983-87) se věnoval jen dokumentu. Zpočátku tvorby jsou jeho tématem žižkovští Rómové, kdy se poprvé setkal s fungováním rodiny a rodinných vztahů na jiné úrovni než na kterou byl ze “slušné” rodiny zvyklý. Rychle si rómské komunity oblíbil a sám se v nich stal vítaným. Od pádu komunismu v *Čechách* vyjíždí za fotografováním mimo jiná místa na *Ukrajinu* či do *Izraele*. **Karla Cudlína** nezajímají jen a pouze náboženské skupiny, ale všechny minority, tak vznikl i soubor *slovenských* a *českých* menšin na *Ukrajině* a v *Rumunsku*. Nicméně právě fotografie židovských komunit se staly pro veřejnost asi nejznámějšími. **Cudlínovy** fotografie tak ukázaly významnou *Pražskou Židovskou obec*, nově se navrátilivší rabíny do *ukrajinských* zpusťovaných synagog, i život na západním břehu *Jordánu* v *Izraeli* a *Gaze*.



K. Cudlín, ze souboru *Židovské komunity*

Cudlínovy fotografie jsou pozitivně přijímány *Židovskou obcí*, běžně tak vystavuje fotografie na výstavách v synagogách (*Plzeň, Mikulov...*) nebo Židovských muzeích.⁽²⁹⁾ K 50. výročí založení státu *Izrael* vydal své fotografie v knize *Izrael [50]*, nakladatelství *Argo*. Stejně tak byly jeho fotografie z *Izraele* prezentovány na výstavě k 60. výročí založení *Státu* (2008), a to v plzeňské *Velké Synagoze* pod zázvem “*Izrael objektivy fotografů tří generací*.” Ony tři generace zastupovali **Beno Rothenberg**, **Magdaléna Robinsonová** a **Karel Cudlín**. První část výstavy prezentovaná fotografiemi **Bena Rothenberga** zobrazovala období založení *Izraele*, fotografie **Magdalény Robinsonové** pak představily běžný život 60. let a **Karel Cudlín** reprezentoval období před a po roce 2000.⁽³⁰⁾

29/ ORSÁKOVÁ, Š. *Kudy z nudy - Novinky Židovského muzea v Praze pro letošní rok*, 2011, 2011 [online]

[cit. 2011-03-28] <<http://www.kudyznudy.cz/Aktuality/Novinky-Zidovskeho-muzea-v-Praze-pro-letosni-rok.aspx>>.

30/ ŽO PLZEŇ, *Izrael objektivy tří generací fotografů 2008* [cit. 2011-03-28]. <http://www.zoplzen.cz/vystavy_2008_vs.php>.

Andrej Bán (1964)

Andrej Bán je slovenský dokumentární fotograf. Studoval ekonomii, dvouletý kurz žurnalistiky a rozhodl se stát fotografem. Spolupracuje s deníky jako jsou *Týždeň*, *Reflex* a pod.

Válečný konflikt v *Kosovu* počátkem 90. let se mu stává snad jeho hlavním tématem. Vrací se do *Kosova* více než čtyřicetkrát na stranu Albánců, jindy Srbů, aby zmapoval dění v této oblasti pod vlivy Evropy a Balkánu, křesťanů, muslimů a pravoslavné víry. Soužití obyvatel, příběhy měst a vesnic po rozpadu *Jugoslávie* se staly hlavním tématem **Bánovy** fotografie druhé poloviny 90. let. Traumatům **Miloševičovy** genocidy a politicko- kulturní změny se věnoval po roce 2000 až do roku 2008.

Jak sám **Andrej Bán** řekl na přednášce v *Banské Štiavnici* (13.5.2010) “*Dlouhá léta, co jsem pracoval jako fotoreportér- dokumentarista, jsem věřil tomu, že když ukáží nějaké důležité věci, že ty fotografie automaticky něco změní. Potom jsem pochopil, že samotná fotograficko-textová výpověď má svoje limity. Těmi limity je to, že když se člověk vrátí a uveřejní reportáž v novinách, má jeho téma životnost jednoho dne, uveřejní-li ji v týdeníku, jeden týden a tím to skončí. Právě s tímto frustrujícím věděním “co dále?” jsem založil s přáteli humanitární organizaci Člověk v ohrožení, abychom právě pomoc posunuli k nějaké konkrétní adrese konkrétních lidí.*”⁽³¹⁾



A. Bán, ze souboru *Iné Slovensko, ělerny Balog, (2002)*

A. Bán, ze souboru *Iné Slovensko, Litmanová, (1992)*

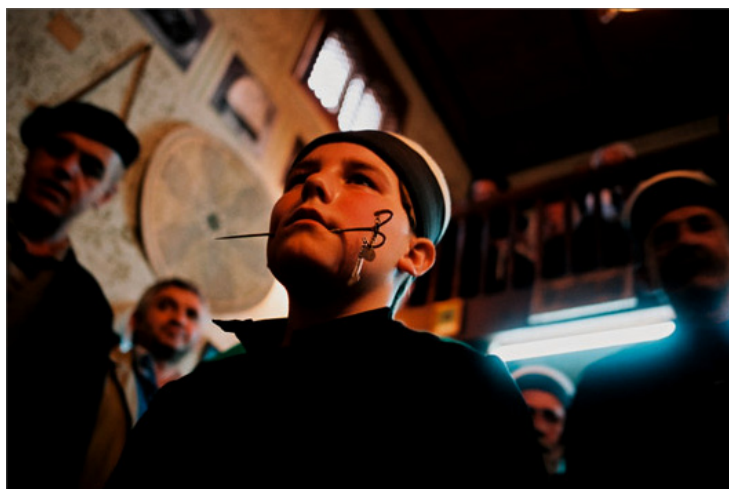
Andrej Bán není tedy „jen“ fotograf, jeho práce má i další rozměr konkrétní pomoci skrze humanitární organizaci.

V 90. letech fotografoval *Slovensko*, na počátku devadesátých let *obnovené náboženské poutě* po čtyřiceti letech v demokracii. Jeho fotografie těsně po pádu komunismu nesou ještě jakousi známku nostalgie “starých časů” a mýtu *Slovenska Martinčekových* fotografií, náboženské poutě a rituály zachytil **Andrej Bán** v souboru *Pútníci* (1995).

31/ BÁN, A. *Stretnutie s Andrejom Bánom* [online] 2010, 2010 [cit.2011-03-30].

<http://www.youtube.com/watch?v=aXXXZi0rl_I>.

Od té doby si je **Bán** dobře vědom změn ve společnosti a povrchní masové kultury 90. let. Tyto změny zpracoval v cyklu s názvem *Iné Slovensko*, který vyšel v roce 2005 v knižní podobě. **Andrej Bán** zde mapuje přechod od neoficiální kultury a duchovních tradic přes boom povrchnosti v podobě nastoupivší svobody až po úplnou rezignaci kultury a její transformaci do obchodních center. Projektem *Iné Slovensko* završil **Andrej Bán** své fotografování v rodné krajině. “*S fotením Slovenska som prestal, lebo som spravil knihu a mám pocit, že to autentické tu už bolo. Dnes tu máme eklektické zmesi, ktoré vedia uchopiť iní fotografovia. Na Balkáne hladám to, čo som hladal na Slovensku v 90. rokoch.*”⁽³²⁾



A. Bán, *Derviši – Kosovo* (2006)

Nicméně i **Bánovy** fotografie 90.let mají nezastupitelné místo v kontextu doby, změny režimů a kulturních hodnot. V roce 2008 vydal **Andrej Bán** knihu fotografií *Kosovo*. V současné době pracuje na projektech poválečných krajin, jako jsou *Abcházie/ Gruzie*, pořádá přednášky a organizuje bezprostřední pomoci prostřednictvím *Človeka v ohrožení*.

32/ KADLECOVÁ, J. *fotograf a reportér Andrej Bán: V Kosove nie sú ani dobrí, ani zlí* [online] 16.02.2008, 2008 [cit. 2011-03-30] <<http://www.sme.sk/c/3731499/fotograf-a-reporter-andrej-ban-v-kosove-nie-su-ani-dobri-ani-zli.html#ixzz1LsnFvjVz>>.

Alena Dvořáková (1970) a Viktor Fischer (1967)

V České republice asi nejaktuálnějšími autory fotografií na téma náboženských skupin ve fotografii je autorská dvojice **Alena Dvořáková** a **Viktor Fischer**.

Alena Dvořáková, **Viktor Fischer** je dvojice autorů, kteří se od počátku své tvorby zaměřili na humanitární fotografii, před studiem na FAMU (Dvořáková 1993-2000, Fischer 1990-1997).

Alena Dvořáková pracovala jako sestra v léčebně dlouhodobě nemocných a v sanatoriu pro děti s kombinovaným postižením. **Viktor Fischer** po stavební průmyslovce pracoval jako stavební mistr, s fotografií se seznámil během základní vojenské služby, načež v roce 1989 studoval na Institutu Tvůrčí Fotografie na Slezské Univerzitě v Opavě a následně od roku 1990 na FAMU.



*A. Dvořáková, V. Fischer, Misie - Argentina, Živý Betlém
A. Dvořáková, V. Fischer, Misie - ČR, povodně 2002*

Společný projekt **Aleny Dvořákové** a **Viktora Fischera** *MISIE* navazuje na předchozí menší fotografické cykly **Aleny Dvořákové**, především pak na soubor *Kláster Želiv* (1993), kdy dokumentovala prostředí premonstrátského kláštera, po desetiletích nucené pauzy

v době, kdy objekt sloužil jako koncentrační tabor pro řeholníky a později jako psychiatrická léčebna. **Alena Dvořáková** v tomto cyklu mapovala znovuoobnovení klášterní řehole. Dalším souborem **Aleny Dvořákové** z dob studií na FAMU je *Zahrádka (1996-2000)*, dokument a soubor portrétů bývalých obyvatel vesničky Zahrádka (zal. 11.století), dnes z velké části zatopené *Želivskou přehradou*. Obyvatelé byli po vybudování přehrady přemístěni po celé Vysočině a jediným důvodem k opětovnému setkáním se pro ně stala každoroční pout'.

MISIE je nejrozsáhlejší a vedle projektu *Voda/Water* doposud asi nejvýznamnější dílo této autorské a partnerské dvojice. **Dvořáková** a **Fischer** představili práci *křesťanských misí ve světě (Školské sestry svatého Františka a sestry Těšitelky)*, čtyři kontinenty byly reprezentovány jednotlivými zeměmi: Kazachstán (Asie), Jihoafrická republika (Afrika), Argentina a Chile (Jižní Amerika), Slovensko a Česká Republika jako reprezentanti Evropy.

Celek *MISIE* se skládá z dílčích souborů, ty jsou postaveny na principu přiblížení situace v dané oblasti a pak na misijní činnosti samotné. Autoři prezentovali soubory postupně, tak, jak vznikaly. Završením systematického fotografování od roku 1998 (Kazachstán) bylo vydání knihy *MISIE* v roce 2004, ta obsahuje jejich souhrné dílo k tématu misijní pomoci.

Alena Dvořáková a **Viktor Fischer** se netají tím, že fotografie by měly sloužit k získání sponzorské pomoci fotografovaným oblastem, to ostatně bylo náplní jejich dobrovolné práce při prezentaci fotografií. Sponzorská pomoc měla po vystavení fotografií úspěch, podařilo se jim finančně podpořit misii v Kazachstánu a zakoupit lékařské přístroje nutné pro nemocné AIDS v Jižní Africe (1999).⁽³³⁾

Společné dílo *MISIE* nezobrazuje pouze činnost sester ošetřovatelek, ale především pomoc, kterou vnímáme skrze jejich pacienty. **Dvořáková** a **Fischer** se nespokojili s holým informováním evropské populace o stavu nemocných v rozvojových částech světa a na nepřímou pomoc, kterou by tak jejich fotografie mohly poskytnout. Rozhodli se jednat. Vlastním úsilím získali konkrétní pomoc ve formě finančních darů, léků apod., což je bezpochyby úctyhodný čin dávající jejich práci další, možná ještě hodnotnější, rozměr.

33/ DVOŘÁKOVÁ, A., FISCHER, V. *Katolická misie* [online].01-18-2002, 2002 [cit.2011-04-04].

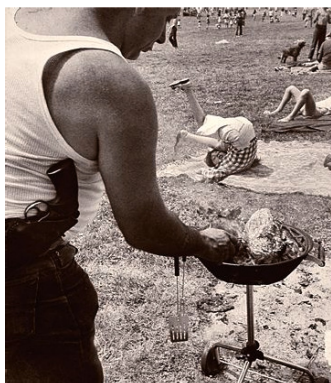
< <http://afis.by1.cz/default.htm> [cit. 2011-04-04]>.

VI. Dění ve světě od druhé světové války

Izrael jako téma

Poválečné dění, jak je mimo jiné popsáno v úvodu předchozí kapitoly, vedlo k ustanovení samostatného židovského státu. Snahy o vytvoření židovského státu byly už před první světovou válkou, situace židovského obyvatelstva v Evropě na konci 19. a začátku 20. století byla ale o něco složitější. Od roku 1896 byla politická snaha **Theodora Hezla** o vznik židovského státu na území bývalých obchodních měst, později izraelského království (cca 8.stol př. n. l)⁽³⁴⁾ a dnešní *Palestiny* a *Izraele*. Od roku 1917 byla *Palestina* spravována Brity a od r.1919 byl zřízen tzv. *Britský protektorát*.⁽³⁵⁾

Příchod Židů utíkájících před válečnou nacistickou Evropou, ale i před a po válce, se odehrával v tzv. *alijích*. 14. května 1948 byl koncem Britského mandátu vyhlášen samostatný stát Izrael, den poté byl napaden sousedícími arabskými státy (Jordánskem, Egyptem, Irákem, Libanonem, Sýrií, Jemenem a Saudskou Arábií).⁽³⁶⁾



M. Bar – Am, ze soubory Daily Bread – Picnic na Den nezávislosti, Jeruzalém, (1978)

M. Bar – Am, ze soubory Day After, Kafr a – Labeid, Západní břeh Jordánu, (1967)

Micha Bar – Am (1930)

(hebrejsky : מע-רב הכימ)

Během bojů začíná fotografovat původem německý Žid narozený v Berlíně **Micha Bar-Am**, po ročním válečném konfliktu se začíná věnovat fotografování vážně a stává se válečným reportérem časopisu Izraelské armády *Ba-Mahaneh*. **Bar-Am**, který přišel do Izraele po válce, se věnoval celou svou kariéru jednomu hlavnímu tématu, tím se stal Izrael s jeho válečnými konflikty o udržení samostatnosti od samého vzniku státu. **Bar-Am** dokumentoval

34/ SCHÄFER, P. *Dějiny židů v antice od Alexandra Velikého po arabskou nadvládu*. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 2003. s. 140-154. ISBN 80-7021-633-6.

35/ GILBERT, M. *Izrael: Dějiny*. s. 57. Praha : BB Art, 2002. ISBN 80-7257-740-9.

36/ TERNER, E. *Dějiny státu Izrael* s. 103 Praha: KORA 1991. ISBN: 80-90 10 92-0-9.

důležité politické dění Izraele i život v oblasti zmítané každodenním útokem raket. V jeho fotografiích jsou zaznamenány první dny Izraele (1948), rozdělení Jeruzaléma (1960), proces s **Adolfem Eichmannem** (1961), šestidenní válka (1967), boj o Suezský kanál (1973) i vojenští vězni těchto konfliktů. Běžný život rolníků, lidí ve městě, v době náboženských svátků a změn společnosti můžeme vidět v deníkové výpovědi prostých lidí mimo válečné zóny 60. až 90. let (soubor *Daily Bread*). Od roku 1968 je **Micha Bar-Am** členem agentury *Magnum Photo*, od téhož roku spolupracuje s *New York Times*. Od poloviny 60. let se přátelí s **Cornellem Capou**, s jehož pomocí vznikají Bar-Amovy publikace, např. *Israel: The Reality* či *Portrait of Israel*. Bar-Am se jako kurátor podílí na vzniku *International Center of Photography* (1974), v letech 1977- 1992 vedl foto-oddělení *Tel Aviv Museum of Art*. V současnosti se věnuje volné tvorbě.

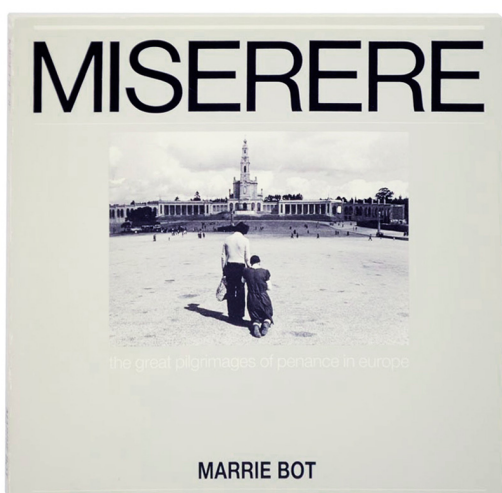
Výběr knih, ve kterých se **Micha Bar – Am** věnuje židovské otázce:

- 1998 *Israel: A Photobiography*, Simon & Schuster, USA
- 1996 *The Last War*, Keter Publishers, Israel
- 1984 *Jewish Sites in Lebanon*, Moreshet Erets-Yisrael/Ariel, USA
- 1981 *The Jordan*, Massada Ltd., Israel
- 1970 *Portrait of Israel*, New York Times/American Heritage Press, USA
- 1957 *Across Sinai*, Hakibbutz Hameuhad, Israel

Marrie Bot (1946)

Marrie Bot je holandská fotografka, kterou proslavila už její první fotografická kniha *Miserere* (1984), dotisk 1985. Během sedmdesátých a první poloviny osmdesátých let dokumentovala poutní místa v Evropě. Na téma poutníků nahlíží trochu odlišným způsobem než střeoevropští fotografové předchozí kapitoly. Na fotografiích **Marrie Bot** jsou poutníci a jejich cesty znázorněny surovým způsobem, odproštění od poetiky střeoevropských fotografů, ovšem hledající jiné výrazové prostředky v kompozici a momentu. Soubor fotografií vznikl na jihu Evropy ve *Španělsku*, *Portugalsku*, ale některé snímky i v *Polsku*, kde bychom mohli očekávat větší podobu nám známého prostředí především moravských a slovenských poutí. Způsob projevu víry a postavení poutního místa ve společnosti je na Pyrenejském poloostrově vnímáno odlišně např. od Bílé Hory, Kopečku u Olomouce či Říмова, u nás v ČR. I dnes jdou poutníci do *Fátimy* stovky kilometrů, mnohdy podél zaprášených hlavních cest v doprovodu s občerstvením a lékařskou pomocí. To, co jsem sám viděl u poutníků v předvelikonoční době na severu Portugalska, mísilo pocity utrpení a oběti, ale v žádném

případě ne klidu, který jsem od poutě očekával. Fyzický projev vyčerpání jsem u poutníků vnímal jako snahu o přiblížení se Kristu. Ti, kterým to zdraví umožňuje, si cestu ztrpčují chůzí na kolenou, plazením po zemi a podobně. Tyto znaky sebepoškozování můžeme vidět u dervišů propichujících si tváře železným ostnem, symbolické velikonoční ukřižování na Filipínách i jinde. Otázkou je, zda se od poutní cesty očekává takováto fyzická oběť na vlastním těle anebo zda není připodobnění jen napodobeninou bez hlubšího duchovního porozumění významu této události.



M. Bot, přebal knihy Miserere, (1984)

M. Bot, Tinos – Řecko, (1980)

Právě fotografie od **Marrie Bot** nabízejí bezesporu příznivý a laskavý, nicméně trochu nejistý pohled na poutníky a poutě. Ti jsou zobrazeni jako vesměs osamocení jedinci, dost možná právě proto, že tento prožitek nelze vnímat kolektivně. Díky konfrontaci pohledů klečícího, popřípadě ležícího, a doprovodu či kolemjdoucího na pozadí otevřeného prostoru, vytváří **Bot** znepokojivé napětí. Příkladem může být snímek na titulní straně knihy *Miserere*. V jakémsi rozpolu s davovou náboženskou aktivitou nejnavštěvovanějších poutních míst vidíme průvod vesničanů k horskému poutnímu místu, fotografie silně připomíná **Koudelkovu** fotografii z cyklu *Cikáni*, kdy na pozadí sutinového pole, mlhy s oblačností, jsme svědky tichého a zádumčivého rituálu.

Marrie Bot po úspěchu první knihy o náboženských poutích Evropy směřovala sociálním dokumentem k tématu mentálně postižených dětí v souboru a knize *The Burden of Existence* (1988). V roce 1998 následoval soubor *A Last Farewell* o rituálech posledního rozloučení v multikulturní podobě Holandska na konci století. Doposud poslední knihou je *Timeless Love* (2004), vydala ji opět vlastním nákladem, a zabývá se v ní ne příliš populárním tématem sexuálního života ve stáří.

*I want to speak about the human being,
the dualities and contradictions of life;
The old traditions and the new rituals,
the natural and the supernatural,
religious and pagan,
pain and pleasure,
humans and gods,
spirit and body,
water and earth,
life and death.*

Cristina Garcia Rodero

Cristina García Rodero (1949)

Španělská fotografka **Cristina García Rodero** se kontinuálně v celé své tvorbě věnuje tématu spirituality, okultismu a projevů víry. Původně vystudovaná malířka (*University of Madrid*), se po studiích začala věnovat fotografii, posléze se stala fotografkou „na volné noze“, následně fotografii 16 let vyučovala. **Roderová** fotografovala od konce 70. let okultismus v jejím rodném Španělsku.



C. G. Rodero, z knihy España Oculta (1989)

Téma **Roderové** by se mohlo zdát zdánlivě podobné **Marri Botové**, **Roderová** ale postoupila v individuálním projevu fotografovaných ještě dále, nezaměřuje se na poutníky, ale na praktikování náboženských ceremonií a rituálů mísících silně katolickou tradici s vlivem severní Afriky a až pohanskými zvyky především na Španělském venkově 80. let (např. muž ve skoku přes 6 novorozeňat silně připomíná tradici skoku přes oheň jako očišťující element, který můžeme vidět i u buddhismu, taoismu, a především u přírodních náboženství snad všech kontinentů, ostatně i křesťanství vnímá oheň jako očišťující sílu).



C. G. Roderová, z knihy *España Oculta* (1989)

V knize *España Oculta* (1989) **Roderová** zachycuje až provokující „Parrovské“ náměty beroucí úsměv ze rtů, jako by poukazovala na genderové rozdíly mezi muži a ženami, funkci a smysl náboženských rituálů mísících se s čistou zábavou „mladých“ na jedné straně a udržováním tradice na straně druhé. *España Oculta* tak není pouze reflexí náboženství, ale mimo jiné i kultury a její transformace směrem k populismu.

Této knize byl udělen titul „*Publikace roku 1990*“ fotografického festivalu v *Arles* a stejného roku **Roderová** obdržela prestižní cenu nadace **W. Eugene Smitha**.

Téma okultismu, víry, tradic a náboženství jsou hlavním tématem **Roderové** po celou její fotografickou tvorbu, příkladem mohou být četné publikace, např. z roku 1988 je kniha *Jewish Roots in Spain*, v roce 1990 vyšla již výše popsaná *España Oculta*, dále 1992 *Europa: El Sur*, 1994 *Festivals & Rituals of Spain*, v roce 2000 byla vydána **Roderové** monografie *Cristina García Roderová*.

Po čtyři roky fotografovala **Roderová** na *Haiti* voodoo rituály, z čehož vznikl soubor *Between Heaven And Earth* (2001) prezentovaný mimo jiné na *Bienále výtvarného umění v Benátkách*. **Cristina García Roderová** je členem fotoagentury *Vu (photoagency)* a od roku 2009 plnohodnotným členem agentury *Magnum Photo*.

Tématem dalšího fotografa se stal život náboženských komunit, jak křesťanských, tak buddhistických, a to v jedné z posledních komunistických zemí této planety. Náboženské nesvobody, tak jak jsem popisoval náboženské rituály v čase nesvobody a útlaku v medailónu **Markéty Luskačové** a jej práce z Československa 70.let, prožívají dodnes obyvatelé diktátorských režimů po celém světě, v následujícím medailónu se podíváme do Číny (People's republic of China).

Yang Yan Kang (1954)

(čínsky: 楊延康)

Kang je čínský volný fotograf, člen francouzské agentury *Vu (photoagency)*, mimo komerční tvorbu se věnuje dlouhodobým projektům sociálního dokumentu, především pak tématu původních menšin v Číně. V zahraničí se dostal do povědomí v roce 2001 dokumentem *Catholicism in China's Countryside* z katolické vesnice v provincii *Shaanxi* v deltě *Žluté řeky*. V průběhu 90.let se **Kang** navracel do této vesnice a ve stylu "klasických" dokumentaristů zaznamenával život této katolické menšiny. **Kangovo** dílo, přestože se jedná o současného autora, vychází z původních tradic photostory **W. E. Smitha**, **D. Seymoura**, **W. Bishofa** a celé agentury *Mgnum Photo*.

V kontextu současných evropsko-amerických autorů se může zdát jeho tvorba zastaralá, překonaná či klasická, je ale jasné, že **Kang** sleduje danou problematiku více než vlastní tvůrčí invenci, ve svých fotografiích se nenechává unést pouhou vizualitou, ale nabízí i další rozměr, tím může být potřeba hovořit o hodnotě plurality jednotlivců a malých skupin snažících se uchovat svoji vlastní identitu, třeba právě v podobě rituálů připomínajících jim kdo a kde jsou. Kompozice **Kangových** fotografií jsou klidné a děj jako by byl zastavený v momentě, kdy si můžeme udělat představu o tom, co fotografii předcházelo, ale i o tom, co bude bezprostředně následovat. **Kangův** *Decisive Moment*, česky *rozhodující okamžik*, samozřejmě odkazuje na tvorbu **H. C. Bressona**.

Domnívám se, že právě moment zachycení snímku dělá Kangovy fotografie dobře čitelné v kontextu celého souboru. Některé portréty, především pak tibetských mnichů, připomínají snímky severoamerických Indiánů **E. S. Curtise**, a to nejen formálními znaky (oblečení, prostředí apod.), ale především "bezčasou" atmosférou jeho snímků dokreslenou přirozeně měkkým světlem.

V roce 2001 a 2002 byl **Kang** jmenován magazínem *She Ying Zhi You* jedním z deseti nedůležitějších fotografů pevninské Číny⁽³⁷⁾

Je absurdní skutečností, že v zemi, kde je velmi pochybná svoboda náboženského vyznání⁽³⁸⁾ a svoboda slova,⁽³⁹⁾ byl fotograf vyznamenán za to, že z vlastního popudu dokumentoval to, co pod direkturou oficiální kultury zaniká ve snaze o unifikaci a kulturní sjednocení Číny za účelem udržení politické moci nad provinciemi jako jsou *Tibet*, *Sin-T'iang* a další. Osudy etnických a religiózních minorit jsou na pevninské Číně hojně zastoupeny na poli sociálního dokumentu, většina prací, z důvodu perzekuce, vzniká tajně. Obdobně tomu je u fotografa, jež vydává fotografické publikace převážně na Taiwanu, pod pseudonymem **Li Xiao Ming** (李小明).



Y. Y. Kang, ze souboru *Katolický venkov* v Číně, *Modlitba na Křížovém vrchu*

Y. Y. Kang, ze souboru *Katolický venkov* v Číně, *Syn zemřelého nese kříž na pohřeb*

Y. Y. Kang, ze souboru *Katolický venkov* v Číně, *Stará žena držící krucifix*

37/ IPA. *Exhibition by Yang Yan Kang* [online] 2010-07-10 [cit.2011-04-06].

<<http://invisiblephotographer.asia/tag/yang-yan-kang/>>.

38/ BUREAU OF DEMOCRACY, HUMAN RIGHTS, AND LABOUR USA, *International Religious Freedom Report 2002: China (includes Hong Kong and Macau) 2002*, 2002 [online]. [cit. 2011-04-02].

<<http://www.state.gov/g/drl/rls/irf/2002/13870.htm>>.

39/ PALMER, B. *Is there freedom of speech in China?* [online]. 2010-10_08, 2010 [cit. 2011-03-20].

<<http://www.slate.com/id/2270522/>>.

VII. Současné tendence

Menahem Kahana (1958)



M. Kahana, Ortodoxní komunita Haredi (1987 – 2008)

Menahem Kahana je izraelský fotožurnalista, od roku 1987 pracuje jako fotoreportér pro agenturu *AP* na tématech týkajících se Izraele. **Kahana** je jedním z fotografů pokračujících v dokumentaci života Izraele, izraelsko-palestického konfliktu. Ve výstavní formě prezentuje své fotografie židovské ortodoxní komunity známé jako *Haredi*. **Kahana** představil, soubor fotografií o životě *Ortodoxní židovské komunity*, v *The Eretz Israel Museum* v *Tel Avivu* v roce 2009. Soubor, na němž pracoval po 15let, by měl dle **Kahanaových** slov⁽⁴⁰⁾ ukázat život současných ortodoxních věřících bez předsudků rozdílnosti vnímané jako „my a oni“. **Kahana** chce zdůraznit, že ortodoxní judaisté jsou lidé jako všichni „ostatní“, mají svou víru, možná jiný druh zábavy, ale v podstatě se neliší od jakékoliv jiné části populace. V tomto duchu **Kahana** fotografuje přípravu na svátky Pessach, Roš ha-šana, Puim, pečení nekvašeného chleba Matzoth a další.



M. Kahana, Demonstration (1998)

Kahanaovu fotografii *Demonstration* vybral **Helmut Newton** jako „fotografii století“ pro *Time Magazine*, u příležitosti milénia roku 2000.

40/ SCHAMS, E. *CNN: Pictures behind closed doors* 2009-04-01 [cit. 2011-03-13].
<http://www.ydfa.com/artists/menahem_kahana/>.

Shaul Schwarz (1974)

Shaul Schwarz je dalším izraelským autorem, který zmapoval nejen běžný život na západním břehu Jordánu, ale především válečný konflikt o pásmo Gazy. Fotografii se, původně vystudovaný filmař, začal věnovat během vojenské služby u Izraelského letectva. V roce 2005 před izraelským opuštěním pásma *Gazy* devíti tisíci židovskými osadníky se **Shaul Schwarz** rozhodl tuto událost zdokumentovat. Po 3 měsíce fotografoval poslední dny ve vesnici *Gush Katif*, kde se obyvatelé rozhodli pokračovat ve svém dosavadním životě a nevystěhovat se.



S. Schwarz, *Odsun z Gazy* (2005)

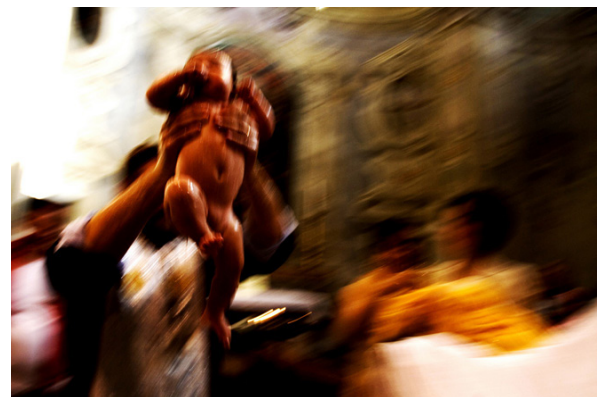
Od roku 1999 žije **Schwartz** v *New Yorku*, je v zastupování *Getty Images*, pracuje jako reportér pro periodika *Time*, *Newsweek*, *The New York Times*, *Sunday Magazine*, *Geo*, *Paris Match* a německý *Stern*. V roce 2004 získal za reportáž z konfliktu na *Haiti* dvě ocenění na mezinárodní soutěži *World Press Photo*. V roce 2008 obdržel cenu *Roberta Capy*.

Mimo fotografii se **Shaul Schwarz** věnuje televizní a filmové práci jako režisér, poslední z jeho filmové tvorby je *Naroco Cultura* (2010).

Jain Siddharth (1980)

Jain Siddharth je mladý indický fotograf, který původně vystudoval management na univerzitě v *Dillí*. Fotografií se začal zabývat jen okrajově, hned zpočátku byl vybrán na *Young Asian Photographers Workshop 2006* v *Kašmíru*, to změnilo jeho plány do budoucna a stal se fotografem. Během dalšího z workshopů pracoval **Siddharth** v *Itálii* na reportáži ze života ortodoxního faráře **Zaharie Catalin** v kostele **San Damiano d'Asti**.

Přesto, že se **Siddharth** chtěl zaměřit na plularitu světského a církevního života kněze, soubor dle mého názoru, možná nechtěně, nicméně citlivě odráží celkovou silně zakořeněnou křesťanskou tradici *Itálie*. **Siddharthovo** snímky jsou postaveny na jednoduché kompozici, nejsou ani extrémně vizuálně podbízivé, ale cítíme z nich severní *Itálii*, není to vizualita, ale možná společné každodenní rituály a něco, co je pro *Itálii* typické, život veřejných míst. Tím pro mne snímky z cyklu *Daily Prayers (Denní modlitby)* přesahují rovinu informativní o životě ortodoxního kněze, ale dostávají zevšeobecňující význam při pohledu na kdysi silně religiózní *Itálii*.



J. Siddharth, ze souboru Daily Prayers (2007)

Stephanie Sinclair (1973)

Stephanie Sinclair je americká fotožurnalistka, po studiu žurnalistiky na *University of Florida* začala pracovat pro *Chicago Tribune*, přičemž se dostala k fotografování začínající války v *Iráku* jako fotoreportérka. Od roku 2005 fotografovala bojové konflikty blízkého východu (*Bejrút, Libanon, Palestina* a další). V roce 2008 začala pracovat pro agenturu *VII* a o rok později se stala jejím právoplatným členem. Přesto, že **Sinclairové** „parketou“ jsou válečné konflikty, v letech 2008 až 2010 fotografovala projekt o polygamii v *Americě*, prvně jako krátkodobou reportáž pro *New York Times* a následně toto téma zpracovala v souboru *Polygami in America* pro *National Geographic*, text k článku napsal **Scott Anderson**. **Sinclairová** po dobu dvou let fotografovala komunity přívrženců *Fundamentalistické církve Ježíše Krista Svatých posledních dnů* (anglicky *Fundamentalist Church of Jesus Christ of Latter-day Saints- FLDS*) v *Americě*. Tato náboženská skupina se oddělila na počátku 20. století od hlavní větve *Mormonů*, protože se odmítla vzdát protiústavního mnohoženství.



S. Sinclair, ze souboru *Polygamie v Americe, Po sklizni* (2008 – 2010)

Postupně se rozptýlila po celých státech *USA* a *Kanady*, jednotlivé rodiny nebo vícero rodin založili vlastní, od okolí izolované ranče, na kterých fungovali víceméně nezávisle na okolí. V průběhu 20. století bylo podniknuto několik federálních akcí za účelem zlikvidovat tato polygamistická uskupení, nicméně všechny dopadly neúspěšně. Členové se opět po nějaké době vrátili nazpět, i když se museli oficiálně vzdát polygamie. Jedna z posledních akcí tohoto typu se odehrála v roce 2008 na základě falešného telefonátu o údajném sexuálním obtěžování mladistvých. Po akci FBI zůstal ve vězení hlavní představitel této církve **Warren Jeffs** podezřelý z nezákonného manželství s nezletilou dívkou.

Fotografie **Stephanie Sinclairové** zobrazují toto tabuizované téma v nanejvýš citlivém pohledu do prostředí této komunity. Jak sama uvedla v rozhovoru pro NPR, rozhodně nechtěla pracovat

s předsudky, jež většinová americká populace vůči FLDS má, naopak rozhodla se zobrazit členy této fundamentalistické církve tak, jak sami sebe vidí.⁽⁴¹⁾



S. Sinclair, Portrét Joe S, Jessopa s rodinou v den jeho 89. narozenin.

S. Sinclair, Saly Jeffsová dohlíží ze dveří na děti a vnoučata na houpačce.

S. Sinclair, Příslušník FLDS v objetí svých šesti manželek.

S. Sinclair, Helaman Jeffs se připravuje na zpěv hymny u nich v domě.

Právě rozpol oficiálního postoje USA a FLDS vede přívržence této církve k distancování se od okolí, zakládání kolonií daleko od ostatních měst v *Coloradu*, *Arizoně*, *Utahu* či *Texasu*, případně jsou celé vesnice obehnané vysokou betonovou zdí. Členové komunit FLDS vedou vlastní podniky, stavební firmy a hospodaří v zemědělství, čímž se stali soběstačnými. **Sinclair** zpracovala opravdu kontroverzní téma velice pozitivním dojmem, jako by ani nebylo každodenně přítomné nebezpečí odposlechů, sledování a razie policie i FBI. Soubor *Polygami in America* je typickým příkladem, kde fotografie slouží k porozumění a vzájemnému pochopení velkých, malých, mocných a bezmocných, a zároveň daný problém nezplošťuje, ale otevírá dveře celospolečenské diskusi.

41/ CONAN, N. *Photojournalist Captures 'Polygamy In America'* (rozhovor se Stephanieí Sinclairovou) In National Public Radio 2010 [online]. [cit. 2011-04-12]. <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=123815829>>.

VIII. Závěr

Závěrem této bakalářské práce bych rád shrnul poznatky plynoucí z mého studia tématu náboženských skupin a sekt ve fotografii.

Oproti očekávání jsem nenalezl konkrétní příklady náboženských skupin a sekt v rané fázi fotografie do konce 19. století. Tak jak jsem již popsal v práci samotné, množství fotografického materiálu je v tomto tématu zastoupeno přímo úměrně dvěma veličinám. První jsou technické možnosti fotoaparátů, druhou je společenský zájem o religiozní skupiny.

Ve fotografiích autorů zde uvedených se jedná většinou o práce, které už v době vzniku měly přispět k porozumění a akceptaci jiných religiozit, nebo religiozity samotné (autoři v době totalitních režimů). Významná část fotografických cyklů je podmíněna neakceptací menšin většinovou společností, tyto tendence můžeme kontinuálně sledovat od práce Romana Vishniaca až po autorku Stephanie Sinclair. To mne vedlo k formulování hypotézy, že napětí mezi skupinou a společností vede, mimo jiné, fotografy k častějšímu obrazovému ztvárnění tohoto tématu. Tím by se částečně vysvětloval, i přes oficiální potlačování, vysoký zájem fotografů Československa předlistopadových let o religiozní témata (poutě, řehole, osudy mnichů a kněží) i důvody k vzniku fotografických cyklů v Číně, ale i USA.

Fotografické práce, jak jsme si v této bakalářské práci ukázali, mají hodnotu nejen historickou, ale dokáží reagovat i na dění současné. Nabízejí alternativu k statistickým údajům a číslům v podobě osobního svědectví. Fotografie si v tomto případě neklade za cíl nahradit žádnou ze složek společenskovedních disciplín, nedělá závěry, ale pracuje se svědectvím. Od diváka je vyžadována ochota zapojit se a interpretovat čistě vizuální vjem. Jelikož je fotografie obraz statický, je prakticky vyloučena divákova pasivita v přijímání informací. Zdá se, jako by dokumentární fotografie měla blíže k literárnímu dílu, než k přímo příbuzné televizní tvorbě.

Hodnotu všech zde již zmíněných prací není potřeba znovu vyzdvihovat, svým dílem se zasloužili o porozumění jednotlivých náboženství. Samozřejmě ne všechny fotografie a všichni fotografové si kladli takové vznešené cíle. Během studia tohoto tématu jsem se postupně zaměřil na práce, jež měly jemně a kultivovaně pracovat s předsudky, které vůči minoritám každá většinová společnost má. Skrze náladu ve společnosti se vykrystalizovala spojitost mezi historickými obdobími a současností. K distancování a následně k diskriminaci vedly kroky omylů minulosti, jež nás nejen jako fotografy musí zajímat, protože není většího opodstatnění fotografické tvorby než obohacení našich zkušeností. Díky fotografii se nám neznámé stává důvěrným a to vede k tomu, že případný nepřátelský postoj se vytrácí.

Čistě vizuální pocit podobnosti fotoaparátu se zbraní mizí po samotném aktu fotografování, to co zůstává, je fotografie nesoucí význam i o generace později. Bez kontextu vzniku snímku může fotografie význam ztrácet, nebo nabývat jiného významu, to je dalším aspektem obrazové informace. Stejně jako jakékoliv médium, má fotografie omezené možnosti sdělení, na rozdíl od nás využívá jen jeden z našich pěti vrozených smyslů, přesto ve spojení se zkušeností čtení obrazu formuje názory nás všech.

Přál bych si, aby fotografických prací na toto téma vznikalo více, nejen ze sounáležitosti s menšinami všeho druhu, ale i proto, že pro nás pro všechny jsou tyto fotografické práce jednou z částí komplexního znaku tolerantnosti společnosti a kognitivně náš život obohacují.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ENROTH, R. Průvodce sektami a novými náboženstvími. Praha: Návrat domů, 1994 ISBN: 80-85495-29-5.

FUNDA, O. A., CHRÁSTKOVÁ J., KOHOUT J., NOVOTNÝ P.
Albert Schweitzer zastánce kritického myšlení a úcty k životu, Praha: Vyšehrad 1989

GILBERT, M. Izrael: Dějiny. s. 57. Praha : BB Art, 2002. ISBN 80- 7257-740-9.

LUŽNÝ, D. Nová náboženská hnutí - informativní materiál pro učitele. Praha: MŠMT, 1999 ISBN 80-210-1645-0.

PORTERFIELDOVÁ, M. O sektách. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-233-2.

SCHÄFER, P. Dějiny židů v antice od Alexandra Velikého po arabskou nadvládu. vyd. Praha : Vyšehrad, 2003. s. 140-154. ISBN 80-7021-633-6.

ŠTAMPACH, I. O., Sekty a nová náboženská hnutí - naděje a rizika. Praha: Oliva, 1995 ISBN 80-85942-01-1

ŠTAMPACH, I. O., Sekty a nová náboženská hnutí - naděje a rizika. Praha: Oliva, 1995. ISBN 80-85942-01-1.

TERNER, E. Dějiny státu Izrael s. 103 Praha: KORA 1991. ISBN: 80-90 10 92-0-9.

TYPOVSKÁ, L, Skopalová, J, Dopita, M. Vybrané problémy současné společnosti. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0148-7.

TYPOVSKÁ, L, SKOPALOVÁ, J, DOPITA, M. Vybrané problémy současné společnosti. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, ISBN 80-244-0148-7.

VOJTÍŠEK, Z. Nová náboženská hnutí a jak jim porozumět. Praha: Beta Books, 2007 ISBN: 978-80-86851-64-8

SEZNAM POUŽITÝCH ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ

BACK, J. Luxembourg Tourist Office in London - Clervaux [online]. 2009, 2009 [cit. 2011-03-14]. <<http://www.luxembourg.co.uk/clervaux.html>>.

BÁN, A. Stretnutie s Andrejom Bánom [online] 2010, 2010 [cit.2011-03-30].<http://www.youtube.com/watch?v=aXXXZi0rI_I>.

BUREAU OF DEMOCRACY, HUMAN RIGHTS, AND LABOUR USA, International Religious Freedom Report 2002:China (includes Hong Kong and Macau) 2002, 2002 [online]. [cit. 2011-04-02].< <http://www.state.gov/g/drl/rls/irf/2002/13870.htm> >.

CONAN, N. Photojournalist Captures 'Polygamy In America' (rozhovor se Stephanieí Sinclairovou) In National Public Radio 2010 [online]. [cit. 2011-04-12]. <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=123815829> >

DAVIDOVÁ, K.. Tibor Huszár – Fotograf s velkým srdcem [online] 2011, 2011 [cit.2011-03-25].<http://www.ifotovideo.cz/rubriky/co-se-deje/tibor-huszar-fotograf-s-velkym-srdcem_3634.html >.

- DVOŘÁKOVÁ, A., FISCHER, V. Katolická misie [online].01-18-2002, 2002 [cit.2011-04-04]. < <http://afis.byl.cz/default.htm> [cit. 2011-04-04]>.
- FRIMMER, Š. Fotograf Tibor Huszár: “Socializmus nebol až taký zlý...” [online]. 2003, 2003 [cit.2011-03-25]. <<http://korzar.sme.sk/c/4631776/fotograf-tibor-huszar-socializmus-nebol-az-taky-zly.html#ixzz1HyQcOHod>>.
- HÁMOR, L. Prečo sa fotograf Martin Martinček nerád dával fotografovať [online].2010-01-18, 2010 [cit.2011-03-18]. <<http://liptov.sme.sk/c/5212948/preco-sa-fotograf-martin-martincek-nerad-daval-fotografovati.html>>.
- HOCHOVÁ, D. Česká Televize, Lidé, místa, vzpomínky Dagmar Hochové [online]. 2011, 2011 [cit.2011-03-20]. <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10267854562-lide-mista-vzpominky-dagmar-hochove/4675-dagmar-hochova/>>.
- IPA. Exhibition by Yang Yan Kang [online] 2010-07-10 [cit.2011-04-06].<<http://invisiblephotographer.asia/tag/yang-yan-kang/>>.
- KADLECOVÁ, J. fotograf a reportér Andrej Bán: V Kosove nie sú ani dobrí, ani zlí [online] 16.02.2008, 2008 [cit. 2011-03-30] <<http://www.sme.sk/c/3731499/fotograf-a-reporter-andrej-ban-v-kosove-nie-su-ani-dobri-ani-zli.html#ixzz1LsnFvjVz>>.
- KELVISOVÁ, N. Nevím, proč jsem přežila [online]. 2005, 2005 [cit.2011-02-07]. <<http://hn.ihned.cz/c1-15632630-nevim-proc-jsem-prezila>>.
- LÉBLOVÁ, M. Většina z nás „v něco“ přece jen věří (rozhovor se Zdeňkem Vojtíškem).In AntropoWebzin 3/2006. [online]. [cit. 2009-11-20]. Dostupné z:<<http://antropologie.zcu.cz/index.php?static=webzin>>.
- Łódź Ghetto [online]. 2010, 2011 [cit. 2011-03-14]. <http://en.wikipedia.org/wiki/Lodz_ghetto>.
- MAGNUM PHOTOS. About Magnum [online] 2005, 2005 [cit. 2011-03-14].<<http://agency.magnumphotos.com/about/about>>.
- MICKA, M. Dagmar Hochová-Reinhardtová — Artlist — databáze současného umění [online]. 2006, 2006 [cit.2011-03-20]. <<http://artlist.cz/?id=5104>>.
- ORSÁKOVÁ, Š. Kudy z nudy - Novinky Židovského muzea v Praze pro letošní rok [online], 2011, 2011 [cit. 2011-03-28] <<http://www.kudyznudy.cz/Aktuality/Novinky-Zidovskeho-muzea-v-Praze-pro-letosni-rok.aspx>>.
- PALMER, B. Is there freedom of speech in China? [online]. 2010-10_08, 2010[cit. 2011-03-20]. <<http://www.slate.com/id/2270522/>>.
- SCHAMS, E. CNN: Pictures behind closed doors 2009-04-01 [cit. 2011-03-13]. <http://www.ydfa.com/artists/menahem_kahana/>.
- SCHEUFLER, P. Z dějin fotografie [online]. 2002, 2010 [cit.2011-01-18].< <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/me-texty-ke-stazeni/z-dejin-fotografie,zivot-frantiska-kratkeho,50.html>>.
- SCHEUFLER, P. Z dějin fotografie [online]. 2005, 2010 [cit.2011-02-02].< <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/me-texty-ke-stazeni/z-dejin-fotografie,seidelovi,54.html>>
- ŠPULÁK, J. Fotograf Tibor Huszár: Opravdu velcí lidé jsou normální [online] 2011, 2011 [cit.2011-03-25]. <<http://fotoatelier.fmk.ucm.sk/sk/blog/2011/fotograf-tibor-huszar-opravdu-velci-lide-jsou-normalni.html>>.

WEBB, CH. Mendel Grossman The Lodz Ghetto Photographer [online] 2007, 2007 [cit.2011-02-25]. <<http://www.holocaustresearchproject.org/ghettos/grossman.html>>.

ŽO PLZEŇ, Izrael objektivy tří generací fotografů 2008 [cit. 2011-03-28]. <http://www.zoplzen.cz/vystavy_2008_vs.php>.

DOKUMENTÁRNÍ FILM

NACHTWEY, J. War photographer, USA 2001, režie Christian Frei, 1h 26.minuta