Slezská univerzita
Filozoficko - přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

v l a d i m í r s k ý p a l a

s e t k á n í

s e t k á n í

Bakalářská diplomová práce
Fotografická skupina Setkání
Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Milan Borovička
Oponent: PaeDr. Miloslav Stibor
Opava 2002

Chtěl bych poděkovat všem fotografům, pedagogům Institutu tvůrčí fotografie, především Milanu Borovičkovi a Miroslavu Myškovi, přátelům a známým, jejichž pomoc, rady, kritika a ochotně poskytnuté informace významně obohatily tuto práci.
Zvláštní poděkování bych chtěl adresovat své ženě za trpělivost a svým dvěma dětem za shovívavost.

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a uvedl veškerou použitou literaturu.

Ve Valašském Meziříčí dne 29. května 2002

Obsah

Úvod 5

V temnotách normalizace 7
O skupinách 10
Vznik Setkání 14
Fenomén setkávání se 20
V koloběhu výstav 22
Něco pro Američany 36
Začátek konce? 40
Zánik skupiny 43
Něco málo o autorech
- Petr Balíček 46
- Miroslav Bílek 50
- Milan Borovička 56
- Rostislav Košťál 61
- Taras Kuščynskyj 66
- Milan Michl 72
- Miroslav Myška 76
- Petr Sikula 81
- Michal Tůma 88
- Věra Weinertová 93

Význam skupiny v kontextu československé fotografie 95
Výstavní činnost 96
Ilustrace doby 97
Seznam použité literatury 98

Úvod

Tato bakalářská diplomová práce je inspirována fenoménem amatérských fotografických seskupení v kontextu české a československé fotografie v šedesátých a sedmdesátých letech.

Zdá se poněkud překvapující zjištění, jakou roli hráli ve vývoji tehdejší české fotografie autoři, kteří nebyli a mnohdy ani netoužili být profesionály, z nichž mnohým chybělo jakékoli umělecké vzdělání a přesto dokázali systematicky tvořit, naznačovat neprošlapané cesty a nakonec těmi cestami kráčet. Důležité je pochopení situace, že v Československu docházelo právě díky vysoké umělecké úrovni autorů amatérských seskupení k vzájemnému oboustrannému ovlivňování mezi nejlepšími amatéry a profesionály. To, že amatérská fotografická scéna dosáhla v šedesátých a začátkem sedmdesátých let nebývalého rozmachu spojeného se vznikem moderních a umělecky vyjimečných prací je velkou měrou ovlivněno právě rozkvětem činnosti skupin. Potenciální členové Setkání se významnou měrou podíleli na tehdejších proudech směřujících k moderní fotografii, nicméně skupina jako taková byla sama již o něčem jiném. Zde již nešlo o autorské pozvednutí se z undergroundu na pomyslné výsluní. Většina autorů již prošla kus své umělecké cesty a směřovala svými osobitými výrazovými prostředky ke svým individuálním tvůrčím cílům. Skupina nebyla založena na principu tvůrčí konvergence, pomyslné hranice mezi jejími protagonisty se zdály být naprosto nepřekročitelné a nepřekročitelné – přes různé proklamace – pravděpodobně zůstaly.

Tématem této práce je především zmapování činnosti skupiny Setkání a skupině jako takové je po faktografické stránce věnována hlavní pozornost. Krátké medailony o jednotlivých autorech jsou zde pouze pro úplnost a jsou postaveny spíše subjektivně.

V temnotách normalizace

Založení skupiny Setkání představuje pokus o poměrně odlišný přístup k fotografickým skupinám, než bylo v 60. a 70. letech obvyklé. Nezřídka bývaly fotokluby sdružením přátel, zabývajících se fotografií, jež měli k sobě blízko i bez formálního spojení v amatérském kroužku. Skupiny většinou vznikaly omezeny na region nebo společnou námětovou oblast. Nezřídka obojí.
Základní otázkou však pro dnešek zůstává, proč musely, nebo spíše proč vznikaly v tak individuálním oboru lidské činnosti, jako je umění, takováto kolektivní společenství autorů. Bylo nutkání se sdružovat přirozenou potřebou umělce za účelem získávání nových podnětů, poznávání prací druhých, či prezentace děl vlastních? Nebo šlo přece jen o něco jiného?
Umělecké skupiny z konce minulého a začátku tohoto století se většinou vyznačovaly určitým jasným programem, mnohdy neuznávajícím nic mimo sebe a často ani to, doprovázeným občas literárně zpracovanými manifesty. Tvůrci se dobrovolně obklopovali podobně smýšlejícími autory a společně se snažili uvést v život myšlenky, nad nimiž diskutovali. Mnohdy šlo o skutečně převratné pokusy změnit od základu umění, jindy byla oním základem revolta proti soudobé společnosti. Častěji však šlo o potřebu komunikace s jedinci stejně postiženými. Téměř vždy byl však vznik určité skupiny tvůrců podmíněn společenskou situací, od které se odrážely jejich výpady proti společnosti a téměř vždy se tito tvůrci snažili nové výzvy postihnout ve svých dílech. V šedesátých a sedmdesátých letech byla v socialistickém Československu situace poněkud specifičtější. Toto období se u nás vyznačovalo jakousi hmatatelnou nehybností. Větší část obyvatelstva byla sice zcela svázána řadou právních norem, avšak menší díl populace, disponující stranickými legitimacemi, či jedinci sympatizující, byl zcela povznesen nad cokoli. S určitou nadsázkou se dá hovořit až o absenci

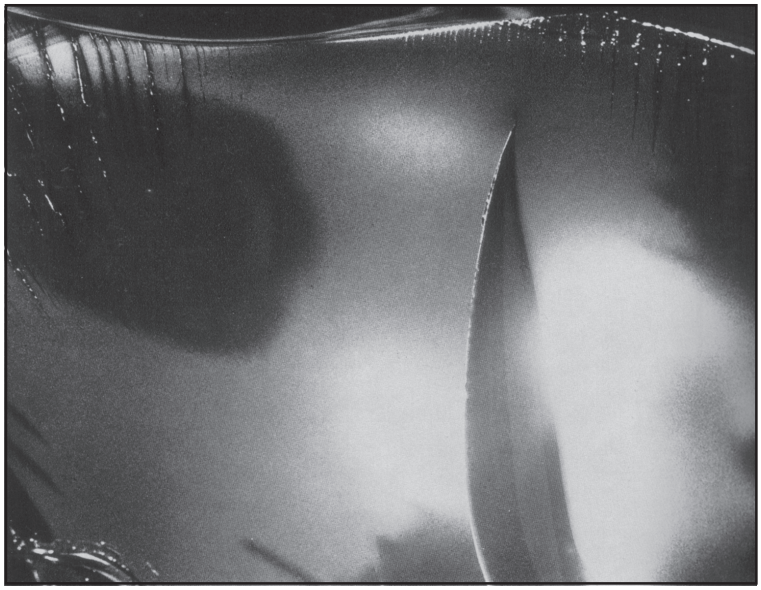
právního stavu. O principech morálních není třeba už mluvit vůbec. Individualismus, pro režim i dříve nebezpečný a nežádoucí, se stal začátkem sedmdesátých let ještě více transparentním a lehčeji postihovatelným.
Život v Československu se vrátil po krátkém vybočení z let 1968–1969 s jistými modifikacemi do stavu, v němž se nalézal v padesátých letech. Utrpěla představa o možnosti reformy socialismu a následná normalizace donutila část elity národa k emigraci nebo odchodu do nuceného ústraní. Oficiální zrušení cenzury z roku 1968 přetrvalo sice i po dobu normalizace, nicméně systém schvalovacích komisí, kulturních referentů a šéfredaktorů byl poměrně neprůchodný. Chtěl-li někdo vystupovat, publikovat, hrát, zpívat či vystavovat, musel mít oficiální požehnání komunistické vrchnosti. Pravdou

Fotografie: Rostislav Košťál (1969)

však zůstává, že dohled mocipánů byl často trochu „švejkovský“ a pokud nebyl tvůrce pro režim zvlášť nebezpečný, dal se politický dohled šikovnými triky oslepit. V divadle nebo hudbě to bylo značně obtížné, avšak pro tvůrčí fotografy existoval jeden ze způsobů vystavovat pod nějakým osvícenějším kulturním střediskem. Průchodnější varianta téhož se jevila v rámci založeného fotokroužku. Tyto spolky bývávaly většinou omezeny regionálně, často se společným zaměřením žánrovým. Vznikaly většinou v podnicích,

kde závodní výbory ROH jejich činnost částečně financovaly, jakkoli byly vyžadovány protislužby, jako byly fotografie z různých oslav nebo činnosti podniků.

Nicméně již o hodně dříve, než v letech sedmdesátých, však začínaly vznikat i skupiny fotografů s ambicemi dělat moderní fotografii. Tyto skupiny jako Dofo (Olomouc), Epos (Brno) nebo Profil (Valašské Meziříčí) však byly opět



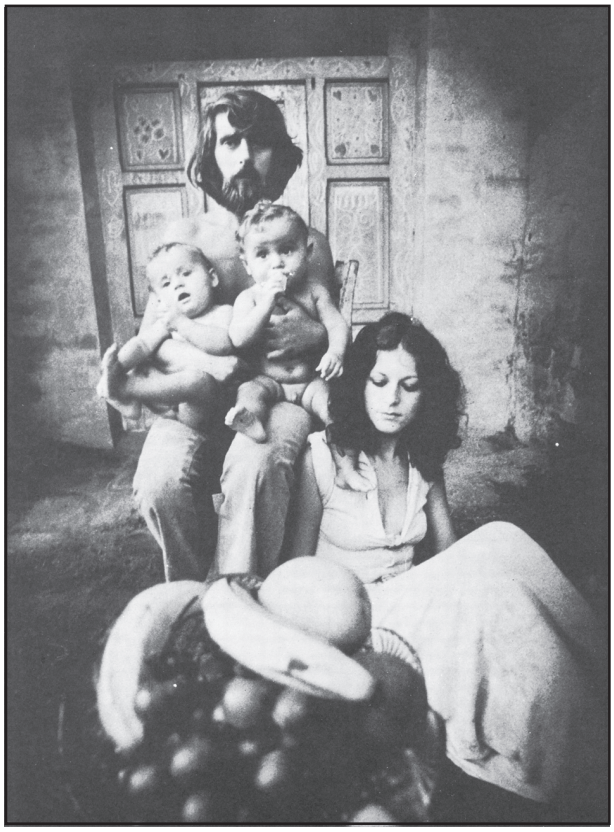
Fotografie: M. Bílek, Imaginace (1965)

vázány regionálně. S určitou dávkou tolerance k tomuto termínu se dá říci, že pracovaly i na společném programu, či v podobných tematických okruzích. A je pravdou, že již v té době probíhala mediální diskuze na téma funkce a poslání tvůrčí skupiny fotografů, která možná i trochu v duchu doby (přestože takovéto hodnocení je patrně příliš přísné) směřovala k přesvědčení, že pojítkem takovéto skupiny má být „naprostá jednota a shoda v myšlení lidí, sdružívších se k tomu účelu, aby v teorii i praxi probojovávali svůj názor na tvorbu“ (Karel Dvořák), nebo jak se tehdy vyjádřil prof. Ján Šmok, neměly by být za skupinové pokládány kolekce, „které nebudou mít společný výtvarný názor, myšlenku, námět“. [1)]

1) Miroslav Bílek, Československá fotografie (7/77, str. 308)

Tomuto názoru lze dát za pravdu stejně, jako s ním lze polemizovat. Nešlo ale jen o pouhý anachronismus, od kterého bylo nutno se oprostit? Z dnešního pohledu vyplývá, že patrně ano. I když i dnes s jistou dávkou opatrnosti.

Moderní umění všech oblastí zná celou řadu tvůrčích skupin založených na jednotnosti vyjadřovacích postupů. Vedle kladných stránek, jako je velmi úzké vzájemné ovlivňování autorů spojené s mnohdy rychlým tvůrčím vývojem skupiny (kupříkladu vysoké pracovní tempo autorů skupiny Epos v jejích začátcích), se mohou objevit i stránky negativní. Vedle možné celkové uniformity, z níž se může brzy stát brzda dalšího vývoje skupiny, je to především možné tvůrčí omezování individuality, na níž je vždy jakékoli



Fotografie: Petr Baliček, Tváře (70. léta)

umění postaveno.[2)] Čím je programově užší skupinový názor, tím dříve patrně dochází u skutečných tvůrců k pokusům o odklon od těchto tezí. Dnešní umělecká praxe se zřejmě takovouto diskuzí patrně vůbec nezabývá a pravděpodobně dnes bude názor Bílkův , „...že bohatost a různorodost vede k doplňování autorských přístupů...“, přijímán zcela jinak, než v první polovině sedmdesátých let. Tehdy to však zřejmě tak jednoznačné nebylo.

2) Miroslav Bílek, Československá fotografie (7/1977, str. 308)

O skupinách

Pro pochopení souvislostí je nutno vidět, že skupina Setkání nebyla vytvořena z ničeho, jednoduše nespadla z nebe, ale vycházela ze stejného základu jako ostatní amatérská seskupení té doby. Skupina nebyla vyjimečná tím, že sdružovala autory různého zaměření, tento proces měl na české amatérské scéně poměrně velkou tradici, avšak její odlišnost od plejády jiných skupin vycházela z poněkud nepřirozeného způsobu vzniku.

Jak již bylo zmíněno v předcházející kapitole, na přelomu 50. a 60. let začaly po vzoru výtvarníků vznikat i skupiny fotografické. Výrazný vliv Viléma Reichmanna se tehdy projevil na pracích olomoucké skupiny DOFO Antonína Gribovského, Jana Hajna, Jaroslava Kohoutka, Ruperta Kytky, Ivo Přečka, Vojtěcha Sapary a Jaroslava Vávry. Tvorba skupiny byla přes různé vlivy nové věcnosti, surrealismu a vlivu samotných výtvarníků v duchu tzv. poezie všedního dne.[3)] Že u skupiny DOFO nešlo o nějakou okrajovou záležitost, svědčí fakt, že v roce 1964 byla skupina kolektivně přijata do Svazu československých výtvarných umělců, což lze považovat za naprosto výjimečnou událost. Ostatně tvorba původně fotoamatérského sdružení v ničem nezaostávala za podobně orientovanými díly renomovaných profesionálních fotografů té doby. Tvůrci skupiny byli přímo ovlivňováni jednak teoretiky (Slavoj Kovařík, Václav Zykmund), jednak se zcela určitě projevil vliv přímé spolupráce s Vilémem Reichmannem. V polovině šedesátých let členové DOFO již individualističteji reagovali na tehdejší tendence výtvarného umění a od tvorby kontextu poezie všedního dne se postupně vzdalovali, stejně jako se vzdalovali tematicky vzájemně.[4)]

3) Vladimír Birgus, Revue fotografie (1/1990, str. 15)

4) Vladimír Birgus, Revue fotografie (1/1990, str. 15)

V šedesátých letech vznikaly další fotografické tvůrčí skupiny, které již tak nepodléhaly programové jednotě své tvorby. Liberecké Studio výtvarné fotografie vzniklo v roce 1962 a sdružili se v něm fotografové Ladislav Postupa,

Čestmír Krátký, Jiří Bartoš, Jan Kubíček a další autoři. Nekompaktní pokud jde o společný program byla kupříkladu i brněnská skupina Vox, která od roku 1965 sdružovala fotografy Jana Berana, Miloše Budíka, Antonína Hinšta, Karla O. Hrubého, Soňu Skoupilovou, Vladimíra Skoupila a Josefa Tichého. Společně proklamované zaměření neměla ani valašskomeziříčská skupina Profil. V roce 1965 ji založili Milan Borovička, Miroslav Bílek, Jiří Fojtík a František Janiš.[5] Tyto autory spojoval zájem o poetickou výtvarnou fotografii, ale společná tvorba se nacházela spíše v duchu zdůraznění indi-

5)Vladimír Birgus, Revue fotografie (1/1990, str. 15)

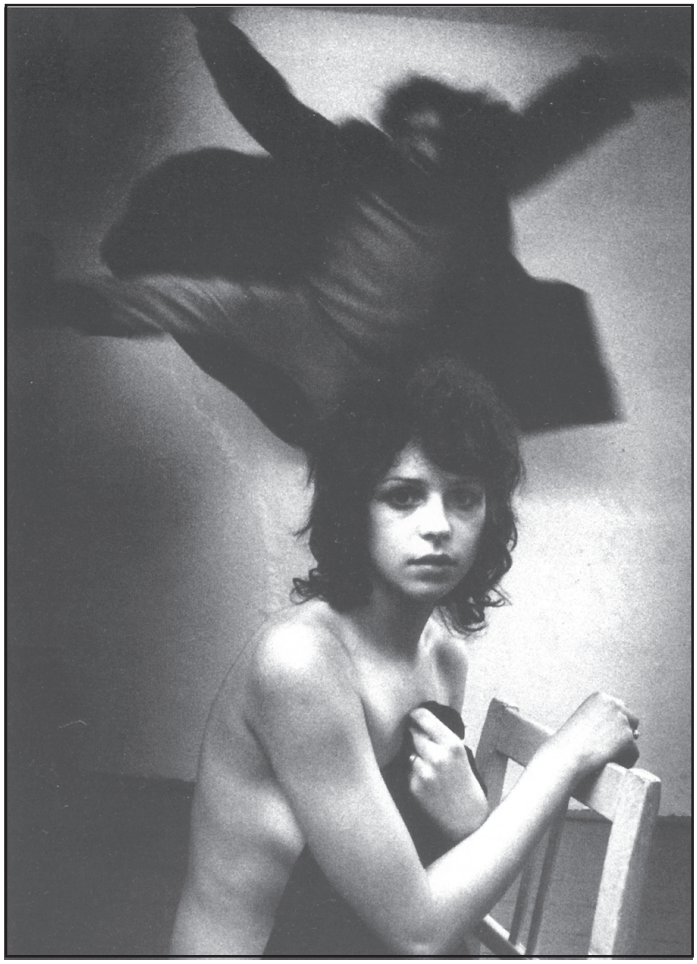
Fotografie: M. Borovička, Demolice (60. léta)

viduálního přístupu s určitým kolektivním vědomím. Tento způsob umělecké práce pak měl zřejmě obrovský vliv na vznik a filozofii skupiny Setkání. Na Slovensku vzniklo také několik sdružení autorů, vesměs existujících bez uceleného společného programu. Šlo především o trenčínskou skupinu Méta (1962), seskupení Rettina ze Senice, či bratislavské skupiny Oko a Pictus (1968).[6] Programová nekompaktnost, tak výrazná u budoucí skupiny Setkání, tedy nebyla ničím novým.

6) Vladimír Birgus, Revue fotografie (1/1990, str. 15)

Nelze však říci, že by v tomto období odzvonilo skupinám se společným úzkým zaměřením tvůrčího procesu. V roce 1965 vznikla v Brně skupina „regionální krajinářské fotografie“ Rekrafo, jejíž členové Miloš Spurný, Miloslav Černoušek a Pavel Mazal tvořili především v duchu krajinářské dokumentace ekologicky ohrožených přírodních oblastí na Moravě.[7)]

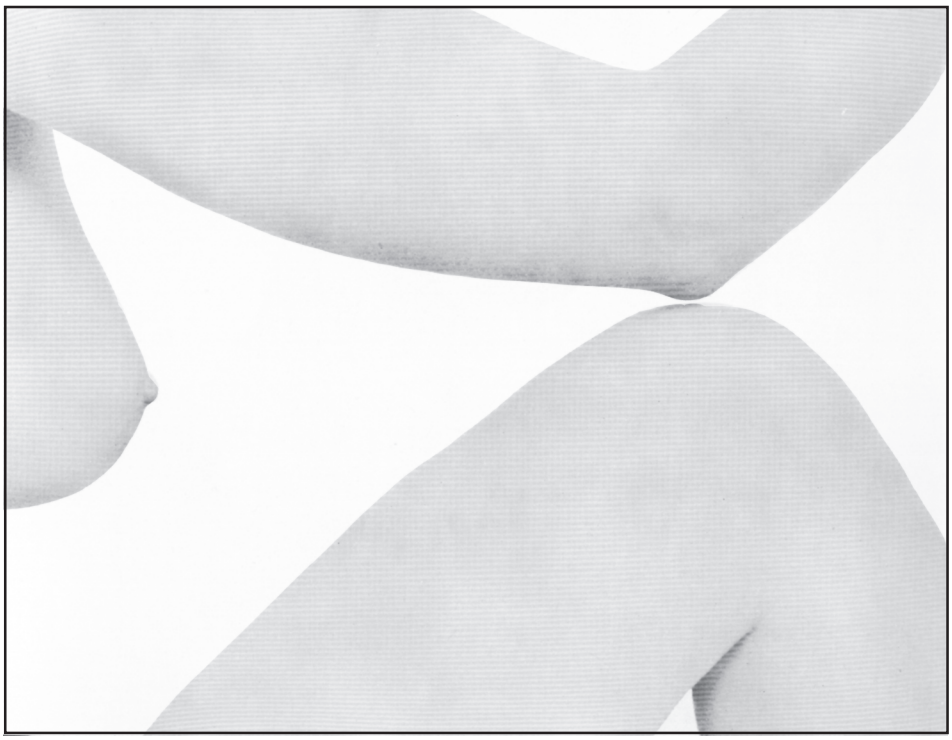
7) Vladimír Birgus, Revue fotografie (1/1990, str. 16)



Fotografie: Rostislav Košťál (1972)

V souznění stylů a myšlenek se sjednotili nezvykle kompaktním způsobem členové skupiny Epos – Jiří Horák, Rostislav Košťál a František Maršálek. Jejich fotografie z konce 60. let patří zřejmě k tomu nejlepšímu, co bylo v dané kategorii inscenované fotografické tvorby u nás vytvořeno. Přesto, že čtvrtý člen skupiny Petr Sikula se tematicky značně odlišoval, soudržnost tvorby zbývajících tří členů je, přes jejich rozdílné rukopisy, až zarážející.

Členové skupiny Epos spolu s dalšímu autory zabývajícími se inscenovanou fotografií (kupříkladu Petr Balíček, ale i Michal Tůma a částečně Taras Kuščynskyj) velmi výrazně ovlivnili vývoj tohoto žánru v kon-



Fotografie: Michal Tůma, Ona (1975)

textu české fotografie. Těmto autorům dokonce soudobá kritika (přesněji Antonín Dufek) přisoudila přívlastek „nová vlna československé fotografie“. A někde v tomto všeobecném kvašení a bezděčném vzájemném ovlivňování se, zvolna klíčil základ pro pozdější vznik skupiny Setkání.

Na rozdíl například od USA, kde došlo k téměř úplnému oddělení amatérské a profesionální tvorby, docházelo u nás právě díky vysoké umělecké úrovni autorů zmíněných skupin (není možno pominout ani samostatně tvořící autory) k vzájemnému oboustrannému ovlivňování mezi nejlepšími amatéry a profesionály. Obecně lze říci, že amatérská fotografická scéna, tradičně se velkou měrou podílející na vývoji československé fotografie dosáhla v šedesátých a začátkem let sedmdesátých nebývalého rozmachu, spojeného se vznikem moderních a umělecky výjimečných prací.[8)]

8) Vladimír Birgus, Revue fotografie (1/1990, str. 16)

Vznik skupiny

V polovině sedmdesátých let přišla iniciativa brněnského klubu Fomaton, uspořádat společně s jinými přizvanými fotografy výstavu s názvem „Mladá generace“. Pokud jde o fotoklub Fomaton, jednalo se v tomto případě spíše o účelové zaštítění se touto organizací. Tato expozice proběhla ve dnech 17. 7. - 7. 8. 1974 ve výstavní síni Fotochemy v Praze. Obsáhla jak reportážní,

Fotografie: Rostislav Koštál, (1970)

tak i inscenovanou fotografii a dá se říci, že ukázala určité sestupné tendence, které v polovině sedmdesátých let postihly právě onu „novou vlnu“ české inscenované fotografie.

Aranžované herecké výjevy, se kterými dosahovali především členové Eposu úspěchy na domácích i zahraničních fotosalónech bohužel velmi brzy vyčerpaly své výrazové možnosti, jak tématicky tak i pokud jde o zpracovávané motivy. Dá se říci, že exprese jejich obrazů prosycena beznadějí, skepsí

a smutkem byla přímo ovlivněna politickou a společenskou situací po srpnové invazi a atmosférou prvních let normalizace. V polovině sedmdesátých let již pozvolna docházelo k obroušení hran obecného rozčarování. Jenže chytlavý tvůrčí přístup členů Eposu na sebe postupně nabaloval díla desítek epigonů, jejichž práce se povětšinou omezovaly na bezobsažné napodobování. Brněnský teoretik a bývalý člen skupiny Ra Václav Zykmund tyto tendence otevřeně kritizoval již v roce 1974 v Revui fotografie.[9)]

9) Vladimír Birgus Revue fotografie (1/1990, str. 23)

Na výše zmíněné výstavě „Mladá generace“ se podíleli jak bývalí členové Eposu, kteří byli k „nové vlně“ přímo přiřazováni, tak i autoři, jež měli k tomuto proudu české moderní fotografie velmi blízko. V síni Fotochemy tehdy vystavovali Jiří Horák, Rostislav Košťál, František Maršálek, Petr Si-

Fotografie: Setkání na Soláni (konec 70. let)

kula, Petr Balíček, Milan Michl, Miroslav Myška, Michal Tůma, Miroslav Sychra, Miloš Gregor, Dana Vitásková a Jaroslav Kučera. Posléze se ukázalo, že šlo pouze o účelové spojení fotografů s cílem uskutečnění společné výstavy. Jestliže nějaké ambice na vznik společné skupiny tvořené těmito autory přece jen byly, nebylo jim dopřáno dlouhého trvání.

Koncem roku 1974 se na setkání u příležitosti vyhodnocení českobudějovického mapového okruhu fotoklubů, jehož členy byli mimo jiné Michal Tůma, královéhradečtí Petr Balíček a Milan Michl a zástupce valašsko-

Fotografie: Společná fotografie ze setkání na Soláni (koncem 70. let)

meziříčské skupiny Profil Milan Borovička, objevila myšlenka vytvořit novou fotografickou skupinu, která spojí hotové zkušené tvůrce, nebude podmíněna výrazným programovým zaměřením a bude sdružovat autory z celé České republiky. Stylová a tématická kompaktnost skupiny byla vzhledem k osloveným autorům již předem téměř vyloučena. Těžko dnes posoudit do jaké míry se na tomto pojetí podílely dobové tendence a do jaké míry jen shoda okolností. Brněnský Epos, přestože se skupina nikdy oficiálně nerozpadla a vystavovala až do roku 1980, byl již v té době v období faktického rozkladu. V navlas podobné situaci se nacházela i valašskomeziříčská

skupina Profil. Stejně jako Epos ještě formálně existovala, společná výstavní činnost byla v té době v předsmrtné agónii.

Milan Borovička: „Seděli jsme v hospodě u Rumcajse v Jičíně a mladí se domlouvali na myšlence vytvořit skupinu moderní progresívní fotografie, která nebude vázána na regiony. Protože jsem s nimi popíjel u stolu, přizvali mne taky...(smích). Domluva nakonec zněla, že Michal Tůma osloví účastníky výstavy Mladá generace a já zajistím organizačně první setkání na naší podnikové chatě na Soláni v Beskydech."

A právě nápad vytvořit jakousi „širokospektrální" skupinu autorů mimo regiony byl přinejmenším neobvyklý. Že však šlo o jasnou koncepci vymanit se z jakési provinciálnosti myšlení, lze tvrdit jen s určitou dávkou opatrnosti. Zřejmě největším motivačním faktorem byla neporovnatelně větší možnost vystavovat a to víceméně po celé republice.

Fotografie: Společné foto, zámek ve Vsetíně (výstava v létě 1976)

V říjnu 1975 se uskutečnilo první z řady setkání. Tato situace byla o to pozoruhodnější, že podle vyprávění členů skupiny byl jediný, kdo znal osobně všechny pozvané pouze českobudějovický Michal Tůma.

Milan Borovička: „Chystal jsem se doma k odjezdu na chatu, když někdo zaklepal na dveře. Stál tam neznámý vousatý člověk s batohem. Nikdy předtím jsem jej neviděl. »Dobrý večer,« řekl,» jsem Taras Kyščynskyj.«“

Fotografie: Milan Michl (70. léta)

Tůma byl zcela určitě i jediný, kdo znal osobně Tarase Kuščynského, který v té době kvůli problémům s komunistickým režimem nemohl samostatně vystavovat a nebyl tehdy ani členem žádného jiného uměleckého seskupení. Onoho 25.října 1975 se na první setkání dostavili z více pozvaných Milan Borovička, Miroslav Bílek, Taras Kuščynskyj, Michal Tůma, Miloš Gregor, Petr Balíček, Milan Michl, Petr Sikula, Miroslav Myška a trochu neplánovaně Věra Weinertová.

Miroslav Myška: „ Na prvním setkání na podzim 1975, myslím, nešlo tak ani o vytvoření fotoskupiny, jako o účelové setkání fotografů s cílem udělat větší výstavu nebo portfolio.“

Vzhledem k tomu, že se budoucí členové skupiny, jak je výše uvedeno, ani vlastně osobně neznali, lze zřejmě spíše věřit této verzi, než že šlo o cílevědomě pojatou akci za účelem vytvoření skupiny, jejíž doba trvání překoná

Fotografie: Expozice na chalupě Tarase Kuščynského v Čenovicích

patnáct let. Stále je mít třeba na paměti, že skupiny jak Profil, tak i Epos, kteréžto tvořily jakési krystalizační jádra vzniknuvšího Setkání, stále ještě víceméně fungovaly.

Miroslav Bílek o něco později napsal: „Snahou bylo hledat cesty k hlubším vzájemným konfrontacím, společnými vystoupeními dávat předpoklady ke střetávání a křížení a tím k syntetičtějšímu vyjádření a nové jednotě.“ [9]

9) Miroslav Bílek, Československá fotografie (7/77, str. 308)

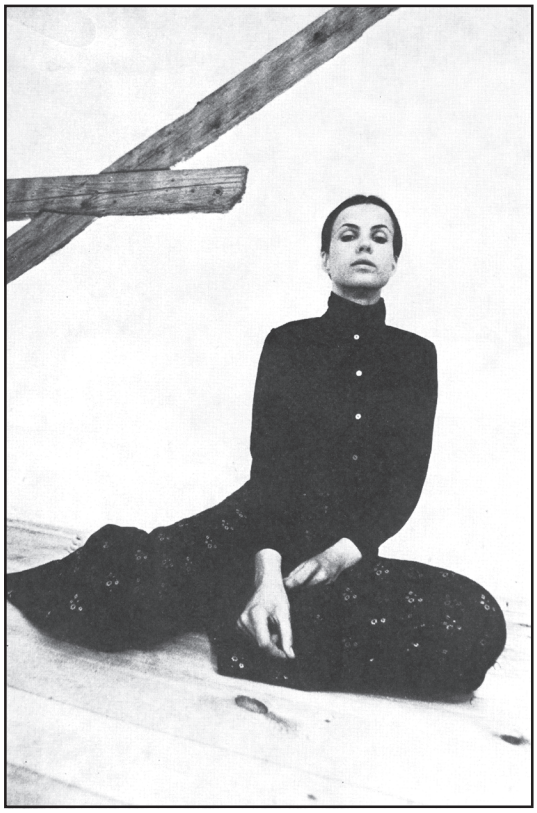
Samozřejmá vyvstane otázka, zda byla tato teze aktuální opravdu již na onom prvním setkání a nebyla účelově vytvořena až později. Zdá se, že pravděpodobnější je varianta druhá…

Fenomén setkávání se

Nejeden náhodný návštěvník si na mezinárodních výstavách Interfotoklub ve Vsetíně v 90. letech musel bezděčně položit otázku, kde se vzalo v malém provinčním městě, jako je Valašské Meziříčí, tolik vynikajících fotografů. Skupina Setkání, pravidelně získávající různá ocenění, se v té době prezentovala jako sdružení fotografů odtud pocházejících. Ve společnosti amatérských fotoklubů z menších či větších měst by opravdu označení skupiny „Česká republika“ vypadalo přinejmenším nezvykle. A to i přesto, že v této lokalizaci byl celý vtip, od kterého se všechno začalo odvíjet...

V regionálních fotoklubech se tehdy málokdy podařilo dát dohromady skupinu na přibližně stejné umělecké úrovni jejich členů. Mimo velká města se dá říci, že to bylo přes existující výjimky téměř neuskutečnitelné. Když už se našel vynikající fotograf, expozice výstavy fotoklubu byla většinou jako celek průměrná. Zde se jevila myšlenka sestavit skupinu z hotových (některých už i slavných) tvůrců, koncipovanou mimo regiony, velmi zajímavě. Možnost získávání nových podnětů, vzájemného poznávání a vlastní prezentace prací byla (v případě Setkání) vzdálenostmi a odlišným prostředím, ve kterém probíhal umělecký vývoj autorů, ještě více umocněna. Důležitým faktorem určujícím motivaci pro vznik skupiny byla však i potřeba vzájemné seriózní kritiky, jejíž publikace byla v té době mnohdy problematická. Většina autorů pracovala s tématy víceméně tabuizovanými, ne-li přímo zakázanými. Akty byly v 60. letech velmi ošemetnou kategorií umělecké práce a v první polovině 70. let to nebylo o mnoho lepší. O tématech, jako byl sugestivní soubor Petra Balíčka o homosexuálech (vznikl sice až v roce 1978), se již není třeba bavit vůbec. Zde je možno hovořit o tabu absolutním. Setkávání autorů mělo tedy vést ke vzájemným konfrontacím a myšlenkovým posunům, nebylo však podmíněno společnou prací a hlavně

pokud probíhalo v soukromých zařízeních (chalupy, podnikové chaty), nemusely tam instalované expozice podléhat schvalovacím řízením komunistických úředníků. V přeneseném slova smyslu se dá říci, že setkání sloužila jako semináře jakési rozšířené autocenzury a svými pevnými termíny nutila



Fotografie:
M. Myška
(z výstavy ve Vsetíně, 1976)

autory k systematičtejší práci. Byla jakýmsi hnacím motorem, což se i z dnešního pohledu zdá být pozoruhodný model tvůrčí činnosti. V konečném důsledku byla však zřejmě určující potřeba autorů se určitým způsobem prosadit, k čemuž dávala takto silná skupina s příležitostmi vystavovat po celé repub-lice daleko větší možnosti, než má jednotlivec nebo regionální fotoklub. A to i ve svobodnější zemi, než bylo tehdejší Husákovo Československo.

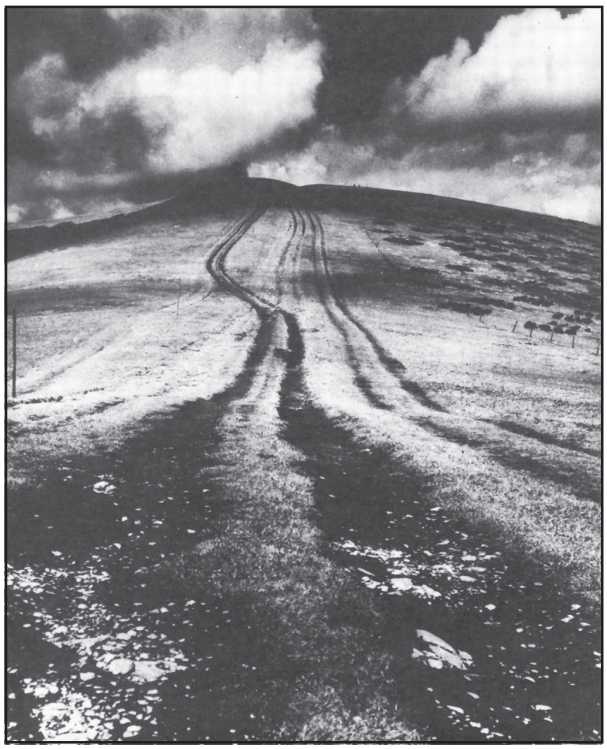
V koloběhu výstav

První společná výstava skupiny se uskutečnila 5.- 20. 6. 1976 ve Vlastivědném muzeu ve Vsetíně, kde vystavoval se skupinou i Miloš Gregor ze Zlína. Z dostupných archívních materiálů lze usuzovat, že autoři skupiny přes poněkud nestandartní způsob seznámení měli přece jen něco společného. To, co dělali, brali vážně. Nešlo o recesistické seskupení jedinců, s cílem se

Fotografie: P. Balíček, Tváře (70. léta)

pouze pobavit, ale o hlubší zaujetí fotografií, jakožto životním posláním. I když i zde lze vyhledat mezi autory výrazné individuální odlišnosti.
Milan Borovička: „Když se na to dívám zpětně, nevím, jestli bych toho dnes byl schopen. Žil jsem jen pro fotografii, nestaral jsem se o dům, o zahradu, šidil jsem výchovu vlastní dcery...“

Evidentní různorodost tvůrčího projevu jednotlivých autorů je hmatatelná i dnes. Snad mohla být reálná Bílkova teze, že právě mnohost tvůrčích cest zde mohla vést k širšímu postižení citlivosti člověka. Možná ale, že návštěvníci výstav mohli mít z expozic taky přinejmenším rozporuplné pocity. Asi už to dnes není podstatné a navíc těžko posouditelné. Na druhou stranu by



Fotografie: V. Weinertová (70. léta)

však asi těžko mohli členové skupiny vystavovat společně bezmála patnáct let, pokud by nevycházeli ze vzájemného respektu, neomezujíce navzájem své individuální zaměření. Těžko říci, zda společné výstavy natolik různorodých autorů mohly dospět k nějaké jednotě formy a obsahu. S největší pravděpodobností nikoliv. Členové skupiny byli výraznými individualitami a každý se převážně pohyboval v námětové oblasti pro něj charakteristické, nicméně lze nalézt některé závažné společné rysy práce, které skupinu stmelovaly. Šlo především o výtvarnost. Autoři dávali v osobních modifikacích přednost jisté nehybnosti (s výjimkou občasných reportážních souborů) pracovali promyšleně s vyloučením principu náhody (výjimku tvoří zcela určitě kupříkladu Balíčkovy „Akce“ z 80. let).

Skupina, kde po první výstavě přestal být zván Miloš Gregor a naopak přibyl bývalý člen brněnské skupiny Epos Rostislav Košťál, se začala pravidelně scházet dvakrát ročně. Vzájemně se posuzovala tvorba provedená za uplynulé období s cílem přípravy společné výstavy skupiny. Obousměrná kritika probíhala však, vzhledem k vysoké úrovni autorů a objektivně i v důsledku vzájemného respektu, na spíše poznámkové úrovni. Většinou tedy nedocházelo k naprosto kategorickým odmítnutím prací.

Fotografie: Milan Borovička Žena

Výstavní činnost se pak naplno rozběhla v roce 1977 a první výstava toho roku byla instalována ve Frýdku-Místku.

Vladimír Birgus tehdy na stránkách Československé fotografie poznamenal: „Skupina Setkání, tvořená deseti známými fotografy značně odlišných stylů chce podle Miroslava Bílka dospět k syntetičtějšímu vyjádření a nové jednotě. To je sympatická myšlenka, i když na její realizaci si budeme muset počkat. Výstava se skládala povětšinou z fotografií vzniklých ještě před založením skupiny a byla vlastně souhrnem deseti samostatných autorských medailónků.“ [10] Na expozici ve Frýdku vystavil Miroslav Myška reportážní soubor z Řecka, kde dokázal spojit svou reportérskou pohotovost se smys-

10) Vladimír Birgus, Československá fotografie, (11/1977, str. 495)

lem pro výtvarné řešení. Rostislav Košťál ukázal, že i přes tehdejší kritiku inscenované fotografie bylo možné hledat v tomto žánru nové a neotřelé cesty. Taras Kuščynskyj vystavil soubor určený pro knižní vydání jeho publikace „Chci“, který byl souhrnem dlouholeté spolupráce s modelkou Danou Vašátkovou. Milan Borovička v tomto období začal více pracovat s černými plochami a přikládal zřejmě větší význam práci s modelem. Na této výstavě vsadil na sobě vlastní výtvarnost a oduševnělost tváří modelek. Zcela se již vymanil jakési vyspekulovanosti rozporuplně přijatého souboru Doteky, který se s odstupem času ukázal jako slepá ulička Borovičkovy výtvarnosti. Něžné akty s jemnými tonálními přechody vystavil ve Frýdku Michal Tůma v souboru lapidárně pojmenovaném „Ona“, které ve své recenzi Vladimír Birgus nazval „nevtíravým holdem ženské kráse“. Poněkud kritičtější byl však k souborům Petra Balíčka a Milana Michla, jenž rozmělňováním stále stejných tvůrčích postupů dospěli do stádia jakési stagnace. U Petra Balíčka zde šlo cyklus „Tváře“, známé fotografie dívek s exaltovanými pohledy, doplněnými rozhozenými tu jablky, tu panenkou a jindy kaštanovými listy. „Unavená myšlenka jakoby zde ustupovala chladné rutině.“ [11] Nicméně Petr Balíček jakoby si uvědomoval určitý stereotyp své práce a vystavil zde i jeden dobře provedený reportážní soubor. Z vystavených krajinářských fotografií se jevil nejpozoruhodněji Bílkův známý cyklus „Stráně“.

11) Vladimír Birgus Československá fotografie, (11/1977, str. 495)

V roce 1977 vystavovala společně skupina ještě v Uherském Brodě, dále v Ostravě a Blansku a na přelomu roku i v Brně v Domě pánů z Kunštátu. V časopise Československá fotografie k této výstavě vyšla poměrně příznivá recenze od Karla Otto Hrubého: „Výstava skupiny Setkání, ačkoli obsahovala práce snad ze všech dostupných námětových oblastí, působila nejen výtvarnými hodnotami jednotlivých, zřejmě však velmi uváženě vybraných fotografií, ale také a hlavně neobyčejně působivou jednotou celého souboru. Tedy ne setkání několika fotografů, kteří si řekli “uděláme nějakou výstavu“, ale skutečné Setkání s velkým S, se záměrem konfrontovat diváka s uměleckými snahami deseti známých autorů, s jejich tvůrčím vyznáním i s jejich rozdíly v optické a myšlenkové interpretaci. Při vší modernosti

souboru jsme nespatřili ani jednu práci působící křečovitě, triviálně nebo dokonce nevkusně. Markantními znaky výstavy byl promyšlený záměr, jednoznačnost obsahu, vybroušená forma a samozřejmě technická dokonalost, tedy znaky, kterými by Setkání mohlo být vzorem mnoha jiným výstavám.“[12)]

12) K. O. Hrubý, Československá fotografie (3/1978, str. 109)

Z dnešního pohledu lze jen hádat, zda nastal v tvorbě skupiny takový posun během jednoho roku, či šlo spíše o názorovou rozdílnost pohledů obou kritiků. Zdravý rozum mluví spíše pro možnost druhou. Ale objektivně. Lze

Jeden z mála skupinových portrétů skupiny Setkání z konce 70. let

hovořit o jednotě, když na jedné výstavě je možno vidět promyšlená figurální výtvarná díla spolu s reportážními soubory (byť vynikajícími) a krajinářskou fotografií dvou skvělých, avšak zcela odlišných autorů?

Těžko říci.

Součástí každé výstavy, a to bývala podmínka vystavujících, byl i katalog a fotografický plakát. Kupodivu členové skupiny dokázali přes časté problémy této myšlence dostát po celou dobu společné činnosti.

Na počátku roku 1978 vystavovala skupina s fotoskupinou mladých fotografů „Oči“ v Domě odborů v Žilině. Raritou pro dnešek zůstává fakt, že tato výstava byla pro mládež do patnácti let nepřístupná (!), přestože právě v té době byl v kině téhož Domu odborů promítán sovětský film „Cikáni jdou do nebe“. Nahé ženské tělo v sovětském filmu bylo ve druhé polovině sedmdesátých let kulturními pracovníky posuzováno diametrálně odlišně, než tvůrčí přístup známých českých fotografů.

Na výstavě v Pardubicích v březnu 1978 skupina zahájila program besed pro zájemce o tvůrčí fotografii a své diapozitivy zde promítal Taras Kuščynskyj. Tato činnost se na výstavách v menších městech opakovala s menší či větší pravidelností. Podobným způsobem však pracovali autoři skupiny i na svých samostatných expozicích (především Milan Borovička, Miroslav Bílek a Petr Balíček).

Na podzim 1978 skupina prezentovala své práce ve Sloupové síni Severočeského muzea v Liberci paralelně s bienále výstavy „O štít Viléma Heckela 1971-75“.

Na rozdíl od Eposu, kde jednotliví členové často pracovali na společných projektech, skupina skutečně tvořila na principu zcela individuálním a popravdě řečeno, vzhledem k četnosti setkání, jinak fungovat ani zřejmě nemohla. Miroslav Bílek tehdy napsal: „Skupina Setkání nechce usměrňovat své členy předepisováním způsobů tvorby, ale na vždy přicházející omyly jednotlivých autorů chtějí ostatní reagovat vlastní tvorbou tak, aby mezi díly mohlo dojít k dialogu, v němž hlavním argumentem je další fotografická aktivita. Snahou je těmito rozpory hledat možnosti doplňování, rozvíjení, stupňování a hledat impulsy k dalším řešením.“ [13)]

13) Miroslav Bílek Československá fotografie (7/1977, str.308)

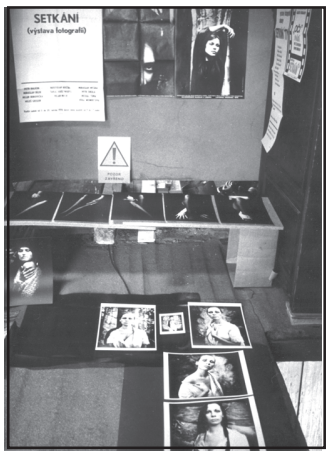
Nicméně v r. 1980 přicházejí Miroslav Bílek a Petr Balíček s nápadem zpracovávat společná témata (kupř. „Reálno a ireálno“), rozdávají vypracované elaboráty, sloužící jako zadání úkolu. Snaha o specifikaci témat se nesetkala s úspěchem, lépe řečeno skončila naprostým fiaskem. Zadání jednak nikdy nesplnili všichni a když Rostislav Košťál odevzdal k tématu „Meze, rozhraní“ fotografie „Beranění pilot“, zobrazující polocelek aktu ženy s velmi vyvinutým poprsím jakoby zatloukajícím patník, členové skupiny od společných témat raději upustili.

Miroslav Myška: „Na dotaz, co má ta fotografie ztvárňovat, Rosťa oznámil, že jde o rozhraní mezi uměním a pornografií. Potom jsme už žádné společné téma raději nezpracovávali.“

Na setkáních, které se do smrti Tarase Kuščynského, realizovaly střídavě u něj na chalupě v Čenovicích a střídavě na chatách na Soláni a Bumbálce v Beskydech, se kromě výstav a společenských akcí prováděly i lehce laděné happeningy zaměřené proti komunistickému režimu.

Miroslav Myška: „Na kterémsi setkání přišel Taras s tím, že družstevníci rozorali cestu mezi poli, kudy často on sám chodil. Tak jsme ji zase všichni vyšlapali. Bylo to takové lehké, ale aspoň jsme z toho měli dobrý pocit.“

Milan Borovička: „U Tarase na chalupě jsme měli takřka neomezený prostor k prezentaci souborů. Chalupa, půda, stodola, stáj, všude jsme mohli vystavovat, mnohdy s překvapivými účinky. Pracovali jsme s fotografiemi i prostorem. Bylo to zajímavé. Taras měl navíc spoustu známých, takže se tam scházelo dost lidí, kteří si mohli naše instalace prohlédnout.“



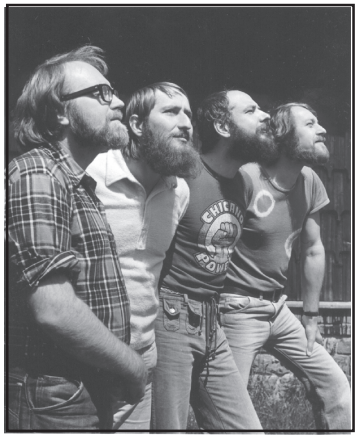
Fotografie: Expozice na chalupě u Tarase Kuščynského

Na chalupě u Tarase Kuščynského se skutečně scházeli známí výtvarníci a herci. Na setkání přijížděli i kritici, ovšem většinou byl průběh setkání či mnohé fotografie zde vystavované jen problematicky publikovatelné.

Objevovali se zde kupříkladu Petr Tausk, Petr Zhoř, Daniela Mrázková, Vladimír Remeš, manželé Jiří a Ema Srncovi, Miroslav Horníček, Vladimír Preclík a jiní. Na pozdějších akcích na chalupě u Miroslava Myšky v Líšné mimo jiné Antonín Dufek z Moravské galerie nebo Jana Vránová z brněn-

ského Domu umění. Jako vtip tehdy pronesl Petr Sikula: „Můžeme si zvát kritiky, ale musí nás chválit."

V roce 1977 skupina zahájila i svou mimovýstavní činnost. Mezi fotografickými skupinami nebylo v té době běžné realizovat výměnná portfolia ať již formou knih, či souborů fotografií. První obrazová výměnná ročenka sku-



Skupinový portrét: Parafráze na komunistické vůdce. Zleva: T. Kuščynskyj, M. Myška, R. Košťál, P. Sikula

Na setkáních se objevovaly významné osobnosti tehdejšího kulturního dění

piny, byla provedena formou lepené knihy s originálními fotografiemi všech členů Setkání. Graficky ji upravila Stanislava Kastnerová. Jednalo se o zahájení činnosti, která provázela Setkání celou společnou cestu a byla ukončena posledním portfoliem v roce 1988, tedy bezprostředně před vlastním zánikem skupiny.

Z hlediska významu pro dokumentaci vývoje československé fotografie ve druhé polovině 70. let však byla důležitější velká výměnná akce, jíž se zúčastnilo 51 z osmdesáti oslovených československých fotografů. Každý z přispívajících získal výměnou za své práce rozsáhlou kolekci originálních

fotografií ostatních autorů. Cílem akce bylo podle Miroslava Bílka „podporovat sběratelství a zvyšovat tak zaslouženou vážnost k fotografickým hodnotám“. Ať už byly pohnutky organizátorů jakékoli, vzniklo tak z dnešního pohledu velmi zajímavé portfolio s velkou sběratelskou hodnotou. Své práce zde mají kupř. Miloslav Stibor, Vladimír Birgus, Jan Saudek, Vilém Reichmann, Karel Otto Hrubý, Olga Bleyová, Milota Havránková, Bohdan Holomíček, František Maršálek, Zuzana Mináčová, Jindřich Štreit, Miroslav Vojtěchovský, Karol Kállay, Magdalena Robinsonová, Jaroslav Vávra a další. Jedno portfolio bylo věnováno Moravské galerii v Brně, jedno Uměleckoprůmyslovému muzeu v Praze.

V roce 1978 vydal Jednotný klub pracujících ve Valašském Meziříčí po dnes patrně neuvěřitelném schvalovacím martýriu, do kterého se zapojilo postupně několik členů skupiny, velký katalog výstavy. Šlo spíše o publikaci uveřejněnou pod záštitou Svazu českých fotografů a Fotochemy. Předmluvu napsal Miroslav Horníček a každý autor se zde prezentoval výběrem deseti fotografií. Vzhledem k nutnosti kompromisů při jednání s komunistickými úředníky bylo do knihy přidáno několik „budovatelských“ fotografií z prostředí Ostravy, které na výstavě sice údajně prezentovány nebyly, nicméně Věra Weinertová je pohříchu publikovala v časopise Československá fotografie… Kniha byla lepená, v kvalitě tisku odpovídající době. Autoři se na fotografiích obsažených v publikaci přes značnou rozdílnost individuálních přístupů překvapivě ovlivňovali, aniž by, až na výjimky, nějak ztráceli identitu svého výtvarného projevu. Soubory jednotlivých členů skupiny jsou poměrně kompaktní, avšak otázkou zůstává, zda takto působila expozice jako celek.

Miroslav Horníček v předmluvě katalogu píše: „Nezapomínejme, že jeden každý z pohledů je jedním pohledem. A jedním z mnohých. Teprve všechny dohromady dávají cosi jako kompletní soud a hodnocení. Teprve všichni dohromady máme pravdu.“ [14)]

14) Setkání (katalog 1978)

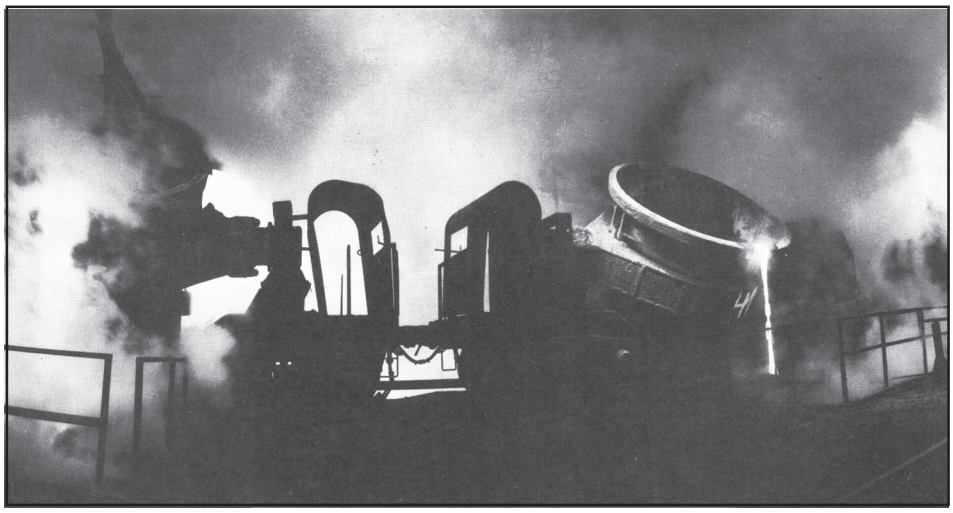
Těžko říci, zda zasloužilý umělec psal právě o tomhle, nicméně je možno mu rozumět. Předmluva Miroslava Horníčka ke katalogu byl evidentně jakýsi marketinkový tah použít známou osobnost pro prezentaci publikace, jak-

koli se Miroslav Horníček této úlohy zhostil k obrazu svému. Zabývá se zde vlastními, místy těžce uchopitelnými niternostmi a předmluva se mění v lingvistickou exhibici vlastního já, jakoby nešlo ani o hlavní obsah katalogu, fotografie. Pokud jde o obsahovou stránku katalogu, je vcelku možné, že příliš neodpovídal obsahu výstavy. Šlo o poměrně nákladnou publikaci a

Fotografie: Miroslav Bílek, Stráně (1975)

výběr fotografií odpovídá spíše snaze o prezentaci autorů za delší časové období. Miroslav Bílek je zde prezentován krajinářskými fotografiemi z cyklů „Pole“ a „Stráně“ a jeho příspěvek působí velmi uceleně a kompaktně. Tyto dva cykly pravděpodobně tvoří vrchol Bílkovy krajinářské tvorby a je zřejmé, že autor si tohoto faktu byl částečně vědom, uvědomíme-li si, že cyklus „Stráně“ vystavoval ještě o čtyři roky později v USA. Hned za Bílkovými fotografiemi jsou v knize umístěny snímky Věry Weinertové. Jde o poměrně

běžnou krajinářskou produkci z Alp a řeckou architekturu doplněnou již zmíněnými snímky z železáren. Oproti neotřelosti Bílkových fotografií působí soubor poněkud prvoplánovitě, ačkoli stopy výtvarnosti lze najít i zde.



Fotografie: V. Weinertová (70. léta)

V bloku věnovaném Petru Sikulovi najdeme jak starší známé a mnohokrát oceněné snímky ostravské krajiny, tak i poněkud problematické záběry z cest do zahraničí, které se přes Sikulův vytříbený rukopis a smysl pro kompozici jen málo odlišují od turistické produkce. Jinak řečeno, šlo by o poměrně dobré fotografie, kdyby je bohužel nenasnímal natolik výrazný autor, jakým Petr Sikula v té době již byl.

Zcela z jiného soudku je Myškův cyklus reportážních fotografií z Balkánu, mluvící laskavým jazykem o schopnosti autora navázat s fotografovaným člověkem kontakt nikoli jako s obrazovým objektem, ale jako s bytostí s duší a srdcem.

U Rostislava Košťála je cítit jasný příklon k lyričtějímu způsobu vyjádření. Z jeho fotografií se již pozvolna vytrácí ona divadelnost a exaltovanost póz modelů příznačná pro jeho dřívější, tak úspěšné období tvorby s kolegy z Eposu a autor jakoby dozrával do svého nového období.

Petr Balíček je v knize prezentován velmi uceleným, nicméně poněkud starším souborem z cyklu „Tváře“, který vznikal od konce 60. let a ve kterém však kompaktnost jakoby již ustupovala určitému klišé či stereotypu.

U Milana Michla se jeho surrealistická poetika tříští o hráz inspirace vystavěnou jeho kolegy. Na dvou fotografiích by neinformovaný divák přiřkl autorství bez okolků Petru Balíčkovi (dokonce i modelka je totožná), u dalších dvou by, přes určité atributy Michlovy tvorby, hádal spíše na Rostislava Košťála. Byla tohle ta Bílkem proklamovaná snaha o „bohatost, různorodost a mnohost“? Připusťme ovšem, že takovéto hodnocení je příliš příkré a částečně i nespravedlivé, protože přes tuto podobnost s díly ostatních členů

Fotogrfie: Michal Tůma, Ona (1975)

skupiny je Michlův soubor na poměrně vysoké umělecké úrovni. I když je třeba připustit, že stejně jako u Balíčka jde o fotografie staršího data.

Tvorba Milana Borovičky začínala v době vydání katalogu procházet zlomovým momentem práce s plochou a tonalitou, nicméně v knize je umístěno deset fotografií, ve kterých ještě tyto nejvýraznější principy Borovičkovy tvorby nepromlouvají takovou silou, jako o pár let později.

Šest mistrovských fotografií ze souboru „Ona“ Michala Tůmy je doplněno v kontrapunktu čtyřmi velmi výtvarnými fotografiemi z jiného autorova cyklu „Řeka“. Přes určitou nesourodost obou souborů je zde patrna Tůmova

vytříbená výtvarnost typická pro toto období jeho tvůrčí práce. Nicméně oba soubory byly již v té době také staršího data.

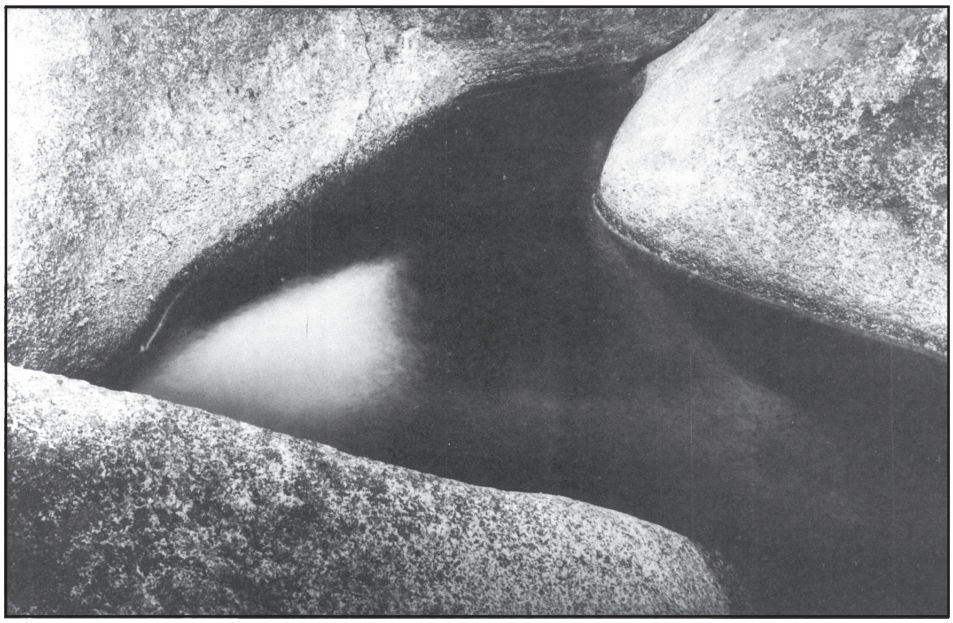
Fotografie: Milan Michl (70. léta)

Knihu pak uzavírá prezentace tvorby Tarase Kuščynského, která stejně jako u většiny jeho kolegů zaznamenává delší časové období a jsou zde publikovány nejznámější fotografie s Danou Vašátkovou.

Zmíněný katalog vyšel pod názvem Setkání v roce 1978 a do konce činnosti skupiny to byla jediná oficiální tištěná publikace o skupině. Z tohoto důvodu lze tedy chápat tendence prezentovat zde starší práce.

V roce 1980 získala skupina na mezinárodní výstavě Interfotoklub ve Vsetíně čestné uznání v kategorii skupin a zahájila tak dlouhou výstavní činnost na této přehlídce fotografie.

Další obrazová ročenka skupiny, která byla provedena formou lepené knihy s originálními fotografiemi, vyšla v témže roce. Graficky ji tentokrát zpracoval Michal Tůma. V této publikaci již scházejí snímky Věry Weinertové, která rok předtím emigrovala do Švýcarska a přestala se skupinou ze zřejmých důvodů vystavovat (s výjimkou výstav Interfotoklub v 90. letech, ale to už je jiná historie). Že z tvůrčího hlediska nešlo o tak velkou ztrátu lze

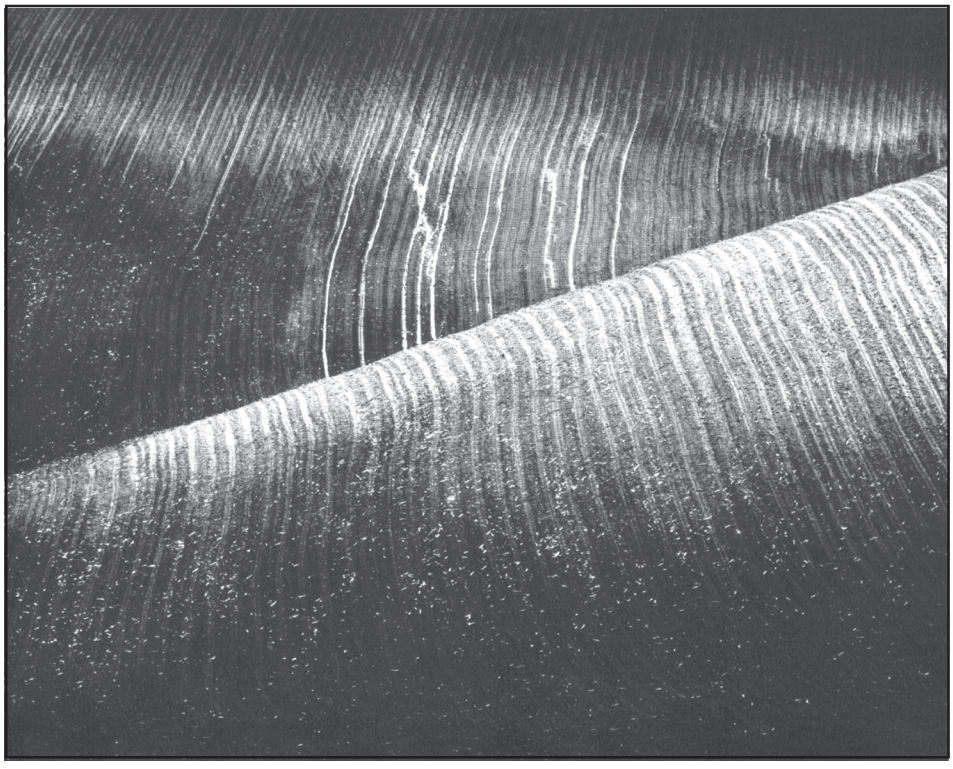


Fotografie: Michal Tůma, Řeka (1975)

pochopit při porovnání autorčiny tvorby z poloviny sedmdesátých let s díly ostatních členů skupiny. Zřejmě však došlo i k určitému ulehčení i z hlediska mezilidských vztahů. Je celkem zbytečné, a není to ani smyslem této práce, otevírat tuto stránku historie skupiny, nicméně ve spodních proudech vyprávění ostatních se objevují velmi rozporuplné náznaky vztahů mezi Věrou Weinertovou a dalšími, mající svůj počátek pravděpodobně již v jejím jaksi neplánovaném přijetí do skupiny.

Něco pro Američany

V roce 1982 došlo k zajímavé shodě okolností při výstavě českého skla v Equivalents Gallery v Seattlu. U příležitosti této expozice se zde svými fotografiemi prezentoval Taras Kuščynskyj. Kurátorce Karin Webster se práce skupiny Setkání líbily natolik, že se rozhodla obě výstavy realizovat najednou. James W. Thomas v časopise Northwest Photography v říjnu 1982 ve svém článku „Picture From a Distant Land“ (Obrazy ze vzdálené země)



Fotografie: Petr Sikula, Jižní Morava (80. léta)

mimo jiné píše: „Soubor prací osmi současných československých fotografů vypadá, jako kdyby byl přinesen vichřicí – jakoby spadl z nebe, nepřinášející žádné biografie, historii, dokonce ani věk autorů, jsme odkázáni

pouze na fotografie. Kulturní kontext, ve kterém však byly vytvořeny, chybí. Jsou jako dopisy ze vzdálené země, narážející na její události, ale nevysvětlující je. Tyto okolnosti na jedné straně diváka dezorientují, ale současně jej provokují ve zvědavosti…

…je zřejmé, že autoři kladou hlavní důraz na aranžování svých snímků. Není zde spontánních fotografií, žádné banální snímky z vrcholů kopců, jež plní americké galerie. Téměř bez výjimky charakterizuje fotografie pocit dobře uvážené techniky. …Snad má nedostatky výstava, v níž vidíme práce jenom anonymně, ale když máme šanci vidět tyto snímky bez vztahu k autorům nebo bez kontextu, ve kterém pracují, dáváme tajemné uznání a pochvalu fotografiím vystavovaným takto anonymně – pro fotografie samotné."

Autor recenze věnuje největší pozornost krajinám Miroslava Bílka a Petra Sikuly, které podle něj sice stojí v protikladu s neobvykle odlišnými styly a provedením, avšak uchvacují oči a mysl amerického diváka silným pocitem rovnováhy. Především Miroslav Bílek si vysloužil v americkém tisku velmi kladné hodnocení. Těžko říci, proč fotografie Milana Michla a Petra Balíčka amerického kritika nezaujaly, Petru Balíčkovi je vyčítána v jeho fotografiích „nesmiřitelná opuštěnost", což je však spíše možné synonymum pro Balíčkovy vyjadřovací prostředky a nikoli nezvládnutý tvůrčí záměr. Milanu Michlovi kritika vyčítá vtíravost objektů, které autor zasazuje do krajin, a které se tam „jaksi nehodí". S tímto pohledem je možno souhlasit, stejně jako je možné s ním polemizovat. Můžeme připustit, že se psal rok 1982 a mnohé Michlovy práce se spíše hodily do desetiletí uplynulého, nicméně dnes není zcela jasné, které fotografie byly v expozici vystaveny. O ostatních autorech, a to se zdá být pozoruhodné, se Thomasova recenze vůbec nezmiňuje, jakoby na výstavě chyběli.

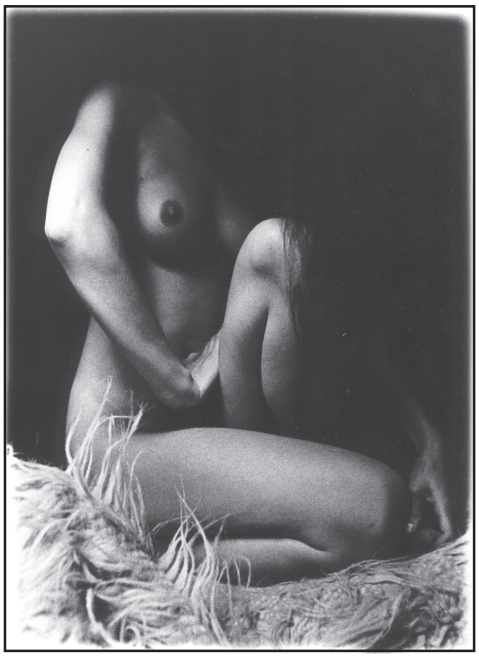
Jiný americký kritik Tim Appelo ve svém článku „Eight Czech mates" (Osm českých přátel – Taras Kuščynskyj vystavoval samostatně) hned v úvodu své recenze pronesl: „Zdá se, že mají společný duch, ale je nesnadné jej zachytit." Myslím, že tohle je ta nejbrilantnější definice tvorby členů skupiny, navíc provokující svou jednoduchostí a myšlenkovým přesahem. Američané byli asi opravdu uchváceni Miroslavem Bílkem: „Bílek je zřejmě nejzajímavější

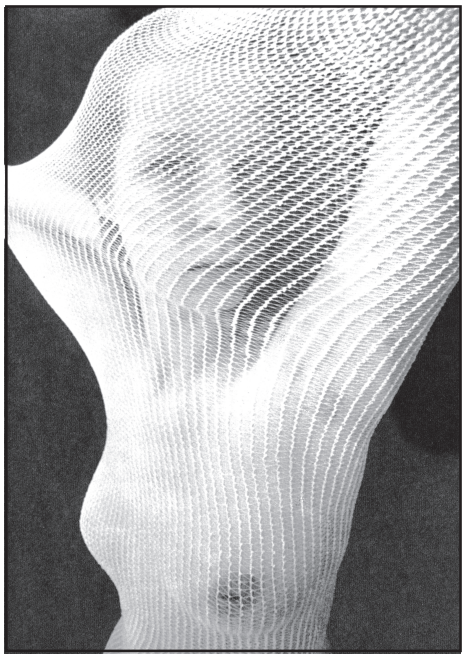
z osmy. Člověk váhá, má-li nazvat jeho krajiny geometrickými. Nabízejí přísné zásady, které se za geometrickým tvarem skrývají. Fotografie vzbuzují krutou němou bolest...“ (šlo o Bílkův známý soubor „Stráně“).
Petr Balíček a Milan Michl jsou Timem Appelem označováni za „jemné ironiky“ a posouzení jejich prací není tak odmítavě kategorické jako předtím u J. W. Thomase. Spíše naopak.
Appelo dále píše: „Můj oblíbený obraz z výstavy je od Michala Tůmy. Jde o studii aktu a je těžké uvěřit, že nejde o črtu tužkou. Fotorealisté kopírují fotografii tužkou a barvou, Tůma prokázanou laskavost vrací.“ (Jednalo se o známé Tůmovy fragmenty těla z cyklu „Ona“, pozn. aut.)
Akty Milana Borovičky jsou však „upřímné, brilantně erotické, ale chladné.“ Těžko říci, kde je u M. Borovičky předěl mezi jeho portrétem a aktem, nicméně takovéto hodnocení je pozoruhodné. Borovičkovy fotografie jsou snad všechno jiné, než erotické. O určitém chladu se dá mluvit ve vztahu k hmatatelné tajemnosti jeho modelů, která je dána jak jejich pečlivým výběrem, tak i způsobem vyjádření autora, ale i zde se jedná funkční spojení, mající smysl. Na Američany snímky zřejmě působily odlišně. Opět ale lze pouze usuzovat, které fotografie Milan Borovička vystavil. Psal se rok 1982 a nejchválenější soubory, Bílkův cyklus „Stráně“ stejně jako Tůmův „Ona“, byly z poloviny sedmdesátých let. Když k tomu přičteme zavazující pocit prestižní výstavy ve Spojených státech, asi bude pravděpodobné, že většina autorů, zde vystavila starší a časem prověřené práce, což se z dnešního pohledu může zdát i nešťastné.
V roce 1983 proběhla znovu výměnná akce padesáti dvou československých fotografů, která si dávala za prvotní cíl podporu a seznámení se s úrovní československé fotografie na začátku osmdesátých let. Toto portfolio bylo později prodáno Muzeu Fine Art v San Francisku. V témže roce skupina vystavovala v kanadském Vancouveru, v galerii Presentation House. Šlo o jakési navázání na předchozí expozici ze Seattlu, kurátorkou výstavy byla opět Karin Webster.
Na konci roku vznikla lepená kniha, zpracovaná Michalem Tůmou, která je dokumentem z posledního setkání na chalupě u Tarase Kuščynského.

Zdeňka Myšková: „ Osm let je doba, která dokáže karty lidských osudů jaksepatří zamíchat. Zažili jsme události radostné, ale i odchody a ztráty se kterými jsme se museli vyrovnat, nebo se teprve vyrovnáváme. Dnes je ještě příliš brzy na to, abychom si uvědomili, že Taras již není mezi námi, ale jisté je, že jedna etapa vývoje se s jeho odchodem nenávratně uzavřela.“[15)]

15) Rukopis z archívu skupiny Setkání

27. prosince 1983 těžce nemocný Taras Kuščynskyj zemřel.





Fotografie vlevo: Zvětšenina vyhotovená posmrtně Alenou Kuščynskou na portfolio skupiny Setkání v roce 1988

Fotografie vpravo: Taras Kuščynskyj (1982)

Začátek konce?

Z archívů skupiny a z názorů jejich členů je následující období (1984 - 1989) vyplněno jakýmsi pocitem kolektivního zapomění. Je možné, že už nebyla síla všechno pečlivě uchovat, jak v dokumentaci, tak i v paměti. Je však taky možné, že se slova ženy Miroslava Myšky začala postupně naplňovat.

V roce 1984 skupina vydala již své třetí společné portfolio, které tentokrát bylo adjustováno jako soubor fotografií v deskách a zachycovalo vývoj tvorby členů za poslední čtyři roky, jenže nebylo pochyb, že v činnosti skupiny se začala projevovat jakási únava, nebo spíše setrvačnost.

Je naprosto logické, že po více jako osmi letech jakékoliv činnosti musí bezděčně docházet ke změnám ve vztazích lidí, stejně jako ve vztahu jednotlivých tvůrčích individualit ke společné práci. Jak napsala tehdy opět Zdeňka Myšková v úvodním a trochu sarkastickém komentáři při příležitosti setkání: „Během doby vyprchalo počáteční vzájemné okouzlení, to tam je prvotní nadšení z poznávání práce i osobnosti druhých, překonány a utlumeny jsou i počáteční názorové střety. Elán a ochota k práci na společném díle se ustálily z původního maxima na stavu přiměřeném lidské lenosti a pohodlnosti. Pomalu nastupuje poklidný, ale nebezpečný stereotyp.

Objevují se jiná úskalí. Vzájemná znalost práce a snažení, respekt a ohledy znesnadňují kritický pohled i jeho vyjádření. Člověka napadá srovnávání mileneckého vztahu neželícího obětí k dosažení cíle s dobře fungujícím zavedeným manželstvím založeným na vzájemné úctě, ale málo naplat postrádajícím trochu vzruchu, elánu a citového náboje.“ [16)]

16) Rukopis z archívu skupiny Setkání

Po přečtení těchto slov nezbývá, než si položit otázku, zda šlo o rezignující komentování reality nebo jen s určitou nadsázkou vyslovené rozvíření zklidňujících se vod spolupráce směřující k sebereflexi „dřív, než bude pozdě“.

Z určitých pramenů vyplývá, že činnost skupiny pro některé v podstatě končila smrtí Tarase Kuščynského, nicméně tomu tak nakonec přes určitý, i když poměrně značný, pokles četnosti společné práce evidentně nebylo.

V roce 1986 skupina vystavovala v norském Bergenu a v Oslo v galerii Deichmanske bibliotek. Významnou roli tehdy při zajišťování kontaktů na tyto výstavy sehrála Alena Kuščynská. A v témže roce došlo k jakémusi symbolickému návratu tam, kde se jádro skupiny sešlo poprvé v roce 1974 na výstavě Mladá generace, ve výstavní síni Fotochemy v Praze.

K výstavě v chebské Galerii 4 v roce 1987 napsal předmluvu katalogu Jiří Šerých: „Jednota protikladů, naznačená Bílkem, by se mohla ve skupině a jejím životě zvrtnout v přehledné schéma, kdyby všichni zůstali stát na svém místě a neproměňovali se v čase... ...Čas je tu jako nesmírně důležitá veličina potřebný k tomu, aby k setkávání došlo, ale je to také on, jenž už více jako deseti lety prověřil, že spojení není náhodné. Náhody u lidí nekují řetěz.“ [17)]

17) Katalog výstavy (z archívu skupiny)

Čas je milosrdný a nemilosrdný současně. Vždy všechno směřuje ke konci, aniž to tušíme. Komunistickému režimu v té chvíli zbývaly dva roky bouřlivého dožívání, stejně tak byl čas vyměřen skupině Setkání. Na chebské výstavě předvedl Miroslav Bílek další z nevypočitatelných zvratů své tvorby. Cyklem Léto navázal na svůj dřívější cyklus Lidé, kteří mě míjejí. Tento výpad směřoval pohledy z žabí perspektivy na míjení lidí a pouhých oblaků. Nad výtvarnou a obsahovou stránkou tohoto souboru je možné polemizovat jen potud, dokud divákovi uniká kontext celé Bílkovy tvorby plné proměn pro jiného autora naprosto nemyslitelných. Milan Borovička dospěl v tomto období do stadia ještě výtvarnějšího a ještě abstraktnějšího, než byly práce jimiž se prezentoval v minulosti. Jeho fotografie přešly do téměř malířského jazyka, kde práce s plochou a prostorem je již zcela nadřazena osobnosti modelu. Rostislav Košťál se prezentoval svým neobvyklým souborem Tempi, inspirovaným klasickou hudbou, který se svou nápaditostí řadí k vrcholům jeho tvorby. Milan Michl zde vystavoval fotografie z cyklu Putující paprsky, kterým se zcela vzdálil od surrealistického blouznění minulosti a jakoby se vrátil do tajemné komnaty vzpomínek dětství.[18)] Petr Balíček do-

18) Jiří Šerých, katalog výstavy (z archívu skupiny)

šel do zcela abstraktních filozofujících cyklů (Krychle, Zrcadlové prostory nebo Malé vizitace), u Michala Tůmy se, po autorově počátečním období křehké senzibility ve zpracovávání tématu ženy, dostavila reakce směřující ke značně příkrým zobrazením (cyklus Přelet města), vyvolávajícím zcela odlišné otázky. Petr Sikula se po krajinářských zobrazeních Ostravska propracoval oklikou přes reportážní cykly z cest a krátkých epizod figurální tvorby k velmi výtvarně pojatým krajinám z jižní Moravy, kde je jeho krajinářství dotaženo do téměř nekrajinářské abstraktní formy. Jeho výtvarnost v tomto souboru přechází až k tvarovému hnětení a převodům krajiny do ornamentu. Také Miroslav Myška odbočil od svých reportážních fotografií k určité abstrakci, jakoby nechtěl ostře vybočovat z okruhu svých kolegů…

A tu najednou opět vyvstává otázka jednoty protikladů, která se jako nit vine podél dlouhé cesty, kterou autoři skupiny společně absolvovali. Kdybychom seřadili jejich práce podle zpracovávaných témat, ignorujíce chronologii jejich děl, došli bychom zřejmě k zajímavému závěru, že v práci skupiny (asi jen s výjimkou Petra Sikuly, nepočítaje zde Věru Weinertovou) docházelo ke vzájemné konvergenci a překvapivě úzkému prolínání jak témat, tak i autorských přístupů k nim. Protiklady byly vytvářeny až v čase, kdy dílo bylo vytvořeno. Jedná se zde o účelovou konstrukci nebo jen o náhodu? S největší pravděpodobností ani jedno, ani druhé. Vzájemné ovlivňování v tom dobrém slova smyslu musí patrně zákonitě působit na každého tvůrce, pokud je otevřen potřebě získávání nových podnětů pro svou tvorbu. A nejinak tomu zřejmě bylo i u tak vyzrálých a individuálně zaměřených autorů. Patrně celá teze o protikladech, případně jejich jednotě, se zdá být pouze účelovou záležitostí, jenž měla v sedmdesátých letech obhájit vznik seskupení tak rozdílných tvůrců. Z dnešního pohledu jsou tyto úvahy zřejmě naprosto nepodstatné. Skupina Setkání bezesporu posloužila svým členům jako zdroj inspirace a nádavkem zpětně jako nástroj jednodušší prezentace jejich prací. A pravděpodobně o to šlo především.

Zánik skupiny

V roce 1988 skupina vytvořila své poslední výměnné portfolio, provedené opět jako soubor fotografií v deskách a dokumentující tvorbu od roku 1984. Na portfoliu jsou mimo jiné i nepublikované fotografie Tarase Kuščynského, vyzvětšované posmrtně jeho ženou Alenou.

Po pádu komunismu však nastal čas poklesu činnosti skupiny, omezující se na méně časté setkávání, s téměř úplnou absencí společných výstav. Poslední společná výstava byla realizována v roce 1989 v Galerii Nova v Košicích. Skupina dále vystavovala v podstatě jen z iniciativy Milana Borovičky na mezinárodní výstavě Interfotoklub, kde v roce 1990 získala Cenu svazu českých fotografů. Pokud jde o další ceny na této přehlídce, tyto skupina sbírala v následujících ročnících takřka s železnou pravidelností. V roce 1992 to byla stříbrná medaile, o dva roky později zlatá a v roce 1996 opět stříbrná. Grand prix města Vsetína byla poté skupině udělena v následujícím ročníku, v roce 1998. Nicméně přes blízký vztah především Milana Borovičky k výstavám Interfotoklub ve Vsetíně, nelze tyto úspěchy přeceňovat, ani přes často vysokou úroveň tvorby ostatních vystavujících.

Miroslav Myška: „Tehdy už šlo jen o určitou setrvačnost. Dělali jsme mu to pro radost."

Milan Borovička: „V názorech na vystavování na Interfotoklubu jsme se samozřejmě lišili, někteří už neposílali ani fotografie, ale přesto si myslím, že to bylo k něčemu. A nemyslím si, že by jsem z toho měl radost pouze já. Mělo to určitě význam v tom, že se o nás ještě vědělo."

Je však třeba objektivně vidět, že výstava Interfotoklub je salón, na kterém přes mezinárodní obsazení účastníků takováto skupina tvořená významnými českými fotografy má zcela jiné místo, než jakékoli jiné seskupení.

Nicméně v roce 1990 se skupina, přestože její činnost nebyla vlastně nikdy ukončena, fakticky rozpadla. Michal Tůma, Miroslav Myška a Petr Sikula se profesionalizovali, Petr Balíček zanechal fotografování a začal se plně věnovat malbě. Tvůrčí fotografii se plně věnovali pouze Rostislav Košťál, Miroslav Bílek, Milan Borovička a Milan Michl.

Skupina v 90. letech vystavovala nadále na výstavách Interfotoklub, kde se po letech svými alpskými krajinami prezentovala v rámci Setkání i Věra Weinertová. Vzhledem ke skutečnosti, že polovina autorů již nedodávala fotografie pro tyto výstavy, byla jako host v letech 1994 - 1998 začleněna do vlastně již neexistující skupiny Dana Bleyová-Orvanová. V 90. letech se však přes občasné návrhy již nezdařilo zorganizovat společné setkání, natož společnou výstavní činnost.

Symbolickým koncem skupiny bylo setkání v Čenovicích u příležitosti kulatých narozenin Aleny Kuščynské. Šedesát karafiátů zapíchaných do trávy před chalupou a věnování jedné fotografie od každého autora oslavenkyni bylo faktickou tečkou za patnáctiletou činností skupiny.

Skupina Setkání však ještě jednou společně vystavovala v roce 1997. Milan Borovička uskutečnil v Jablunkově svou výstavu spojenou s instalací starších fotografií svých kolegů. Důvodem byla nutnost kolektivní výstavy pro možnost čerpání státní dotace Ministerstva kultury na její uskutečnění...

V 70. letech byly důvody spojení tvůrců politické, tentokráte šlo o finanční stránku věci. V tomto případě šlo však jen o poslední nevýznamnou epizodu dlouhé činnosti skupiny Setkání, seskupení tvůrců, kteří individuálně významně ovlivnili vývoj československé fotografie na konci 70. let a po téměř celá léta osmdesátá.

Něco málo o autorech

Petr Balíček
Miroslav Bílek
Milan Borovička
Rostislav Košťál
Taras Kuščynskyj
Milan Michl
Miroslav Myška
Petr Sikula
Michal Tůma
Věra Weinertová

Petr Balíček

Exaktní vědec, badatel ve službách medicíny, fotografie, malby. Přestože každé takovéto hodnocení zavání pohodlným zjednodušováním, v tomto případě jde o poměrně výstižné zhodnocení tohoto přemýšlivého královéhradeckého experimentátora.

Petra Balíčka nelze považovat za nějak jednostranně směřujícího autora. Pracoval povětšinou v předem promyšlených mnohdy až s vědeckým zaujetím zpracovávaných cyklech a jeho pojetí tvořivého zkoumání lidské duše či stavů mysli, v sobě nacházelo spoustu podob a tvarů. Autorova tvorba je plná jakési mnohozvučnosti a přestože skladatel navenek dodržuje stupnice, uvnitř při podrobnějším pohledu diváka nabírá stále větší sílu nějaká skrytá kakofonie. Na povrchu hrají proporce, jejich stíny jsou však vrženy dovnitř, do nitra věcí. Je fascinující sledovat na jednom konci jeho tvorby stojící inscenovanou tvorbu inspirovanou surrealistickou poetikou a na opačném konci spektra happening, či spíše jeho použitou karikaturu.

Petr Balíček byl ryzím samoukem, naprosto posedlým a zaujatým, který se fotografii věnoval v čase mimo své zaměstnání na oddělení lékařské genetiky Fakultní nemocnice v Hradci Králové. [19)]

19) Otmar Petyniak: Královéhradecká fotografie, Bakalářská diplomová práce (2000, str. 52)

Jeho tvorba se ubírá klikatou cestou, jejímiž milníky jsou předem pečlivě promyšlené celky, které vytvářel na základě zvolených témat. Princip nahodilosti v jeho tvorbě, včetně reportážních souborů ze 70. let, se zdá být natolik eliminován, že jej lze předem vyloučit. Snad je to tak v důsledku jeho přísně exaktního vzdělání a zaměstnání vědeckého pracovníka. Tak jako tak, z jeho prací je cítit zákon řádu, ale vždycky doplněný dostatečnou dávkou relativizujících pák. Jednoznačnost a pragmatičnost je vždy vyvážena něčím neuchopitelným.

Petr Balíček začal fotograficky dozrávat koncem šedesátých let a tehdy si začal utvářet i svůj osobitý styl. Expresívně pojaté inscenované portréty exaltovaných dívčích tváří ve spojeních s různými předměty, které byly tehdy poněkud poplatné době (byť Petr Balíček byl jeden z protagonistů směru dobové aranžované tvorby později nazývané, tzv. „novou vlnou“ české fotografie), vytvářel až do poloviny 70.let a shrnul je do cyklu „Tváře“. Bohužel ještě v sedmdesátých letech byl tento tvůrčí přístup opakovaně kritizován jak u tvůrců, kteří jej přivedli na světlo a snažili se jej dál rozvíjet, tak především u jejich následovníků. Balíčkův cyklus „Tváře“ však lze považovat za jeden ze základních kamenů české aranžované fotografie. [20)]

20) Otmar Petyniak: Královéhradecká fotografie, Bakalářská diplomová práce (2000, str. 53)

Fotografie: Petr Balíček (80. léta)

Bezmála po celá sedmdesátá léta se autor věnoval, přes častá odbočení k jakýmsi soukromým osobním výpovědím, dokumentární fotografii. Jeho dokument však kromě prvního, řekněme obyčejnějšího cyklu „Trhovci“ z první poloviny 70. let, byl však více zaměřen na zpracovávání poněkud neotřelých, mnohdy přímo problematických témat. Ať to už byly soubory o defektních dětech, léčitelích, či homosexuálech, vždycky se snažil danému

úkolu vyjít vstříc a s přesvědčivostí sobě vlastní do nich vkládal kus svého lidského pohledu. Je možné diskutovat nad ztvárněním souboru Miserere, jehož tématem jsou od narození postižení lidé, trpící tělesnými a duševními defekty, který vznikal původně jako jakýsi vedlejší produkt výzkumného úkolu o vrozených vadách. [21] Přes autorův humánní pohled působí soubor bezvýchodně, tragédie je podána možná až příliš syrově, příliš na to, aby se u diváka neobjevovaly pocity nepatřičnosti. Nakonec si i sám sobě položil otázku: „...co s fotografiemi duševně a tělesně postižených jedinců, před jejichž osudy jsou lidské schopnosti v koncích, kde není koho obviňovat, kde není co napravovat?“[22]

21) Otmar Petyniak: Královéhradecká fotografie, Bakalářská diplomová práce (2000, str. 60)

22) Otmar Petyniak: Královéhradecká fotografie, Bakalářská diplomová práce (2000, str. 60)

Balíček cyklus nakonec zveřejnil i přes obavy z reakce veřejnosti. V Revui fotografie (4/ 77) vyšel tento soubor fotografií, doplněný však autorovým

Fotografie: Petr Baliček (80. léta)

doprovodným textem. Nepublikovatelný osud (alespoň koncem 70. let) byl však již od počátku předurčen jeho jedinečnému souboru Dysgenesis, kde poněkud subjektivněji ztvárnil vztah mezi dvěma homosexuály. Je však třeba vidět, že tentokrát nešlo úplně tak o dokumentární soubor, některé situace jsou zde s notnou dávkou citu cíleně naaranžované.

Na začátku osmdesátých let však u Balíčka dochází k určitému zlomovému momentu. Jeho přechod k zobecňování a myšlenkové abstakci ve zpracovávání zásadních otázek vývoje, vzniku, zániku a zmaru vedl v 80. letech k výrazné inspiraci happeningem. Jeho happeningové „Akce“ vznikaly v letech 1981-85 a jejich cílem zde nebyl happening jako takový, nýbrž jeho fotografický záznam jako svébytné dílo. Jistěže takovýto tvůrčí přístup spíše otázky pokládá, než že by se na ně pokoušel nacházet odpovědi. Ostatně po celá osmdesátá léta se Petr Balíček věnoval jakýmsi badatelským cyklům, v nichž sleduje proměny místa (Události jednoho roku), proměny těla s otázkami podstaty lidského bytí a života (Protokol o těle), zkoumá atributy děje a pohybu (Malé vizitace) , či se pokouší najít v krychli předmět emotivního náboje (Zkoumání krychle). Velmi tvůrčím způsobem přisoupil k fotografiím zátiší. V roce 1990 však najednou nadobro zanechává fotografie a se stejnou naruživostí se dále věnuje pouze malbě.

Fotografie Petra Balíčka byly, až na období aranžované fotografie začátkem sedmdesátých let, vždy vzdáleně dotčeny dobovými proměnami fotografie a řídily se spíše svými vnitřními principy. Jeho vývoj osciloval mezi víceméně realistickým zobrazením skutečnosti a hlavním směřováním k vytváření aranžovaného světa jako samostatné estetické zkušenosti. [23)]

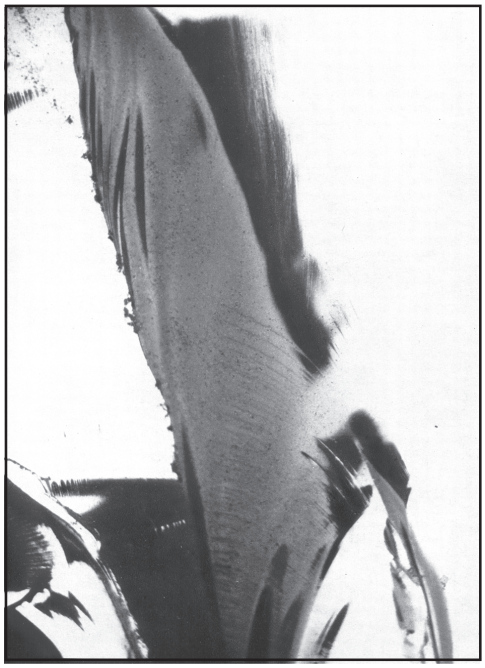
23) Revue fotografie (1986, str. 76)

Šlo mu vždycky spíše o obsah, nikoli o formu, během let se jen měnil jeho přístup jakým zkoumal svět kolem sebe a jeho svět samotný.

Miroslav Bílek

Je možné zvládnout za jeden tvůrčí život těchto životů několik? Je možné být najednou reportážním fotografem, stejně jako imaginativním tvůrcem jednou minimalistickým, jednou inspirovaným surrealismem a jindy zabíhajícím do čistě abstraktních forem tvorby obrazu. A k tomu krajinářem a ne ledajakým. Miroslav Bílek byl tím, kdo to dokázal.

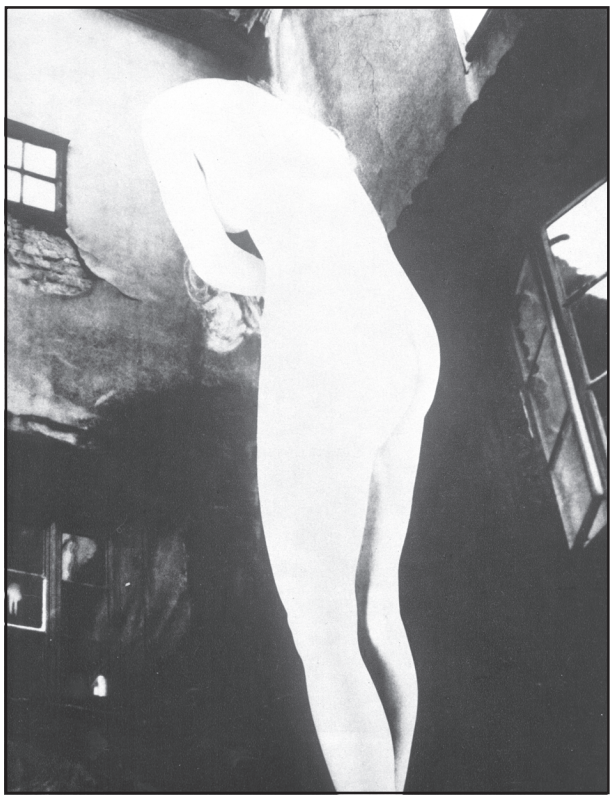
Těžko říci zda autor překvapoval tematickou rozmanitostí své tvorby jen s cílem ověření si možností svého nadání, nebo jej pouze bavilo opustit



Fotografie: Miroslav Bílek, Imaginace (polovina 60. let)

určitou tvůrčí cestu v okamžiku pocitu dokonalosti, či spíše vnitřního naplnění a vrhnout své tvůrčí síly zcela opačným směrem. Je pozoruhodné, že se u něj hmatatelně nejednalo o nějakou pózu a s tím spojené sklouzávání k povrchnosti, ale že se s každým tématem tvorby vyrovnal na velmi vysoké

úrovni. Není zřejmě mnoho autorů, jejichž začátky již svědčí o tak výrazném výtvarném talentu, jako to bylo v jeho případě. Jeho cyklus Imaginace z poloviny šedesátých let ukazuje jeho smysl pro poezii obrazu, stejně jako vyjádření filozofického pohledu na svět, schopnost cesty k iracionálnu.

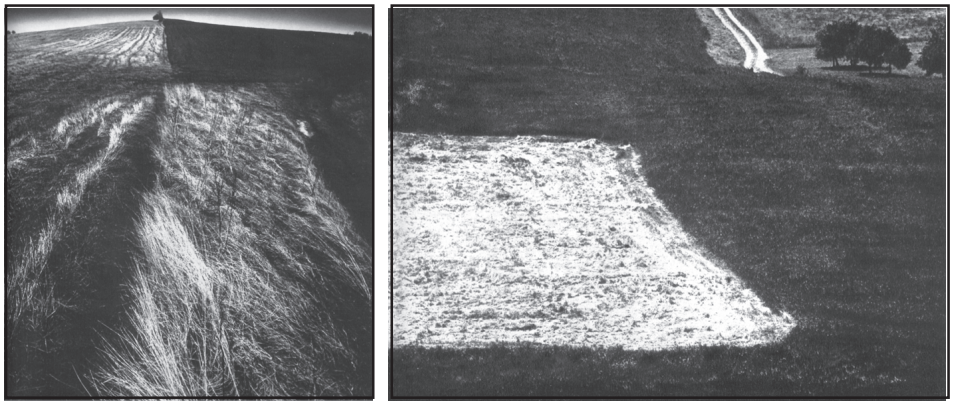


Fotografie: Miroslav Bílek Variace aktu (1969 - 1973)

V roce 1965 se stal členem valašskomeziříčské fotografické skupiny Profil. Poezie obyčejných věcí byla jednou ze základních tematických okruhů, z nichž členové skupiny vycházeli a právě Miroslav Bílek snad nejdůsledněji hledal v této oblasti místo pro svůj svět fantazie. Na Imaginace navázal i ve svém dalším cyklu Variace aktu. V jakýchsi přeludných montážích fotografií aktů se snímky tajemných zákoutí, struktur či krajiny, zde tak trochu surrealistickým způsobem pojal ženské tělo jako přeludnou vidinu. Mohl to však stejně být symbol úzkosti či bezbrannosti. Žena nebyla zde a ani nikdy jinde v Bílkově díle stavěna do pozice sexuálního symbolu, byly jí přisuzovány metaforické a objektivně pro nezvaného diváka mnohde nesrozumitelné

významy. Bílek v jakémkoli období své tvorby a u jeho tvůrčích počátků to platilo dvojnásob „vytvářel svět duchovních sfér, do něhož nelze nikoho vtlačovat, jen zvát. A je potřeba ponechat na libovůli pozvaného, považuje-li své rozjitření za natolik blízké, aby byl schopen se s autorem dohovořit.“ [24] Akty byly spolu s Imaginacemi vystaveny v newyorské Discovery Gallery-Moder-

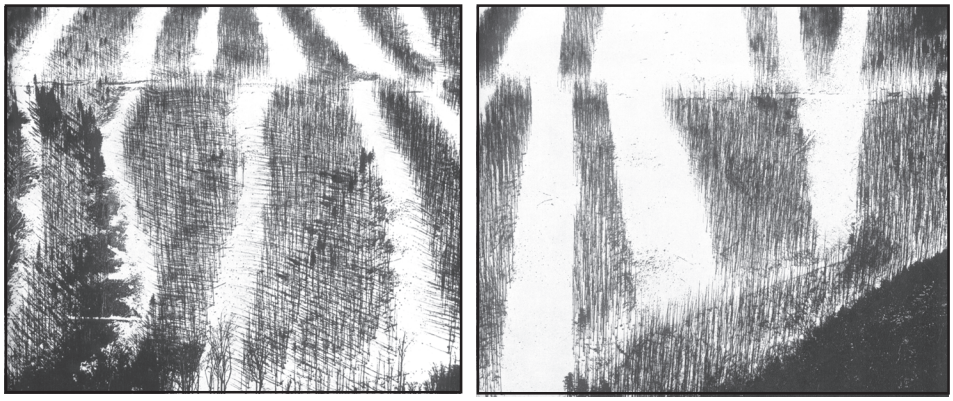
24) Karel Dvořák Československá fotografie, Vladimír Birgus: Miroslav Bílek (monografie, 1982, str. 6)



Fotografie: Miroslav Bílek, Pole

nage a některé z nich na společné výstavě několika autorů aktů v mannhatanské galerii Neikrug. [25] Když vezmeme v úvahu, že Imaginace jsou více-

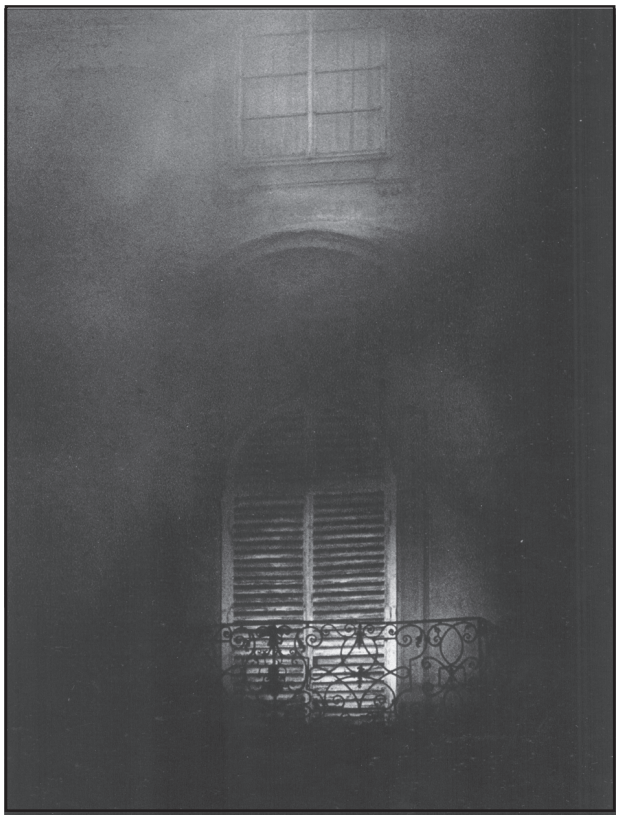
25) Vladimír Birgus: Miroslav Bílek (monografie, 1982, str. 7)



Fotografie: Miroslav Bílek Stráně

méně Bílkovou prvotinou, byl to vstup na scénu přinejmenším impozantní. Nicméně zde dochází k prvnímu z několika zásadních zlomů v Bílkově tvorbě. Krajina, kterou používal jako pozadí k montážím s akty, si ho podmanila natolik, že se krajinářské fotografii začal systematičtěji věnovat. Postupně vzniklo pět cyklů s názvem Pět vět o krajině (Pole, Lesy, Stráně, Voda a Skály), které lze považovat za jedno z velmi významných děl moderní české krajinářské fotografie. V cyklu „Pole“, přestože šlo o krajinářskou fotografii,

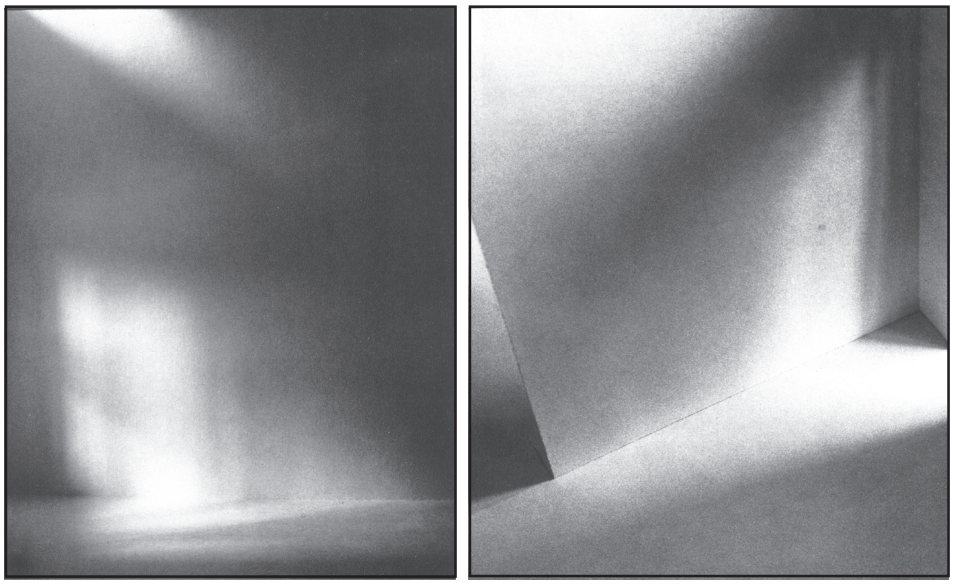
autor neopustil svoje abstrahující tendence a své snímky podhorských políček prezentoval jako spojení tmavých a světlých ploch v určitých geometrických vztazích. Až grafické zjednodušení motivů zde opět svědčí o Bílkově výrazném výtvarném talentu. Ze všech Bílkových krajinářských cyklů je ovšem nejúspěšnější třetí oddíl „Stráně“. Již Vilém Heckel si 60. letech všiml zimní



Fotografie: Miroslav Bílek, Domy tajemství (1978)

krásy opadaných bukových lesů v úbočích skupiny Radhoště, avšak fotografoval je tehdy ještě poměrně tradičně. Miroslav Bílek použil delších ohnisek a najednou zde byl zcela jiný abstraktní svět působící ze snímků na diváka spíše dojmem perokresby než fotografie. Vyšší kontrast pozitivů téměř úplně potlačil pocit prostorovosti a snímky bez dominantních motivů zde působí, přestože jsou na nich k rozeznání jednotlivé objekty, velmi abstraktně. Z naprosto obyčejných věcí zde autor opět vytvořil imaginativní obrazy, které nikterak nepopírají dřívější Bílkovu tvorbu. Tento soubor byl v následujících letech mnohokrát oceněn a často publikován.

Další cykly „Voda“ a „Skály“ mají významově mezi krajinářskými soubory již poněkud sestupnou tendenci, avšak autor se souběžně s nimi se věnoval několika dalším tématům. Tak v roce 1978 vytvořil soubor „Domy tajemství“, kde se Bílkova obrazotvornost projevuje poněkud méně emotivním

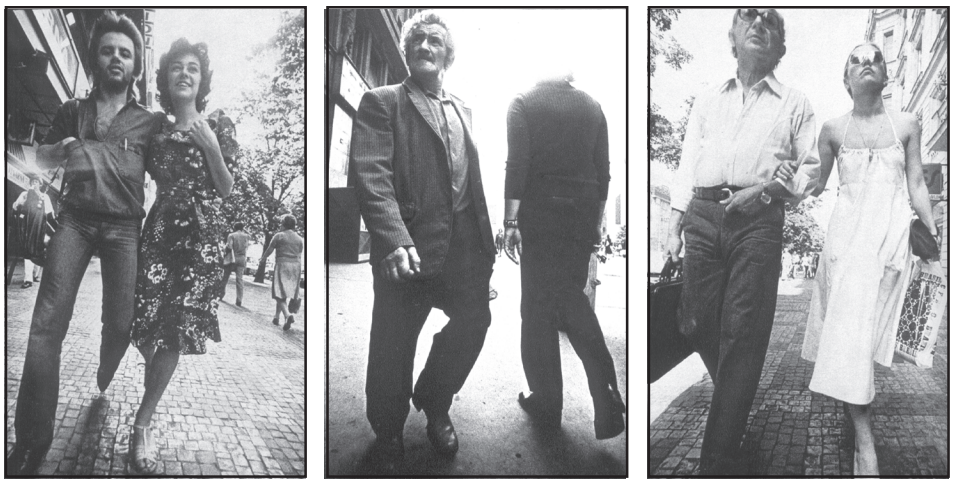


Fotografie: Miroslav Bílek, Prázdné prostory (1979)

způsobem ve fotografiích starých domů a jejich zákoutí, kde použitím jak optické, tak i pohybové neostrosti, došel k téměř surrealistické transformaci skutečnosti na jakési přeludné obrazy. Ve fotografiích, které vypadají na první pohled velmi prostě, jsou skryté nečekaně se objevující otázky a soubor jako celek inklinuje k jakémusi mysticismu.

O rok později Bílek jakoby formálně popřel sama sebe cyklem fotografií „Prázdné prostory“. Fotografie „prostor“ předem k tomuto účelu vyrobených z kusů lepenkových krabic neměly v dosavadní Bílkově tvorbě obdoby. Zatím vždycky hledal kolem sebe, tentokrát vyšel své představivosti vstříc. Světelné konstrukce vytvořené s kompoziční vytříbeností, nacházejí zřejmě inspiraci v meziválečné avantgardě, navazují obsahově na Imaginace, jen z hlediska obrazotvornosti daleko volněji a otevřeněji. Pravděpodobně je to soubor, který většinu diváků příliš nenadchne, je však okouzlující svou jednoduchostí směřující k jakési prapodstatě, universu. A kdoví, zda universum není jen kus lepenkové krabice.

Úplně z opačného konce jeho tvorby jsou specificky dokumentární snímky ze souboru „Lidé, kteří mě míjejí“, fotografované na ulici anonymně skrytou kamerou a ještě poněkud kontroverznější soubor „Léto“, kde již nejde



Fotografie: Miroslav Bílek, Lidé, kteří mě míjejí (80. léta)

ani o neosobní míjení lidí v ruchu města navzájem, nýbrž o míjení lidí a pouhých oblaků. V devadesátých letech se občas vracel ke krajinářské fotografii, ale především se s chřadnoucím zdravím začal stále více věnovat dekorativním pracem v ateliéru. Zde použil i barvu a ve velmi jemných pastelových odstínech vytvářel imaginativní obrazy z různých textilií. Tyto práce sloužily však spíše jako dekorativní umění, než jako volná tvůrčí práce.

Miroslav Bílek se kromě vlastní tvorby zabýval také teorií a kritikou umění, pokud to bylo možné, své články publikoval v dobových periodikách. Nakonec to byl právě on, kdo se od počátku snažil podchytit smysl skupiny Setkání, dát jí určitý teoretický rámec, aby se nakonec stal jejím jakýmsi hnacím motorem. Přestože Miroslav Bílek za svůj život směřoval od tématu k tématu a tvořivě se zabýval opravdu velmi odlišnými žánry, v povědomí zůstane zapsán především jako fotograf krajiny, krajiny imaginativní, krajiny, jež vycházela z jeho nevyčerpatelnou fantazií prostoupené mysli.

Milan Borovička

Je u nás málo fotografů, jež jsou tak neochvějně věrni „svému“ tématu, jako věkově nejstarší člen skupiny Setkání. Přestože pracuje s tématem ženy, stejně jako mnozí z jeho kolegů, na první pohled se od nich liší. Je výtvarníkem, který netvoří štětci perem nebo dláty, ale světlem v prapůvodním slova smyslu. Pracuje se zaplněnou a nezaplněnou plochou, jejím členěním a kompozicí opravdu tak, že jeho snímky jej učinily nezaměnitelným s ostatními fotografy ženy a ženské krásy. Na rozdíl od kupříkladu Rostislava Košťála byl vždycky vzdálen jakémusi mnohomluvnému étosu, nezobrazoval

Fotografie: Milan Borovička, Žena

prostřednictvím ženy pražádnou symboliku. Zobrazuje obraz, který vytváří sám v sobě. Od Kuščynského ho odlišoval jakýsi klid, mystika, něha a téměř naprostá absence obrazu ženy jako objektu z masa a kostí. Nikdo z jeho kolegů ze skupiny nepřistupoval k tématu ženy s tak kultivovanou výtvarností svého projevu. Někdy se zdá, že v jeho stylizaci se osobnost modelu zcela ztrácí v práci s plochou, světlem a kompozicí, jindy ji však s pokorou sobě vlastní nechá promlouvat k divákovi jen prostým výrazem tváře, či ruky.

Modely jakoby byly jen skládankami autorových představ směřujících k jakýmsi primárním pratvarům vesmíru, přírody, života. Autorova stylizace proměňuje ženu v jejím ženství v tichou oslavnou báseň…

„U žen mne zaujala nejen vnější krása, ale i něco navíc uvnitř. Řídil jsem se tímto pocitem."

Milan Borovička fotografoval již v období před 2. světovou válkou. Věnoval se především fotografii horské krajiny. Přesto i zde začal brzy uplatňovat tvůrčí přístup. Těžko říci, kam by směřovala jeho fotografická dráha, nebýt onoho osudného nárazu do stromu při lyžarských závodech ve sjezdu v polovině padesátých let. Po úrazu byl nucen rozloučit se s lyžařskou kariérou a do popředí zájmu se dostala fotografie. Fotografie, jež se nakonec stala jeho životní náplní.

„Když jsem nějakou dobu nechodil do hor, moje touha po tvůrčím vyjádření se přesunula do krajiny městských aglomerací. Fotografoval jsem zanikající svět starých městských zákoutí a dvorků, staré domy, kde člověk ještě dýchal ve své lidské podobě. Tak vznikl cyklus Domov."

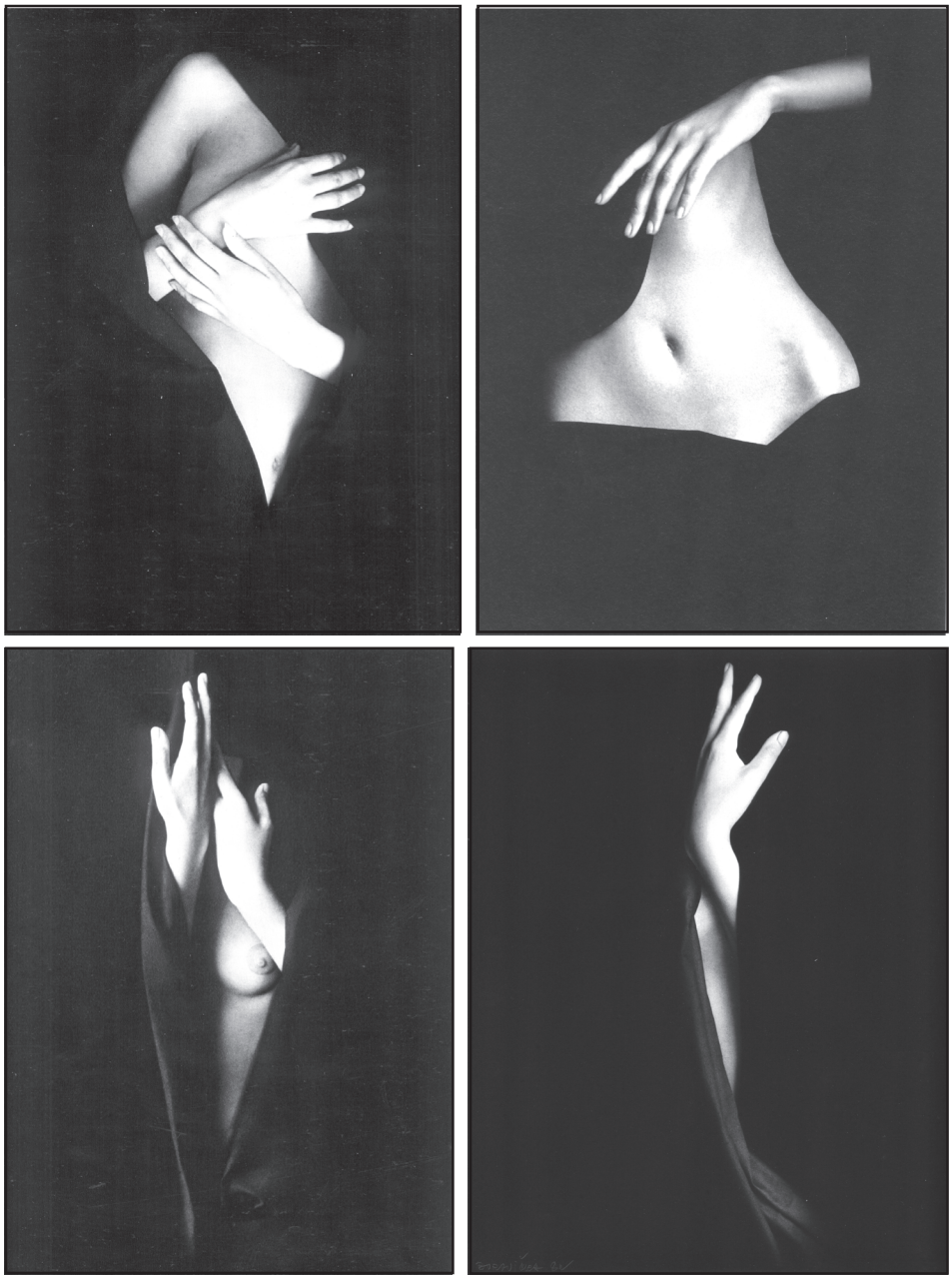
Postupem času se u něj toto primární zobrazování reality v duchu poezie všedního dne začalo přetvářet v samotný proces tvorby. Snažil se nazpět vyvolávat život v domech lidmi opuštěných a určených k demolici. Tyto tendence se projevily již v cyklu Domov, ale především v pozdějším cyklu Konflikty. Výrazovými prostředky surrealistické poetiky zde metaforicky vytvářel neobvyklá setkávání často protichůdných předmětů. Přes občasnou rozporuplnost v účinu těchto prací se právě v těchto dvou cyklech začal projevovat jeho vytříbený smysl pro jednoduchost, která se v neobvykle esteticky kultivované podobě měla plně rozvinout v jeho tématu životním, v tématu ženy.

„Zpočátku byla pro mne důležitější vnější krása ženy, ale postupem času jsem si uvědomil, že mám možnost různými prostředky realitu zobrazovaného člověka přetvářet k obrazu svému. Tak nějak jednoduše by se dal charakterizovat počátek mého rukopisu - rukopisu Borovičky." A taky jeho nejdůležitějšího přínosu pro českou fotografii.

Na jeho pozdějších pracech je patrná inspirace díly holandských mistrů, především Rembrandta. Tváře a ruce vystupující z barokního šerosvitu. V roce 1965 spolu s Františkem Janišem, Jiřím Fojtíkem a rožnovským Miroslavem Bílkem založil skupinu Profil, která byla stejně jako o devět let později Setkání volným sdružením tvůrců zabývajících se snahami o poetickou výtvarnou fotografii. Z dnešního pohledu je patrné, že právě Profil patřil, společně s dříve založenou skupinou Dofo a brněnským Eposem, k nejvýznamnějším fotografickým tvůrčím seskupením šedesátých let. Skupina nebyla

Fotografie: Milan Borovička, Žena

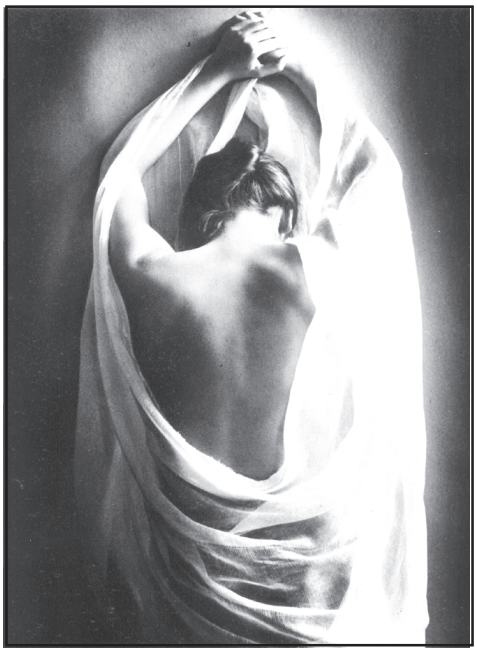
nikdy oficiálně rozpuštěna, nicméně její faktický konec se, stejně jako u Eposu, již prolíná s počátky činnosti Setkání, kam Milan Borovička spolu s Miroslavem Bílkem odešli. Ostatně jejich vzájemná spolupráce se výraznou měrou odrážela i na spoustě přednášek ve smyslu dnešních „workshopů“ po celém území tehdejšího Československa, jak v sedmdesátých letech, tak i v letech osmdesátých. Obecně lze říci, že přes rozdílné tvůrčí cesty byli Bílek s Borovičkou fotografickými životními souputníky, navzájem se ovlivňujícími ve své tvorbě, jako i v náhledech na moderní fotografii. Ve druhé polovině sedmdesátých let se však u Milana Borovičky začal měnit i jeho přístup k fotografii ženy.



Fotografie: Milan Borovička, Žena

„Myslím, že mne částečně ovlivnil Taras. Najednou mi došlo, že žena není jen tvář, ale i ruce, ramena, nohy. Snažil jsem se odpoutat od zobrazení tváře a začal více pracovat s celým tělem, tvarovat je černou látkou do linií a ploch tvořených světlem do konečné kompozice obrazu. Velice mě to bavilo, byla to taková sochařská práce.“

Na přelomu 70. a 80. let pracoval často jen s torzy těla zahalenými do černého sametu na černém pozadí. Začátkem let osmdesátých však začal zkoušet pracovat i s pozadím bílým, kde nejde skrýt model do šerosvitu a jeho výraz nabývá důležitosti. Najednou byl nucen pracovat s modelem více jako s osobností a přikládat větší význam psychologii modelu. V pozdějším ob-



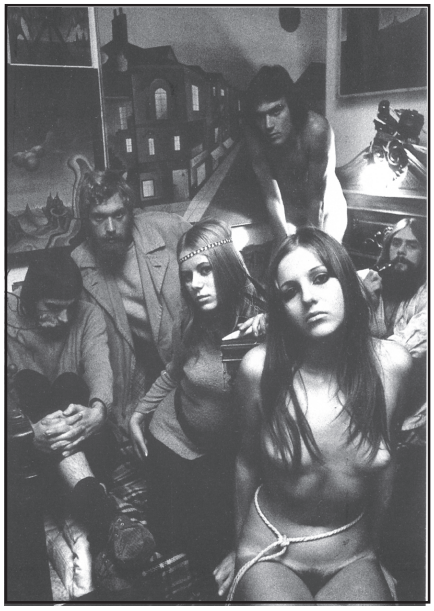
Fotografie: Milan Borovička, Žena

dobí dotvářel své obrazy kusy látek, papírů, provázky a jinými předměty ozvláštňujícími model. Tyto práce zřejmě nedosahují umělecké závažnosti jeho předchozích děl, nicméně šlo zde o přece jen smysluplné hledání další tvůrčí cesty.

Důležitým aspektem jeho tvorby však zůstává fakt, že vždy pracoval svým osobitým způsobem pouze s denním světlem, většinou v improvizovaných ateliérech, mnohdy přímo v bytech modelů. Přes tento „amatérizující" přístup, ostatně nikdy se neprofesionalizoval, jeho fotografie a to především „černé období" ze sedmdesátých let, patří k velmi závažným dílům v kontextu vývoje české fotografie. Milan Borovička se i přes pokročilý věk věnuje tématu ženy dodnes a přesto, že v jeho tvorbě už v devadesátých letech nedochází k výrazným výrazovým posunům, jeho fotografie působí stále svěže. Tak Borovičkovsky svěže.

Rostislav Košťál

Dají se vyhledat spojitosti mezi dokumentárně pojatými inscenovanými snímky z doby počátku normalizace, sugestivním způsobem definující okamžik naprosté deziluze rozjitřeného mládí, a křehkými jakoby symbolizujícími obrazy ženy coby všudypřítomného symbolu života?



Fotografie:
Rostislav Košťál,
(1971)

Rostislav Košťál prošel dlouhou cestou svého tvůrčího života, pracujíce s širokým tvůrčím záběrem, než došel tam, kde se pravděpodobně cítil nejlépe. Jeho vidění a nesporný výtvarný talent, jež je částečně cítit i ze starších víceméně dokumentárních fotografií, plně tryská ze snímků uchvácených nahou ženskou krásou. Žena v Košťálových fotografiích je vždy umístěna do obrazu, v němž přestává hrát roli prostor a čas. Metafora zůstává často jen lehce naznačená, beroucí diváka za ruku, vedoucí jej do svého světa a nenutící jej k následování. Žena jako součást krajiny, či stělesňující kraji-

nu samu, působící dojmem objevení a zároveň ztráty něčeho nedefinovatelného… Rostislav Košťál spolu s brněnskými kolegy Františkem Maršálkem, Jiřím Horákem a Petrem Sikulou založili v roce 1967 skupinu Epos, která je

Fotografie: Rostislav Košťál (1974)

dodnes spojována s nebývalým rozmachem dobové české inscenované fotografie. Tehdy však pracoval, podobně jako jeho kolegové, ještě ryze reportážním stylem. Jeho soubor z prostředí brněnských hospod zachycoval obyčejné lidi ve zcela obyčejných situacích, nicméně s velkou dávkou citu a velmi živým způsobem. Částečný příklon k inscenované fotografii lze vypozorovat už ve snímcích vytvořených na uvolněných večírcích jakéhosi extatického životního stylu, jimiž část tehdejší mládeže reagovala na temné vyhlídky počátku sedmdesátých let. Uprostřed pitky jemně inscenoval aktéry do výmluvných kompozic přesto překvapujících svou autenticitou. Na snímcích je jakési erotické dusno, ale vždy více či méně skryté. Tato tvorba je již značně ovlivněna prací kolegů z Eposu a také jeho náchylností k divadlu. Vysoké pracovní tempo tvorby u fotoskupiny Epos, jejíž členové se scházeli

dokonce jednou týdně (!),[26] vedlo samosebou i k překotnému vývoji tvorby jejích členů. U Košťála se přelomu 60. a 70. let, stejně jako u dalších členů Eposu, objevuje příklon ke zcela inscenované fotografii. Snímky stojících

Fotografie: Rostislav Košťál (80. léta)

modelů z městských ulic a dvorů, fotografované po srpnu 1968, velmi sugestivně zobrazující dobu, byly dlouho vnímány jako zachycení onoho smutku, naštvanosti, zmařených nadějí a prázdnoty prvních let normalizace. Jsou to dokumenty, ačkoli v přísně dokumentárním smyslu to dokumenty nejsou. Postavy na jeho snímcích jsou již stylizovány do subjektivních obrazů. Je překvapující, jak tyto fotografie působí velmi autenticky i dnes, po více než třiceti letech od svého vzniku. U Košťálových ateliérových fotografií z tehdejší doby se mnohdy uvádí patrný vliv Cecila Beatona nebo Davida Hamiltona, ačkoli je diskutabilní, co všechno bylo tehdy možno vidět. „Naše informovanost tehdy nikam nesahala, nikoho jsme nekopírovali. Já sám jsem ty knížky viděl až v roce 1981.“ [27] I podle samotného autora lze prvotní zdroj inspirace vyhledat v západních reklamních fotografiích, především v pracech Sama Haskinse. Avšak připustíme-li ovlivnění touto tvorbou, najednou se vynoří pocit, že jde o něco zcela jiného. Ze snímků čiší jakási dusivá marnost v naprosto monumentální strnulosti tehdejšího života, svírající

26) Petr Kožnárek: Skupina Epos, Bakalářská diplomová práce (1997, str. 7)

27) Petr Kožnárek: Skupina Epos, Bakalářská diplomová práce (1997, str. 15)

deziluze. Vysokou emotivnost s nádechem dramatu má ostatně Košťálova inscenovaná fotografie v celé první polovině 70. let. V jeho tehdejší tvorbě je všudypřítomný hmatatelný neklid. Vliv jeho úzké spjatosti s divadlem zde dosahuje svého vrcholu a z dnešního odstupu vrcholu dosahuje i celá Košťálova tvorba.

S měnící se dobou měnil autor i výrazové prostředky. Autorovy expresívní akty v krajině ze začátku 70. let se jeví i dnes svěže a neokoukaně. Košťálovy ženy, a fotografoval téměř výhradně ženy, jsou součástí krajiny, stejně jako metaforami, stejně jako bytostmi s masa a kostí. Na Košťálových obrazech je zřejmé, že mu nešlo o akt jako výtvarnou formu, ale spíše o zdůraznění

Fotografie: Rostislav Košťál (1999)

vztahů uvnitř obrazu, kontrapunkt mezi dívčím tělem a bludným balvanem, oraništěm, obilným polem... Mezi dívčím tělem, segmenty děje a myšlenkou.

„Nikdy jsem si nedělal skicy, ze školy jsem měl velmi dobrou průpravu v reportážní fotografii, tak jsem modelu nastínil nápad a pak jsem již snímal reportážním způsobem.“ [28)]

28) Pavel Roubal: Rostislav Košťál, Bakalářská diplomová práce (2000, str. 8)

Do skupiny Setkání byl přizván dodatečně po výstavě ve Vsetíně v roce 1976. Ostatně s Petrem Balíčkem a Milanem Michlem poměrně úzce spolupraco-

val i v období před vznikem skupiny. Ve skupině se jeho tvorba začala zjemňovat a otázkou zůstává do jaké míry byla ovlivněna tvorbou členů skupiny, kteří na rozdíl od členů Eposu (především Horáka s Maršálkem) pracovali méně expresívním způsobem. Je zřejmé, že ve druhé polovině 70. let se Košťál s Kuščynským museli navzájem ovlivňovat. Ona sugestivní beznaděj v pohledech jeho modelů ustupuje větší harmonii, nicméně u některých prací sklouzává k přehnaně romantizujícím tendencím. Přestává dbát na čistotu obrazu, kterou se vyznačovaly jeho dřívější práce a ponechává v obraze rušivé cizorodé prvky. Pravděpodobně šlo zřejmě o tvůrčí záměr, těžko u tak zkušeného autora soudit jinak, nicméně se s odstupem času jeví poněkud rozporuplně.

V 80.letech začíná stále více pracovat s pohybovou neostrostí, kde jeho dívky získávají téměr nehmotný rozměr. Vrcholem tohoto období je skvělý cyklus Tempi, inspirovaný hudbou, jehož jednotlivé fotografie jsou pojmenovány podle vět symfonie.

V 90. letech, po rozpadu Setkání, jsou jeho fotografie opět klidnější, harmoničtější, hlavními pocitem je jakési zastavení běhu věcí. Tyto fotografie ztrácejí náznak probíhajícího děje, ale jde v nich stále více o náladu či zobrazení gesta. Jeho poslední práce z konce 90. let se po formální stránce snad ještě více podobají pracem Tarase Kuščynského. Košťál promyšleněji komponuje (Kuščynského pahýly stromů jsou v devadesátých letech pro něj zřejmě příliš chaotizujícími prvky) a v jeho snímcích je vždy cítit určitý přesah do tajemna. Košťálovi zřejmě nikdy nešlo o ženu jako Tarasi Kuščynskému, ale o obecnější pohled na život skrze ni. Jeho práce jsou však již navýsost harmonické beze stopy po výrazné expresi ze začátku 70. let...

Rostislav Košťál bezesporu patří k významným českým fotografům druhé poloviny 20. století. Na přelomu 60. a 70. let byl řazem mezi autory tzv. „nové vlny“ české fotografie a jeho práce z tohoto období jsou aktuální ještě dnes. A tím se může pochlubit opravdu jen málokdo.

Taras Kuščynskyj

Asi je poněkud irelevantní posuzovat, kdo ve skupině tak výrazných individualit, mohl být tou nejvýraznější postavou. Setkání bylo tak trochu zvláštní seskupení, které vzniklo víceméně uměle, bez předchozího přirozeného vývoje. Pokud však budeme mezi členy skupiny hledat někoho, kdo byl pro laickou veřejnost již před jejím vznikem dostatečně známou osobností, tak to bude především Taras Kuščynskyj. Navíc byl jediným ze svých souputníků, který se již koncem šedesátých let plně profesionalizoval.

Dnes se to zdá téměř neskutečné, že Taras Kuščynskyj během celého svého tvůrčího života neustále bojoval s každodenní všedností poněkud prudérní

Fotografie: Taras Kuščynskyj, Dominika

morálky tehdejší společnosti. Jeho tvorba se po rozmachu zobrazování nahoty v osmdesátých a hlavně v devadesátých letech zdá být jako poměrně jednostranně směřující, místy skoro až naivní, bez jakékoli stopy bahna,

či relativizujících úšklebků. Je až k nepochopení, že právě takovýto postoj nebyl na počátku šedesátých let vůbec konzervativní a pasívní, ale právě on že ze všeho nejvíc dráždil, revoltoval proti umrtvující hypnóze nicoty a zprůměrované šedi.[29)] Jistěže, a snad právě proto, se mu díky jeho věčnému hledání cest podařilo vstoupit i do slepých uliček, ze kterých už byl jediný únik totální návrat zpět.

29) Jiří Šerých, Taras Kuščynskyj (monografie, 1992, str 4)

Taras Kuščynskyj, kromě málo známých krajinářských prací, fotografoval hlavně ženskou krásu. Přestože nástup domácí aranžované fotografie byl ve všeobecném kvašení šedesátých letech velmi úzce spjat i s jeho fotografiemi, autor pozvedal ženu a ženskou krásu jako jednu z primárních součástí života, bez ambicí řešit důležité otázky stravující tehdejší společnost. Jeho fotografie tak vytvářely jednu z protivah démonizující expresi aranžovaných prací jeho současníků. Je pravdou, že v šedesátých letech zobrazoval

Fotografie: Taras Kuščynskyj 1982

ženu někdy snad příliš poetizujícím způsobem s použitím spousty rekvizit. Zde poněkud rozporuplným způsobem objevoval nové možnosti aranžované fotografie, což mohlo mít prapůvod v jeho profesi fotografa módy. Nicméně, když Antonín Dufek toto symbolizující čerpání z českých tradic poetismu nazval ve své knize „Černobílá fotografie“ manýrismem, zřejmě nebyl daleko od pravdy. [30] Z časového odstupu tehdejší snímky Dany ve stavu beztíže s poletujícími mušličkami působí značně anachronicky, jakkoliv dobovém kontextu si takovéto příkré hodnocení nezaslouží.

30) Antonín Dufek: Černobílá fotografie (Odeon 1987, str. 66)

„Studium architektury mne poznamenalo v tom, že dovedu vyhledávat, zjednodušovat a vytvářet určité pojetí obrazu, které má jakýmsi způsobem umožnit realizaci mé myšlenky, aby to, co dělám bylo pochopitelnější, srozumitelnější, jednodušší“. [31] Tato slova však vyzněla naplno až v pozdějším období jeho tvorby. Od svých souputníků, příslušníků téže generace Milana Borovičky a Miloslava Stibora, se Kuščynskyj již na první pohled lišil. A byla to právě tato proklamovaná jednoduchost, která u oněch dvou je stěžejním rysem jejich tvorby a které se Kuščynskému v počátečním období spíše nedostávalo. Ale zřejmě mu o zjednodušení obrazu ani zpočátku nešlo. Jeho modely nebyly transformovány na estetizující tvary, přestože ani u Stibora ani u Borovičky nelze použít tak zjednodušující termín. Kuščynského ženy odlišuje především jejich příběh a to téměř vždy, nejen v poloepických celcích jako „Chci“ nebo „Rozchod“. Kuščynského zkoumání vnitřních stavů ženy odvádělo často pozornost od modelu k často značně symbolizujícím souvislostem. Autor jakoby se k ženě skláněl, snažil se ji pochopit, ne jako model, ale jako bytost s vlastním životem, vlastním osudem. Snad právě proto je v jeho snímcích tak potlačen erotismus a jeho ženy jsou jaksi individualizovanější ve svém soukromém osudu .[32]

31) Úryvek z rozhovoru v knize „Chci“ (1982)

Měl rád přírodu a často tvořil v nekultivovaných přírodních koutech v okolí své chalupy u Čenovic na Českomoravské vrchovině. Jeho výrazové prostředky v první polovině sedmdesátých let však spíše směřovaly k jakési deformaci harmonie mezi ženským tělem a přírodou. Chaotičnost jeho obrazů plných neuspořádaných kořenů, jehličí, hlíny a kmenů stromů, mnohde spolu s neučesaným světlem pronikajícím skrz listoví stromů ja-

32) Jiří Šerých, Taras Kuščynskyj (monografie, 1992, str. 7)

koby předznamenávala autorovu reakci na určitou krizi, které byl podroben akt, jakožto estetizující žánr v té době. Otázkou je, do jaké míry byla právě tato disharmonie Kuščynského přirozeným projevem a do jaké míry je v ní obsažena jakási deziluze, která je z obrazů jen velmi neurčitě cítit. Jisté je, že v následujícím období své modelky stále více oblékal do abstraktních tkanin, kdy ženské tělo vytvářelo jen kostru pro jakousi ledabyle nahozenou, ale o to monumentálnější plastiku. Jakoby se již neostýchal nechat vyjevit tento přízrak, ve který je žena transformována. „Myslím si, že dobrá fotografie v žádném případě nemůže vzniknout s modelem. Jakmile se budete dívat na ženu jako na model, tak můžete ten aparát zabalit" (březen 1982).[33)]

33) Úryvek z rozhovoru v knize „Chci" (1982)

Pravdou je, že jeho zafáčovaná monstra, která fotografoval v té době a za kterými lze ženu pouze tušit, se zdají být spíše projekcí autorových myšlenek aplikovanými na model. Nicméně do rámce psychologické analýzy ženy jako osobnosti, velmi sugestivně zapadá jeho dřívější cyklus Chci a zcela v tomto duchu byl vytvořen soubor Rozchod v syntéze s nezvykle epickou linií příběhu.

Jeho pohled na fotografování ženy byl možná právě ovlivněn faktem, že za celý život pracoval jen s několika málo modelkami, s některými až patnáct let. Možná právě proto nebyly jeho fotografie k divákovi obráceny jen lícovou stranou, ale pronikalo do ní ve spodních proudech i něco zevnitř. Kuščynského volná tvorba se s přibývajícím věkem stále více vyhýbala programové líbivosti a s tím spojené povrchnosti. Z rozmanitosti jeho rukopisu se zdá být velmi pravděpodobné, že především tvořil a pramálo se staral, zda jeho dílo bude sjednocovat nějaký jazyk, či myšlenka. Prodejnost jeho prací už ho zřejmě nezajímala vůbec. Dokonce i ve své profesionální práci si mnohé zakázky, pokud to bylo možné, upravoval k obrazu svému. Nicméně disharmonie v jeho díle, přes romantizující snímky s Monikou ve venkovské stylizaci, narůstala již koncem sedmdesátých let a to ještě daleko dříve, než při vědomí smrtelné choroby začátkem let osmdesátých propukla naplno. Fotografie s Dominikou, kde autor nechal tělo vypařit v nehybném prostoru, či – byť je tento postup značně nepůvodní – anonymizoval její osobnost maskou, svědčí o zcela jiném autorském přístupu, než s jakým tvořil

dříve. Přístupu pravděpodobně ovlivněném jak snahou zpřístupnit divákovi i negativní stránky povahy ženy, tak i aspekty jeho vztahu k modelkám samotným. Snímky s Danou a Gábinou ze začátku osmdesátých let jsou již však pravděpodobně ovlivněny jakýmsi existencionalistickým viděním konfrontovaným s realitou jeho smrtelné nemoci, přestože byl udajně stále plný elánu a optimismu. Je absurdností osudu, že právě na prahu smrti dostal Taras Kuščynskyj nový tvůrčí impuls.[34] Není už důležité, nakolik jeho zafačované přízraky představovovaly bez jakéhokoli patosu zobrazenou tajemnou vizi ženy a do jaké míry jsou už jen ilustracemi vnitřních stavů autora.

34) Jan Pohribný, Taras Kuščynskyj, Revue fotografie (2/88, str. 36)

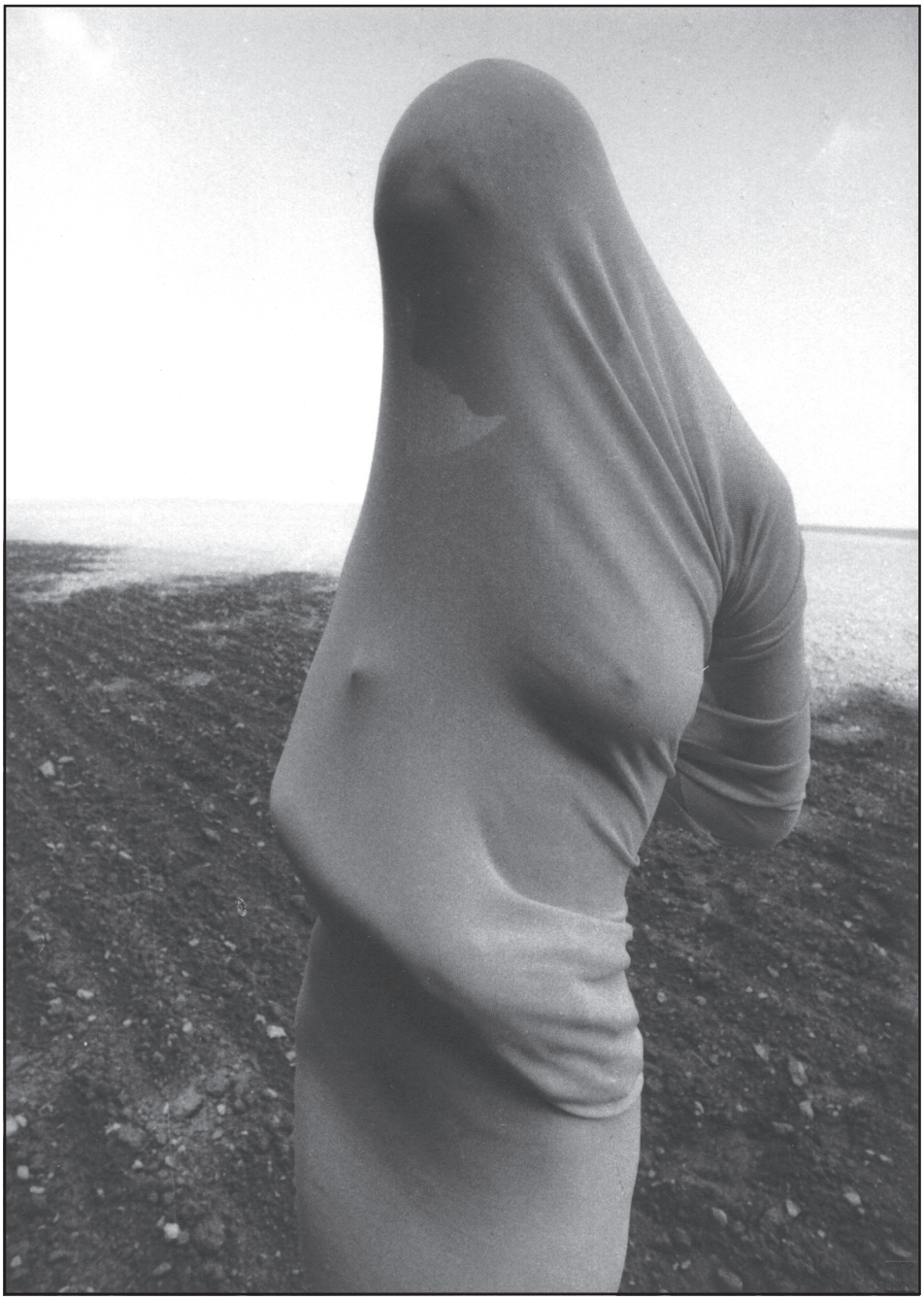
Je jisté, že ve vývoji československé fotografie a především aktu sehrál Taras Kuščynskyj velmi důležitou roli. Koncem šedesátých a počátkem sedmdesátých let přinesl do zobrazování nahého těla na svou dobu nový svěží pohled a nezvyklý přístup.[35] Z dnešního pohledu se zdá jeho volná tvorba mnohde příliš romantizující, klasickým příkladem je jedna z nejznámějších Kuščynského fotografií Dany v kapradí z roku 1972, mnohde však lze o nemodernosti pouze polemizovat. Kuščynského největší přínos je možné vypozorovat zřejmě v pravdivosti výpovědi o člověku na základě pochopení portrétovaného, jeho poznání a vzájemného porozumění.

35) Jan Pohribný, Taras Kuščynskyj, Revue fotografie (2/88, str. 36)

V rozhovoru s Jiřím Charvátem a Karlem Kolišem v dodatku knihy Chci (březen 1982) Taras Kuščynskyj řekl: „Chtěl bych udělat fotografii, na které by bylo cítit dech, dotek. Myslím, že kdyby se smyslové vnímání dalo přenést do fotografie, pak by byla ještě působivější, ještě cennější. Prostě bych chtěl, aby se fotografie co nejvíce zbavila emulze, lesku, ale aby na ní bylo cítit tu přírodu, toho člověka.“[36]

36) Úryvek z rozhovoru v knize Chci (1982)

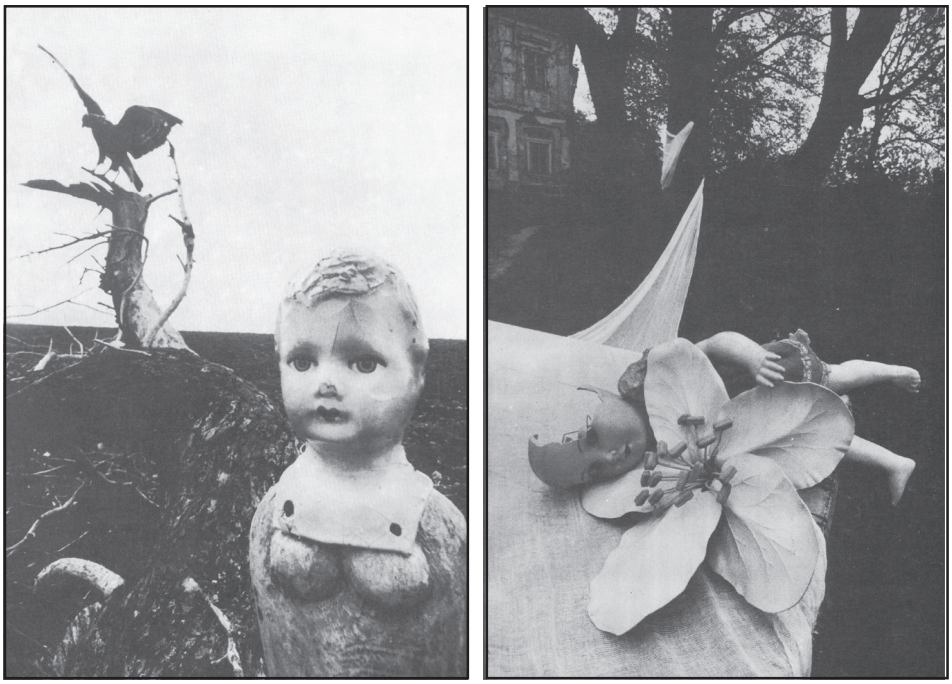
Jestli se to Tarasovi Kuščynskému opravdu povedlo, lze jen hádat. Nicméně se o to alespoň vědomě snažil. A někdy i nedokončená cesta může být cílem…



Fotografie:
Taras Kuščynskyj
(1982)

Milan Michl

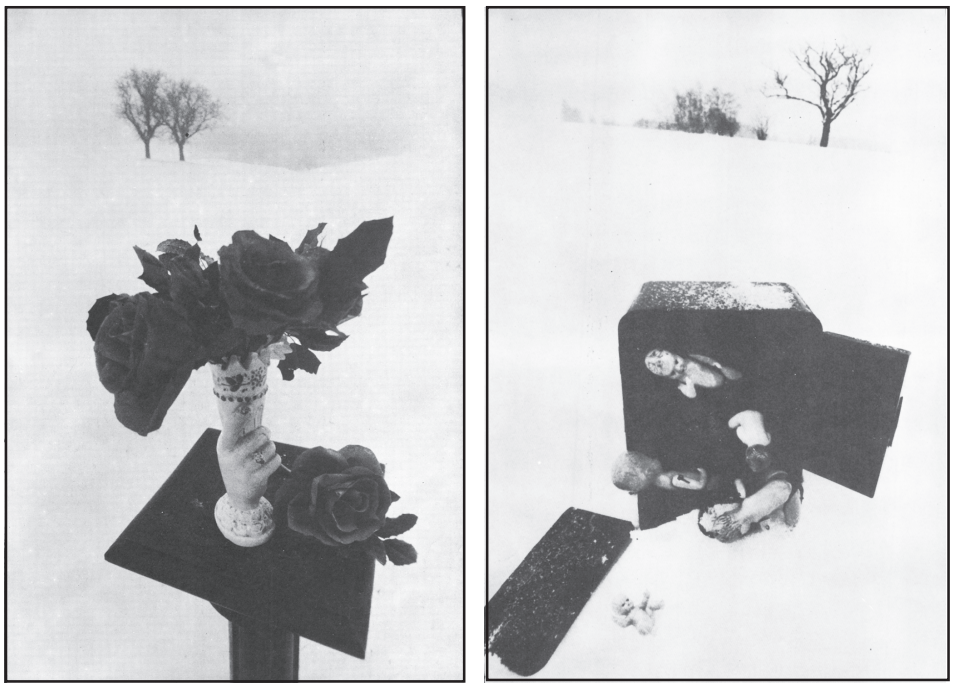
To, čím si byli Milan Borovička s Miroslavem Bílkem, mělo obdobu u hradeckých fotografů Milana Michla a Petra Balíčka. Věční souputníci, kteří spolupracovali, tvořili něco téměř diametrálně odlišného a přitom uvnitř nepostrádajícího společného jmenovatele. Jestliže Bílek s Borovičkou se umělecky potkávali pouze v občasných náznacích, které ani nebyly podmíněny chronologicky, Petr Balíček s Milanem Michlem přes rozdílnost autorských



Fotografie: Milan Michl (přelom 60. a 70. let)

přístupů tvořili daleko kompaktnější dvojici. Přesto, že Milan Michl se na rozdíl od Petra Balíčka nikdy výrazně neodklonil od cesty, kterou ve druhé polovině šedesátých let společně nastoupili. Zůstal věrný svému pohledu na svět, jakési směsici surrealismu a poetiky a tato nit se line celým jeho tvůrčím životem. Je ale pravděpodobné, že koncem šedesátých let nalézala jeho

tvorba u kritiky asi více pochopení. Nástup nové generace fotografů zabývajících se aranžovanou fotografií v tomto období měl mnoho tvůrčích podob: od výrazné exprese, s jakou se prezentovali autoři ze skupiny Epos, přes incenované zobrazování emotivní stránky ženy (Kuščynskyj, Tůma), až po střízlivé odkazy surrealismu v podání právě Milana Michla a Petra Balíčka.

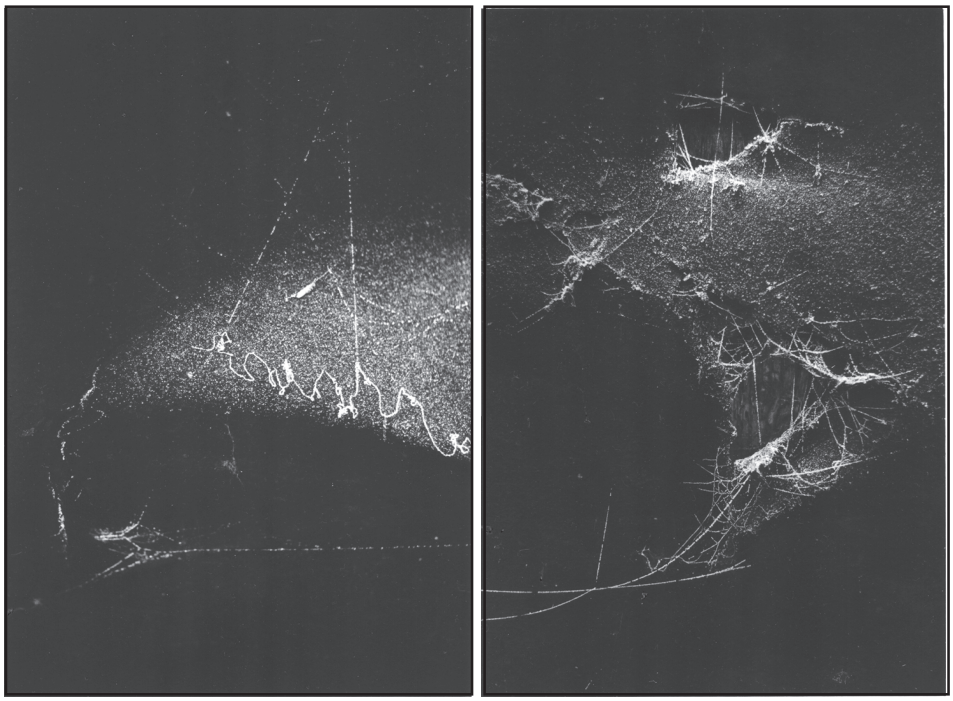


Fotografie: Milan Michl Bílá zátiší

Milan Michl se především snažil o konfrontaci a vytváření nových vztahů mezi různorodými obecně spolu nesouvisejícími předměty, eventuálně rozpory mezi těmito předměty a prostředím. Na rozdíl od Balíčka a v podstatě drtivé většiny autorů, jež byli přiřazování k „nové vlně“ české inscenované fotografie, nepoužíval Milan Michl povětšinou živé modely. Namísto toho v jakémsi surrealistickém opojení aranžoval na svých fotografiích zástupné předměty jako byly hračky, panenky, loutky, které živočišnou lidskost nahrazovaly mnohdy poněkud přímočarou metaforou. Jeho imaginace balancovala na ostří nože mezi kýčem a uměním a této chytlavosti využíval autor pro silnější účin svých prací. Úskalí takovéhoto přístupu však pohříchu spočívá v tom, že hranice není dána a občas může být bohužel i překročena. Nicméně z dobového hlediska je nutno vidět, že na přelomu 60. a 70. let se

tento druh tvorby nacházel v určitém vzestupu a kupříkladu Michlova „Bílá zátiší“ byla na amatérských soutěžích (přes nutnost skeptického pohledu na význam takovéhoto hodnocení) několikráte oceněna.[37)]

37) Otmar Petyniak, Královéhradecká fotografie, Bakalářská diplomová práce (2000, str. 72)



Fotografie: Milan Michl (80. léta)

V „Bílých zátiších“ postavil Milan Michl zimní krajinu, většinou mlžnou, bez výrazné struktury sněhu, působící dojmem bílého pozadí, do jedné roviny s houpacím dřevěným koněm, dívkou, kafemlýnkem a jinými za normálních podmínek všedními artefakty, do vzájemné interakce, ve které však tyto předměty dostaly zcela nový charakter. Inscenovanou tvorbu v tomto duchu (další cyklus podobně laděný se jmenoval „Bílá voda“) rozvíjel autor prakticky po celá sedmdesátá léta, nepočítáme-li do jeho volné tvorby reportáže z pracovního prostředí dělnické třídy, zpracovávané pro regionální deník „Pochodeň“, se kterým nějaký čas externě spolupracoval.

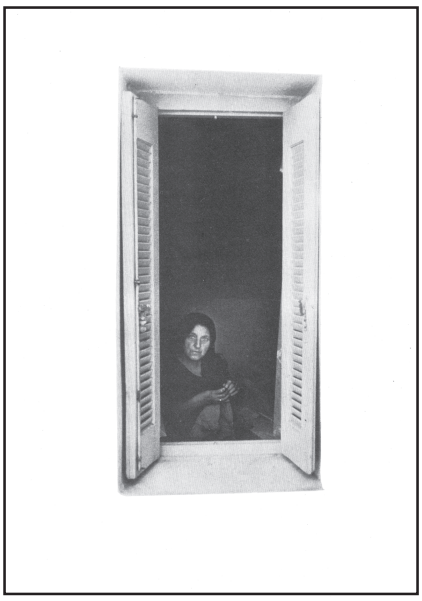
Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se v tvorbě Milana Michla začínají objevovat poněkud expresívní, ale ve své podstatě spíše nostalgií zavánějící výjevy evokující dětství. Neoděné panenky s destruovanými hlavami, či bez nich, aranžované obrazy školních sešitů a dětských kreseb však

ukazují vyčerpanost těchto tendencí inscenované fotografie sedmdesátých let v plné nahotě. Od této sestupné tendence se Milan Michl oprostil až ve druhé polovině let osmdesátých, kdy mimo jiné vytvořil cyklus s poněkud patetickým názvem „Žili zde lidé“(1989). Jde o tématiku ústupu starého, jakoby přežitého, novému, rádoby progresívnímu, ilustrovanou na destrukci starých domů pro výstavbu parkoviště.

Milan Michl, na rozdíl od svých mnohých kolegů ze skupiny Setkání, kteří během svého tvůrčího života pracovali s různými tématy, byl podobně jako Milan Borovička nebo Taras Kuščynskyj zaměřen více monotematicky. Otázkou je, zda surrealismus pro něj znamenal tak výrazný inspirační zdroj, jak se z jeho tvorby dá vyčíst, nicméně je patrné, že právě surrealistická obrazotvost byla jedním z nejvýraznějších rysů jeho tvorby. Z chronologického hlediska nejvýznamnější Michlovy práce nebyly vytvořeny v době trvání skupiny Setkání, nýbrž jsou datovány přibližně přelomem šedesátých a sedmdesátých let a jsou spjaty spíše s rozmachem inscenované fotografie v té době. Na rozdíl od svého hradeckého souputníka Petra Balíčka zůstal Milan Michl tomuto způsobu vyjadřování v jemných nuancích věrný dodnes. Lze namítnout, že podobné tendence jsou již mrtvé, nicméně jsou živé tak dlouho dokud, slovy básníka, živ je člověk. Milan Michl i přes dobové tlaky nakonec zůstal svůj.

Miroslav Myška

Přes danou značnou rozdílnost členů skupiny Setkání je možno říci, že jeden z autorů se vymykal ostatním poněkud výrazněji. A to nejen svou tvorbou, jako i tak trochu odlišným přístupem k ní. Miroslav Myška byl přes osobní zaujetí fotografií také aktivním horolezcem se všemi úskalími takovéhoto spojení. Pro většinu autorů skupiny měla fotografie v osobním životě natolik primární postavení, že lze bez okolků hovořit o životní náplni,

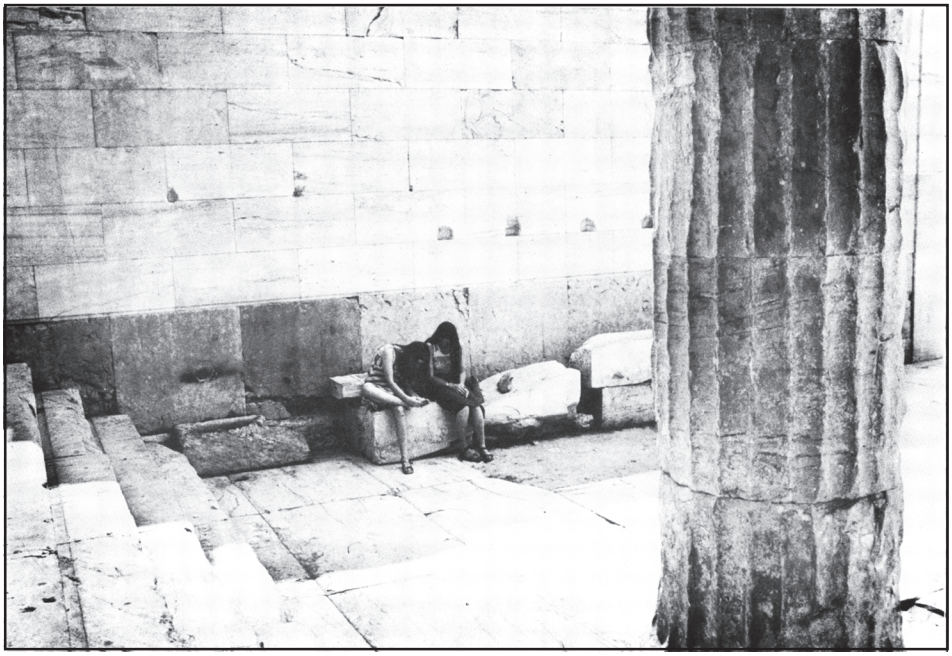


Fotografie: M. Myška Řecko (1975)

nikterak neohrožované bočními zájmy. U Miroslava Myšky lze vypozorovat výraznou zájmovou bipolaritu, pro člověka pod vlivem drogy horolezectví často tak příznačnou.

Přestože někteří členové skupiny občas odbočovali k reportážním cyklům, u Myšky jediného lze hovořit o dokumentu jako o základu jeho volné tvorby. Kořeny jeho reportážní fotografie lze vyhledat již na studiích SUPŠ v Brně, kde v šedesátých letech působil pod vedením K. O. Hrubého. V du-

chu přístupu svého učitele vytvořil Myška na přelomu šedesátých a sedmdesátých let soubor fotografií z Liptova. Stejně jako Petr Sikula, který zde souběžně pracoval na souboru z Liptovské Tepličky, nafotografoval Miro-



Fotografie:
Miroslav Myška
Řecko 1975

slav Myška soubor s přesahem dokumentu do krajinářské fotografie a naopak. Tato fascinace prací člověka a jím přetvářené krajiny, která vhodným způsobem zachycení vytváří nové estetické kvality obrazu, byla výrazně akcentována právě v tomto období Myškovy tvorby. V obdobném duchu propojení krajiny a člověka je laděn i jeho fotografický cyklus z Mongolska, který vytvořil v roce 1971.

Podstatně dokumentárnější pojetí se u něj začalo projevovat až na fotografických cyklech z Balkánu, kde několikrát působil v polovině sedmdesátých let. Dokument v autorově tvorbě z této doby byl často transformován do reportážně pojaté portrétní podoby. Zde se výrazně projevila jak Myškova výtvarnost, tak především jeho hluboce lidský přístup k fotografovaným lidem a schopnost navázat s portrétovanými velmi bezprostřední kontakt. V roce 1975 fotografoval v Řecku, v roce následujícím v Rumunsku a v roce 1977 v Jugoslávii. Vždy šlo o cílené až dva měsíce trvající pobyty, kdy se sna-

žil systematicky podchytit ve svém díle podstatu prostředí a jeho krajové zvláštnosti. V žádném případě zde z principu nešlo o běžnou turistickou produkci se všemi problémy, která povrchní atraktivnost prostředí kombinovaná s krátkostí pobytu přináší.

Na začátku let osmdesátých tvořil podobným způsobem ve Švýcarsku, Francii a Německu. Je však poněkud překvapující, že přes své dokumentární zaujetí a poměrně poctivý přístup ke zpracovávaným tématům, nepracoval, vyjma Liptova, na žádném cyklu ve své vlasti. Těžko říci, zda příčinou jsou jen „toulavé" boty, přístup tak vlastní všem dobrodruhům, nebo zde byly ještě nějaké jiné důvody.

Neméně zajímavé je, že přímo horskou, či horolezeckou fotografií se zabýval pouze v rovině záznamové, nepřikládajíce jí nijak zvláštní význam.

Fotografie: Miroslav Myška Češi v rumunském Banátu (1996)

„Nestálo to za řeč. Tak jako já to dělali všichni ostatní. Nebylo tam nic, co by nějak vybočovalo."

Přes dokumentární vyhraněnost Miroslav Myška v sedmdesátých a hlavně v osmdesátých letech občas odbočil k fotografiím architektury, zátiším a také k figurální tvorbě.

„S Rosťou Košťálem jsme občas honili ženské po polích, ale že bych se tím zabýval tak jako on, to se říct nedá. Vždycky jsem udělal jeden soubor a dalších pět let mě to nezajímalo."

Nejvíce se tento fakt u Myšky projevoval ve druhé polovině let osmdesátých, kdy se podle vlastních slov jaksi „stylizoval do umění" a dokument na nějaký čas opustil. Přes jeho reportážní zaměření však autor vytvořil v prů-

Fotografie: Miroslav Myška Romské pouti v jižní Francii, 2001

běhu své tvorby spoustu vynikajících fotografií architektury a několik velmi dobrých aktů. Z dnešního pohledu vyvolávají trochu rozpaky jeho nalezená zátiší plakátovacích ploch, jakési „dekoláže", nicméně ani tyto práce nelze jednoznačně odmítnout. Pokud jde o figurální tvorbu, některé Myškovy akty překvapující svou výtvarností, lehce nabourávají mýtus o časté jednostrannosti dokumentárních fotografů. Tyto práce však nebyly podle jeho slov nijak výrazněji ovlivněny jeho příslušností ke skupině Setkání, ale jejich kořeny lze nalézt spíše v dobách studií na brněnské umělecké škole.

Po odmlce dané jeho polistopadovou profesionalizací se v polovině devadesátých let opět pustil do systematičtěji pojaté dokumentární tvorby. V roce 1996 začal pracovat na tématu českých vesnic v rumunském Banátu. Přestože se k tomuto tématu dostal tak trochu náhodou, posléze jej rozšiřoval ve

spolupráci s brněnskými etnografy. Jeho způsob práce se v této době již poněkud lišil od dlouhodobých výjezdů na Balkán v sedmdesátých letech. Tentokrát především cíleně směřoval k předem vytipovaným akcím, jako byly kupříkladu poutě, či svátky. Jeho fotografie z této doby jsou pojaty méně portrétně, život je v nich však zachycen se stejnou bezprostředností s evidentním autorovým chápáním souvislostí, jako tomu bylo na i jeho starších pracech.

Miroslav Myška se zdá být, přes svou aktivní účast v mnoha fotografických skupinách (Max, Fomaton, Jeune Camera International a potažmo Setkání), osamoceně tvořícím autorem. Těžištěm jeho zájmu byla a dosud je především dokumentární fotografie. Jeho častá odbočení od tohoto žánru svým obsahem a výtvarným projevem mnohdy předznamenávají patrně nejvýraznější rys jeho povahy. Miroslav Myška se fotografií především bavil. Některé jeho snímky a především autoportréty ukazují, že mu nebyl a není vlastní nedostatek smyslu pro humor a lehkou ironii. Je proto překvapivé, že tento význačný rys své osobnosti nenechal nijak promítnout do své dokumentární tvorby, což mohlo na jedné straně vést k chytlavému, leč na straně druhé poněkud povrchnímu způsobu zobrazování reality. Jeho dokument je postaven na zvláštní směsi účasti, citu a laskavosti. Svým bezprostředním úsměvem se zobrazovanému člověku jen přibližuje. A to je zřejmě největší deviza jeho dokumentární tvorby.

Petr Sikula

Řekneme-li fotografie Ostravska, pravděpodobně se nám, přes existující plejádu ostravských fotografů, vynoří především dvě jména – Viktor Kolář a Petr Sikula. Byli to právě oni dva, kdo i přes značnou rozdílnost svých autorských přístupů, dokázali nenapodobitelným způsobem vykreslit kolorit Ostravska. Takovéto hodnocení práce Petra Sikuly je možné i při vědo-

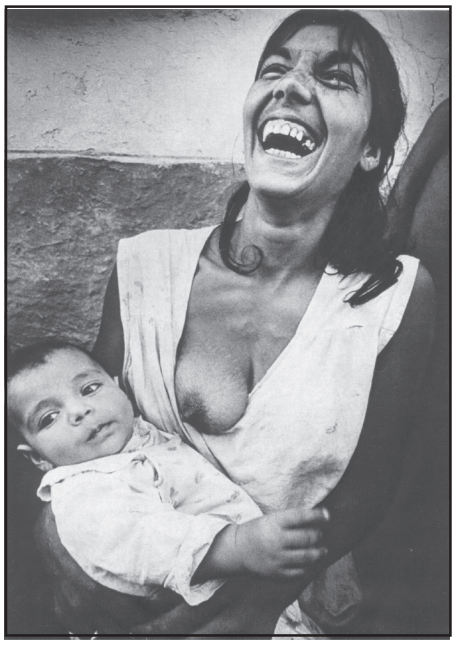
Fotografie: Petr Sikula, Liptov(1969)

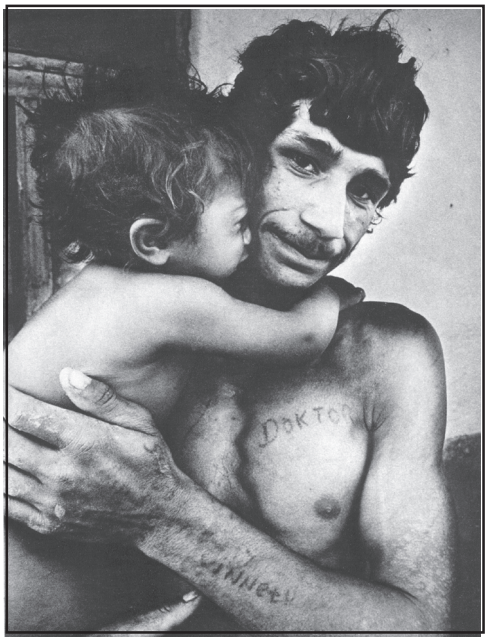
mí, že Ostravě věnoval pouze jeden ze spousty svých fotografických cyklů, které během své tvůrčí cesty vytvořil.

Sikula i přesto, že téměř celé své tvůrčí období nacházel svou příslušnost ve fotografických skupinách, byl především solitér, který tvořil mimo jakékoli dobové proudy a přes značnou výtvarnou kultivovanost svých prací se vyhý-

bal podbízení se. Účin jeho fotografií tkvěl především ve vyjimečné schopnosti transformovat v široce rozvětvených cyklech objevenou skutečnost v harmonii světla, tvaru, struktury, atmosféry a rytmu do obecně akceptovatelné roviny výtvarného sdělení. [38)]

38) Vladimír Richtrmoc, Petr Sikula, (monografie, 1988, str. 5)

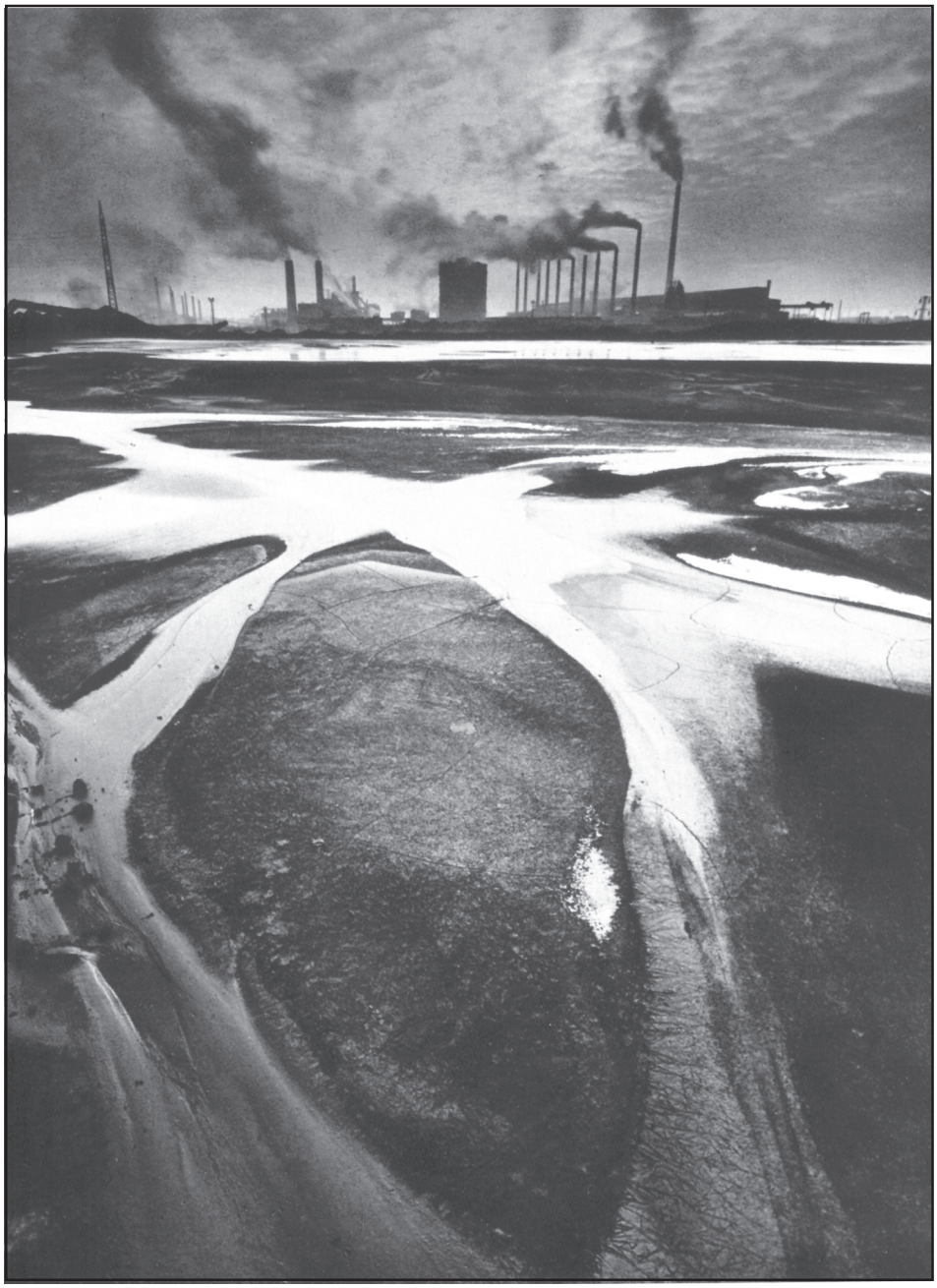




Fotografie: Petr Sikula, Lidé z hliněné vesnice

Je pravdou, že na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se jeho jméno objevovalo velmi často v katalozích domácích i zahraničních fotosoutěží a že svými fotografiemi, nepostrádajícími svědectví o výrazném výtvarném talentu a především pracovitosti, dosahoval nemalých úspěchů. Nicméně jeho tvorbu tato skutečnost nikterak negativně nepoznamenala. Na každém ze svých cyklů pracoval vždy několik let, než se pustil do tématu jiného.

V době největšího rozmachu aranžované fotografie na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, přestože byl přímo v epicentru dění, jakoby nepříliš poznamenán, vytvořil soubor Liptov, kde skvělým způsobem spojil náměty etnografické s motivy krajinářskými. Téma krajiny Liptova a jeho obyvatel již bylo předtím několikrát skvěle zpracováno a přes existenci mnoha tvůrčích vzorů – především Martina Martinčeka – si zde Sikula začal vytvářet svůj osobitý rukopis. I když pravdou je, že ojediněle vznikly i fotografie, na nichž je Martinčekův vliv cítit. Při práci na cyklu Lidé z hliněné vesnice, který je



Fotografie:
Petr Sikula,
Ostravská krajina

v podstatě jen prohloubením souboru o Liptově spolupracoval Petr Sikula i se svým souputníkem ze skupiny Epos Jiřím Horákem. A jakkoli pracovali spolu, fotografujíce mnohdy dokonce stejné motivy a používaje jak bylo tehdy módní širokoúhlou optiku, Sikulovy obrazy Romů jsou zcela odliš-

né. Je zde cítit opravdová schopnost navázání kontaktu s fotografovanými lidmi. Romové se na Sikulových snímcích mnohem více baví přítomností fotografa, než jsou zasmušilí a nedůvěřiví Romové na snímcích Horákových. Nelze tím však jednoznačně postavit obsah Sikulových snímků na vyšší úroveň, zajímavá je spíše jen rozdílnost jejich přístupu.

Poté, co se Petr Sikula odstěhoval začátkem sedmdesátých let do Ostravy, zmenšil se i jeho kontakt se členy skupiny Epos. V tomto období, ale zčásti ještě paralelně s cyklem Liptov, začal pracovat na svém „životním" tématu, zobrazování ostravské krajiny. Sikula, na rozdíl od Fedora Gabčana, byl do tématu devastované krajiny spíše divoce vržen, než že by za ním šel. U Gabčana lze cítit prvotní otřes nad dílem zkázy ostravské aglomerace, Sikula, přestože byl méně romantický a pokud jde o vyjadřovací prostředky poměrně drsný, zde vytvářel překvapivě výtvarné obrazy. Tváří v tvář ekologické katastrofě se překvapivě vyhnul moralizujícímu přístupu a vyhraněně protestnímu projevu. Jeho jakási antikrajina, však jakýmsi tichým protestem působí. Snímky jsou ve své absurdnosti neuvěřitelně krásné a přitom bytostně bolestné. Je patrné, že Sikula si toto téma vypůjčil od Fedora Gabčana,

Fotografie: Petr Sikula

nicméně z něj dokázal vytěžit maximum. „Senzibilitu a imaginaci současného člověka mnohem dramatičtěji postihují autoři, kteří pro ten účel

skutečnost nearanžují, ale jdou ji hledat... Když Sikula vyfotografoval odvrácenou tvář civilizace, udělal výtvarnou fotografii z velmi drsných a syrových informací. Vyjádřil konflikt ideálu a skutečnosti.“ napsal tehdy Karel Dvořák v Revui fotografie (1975).

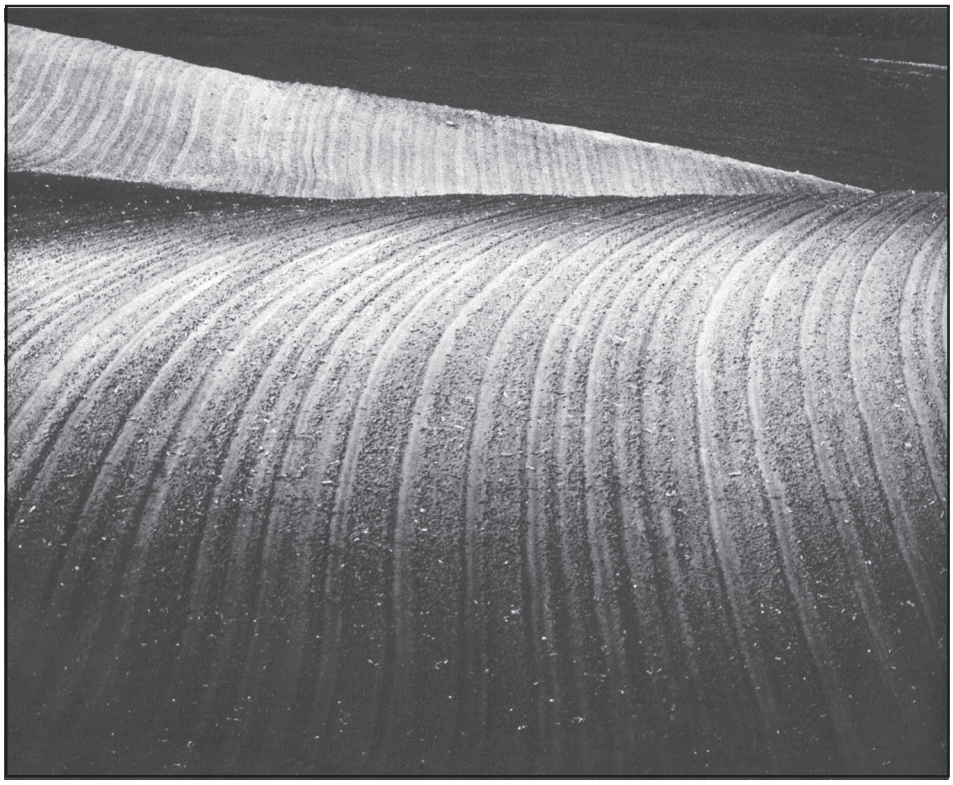
Soubor Ostravsko je cyklus zobrazení tématu z různých úhlů bez snahy autora o vytvoření zjevné či vnitřní gradace. Pomineme-li ovšem jeho mnohokráte rozporuplně přijímané zakončení s bílými akty dívek umístěnými do téměř totožného rámce, bílá těla kontrastující s tmavou odpady znečištěnou zeminou. Údajně tyto snímky udělal Petr Sikula pouze dva [39] k nimž, což byla samostatná varianta, připojil jeden snímek s bílou židlí a houslemi. [40] Možná to ze strany autora byl jen pokus ovlivněný kolegy s Eposu, jehož vyznění se sám zalekl, či nedokázal dál hledat pokračování této tvůrčí cesty. Ale možná taky, že šlo z jeho strany o pouhý vtip. Pokud jde o variantu druhou, pak je patrné, že v kontextu rozporuplné výměny názorů se tyto snímky neminuly účinkem. Buď jak buď, z časového odstupu je nutno takovéto pojetí obrazové symboliky spíše akceptovat jako poněkud extravagantní autorský přístup, než v něm hledat případné netušené významy.

39) Petr Kožnárek: Skupina Epos Bakalářská diplomová práce (1997)
40) Vladimír Richtmoc, Petr Sikula (monografie, 1988, str. 13)

Sikulovým třetím vrcholem krajinářské tvorby se stal v osmdesátých letech cyklus fotografií z jižní Moravy, kde v jemných odstínech terénních vln zoraných polí snímaných dlouhým ohniskem objektivu dosáhl skvělého zachycení objemů, ve kterých dochází k extrakci krajiny až do jakéhosi dynamického ornamentu. Stejně jako u souboru z Ostravska nejde u Sikuly ani tentokrát o zpracování původní myšlenky, podobným způsobem tvořil již kupříkladu K. O. Hrubý, nicméně jde o soubor přesvědčivý svou obrazovou jednoduchostí a zobrazením nových netušených estetických kvalit. Spolu s cyklem o ostravské krajině lze tvrdit, že patřil k tomu nejlepšímu, co přinesl vývoj domácí krajinářské tvorby v sedmdesátých a osmdesátých letech. [41]

41) Vladimír Richtrmoc, Petr Sikula (monografie, 1988, str. 9)

Petr Sikula se však ve své tvorbě nezabýval pouze krajinou. Své schopnosti dokumentaristy projevil, kromě již zmíněných úspěšných souborů z konce 60. let (Liptov, Lidé z hliněné vesnice), také ve fotografiích z cest do zahraničí, avšak tyto práce nedosahují takové autentičnosti, jako autorovo před-



Fotografie:
Petr Sikula,
jižní Morava (1983)

chozí dílo. Je z nich cítit jednak nedostatek času daný dobou trvání zájezdu stejně jako nemožnost proniknout v krátkém časovém období do nitra věci. A tak fotografie zůstávají spíše v atraktivní rovině, autorem bohužel příliš nedotčené. [42] V osmdesátých letech se Petr Sikula stále více věnoval profesionální práci a kupříkladu svůj nepříliš známý cyklus, poněkud lapidárně pojmenovaný „Žena“, použil k velkoplošné výzdobě interiérů. Pokud jde o Sikulovo vybočení směrem k figurální tvorbě, pak je objektivně nutno přiznat, že se nejednalo ani z dobového hlediska o příliš šťastnou volbu. Sikula ve svých aktech nepracuje ani s tvarem ani s modelem a dá se říci, že ani se světlem. Je však zřejmé, že jakési odlidštění modelu, které je zde nejvýraznějším prvkem, bylo cíleným kompromisem pro použití těchto fotografií jako dekorativního umění ve veřejně přístupných prostorách. Koncem osmdesátých let se při cestě do Egypta pokusil ztvárnit, stejně jako dříve Miloslav Stibor, hru světla a kamene, bohužel ani zde nedosáhl na pomyslné dno možností a v porovnání se Stiborovými pracemi ani tvůrčí kvality.

42) Vladimír Richtrmoc, Petr Sikula, (monografie, 1988, str.12)

Po roce 1989 se Petr Sikula profesionalizoval a v devadesátých letech se své volné tvorbě věnoval podstatně méně, než tomu bylo v desetiletích předchozích. Především, stejně jako Miroslav Bílek, fotografoval krajinu Beskyd či Jeseníků, častěji formou aktivního odpočinku při pěší turistice.

Petr Sikula se svou krajinářskou tvorbou v sedmdesátých a osmdesátých letech zařadil mezi autory, kteří se nespokojili s objeveným, nýbrž tvůrčí objevnost a myšlenku díla povýšili na určující faktor tvorby. Z jeho prací je patrné, že předem vylučoval proces nahodilosti. Jeho fotografie jsou výsledkem promyšleného a po technické stránce profesionálního přístupu ke zvolenému tématu, o čemž svědčí i fakt, že kupříkladu pro fotografie z cyklu „Ostravská krajina“ si poměrně brutálním způsobem upravil přístroj Linhof Technika, aby vyhovoval požadavkům jeho tvůrčího záměru.

Výsledkem jeho snažení byly práce, které lze jednoznačně zařadit mezi to nejlepší, co v krajinářské tvorbě sedmdesátých a osmdesátých let u nás vzniklo. A to opravdu není málo.

Michal Tůma

Michal Tůma je s Karlem Dvořákem asi nejznámějším českobudějovickým fotografem uplynulého období. Byl nejmladším členem skupiny Setkání a zřejmě od něj vzešel onen prvotní impuls vedoucí posléze k vytvoření této skupiny.

Systematičnost jaká provázela celé Tůmovo dílo již od poloviny 60. let, je svým způsobem překvapující. Jeho tvůrčí vyjadřování se neslo téměř bezvýhradně v duchu větších monotematických, uvážlivě promyšlených celků, propojených mnohdy více či méně přímou dějovou linkou. Pomineme-li nedokončený cyklus Přelet města, pak byla všechna ostatní témata zpracována ve formě knižních maket. Snahám o takovéto dokončení práce se však lze divit pouze potud, než si uvědomíme, že Tůma vystudoval polygrafickou školu a původním povoláním byl tiskař. A patrně víc, než kdokoli jiný, inklinoval k dokončení díla ve formě publikace. Tištěná fotografická kniha v sedmdesátých a osmdesátých letech v Československu byl počin vpravdě sisyfovský a tak autor realizoval polygrafickou nástavbu svých fotografických souborů formou lepených maket. Některé z jeho cyklů vznikaly nejprve jako kreslené scénáře, které potom fotograficky zpracovával tak, že z myšleného příběhu vykreslil pouze momenty, které považoval za důležité. Po svých prvních fotografických souborech z konce šedesátých let a prvotním ohledání prostoru ženského portrétu a aktu začátkem let sedmdesátých (cykly Laura, Dívčí portrét), vytvořil v roce 1972 velmi dramatický barevný cyklus „Milovat a zemřít“. Věčně živý osud Romea a Julie se pro něj stal námětovým podkladem pro řešení klíčových otázek života a smrti, lásky a nenávisti, krásy a bolesti. Již zde krystalizovaly jisté myšlenkové okruhy, ke kterým se autor ve své tvorbě posléze neustále vracel.

Tůma často fotografoval ženy podobným způsobem jako Taras Kuščynskyj, avšak údajně v době vzniku jeho prvních aktů znal z práce Kuščynského pouze ateliérové fotografie z Literárních novin.[43)] Nejinak tomu bylo u Sama Haskinse, jehož mohl znát snad jen z několika málo reprodukcí v dobové Československé fotografii. Nicméně podobnost s některými pracemi Kuščynského vzbuzuje v tomto směru určité pochybnosti.

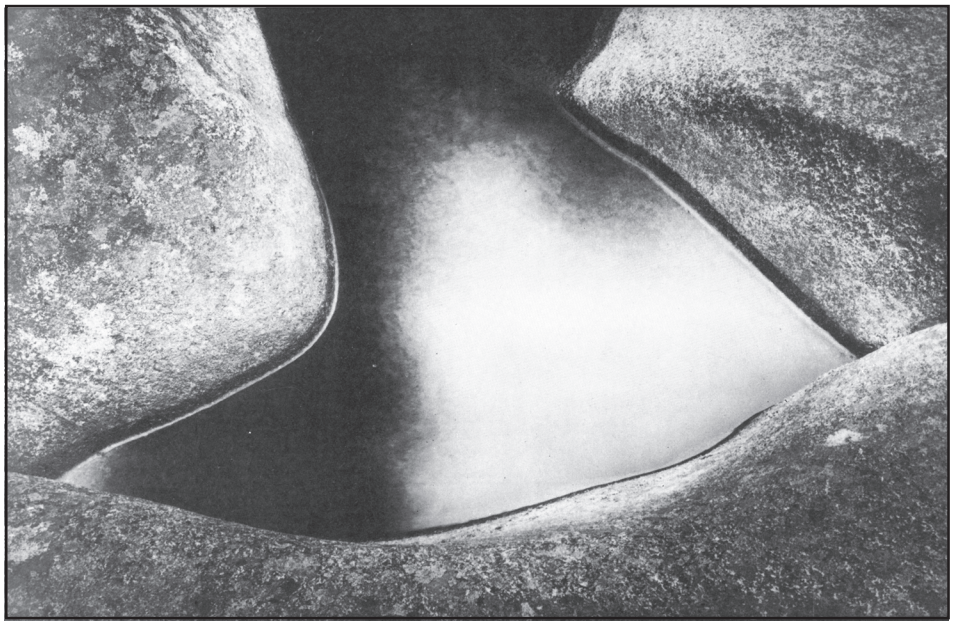
43) David Boukal, Českobudějovická fotografie, Bakalářská diplomová práce (2000, str. 17)

Fotografie: Michal Tůma Ona (1975)

Barevný cyklus Milovat a zemřít obsahoval 90 (!!) fotografií a patří mezi Tůmovy nejrozsáhlejší projekty, přičemž byl zpracován, kromě knižní makety, i jako pásmo diapozitivů při projekci propojené s originální hudbou z filmu Franca Zefirelliho. [44)] Jde o velmi rozsáhlé dílo, kterým autor jednak vzdal hold své pracovitosti a jednak jakési potřebě úplnosti výpovědi. Tůma se snažil rozebírat materiál takřka s vědeckou důkladností a se sveřepostí filozofa postihnout vnitřní vztahy a vazby. Není pochyb o tom, že tento přístup je velice náročný, časově i výtvarně, klade požadavky na myšlenkovou, citovou i estetickou zralost autora. Tůmovy fotografické cykly z poloviny sedmdesátých let však obráží kromě předností i úskalí takovéhoto výtvarného postupu. Ve svém celku každopádně přineslo toto období další vyzrávání autora, jeho symbolistních představ i prohloubení výtvarné ušlechtilosti

44) David Boukal, Českobudějovická fotografie, Bakalářská diplomová práce (2000, str. 17)

výrazu. Nicméně v sedmdesátých letech byl často kritizován za určitou strojenost svých prací a byla mu vytýkána naivita v přístupu ke zpracovávaným tématům. Ale objektivně. Tůma v té době nebyl již tak mladý, aby bylo jakko-



Fotografie: Michal Tůma, Řeka (1975)

liv možno omluvit exaltovanost jeho sice upřímných, nicméně poněkud jednostranně citově orientovaných výpovědí.

Tak jako tak, na jeho fotografiích z tohoto období však není přítomen laciný naturalismus či chytlavé erotizující tendence, i když podle tehdejších kritérií řada snímků z cyklu „Chvíle pravdy“ nemohla být ve své době uveřejněna hraničíce údajně s pornografií.[45)]

45) David Boukal: Českobudějovická fotografie, Bakalářská diplomová práce (2000, str. 17)

V polovině 70. let Tůma vytvořil brilantně výtvarný soubor v tonalitě high-key, který pojmenoval lakonicky „Ona“. Šlo o skvěle ztvárněné vyjádření ženskosti a krásy v souboru jemných, něžných až neskutečně krásných ženských aktů. V kontextu soudobé československé fotografie se patrně jedná o originální příspěvek k zobrazování ženského těla.[46)]

46) David Boukal: Českobudějovická fotografie, Bakalářská diplomová práce (2000, str. 18)

V téže době, kdy pracoval na cyklu „Ona“ vytvořil cyklus „Řeka“, který přinesl jeho první výraznou konfrontaci s přírodou, ke které se později stále vracel. Řeka se v jeho pojetí však stala spíše metaforou, jakýmsi symbolem běhu času a lidského života v okamžicích vrcholných vypětí a tichého odpo-

činku. Výtvarně zde vycházel opět z principů jednoduché kompozice a tvarového hnětení, jako se mu to podařilo v poněkud jiné podobě u cyklu „Ona“. Michal Tůma působí dojmem autora velmi pracovitého, jeho cykly většinou obsahují desítky fotografií, ať se jedná o tvůrčí soubory vytvořené na základě studií případně jde o soubory reportážní či krajinářské. V sedmdesátých letech se mu několikrát podařilo vycestovat na Západ a z těchto cest vznikly cykly fotografií „Paříž“ (Paris vu par Michal Tůma) a „Z kamene čas“ (italská města; tento soubor nebyl nikdy vystaven). Oba cykly byly přes krátkost pobytu opět velmi rozsáhlé (70, resp. 60 fotografií)[47] , až se vynořuje otázka, zda nešlo spíše o neschopnost autora téma zúžit, či rozloučit se s méně podařenými výtvory. Tato díla však v Tůmově tvorbě znamenají jakýsi předstupeň projektu daleko rozsáhlejšímu a závažnějšímu. Jeho cyklus Sahara se dočkal řady uznání. Některé snímky byly zařazeny do fotografické sbírky Bibliotéque nationale v Paříži a do sbírky Svazu českých fotografů.[48] Dá se říci, že jeho setkání s tématem Sahary bylo setkáním šťastným. Přišlo v době, kdy autor tomuto velkému a nosnému tématu dorostl a kdy na ně byl předchozím vývojem myšlenkově i výtvarně připraven. V rozsáhlejší recenzi v Československé fotografii Miroslav Bílek napsal, že přímý styk s krutou přírodou vedl Tůmu k tomu, že se zbavil některých nepravdivých iluzí a mentálně dospěl. [49]

V podobném duchu se nesl i text Jiřího Šerýcha v katalogu výstavy skupiny Setkání z tohoto období (Fotochema, 1986). Podobně jako u Bílka se i zde tak trochu zvláštně objevuje podtón Tůmova uměleckého a lidského dospívání v době, kdy pohříchu autor již dovršil čtyřicítku. Ve Fotochemě tehdy vystavoval svůj nedokončený soubor „Přelet města“, na kterém pracoval průběžně od sedmdesátých let a kde v černobílých kolážích propojil jakoby moderní architekturu s polorozbořenými starými domy, osamělými chodci, ženskými portréty a akty. Soubor je poněkud surrealisticky laděn a vytváří univerzální atmosféru jakési sarkasmem naplněné nadčasovosti. Cyklus však působí nade vše dojmem, že autor přestal brát vážně především sám sebe.

Tůmova tvorba zabírá velmi široké spektrum zájmu. Vine se od melancholické, lyricky pojaté tématiky vzpomínek, přes rozličnými postupy ztvárňo-

47) David Boukal, Českobudějovická fotografie, Bakalářská diplomová práce (2000, str. 18)

48) David Boukal, Českobudějovická fotografie, Bakalářská diplomová práce (2000, str. 20)

49) David Boukal: Českobudějovická fotografie, Bakalářská diplomová práce (2000, str. 21)

vané věčné téma ženy, reportážní fotografie z cest i dokumentaci závažných událostí, portréty, inscenovanou tvorbu, koláže, až k různě pojaté krajinářské tvorbě. Vypadá to, jakoby se Michal Tůma rozdrobil na tisíce kousků a to nejen obrazně, ale vzhledem k závratnému množství fotografií, obsažených v desítkách dokončených či nedokončených cyklů, téměř doslova. Jeho te-

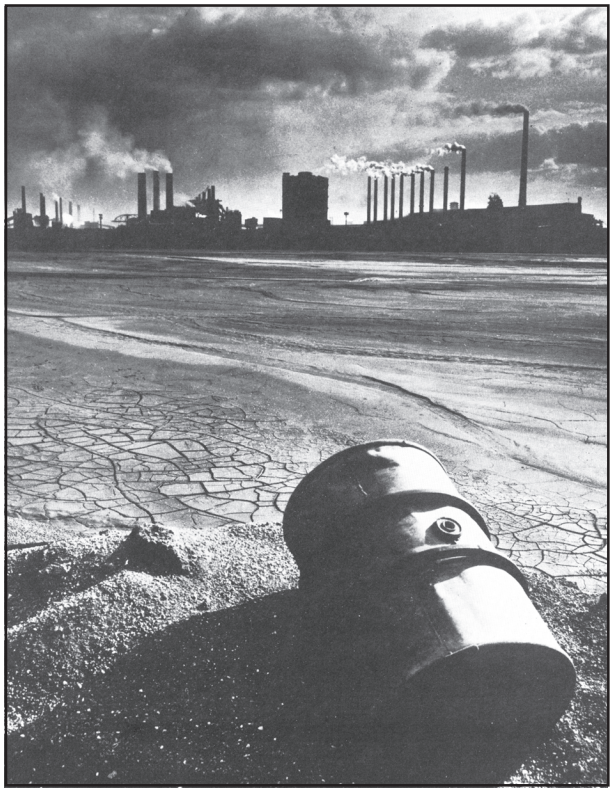
Fotografie: Michal Tůma, Interfotoklub Vsetín (90. léta)

matický rozmach lze srovnat tak trochu s Miroslavem Bílkem, nicméně Bílek s jakousi sveřepostí téměř vždycky dohmátl až na pomyslné dno tvůrčích a výrazových možností.

Tůmova tvorba je podobná trochu jihočeské krajině. Trochu méně zvlněná, méně rozervaná, ševelící plodností obilných polí a klidnými hladinami rákosem zarostlých rybníků. Krajina postrádající hluboké rokle, stejně jako sněhem oslepující vrcholy. Jakoby básník měl strach dojít až na konec cesty a říci vše. Tůmovy fotografie jsou často jen jednoduchými a do celků schovávajícími se obrazy.

Věra Weinertová

Ostravská krajinářská fotografka, v roce 1978 emigrující na Západ. Velmi krátká, až poněkud strohá charakteristika autorky, která byla u zrodu skupiny Setkání, nicméně se skupinou prošla jen krátkým obdobím. Věra Weinertová byla po tvůrčí stránce souputníkem Petra Sikuly. V první polo-



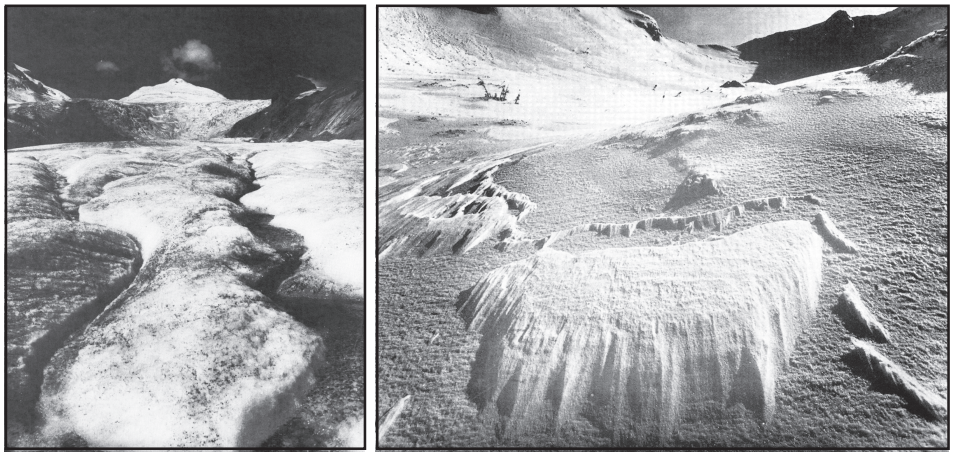
Fotografie
Věra Weinertová
(70. léta)

vině sedmdesátých let se, stejně jako Sikula, hojně zúčastňovala s větším, či menším úspěchem domácích, i zahraničních fotosoutěží.

Jakkoli je její tvorba po obsahové a formální stránce velmi podobná Sikulovi, na první pohled je zřejmé, že nedosahuje takové závažnosti sdělení. Sikula s Weinertovou při práci na ztvárnění tématu krajiny Ostravska úzce

spolupracovali, avšak jestliže Sikula zde nemoralizuje a přetváří absurdnost námětu na výtvarné dílo vysoké estetické kvality, u Weinertové jde spíše o žalující ekologizující obrazy s podtextem civilizační krize.

U horských fotografií, především z Alp, autorka tvořila v podobném duchu, jako například Jiří Havel, nešlo jí o přetváření krajiny ve výtvarné prvky, jako později Josefu Kývalovi, ani nevnášela do horské krajiny lidský rozměr, jako tomu bylo u Viléma Heckela. Stejně jako Havlovi jí šlo spíše



Fotografie: Věra Weinertová (70. léta)

o zobrazení charakteru krajiny, kde výtvarnost stojí ve druhém plánu. A to přesto, že tyto obrazy nikterak nepostrádají důkazy o jejím výtvarném talentu. Ve svých fotografiích především vyjadřovala drsnost, strukturu a stavbu velehorské krajiny.

Přesto je třeba vidět, že Věra Weinertová byla v roce 1975, tedy v době založení skupiny Setkání přes hojnou účast na fotosalónech v podstatě neznámou fotografkou. A jakkoli vezmeme v úvahu četnost těchto účastí ve spojení s občasnými publikacemi fotografií v dobovém tisku, je nutno přiznat, že i fotografkou průměrnou. A to více se jeví překvapivé přijetí do skupiny Setkání, skupiny výrazných fotografických osobností té doby, z nichž většina je dodnes považována za významné tvůrce i z hlediska kontextu české či československé fotografie. Její tvorba začala směřovat k vyšší kvalitě spíše až ve švýcarském exilu v osmdesátých, ale spíše až v devadesátých letech. Tak jako tak, Věra Weinertová do své emigrace v roce 1978 prošla se skupinou sice časově krátký, avšak po tvůrčí stránce významný kus cesty.

Význam skupiny v kontextu čs. fotografie

Několikráte již byly zmíněny motivační faktory pro vznik skupiny Setkání. Je zřejmé, že skupina Setkání se jako celek významově neměla takový vliv na vývoj české fotografie jako například seskupení Dofo či Epos, avšak je otázkou, zda taková ambice zde vůbec někdy byla. O skupině samotné je velmi obtížné, kromě poněkud účelově publikovaných článků Miroslava Bílka v Československé fotografii, najít v dobových periodikách téměř jakoukoli informaci. Přes existenci skupiny jsou její členové z dnešního pohledu, a objektivně byli i z dobového, posuzováni spíše individuálně a to i za období jejich společné práce. Kromě zmínky v Encyklopedii českých a slovenských fotografů to působí jakoby skupina Setkání vlastně ani neexistovala. Ostatně i přes její existenci a spoustu skupinových výstav, členové Setkání, pokud pro to byly vhodné podmínky, nadále vystavovali samostatně. Je jisté, že pro samotné autory bylo jejich vzájemné propojení velkým přínosem, u některých lze hovořit o individuálním vrcholu tvorby spadajího do období společné činnosti, ale hodnocení skupiny jako celku se podobá jaksi chůzi po tenkém ledě.

A nakonec se znovu neodbytně musí vynořit ona prazákladní otázka, již několikrát jakoby zodpovězená. Existoval při absenci společného programu alespoň nějaký společný duch spojující tak výrazné jednotlivé individuality jako byli Kuščynskyj, Košťál, Borovička, Bílek nebo třeba Sikula? Pomohl bych si znovu výrokem nezaujatého Američana: „Zdá se, že mají společného ducha, ale je velmi nesnadné jej zachytit“.

Snad právě v tom je ukryt celý vtip. Ale taky otázka bez odpovědi…

Výstavy

1976	Vsetín
1977	Frýdek Místek, Uherský Brod, Blansko, Ostrava, Brno
1978	Žilina, Pardubice, Košice, Příbor, Liberec, Valašské Meziříčí
1979	Aš, České Budějovice, Vsetín, Kralupy n. V., Kroměříž
1981	Česká Skalice
1982	Hradec Králové, Valašské Meziříčí, Vsetín, Seattle (USA)
1983	Vancouver (Canada)
1984	Havířov
1986	Oslo (Norsko), Bergen (Norsko), Praha
1987	Cheb, Ústí n. L., Vsetín
1988	Sezimovo Ústí, České Budějovice, Šumperk
1989	Košice
1997	Jablunkov

Uvedeny jsou pouze společné výstavy skupiny Setkání.

Dobová ilustrace

Vážený soudruhu,

v měsíci dubnu roku 1981 po předchozím projednání s Milanem Borovičkou a Dr. Petrem Balíčkem, díky ochotě a pochopení všech členů Vaší skupiny byla realizována ve výstavní síni našeho závodního klubu u příležitosti oslav 20ti let trvání, výstava fotografií skupiny "Setkání".
Tato výstava se setkala s velkým ohlasem nejen v našem městě, ale stala se i mimořádnou událostí celého okresu.
Při hodnocení oslav 20ti let trvání ZK ROH Boženy Němcové v České Skalici, v závěru roku 1981, byla výstava zhodnocena jako nejkvalitnější a nejzdařilejší výstavní akce v roce 1981.
Výstava Vaší skupiny a Vaše fotografie byly pro všechny návštěvníky nezapomenutelným a hlubokým estetickým zážitkem.
Děkujeme srdečně Vám osobně i všem členům skupiny "Setkání" za pochopení a zapůjčení fotografií na tuto výstavu.
Věříme, že při plánování akcí v dalších letech budeme moci opět počítat s Vaší účastí.

FOTOKLUB
Závodního klubu ROH Boženy Němcové
v ČESKÉ SKALICI

D a n ě k Oldřich
ved. fotoklubu ZK ROH BN

ZÁVODNÍ KLUB ROH
Boženy Němcové
552 03 Česká Skalice

E l i c h Josef
vedoucí ZK ROH BN

Česká Skalice 4.1.1982

Seznam použité literatury

Literatura:
Československá fotografie, 1970-1990
Revue fotografie, 1977-1990
Setkání - katalog výstavy Valašské Meziříčí,1978
Vladimír Birgus: Miroslav Bílek,
monografie, edice Podoby,1982
Vladimír Birgus: Milan Borovička,
monografie, edice Podoby, 1983
Ivo Barteček: Milan Borovička, monografie, 2001
Petr Richtrmoc: Petr Sikula,
monografie, edice Podoby, 1988
Otmar Petyniak: Královéhradecká fotografie,
bakalářská dipl. práce, 2000
David Boukal: Českobudějovická fotografie,
bakalářská dipl. práce, 2000
Petr Kožnárek: Skupina Epos,
bakalářská diplomová práce, 1997
Petr Roubal: Rostislav Košťál,
bakalářská dipl. práce, 2000
Taras Kuščynskyj, Chci 1982
Foto Mida: Taras Kuščynskyj, monografie, 1992
Antonín Dufek: Černobílá fotografie, Odeon 1987
Kolektiv autorů: Dějiny země koruny české, Praha 1992