

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

CYRILOMETODĚJSKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Katedra komunikačních studií

Karel Gamba

Inkarnace ve fotografickém díle
„Brána naděje“ Jindřicha Štreita –
případová studie

Bakalářský projekt

Vedoucí práce: doc. Mgr. et Mgr. Jaroslav FRANČ, Th.D.

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem tento bakalářský projekt vypracoval samostatně a použil jsem pouze uvedenou literaturu a další zdroje.

V Olomouci, dne 20.4. 2023

Karel Gamba, v.r.

Obsah

Obsah.....	0
Úvod.....	1
1. Inkarnace jako filozoficko-teologický pojem ve spojení s uměním a jeho další přesahy.....	2
1.1. Od metempsychózy po jazyk umělců.....	3
1.1.1. Už staří Řekové	3
1.1.2. Inkarnace ve středověku, aneb na hranici filozofie a teologie.....	5
1.1.3. Odcházení Boha, aneb od idealismu k estetice.....	8
1.1.4. Martin Heidegger - inkarnace v umění jako cesta k bytí.....	12
1.2. Inkarnace a umění	13
1.2.1. Krátce k dnešní situaci očima Umberta Eca.....	14
2. Fotografie jako médium	16
2.1. Malý historický exkurz.....	16
2.2. Dokumentární fotografie	17
2.2.1. Některé typy dokumentární fotografie	18
2.3. Inkarnace ve fotografii	20
3. Jindřich Štreit	21
3.1. Život a cesta fotografa.....	21
3.2. Estetika ve fotografii Jindřicha Štreita – upřímnost a jednoduchost	24
3.3. Soubor Brána naděje, inkarnace symbolů a estetika	25
3.3.1. Schelling – Heidegger – Štreit.....	25
3.3.2. Duchovní rozměr Štreitovy tvorby	27
4. Mediální výstup.....	27
Závěr.....	28
Anotace.....	29
Abstract	29
Zkratky	30
Bibliografie.....	30
Digitální zdroje.....	31
Citace obrázků v příloze.....	32
Příloha	34

Úvod

Ve své bakalářské práci bych se chtěl zabývat myšlenkou inkarnace ve fotografickém díle Jindřicha Štreita. Jelikož jeho dílo je v dnešní době již velmi rozsáhlé a dokumentuje v podstatě celý lidský život od narození po smrt ve všech jeho proměnlivostech, vybral jsem si zástupně jeden z jeho známých a oceňovaných souborů s názvem „Brána Naděje“.

Síla a jedinečnost tohoto souboru spočívá v uchopení běžného lidského života, který prožívá kdokoli z nás, aniž by se musel zákonitě dostat do extrémní situace (vězení, život na ulici apod.). V této jednoduchosti žití, kterou dokázal velmi citlivě zachytit svým fotoaparátem, lze sledovat otisk něčeho hlubšího, něčeho, nebo Někoho nás dalece přesahujícího. Na následujících řádcích se budu snažit tyto stopy transcendentna rozpoznávat a pojmenovávat s pomocí filozofie, teologie a teorie umění.

Když již dnes zemřelý papež Jan Pavel II. v roce 2000 posílal svůj dopis umělcům k velkému jubileu, vystihl slovy to, co Jindřich Štreit obrazem. Tehdy napsal toto (Jan Pavel II., 1999):

Čím více si je tedy umělec vědom svého „daru“, tím více je pobízen, aby na sebe a na celé stvoření hleděl očima schopnými kontempace a díky a obracel se k Bohu svým hymnem chvály. Jen tak může v celé hloubce pochopit sám sebe, své povolání a poslání (s. 2).

A toto je druhý důvod, proč má volba padla právě na tyto fotografie. Štreit nám nechává skrze své dílo nahlédnout nejen do nitra zobrazovaných lidí, ale i nás samotných, a v neposlední řadě i sám sobě. Jedná se tedy paradoxně nejen o dokument zachyceného času a prostoru spolu s jeho protagonisty, nýbrž též o nahlédnutí do uvažování jeho jako tvůrce. Kontempluje skutečnost, jejíž podstatu nahlíží z různých úhlů, a právě díky těmto pohledům nachází a zobrazuje to, co je v životě každého člověka podstatné, i když se tuto podstatnost snažíme překrýt nánosem iluzivních potřebností.

Nejprve bych rád ve své teoretické části práce definoval pojmy jako inkarnace a poukázal na provázanost s filozofií a teologií, posléze bych se přesunul k propojení myšlenky inkarnace s uměním a na závěr bych se zabýval problematiku fotografie jako inkarnačního média.

V praktické části se chci věnovat Jindřichu Štreitovi jako fotografu se zaměřením na dokumentární fotografii, souboru „Brána Naděje“ a některým konkrétním fotografiím z této série, na nichž bych analyzoval stopy vedoucí k uchopení něčeho tak tajemného, jako je inkarnace ve svých různých polohách.

Vím, že některé závěry mé práce budou velmi spekulativní; je to dáno i tím, že umění, prožitek tohoto fenoménu, jeho čtení je velmi individuální. Je nezpochybnitelný fakt, že Jindřich Štreit se při zachycení prchavých okamžiků čočkou objektivu nejen dotýkal nesmírně citlivě a s pochopením lidské intimity, ale i vytvořil určitou estetiku dokumentární fotografie s hlubším vhledem do nitra člověka. Pojem inkarnace, hledání transcendentna v jeho díle bude složité, ale ne nemožné. Myslím, že je to stejné dobrodružství jako procházky ve vlastním nitru na hranicích racionálna a iracionality, na hranicích fyzického a duchovního, kdy tyto dvě entity nestojí proti sobě, ale naopak jedna druhou doplňují. Výstižně to shrnuje Martin Heidegger, když ve své eseji Zrození uměleckého díla tvrdí, že umění a inkarnace jsou neoddelitelně spojené a umělecké dílo je vlastně „vtěleným“ projevem toho, co je pro člověka skutečně podstatné a významné (Heidegger, 2016).

1. Inkarnace jako filozoficko-teologický pojem ve spojení s uměním a jeho další přesahy.

Pojem inkarnace pochází z latinského slova incarnatio, což znamená „vtělení“. V uměleckém kontextu se tento pojem obvykle používá k popisu procesu nebo způsobu, jakým umělec přenáší myšlenky, emoce nebo koncepty do svého uměleckého díla tak, že se stávají tělesnou nebo hmotnou formou (Gombrich, 2019). Tak přemýšlí o inkarnaci ve spojení filozofie a umění velký znalec a myslitel na tomto poli činnosti lidského ducha, Ernst Gombrich.

V praxi to znamená, že inkarnace je způsob, jakým umělec dokáže vyjádřit abstraktní niterné koncepty pomocí konkrétních fyzických prvků, jako jsou například barvy, formy, materiály nebo tvar. Tento proces může být velmi subtilní nebo nápadný, ale vždy by měl mít za účel přenést něco nehmotného do hmotné podoby a tím umožnit divákovi vnímat a pochopit daný úmysl. Inkarnace se často používá v uměleckých dílech, jako jsou například obrazy, sochy, fotografie nebo instalace. Umělci využívají inkarnaci ke zvýraznění určitých aspektů svého díla a často to dělají s cílem vyvolat u diváka silné emocionální reakce, nebo aby sdělili určitou myšlenku. Ještě dříve je potřeba podívat se na incarnatio z pohledu filozoficko-teologického, abychom dokázali poskládat celou mozaiku, jejímž posledním dílkem bude již výše zmiňované pojetí umělecké. Ovšem s tímto pojmem lze operovat i v jiných oblastech. Pro příklad uvedu následující.

Inkarnace myšlenek a konceptů

V obecnějším smyslu může inkarnace znamenat i proces vtělování abstraktních myšlenek, konceptů a idejí do fyzické podoby. Tento proces může být viděn v uměleckých dílech, kdy umělci přetvářejí nehmotné nápady do hmotného tvaru. Inkarnace v této podobě znamená, že abstraktní myšlenky získávají nový význam a kontext v hmotné formě a mohou být snadněji vnímány a pochopeny divákem.

Inkarnace jako spojení protikladů

Další význam inkarnace spočívá ve spojování protikladů a tím vytváření nové celistvosti. Například v křesťanské teologii inkarnace Boha znamená spojení nebeského a pozemského světa, a tím vytvoření světa nového, celistvého.

Inkarnace jako proces manifestace

Inkarnace může být chápána též jako proces manifestace, kdy se něco nehmotného stává viditelným a konkrétním. Tento proces může být pozorován v různých oblastech lidského života, od vědeckých teorií a myšlenek až po umělecká díla. Inkarnace v tomto pojetí znamená, že nehmotné myšlenky nebo koncepty se přetvářejí do hmotné podoby, která je pak vnímána smysly.

Inkarnace jako proces transformace

Inkarnace může také znamenat proces transformace, kdy se něco mění z jedné formy do druhé. Například v případě reinkarnace se jednotlivé životy jedince mohou lišit podle různých kvalit a podmínek, a tedy se jedná o proces transformace, kdy se jednotlivé inkarnace liší podle toho, v jakých podmínkách se daný jedinec nachází (Müller & Bohlen, 1997).

Inkarnace jako schopnost realizace

V některých filozofických kontextech může být inkarnace chápána jako schopnost realizace, kdy se jednotlivé ideje, koncepty či entity stávají skutečnými v rámci lidského světa. Z tohoto pohledu inkarnace znamená, že se něco, co je na začátku pouze myšlenkou či konceptem, stává skutečností v lidském světě, například v rámci společenského uspořádání nebo v rámci technologického pokroku (Horyna, 2002).

Inkarnace jako přechod mezi světy

V některých kulturách může být inkarnace vnímána jako proces přechodu mezi světy. Například v šamanismu se inkarnace může týkat duchovních bytostí, které přechází mezi hmotným a nehmotným světem. Inkarnace zde znamená, že se jednotlivé bytosti stávají součástí různých světů, a tedy se jedná o proces propojení a spojení mezi těmito světy (Eliade, 2007).

1.1. Od metempsychózy po jazyk umělců

Samotný koncept inkarnace má ve filozofii velmi široké spektrum významů a použití. Pro lepší pochopení této filozofické koncepce se můžeme podívat na některé z hlavních myšlenek spojených s inkarnací, jak se vyvíjeli spolu se společností v určitém dějinném běhu.

1.1.1. Už staří Řekové

Inkarnace jako taková se v antické filozofii nevyskytuje, protože tento pojem má původ v hinduistické a buddhistické filozofii. Nicméně koncept reinkarnace byl v antice přítomen v řecké filozofii, konkrétně v učení o metempsychóze. Metempsychóza je učení o převtělování duše, která se po smrti jednoho těla převtěluje do těla jiného. Toto učení se objevuje u řeckých filozofů, jako jsou Pythagoras, Platón, Empedokles a u vyznavačů orfismu. Zmiňovaní filozofové i filozofické školy se domnívali, že duše je nesmrtelná a přežívá smrt těla, tudíž se po jeho smrti může převtělit. Toto převtělování mohlo probíhat v rámci lidského druhu, ale také mezi různými druhy, jako jsou zvířata nebo rostliny (Eliade, 2019).

Metempsychóze se věnovali také pythagorejci, antická filozofická a náboženská škola založená Pythagorem v 6. století př. n. l. Podle jejich učení má duše nesmrtelný charakter a po smrti se převtěluje do jiného těla. Pythagorejci se domnívali, že tělo je pouze dočasným obydlím pro nesmrtelnou duši. Duše je podle nich odvozena od božského principu, a proto se musí v průběhu své existence učit a zlepšovat, aby se mohla přiblížit k dokonalosti. Podobně jako u Platóna i u Pythagorejců se duše po smrti převtěluje do jiného těla. Tato převtělování mohou být několikanásobná, dokud si duše nenajde vhodné tělo, ve kterém se může dále učit a zlepšovat (Boorstin, 1999). Pythagorejci také věřili, že duše si přináší do nového života zásluhy a provinění z minulého života. Pokud duše své zásluhy nashromáždila, může se převtělování zastavit a duše se dostane do blaženého stavu věčného života. Vzhledem k tomu, že pythagorejci po sobě nezanechali příliš písemných památek, na jejich nauku často nahlížíme díky jiným filozofům, kteří jejich učení komentovali. Pro příklad uvedu Aristotela. Ten se k jejich vidění světa vyjadřuje ve svém spisu *O duši*. V ní píše toto: „Pythagorejci tvrdili, že duše je nesmrtelná a že se po smrti těla převtěluje do jiného těla.“ (Aristoteles, 1995, s. 189)¹ Jako další zdroj informací o pythagorejcích bych uvedl Dióna Laertia, který ve svém díle *Životy, názory a výroky proslulých filosofů pythagorejcům věnuje následující slova*: „Pythagorejci se domnívali, že duše je nesmrtelná a při každém převtělování si duše přináší

¹ Περὶ ψυχῆς, 404 a

s sebou zásluhy a provinění z předchozího života.“ (Laertios, 1995, s. 87)² Tyto citace nám ukazují, že pythagorejci se skutečně zabývali metempsychózou a věřili, že duše přetrvává i po smrti těla. Jak jsem ale psal již výše, zdroje k pythagorejčům jsou velmi omezené, tudíž některé detaily jejich učení jsou stále nejasné.

Podobně na problém metempsychózy ve starověkém řeckém světě nahlíželi i vyznavači originálního myticko-náboženského fenoménu nazývaného orfismus. Ve staré řecké a římské mytologii je Orfeus znám především jako bájný pěvec, který dokáže okouzlit svým zpěvem vše živé a který sestoupil do podsvětí pro svou ženu Eurydiku. Díky tomu byl ovšem chápán i jako ten, kdo zná pravdu o bozích a poskytuje zaslíbení do tajemství smrti. Pod Orfeovým jménem se v antice tradovaly teologické básně, které představovaly alternativu vůči tradičnímu vyprávění o bozích, ale i mysterijní obřady, jež měly ovlivnit osud duše po smrti (Erhart, 2011). Podle orfického učení má každá duše nesmrtelný charakter a po smrti se převtěluje do jiného těla. Duše se podle orfických textů mohou převtělovat nejen do lidských těl, ale také do zvířat a rostlin. Základem orfického učení byl kosmogonický mýtus, podle kterého je nejstarším principem Chronos (čas), jenž vytvořil v éteru stříbrné vejce, z něhož vznikl oboupohlavní Prótoponos (prvorozený), obsahující zárodky bohů. Prótoponos přemohl Zeus, a tím nabyl své síly. Sami bohové vznikli jako emanace z Diova těla. Významnou roli v orfismu zaujímal hudba pro svou harmonii, která má vést k hledání stejného principu i ve světě jako snahy o soulad všeho kolem nás i v nás. Důležité jsou též názory etické a eschatologické. Jejich pohled na tělo jako hrob duše, která se podle jejich učení nezbaví zla ani v podsvětí, a proto se musí vrátit na svět do nového těla, hodně ovlivnil učení o duši u velkého řeckého filozofa Platóna³ (Bouzek & Kratochvíl, 1995). Orfické texty popisují svět jako dualistický, kde se střetávají svět materiální a svět duchovní. Podle orfiků je materiální svět plný utrpení a něčeho, co by se dalo připodobnit k východnímu zákonu karmy, zatímco duchovní svět nabízí návrat k bohu a osvobození z kruhu převtělování. Orfické texty rovněž uvádějí, že cílem člověka by mělo být dosažení osvobození od karmického zákona a znovunalezení svého původního duchovního stavu. Toto osvobození bylo možné dosáhnout pomocí rituálů, modliteb a iniciací. O orfickém učení se zmiňuje i Platon ve svém dialogu Faidón. Tam můžeme číst toto: „Orfická nauka o tom, že duše je nesmrtelná a že po smrti putuje z těla do těla, se ukázala jako nejlepší a nejstarší ze všech, které se kdy na téma duše řekly.“ (Platón, 2005, s. 68)⁴ Citát, který jsem zmínil, se objevuje v části knihy, kdy Sokrates vysvětluje své přesvědčení o nesmrtelnosti duše. Podle Sokrata je duše nesmrtelná a nezávislá na těle, což znamená, že i po smrti těla duše přežívá a putuje do jiného světa. Sokrates vysvětluje, že tato nauka o nesmrtelnosti duše není nová, ale je prastará a učili ji již orfikové a pythagorejci.

Tím posledním, jehož k problematice metempsychózy v antické řecké filozofii zmíním, bude Platón. Již na předchozích řádcích jsem citoval z jednoho jeho dialogu, kdy se ústy svého učitele Sokrata vyjadřuje k problematice nesmrtelnosti duše. V Platónově filozofii se metempsychóza objevuje jako součást jeho nauky o duši a jejím nesmrtelném charakteru. Platón věřil, že duše existuje nezávisle na těle a že po smrti těla pokračuje v existenci. Duše se podle něj může inkarnovat do jiných těles a prostřednictvím těchto reinkarnací se učí a posouvá na cestě k dosažení dokonalosti a ztotožnění se s idejemi. V dialogích Faidros a Faidón Platón

² Βίοι καὶ γνῶμαι τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκίμησάντων, VIII.26

³ Od něj se tento pohled na hmotný svět dostal skrze novoplatoniky až do křesťanství, a tak přetrvál v západním myšlení dodnes.

⁴ Φαίδων

popisuje, jak duše opouští tělo po smrti a putuje do jiného světa, kde se setkává s dalšími dušemi a učí se od nich. Podle Platóna mohou duše putovat nejen mezi různými tělesnými formami, ale také mezi různými světy a dimenzemi. Celkově Platónova nauka o metempsychóze vychází z jeho dualistického pojetí světa, kde existuje hranice mezi hmotným světem a světem idejí. Duše se v tomto pojetí nachází mezi těmito dvěma světy a putuje mezi nimi, aby se mohla ztotožnit s idejemi a dosáhnout dokonalosti. Platon se metempsychózou zabývá v několika svých dialozích, především ve Faidónovi, Faidrosovi a Timaiovi. V těchto dialozích popisuje, jak duše putuje skrze různé tělesné formy, dokud nenajde své ideální místo a tělo, ve kterém se usídli nastálo. Na následujících řádcích uvedu ke každému z dialogů několik slov pro ilustraci.

Ve **Faidónovi** se Platon zabývá otázkou smrti a existencí po smrti. Podle Platonova učení se duše po smrti těla nezničí, ale putuje do jiného těla. Tato metempsychóza je podle Platóna důsledkem toho, že duše je nesmrtelná a přežívá smrt těla.

Ve **Faidrosovi**⁵ pak Platon popisuje, jak duše putuje skrze nebeské sféry a jak se v každé z těchto sfér učí něčemu novému a dokonalejšímu. Příkladem mohou být tato slova: „Když duše odejde z těla, vynoří se z temnoty na světlo a putuje k nebeské říši. Tam se učí všemu, co potřebuje vědět, aby mohla dokonale chápat všechny věci.“ (Platón, 2000, s. 62)

V **Timaiovi** se Platon zabývá ontologií, tedy učením o bytí. V tomto dialogu popisuje, jak duše putuje skrze různé tělesné formy, dokud nenajde své ideální místo a tělo, ve kterém se usídli na věčnost. Platon zde hovoří o tzv. „kosmické duši“, která ovládá a řídí celý vesmír. Jeden z citátů o této kosmické duši přikládám. „Duše však, která propojuje a dává život celému světu, je samotnou řídicí silou celého vesmíru, a jak je náš vesmír dokonalý, tak je i ona dokonalá.“ (Platón, 2008, s. 75)⁶

Celkově lze tedy říci, že Platon se metempsychózou zabývá především v kontextu svého učení o duši a ontologii. Svou naukou ovlivnil myšlení u mnoha filozofů i teologů, kteří přišli mnoho století po něm.

V řecké filozofii však byla metempsychóza spíše okrajovým tématem, které se nevyskytovalo v hlavním proudu filozofického myšlení. Ačkoli toto učení o převtělování může být podobné hinduistické a buddhistické nauce o reinkarnaci, v řecké filozofii se nevyskytoval pojem inkarnace v tom smyslu, jak je chápáno v hinduistické a buddhistické filozofii.

1.1.2. Inkarnace ve středověku, aneb na hranici filozofie a teologie

Přechod mezi antikou a středověkem sebou nese ještě silné dozvuky antického myšlení, kdy sice na jednu stranu přichází křesťanské myšlení s paschálním mystériem Krista jako centrem svého učení, ale stále lze v myšlenkách tehdejších elit jasně vidět stopy zanikající antické kultury se jejími filozofickými školami. Jednou z nich, která se snažila propojit staré filozofy s nastupujícím novým směřováním v teologicko-filozofickém hloubání, je škola následovníků Platóna, tzv. novoplatonici. Novoplatonismus se odlišoval od ostatních filozofických směrů své doby tím, že se snažil kombinovat a propojit prvky Platónovy filozofie s prvky stoicismu, orientální mystiky, později pak stále více se prosazujícího křesťanství. Novoplatonici jako Plotinos, Porfyrios a Proklos se zaměřovali na nejvyšší princip, kterým byla jednota nebo absolutno, a snažili se ukázat, jak lze toto absolutno poznat a dosáhnout spojení s ním. Novoplatonici tvrdili, že duše je odrazem tohoto absolutna a že člověk může dosáhnout osvětlení

⁵ Φαῖδρος 21 a

⁶ Τιμαίος 30 b

a sjednocení s tímto principem pouze tím, že se oprostí od hmotného světa a věnuje se meditaci, kontemplaci a duchovní praxi. Proklos dále rozvinul nauku o hierarchii bytí, která popisuje, jak se jednotlivé věci a bytosti spojují a vztahují k absolutnu. Podle Prokla existuje mnoho úrovní bytí, od nejnižších hmotných forem až po nekonečné božstvo. Duše prochází těmito úrovněmi a postupně se sjednocuje s božstvem. Novoplatonismus měl velký vliv na následující křesťanskou teologii a středověkou filozofii. Jeho myšlenky o duši, absolutnu a spojení s božstvem se staly klíčovými prvky vývoje západního myšlení. Opět pro ilustraci jedna z myšlenek Plótína: „Duše se vtěluje do těla, ale nemusí se stát, že se zcela spojí s hmotou. Vždy je stále něco, co je nesmrtelné a nedotčené a které zůstává oddělené od hmoty, dokud duše neopustí tělo.“ (Plótínos, 1938, s. 45) Novoplatonici se přímo nezabývali pojmem inkarnace v tom smyslu, v jakém ho známe z křesťanské teologie. Nicméně, mnoho jejich myšlenek, zejména ty týkající se souladu mezi duchovním a hmotným světem, může být interpretováno v souvislosti s inkarnací.

Již křesťanský přístup k inkarnaci, určující definici tohoto pojmu na několik desítek století dopředu, zastává velká postava jak na poli teologickém, tak na poli filozofie, svatý Augustin, biskup v severoafrickém městě Hippo. Svatý Augustin je považován za jednoho z nevlivnějších křesťanských myslitelů. Ve svých spisech se věnoval otázce Božího vtělení a vysvětloval, jak tato doktrína souvisí s křesťanskou naukou o spasení. Pro Augustina je inkarnace jedním z nejvýznamnějších a nejzákladnějších křesťanských dogmat. Ve svých spisech se snaží vysvětlit, jak je možné, aby Bůh, který je nehmotný a nekonečný, přijal lidskou podobu a stal se člověkem. Pro Augustina je tato otázka úzce spojena s otázkou hříchu a spásy. Podle něj Bůh přijal lidskou podobu, aby mohl spasit lidstvo z hříchu (Copleston, 2016). Pro Augustina je inkarnace výrazem Boží lásky k lidem. Bůh nejen že nás stvořil, ale přijal na sebe lidskou podobu a stal se jedním z nás, aby nás mohl vysvobodit z otroctví hříchu a vést nás k věčnému životu. Zároveň však Augustin zdůrazňuje, že inkarnace není pouhým symbolickým gestem, ale skutečným setkáním Boha s člověkem. Bůh se stal člověkem, aby nás mohl poznat zevnitř, abychom mohli poznat jeho lásku a mohli se mu otevřít. Augustin také vysvětluje, že v inkarnaci se spojují dvě přirozenosti – božská a lidská. Kristus je zároveň Bohem a člověkem a tyto dvě přirozenosti jsou spojeny v jedné osobě. Tento Augustinův koncept ovlivnil křesťanskou teologii po celá staletí a stal se základem pro formulaci křesťanského učení o Trojici a Kristově dvojí přirozenosti. Ve svém díle *De Trinitate* píše k tématu tato slova:

„V takové jednotě nám zjevil Pán Ježíš Kristus, že byl učiněn Synem člověka a že je Synem Božím, což znamená, že má dvě přirozenosti, jednu z nich stejnou s Otcem, druhou stejnou s námi. A to ne tak, že by se jedna z nich sloučila s druhou, ale tak, že když jedna vede, druhá následuje; a přesto jsou obě stále přítomny. Jedno z nich stvořilo všechno, a to jako Boží Slovo; druhé bylo stvořeno vším, co bylo stvořeno, a to jako bytost, která byla stvořena. A přestože je Kristus jedním, nemůže být oddělen od sebe ani to, co stvořil, ani to, co bylo stvořeno, takže je spojen v jednom osobě.“ (De Trinitate libri quindecim, 2020)⁷

Augustinova inkarnační teologie měla samozřejmě též vliv na umění, a to zejména v období středověku, ale i ve stoletích následujících. Umění se často snaží vyjádřit tuto víru a zobrazuje Krista jako člověka, s kterým se můžeme ztotožnit. To vedlo k vzniku mnoha uměleckých děl, které se soustředily na vtělení Krista, jako například obrazy a sochy Krista, které se nacházejí v kostelích a katedrálách po celém světě. Jedním z nejznámějších obrazů, který může být inspirován Augustinovou inkarnační teologií, je slavná freska „Poslední večeře“ od italského renesančního umělce Leonarda da Vinciho.

⁷ De Trinitate, kniha 13, kapitola 15

Toto dílo vyobrazuje Krista a jeho apoštoly při poslední večeři, kterou Ježíš slavil se svými učedníky před svou smrtí. Leonardo da Vinci v této fresce zachytil lidskost Krista a jeho apoštolů, což je v souladu s Augustinovou inkarnační teologií. Kristus a jeho apoštolové jsou vyobrazeni jako lidské bytosti s různými emocemi a gesty, což zvýrazňuje jejich lidskost a zranitelnost. Zároveň však freska ukazuje Krista jako Božskou bytost, která je v souladu se svým posláním. Freska „Poslední večeře“ od Leonarda da Vinciho se stala symbolem uměleckého výkonu renesance, který zachytil hlubokou lidskost a duchovnost Krista a jeho apoštolů (Gombrich, 1997).

Nové pojetí této teologie sv. Augustina můžeme nalézat i v moderním umění. Jedním příkladem může být dílo „Nevěřící Tomáš“ (1955) od amerického malíře Roberta Rauschenberga. Toto dílo vyobrazuje scénu, kdy apoštol Tomáš klade prst do Kristovy rány, aby se ujistil o jeho vzkříšení. Rauschenbergova kompozice využívá způsobu, jakým je Kristus vyobrazen, aby zdůraznil jeho lidskost a zranitelnost.⁸

Velkou postavou středověkého myšlení filozofického i teologického je též Doctor Angelicus, vlastním jménem Tomáš Akvinský. Tomáš Akvinský, jeden z nejvýznamnějších teologů středověku a zakladatel scholastického myšlení, měl k inkarnaci podobný přístup jako Augustin. Tomáš Akvinský se také domníval, že vtělení bylo zásadním okamžikem v historii spásy a prokazuje boží lásku k lidem. Podobně jako Augustin i Tomáš Akvinský zdůrazňoval, že Kristus měl jak božskou, tak lidskou přirozenost. Nicméně Akvinský vyvinul svou vlastní teologickou koncepci ohledně vztahu mezi těmito dvěma přirozenostmi. Podle něj lidská a Božská přirozenost nejsou odděleny, ale jsou spojeny v jediné osobě Ježíše Krista. Podle Tomáše Akvinského byl vtělením Krista ukázán Boží záměr spásy a projevena Boží láska k lidstvu. Kristus se stal člověkem, aby nás učinil spoludědici jeho věčného království. Kristova smrt a vzkříšení pak přináší spásu a osvobození z hříchu a smrti pro všechny, kteří v něho věří. V tomto smyslu Tomáš Akvinský viděl vtělení jako klíčový moment v Božím plánu spásy, který spojil Boha s člověkem a umožnil nám, abychom se stali dětmi Božími. Tomáš Akvinský věřil, že Kristus nebyl pouze Božskou bytostí, která se jen zdánlivě stala člověkem, ale že byl skutečně vtělen jako člověk. Takovýto přístup zahrnoval myšlenku, že Kristus měl nejen tělo aduši, ale také lidské vlastnosti, jako jsou city, touhy a intelektuální schopnosti. Tento názor měl vliv na jeho celkovou teologii a filosofii, včetně jeho názoru na stvoření, etiku, spravedlnost a ctnosti (Copleston, 2016).

V umění se Akvinského teorie inkarnace projevuje například ve vyobrazení Krista jako člověka i Boha. Jedním z nejznámějších příkladů je gotický oltář ve španělské katedrále v Toledu, zvaný „El Transparente“. Tento oltář je vysoký téměř 30 metrů a vykazuje složitou kombinaci sochařství, malby a skla. Zobrazuje Krista jako lidskou bytost i jako Božího Syna, který spojuje nebeský a pozemský svět (Battistini, 2005).

Dalším příkladem může být barokní obraz „Svatá Rodina s Janem Křtitelem“ od italského malíře Antonia Allegriho zvaného Correggio. Na tomto obraze je zobrazena scéna, kdy si malý Ježíš hraje s Janem Křtitelem a svou matkou Marií. Kristus je vyobrazen jako malé dítě, ale zároveň jako Syn Boží, což zdůrazňuje jeho spojení s Otcem v nebi (Tézé, 2007).

⁸ Doubting Thomas „Combine“ by Robert Rauschenberg – Art & Theology. Art & Theology – Revitalizing the Christian imagination through painting, poetry, music, and more [online]. Dostupné z: <https://artandtheology.org/2018/04/06/doubting-thomas-combine-by-robert-rauschenberg/>

Jedním z klíčových textů, ve kterých Tomáš Akvinský pojednává o inkarnaci, je jeho *Summa Theologiae*. Například v třetí knize, otázka 2, článek 3, Tomáš píše:

„Nebyl to Bůh, který se stal člověkem, ale Syn Boží, který se stal člověkem. A tak jeho bytí jako Božího Syna a jeho bytí jako člověka jsou sjednoceny v jedné osobě, která je Synem Božím a člověkem.“ (Akvinský, 2022, s. 96)

Středověké bádání o inkarnaci zakončím krátce zmínkou o důležité postavě Anselma z Canterbury a malým exkurzem do středověké estetiky, která je přímo zakořeněna ve filozofických rozjímáních a disputacích na toto téma.

Svatý Anselm byl benediktinský mnich, filosof a teolog, který se věnoval otázce Božího vtělení a jeho významu pro křesťanskou nauku o spáse. Anselm pojednává o inkarnaci především v knize „*Cur Deus Homo?*“, kterou napsal jako odpověď na otázku, proč byl Ježíš Kristus, tedy Bůh sám, nucen přijmout lidskou přirozenost a stát se člověkem. Anselm tvrdí, že jedině takto bylo možné naplnit Boží spravedlnost a usmířit se s hříšným člověkem (Copleston, 2016).

Pro středověkou estetiku byla inkarnace zásadní tím, že umožňovala vyjádřit náboženské a morální významy skrze konkrétní, hmotnou podobu. V křesťanské tradici je Ježíš Kristus vnímán jako Boží Syn, který se zjevil v lidské podobě, aby přišel na svět a přinesl záchranu lidem. Inkarnace tedy představuje propojení duchovního a hmotného světa, a tím také umožňuje vyjádřit duchovní obsah skrze hmotné formy. V umění se tento princip projevoval ve ztvárnění Krista a dalších biblických postav. Tyto postavy byly často zobrazovány s velkou expresivitou a silou, aby se zdůraznila jejich duchovní a morální hodnota. Středověké umění mělo také často liturgický charakter, a tak bylo používáno jako prostředek k vyjádření náboženského poselství při bohoslužbách a dalších obřadech (Pijoán, 2000). Kromě zobrazení biblických postav se inkarnace projevowała také ve vyobrazení světců a andělů, kteří byli vnímáni jako prostředníci mezi hmotným a duchovním světem. Jsou často zobrazováni jako spojení duchovního a tělesného, což umožňovalo vyjádřit propojení duchovního a hmotného světa. Celkově lze tedy říci, že inkarnace měla pro středověkou estetiku zásadní význam, neboť umožňovala vyjádřit náboženské a morální poselství skrze konkrétní, hmotnou podobu v umění a tím propojit duchovní svět se světem hmotným.

1.1.3. Odcházení Boha, aneb od idealismu k estetice

Posun od teologického k uměleckému pojetí inkarnace lze vystopovat v dílech některých myslitelů a umělců 18. a 19. století, zejména v romantické filozofii a literatuře. Například německý romantik Friedrich Schelling se zabýval pojmem inkarnace v souvislosti s výtvarným uměním a hudební tvorbou. V jeho pojetí inkarnace znamenala proces, při kterém duchovní svět se vtěluje do hmoty, tedy do uměleckého díla. Ještě výraznější posun směrem k uměleckému pojetí inkarnace přinesla filozofie a estetika francouzského symbolismu, zejména v dílech Stéphana Mallarmého a Paula Valéryho. Pro ně bylo umělecké dílo, podobně jako tělo, hmotnou formou, skrze kterou se projevuje duchovní obsah. Inkarnace v této souvislosti znamenala sjednocení ducha a hmoty v uměleckém díle, jehož prostřednictvím se duchovní obsah stává viditelným a srozumitelným.

Ve středověké filozofii, zejména v křesťanství, byla inkarnace chápána jako Boží zjevení v lidské podobě. To znamená, že Bůh se stal člověkem v osobě Ježíše Krista, aby ukázal lidem cestu k spáse a odpuštění hříchů. Tento názor se opírá o křesťanskou nauku o trojjedinosti, kde Bůh existuje ve třech osobách – Otci, Synu a Duchu svatém. Mnohem později, hlavně však v době po nástupu osvícenského konceptu světa, byla inkarnace chápána jako nemožná. Tak

například Kant se domníval, že Bůh je transcendentní a nelze ho chápat v rámci lidského vnímání a zkušenosti. Podle Kanta nemůžeme získat poznání o Bohu skrze smyslové vjemy, ale pouze skrze naši vnitřní intuici a rozum (Kant, Kuneš & Sobotka, 2020). Nicméně existují i filozofové, jako například Georg Wilhelm Friedrich Hegel, kteří se snažili překonat tuto zdánlivou nemožnost spojení transcendentního a imanentního v Bohu, a hledali způsob, jak pojmut Boha jako „něco“, co je zároveň nad námi a uvnitř nás. Například v rámci německé idealistické filozofie je inkarnace chápána jako proces, kterým se duchovní principy, myšlenky nebo ideje „zrodí“ do hmotného světa. Pro filozofy jako Hegel a Schelling je inkarnace důležitým konceptem, který pomáhá vysvětlit, jak se jednotlivé prvky reality propojují a jak vzniká harmonický celkový obraz světa (Sobotka, 1992). Nezanedbatelné je v tomto období též propojení filozofie a estetiky, které s tímto náhledem pracuje. Jakoby s pojmem Duch, místo křesťanské koncepce Boha, nabralo přemýšlení o tomto problému mnohem širší záběr.⁹ Pro ilustraci se malinko zaměřím na postavy již výše zmiňované, Schellinga a Hegela.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, německý filozof a jeden z představitelů německého idealismu, měl své vlastní pojetí inkarnace. Jeho pohled se podobá názorům Hegela, ale zároveň má několik specifik. Podle Schellinga se Bohem můžeme zabývat jako s jednotou, která zahrnuje jak transcendentální, tak imanentní aspekty. Tuto jednotu Schelling nazývá „identita identity a neidentity“. Schelling tvrdí, že Boha nemůžeme pochopit pouze jako transcendentní bytost oddělenou od světa, ale musíme ho chápat jako dynamický princip, který se projevuje ve všech věcech světa (Schelling, 2023). Ve své koncepci inkarnace Schelling navrhuje, že Ježíš Kristus byl vtělením Boží identity v lidské podobě. Toto vtělení se děje opakovaně v historii, protože svět se neustále vyvíjí a potřebuje nové Boží projevy. Tímto způsobem Schelling spojuje transcendentní a imanentní aspekty Boží identity a navrhuje, že vtělení je projevem nekonečného procesu, který se odehrává v historii. Zároveň tvrdí, že vtělení není pouhým zjevením, ale i vnitřní transformací lidského ducha. Skrze vtělení se člověk může dostat do kontaktu s Boží identitou a stát se samotným vtělením Božího principu. Tímto způsobem spojuje náboženskou a filozofickou koncepci vtělení jako projevu jednoty Boží identity a ne identity (Schelling, 2004). V jeho díle se můžeme setkat s názorem, že vtělení ducha se nevztahuje pouze na umělecké dílo, ale na celý svět. Schelling věřil, že vesmír se vyvíjí jako projev ducha, a v tomto smyslu lze hovořit o inkarnaci ducha do hmotného světa. Zajímavě, a i pro mou práci důležitě rozpracovává tuto myšlenku ve své estetice. Schelling spojuje inkarnaci nejen s teologií a filozofií, ale také s estetikou. Ve své estetické teorii, kterou rozvinul v dílech „Systém estetiky“ a „Filozofie umění“, hlásá, že umění je způsob, jakým se Duch (jako projev Boží identity) manifestuje v hmotě. Dále tvrdí a je přesvědčen o tom, že umělecké dílo se odlišuje od běžné reality tím, že přináší novou dimenzi, která odkrývá hlubší duchovní skutečnost. Podobně jako se Boží identita vtěluje do lidské podoby, tak se i duchovní podstata věcí může vtělit do uměleckého díla. Schelling navrhuje, že umění může být považováno za druh inkarnace, kde Duch prochází procesem vtělování do hmotné podoby (Schelling, 2007). V tomto smyslu se snaží propojit teologické, filozofické a estetické pojetí inkarnace jako vyjádření jednoty Boží identity a ne identity, která se může projevit nejen v náboženských textech, ale také v uměleckých dílech. Podle Schellinga má umění schopnost vyjádřit nejen vnější formu, ale také hlubší podstatu reality. Pro ilustraci přímo sám filozof: „Umělecké dílo

⁹ Nechci tím říci, že křesťanské chápání inkarnace je něco nesvobodného, spoutávajícího naše myšlení. Jen se mi jeví, že malé poodstoupení od určitého dogmatismu paradoxně více přivedlo myšlení k uchopení Ducha srozumitelnějším způsobem a více se otevřelo bádání o tomto problému a objevování jeho projevu v našem hmotném světě.

přináší novou dimenzi reality a odhaluje vnitřní skutečnost, která se jinak neprojevuje.“ (Schelling, 2007, s. 85) V reálu Schelling tvrdí, že umění může odhalit vnitřní duchovní podstatu věcí více než jakýkoli vědecký nebo filozofický systém. V tomto smyslu se jeho estetika podobá náboženskému pojetí inkarnace, kde vtělení představuje zjevení Boží identity v lidské podobě, popřípadě silně transcendentní rozměr přírody. Asi jako nejhmatatelnější příklad jeho myšlenek bych mohl upozornit na dílo německého romantického malíře Caspara Davida Friedricha.

Caspar David Friedrich byl německý malíř období romantismu, jehož práce často zahrnují silně náboženské a spirituální prvky. Jeho obrazy jsou interpretovány jako vyjádření touhy po transcendentální zkušenosti a spojení s vyšší silou při zvláštní symbióze mezi člověkem, krajinou a přírodou. Jeho obrazy zobrazují často osamělé postavy nebo objekty v přírodním prostředí, které se snaží vyjádřit pocit úžasu a nekonečna. Friedrichovo dílo bylo silně ovlivněno jeho pietistickou vírou a jeho zájmem o filozofii, zejména o díla Immanuela Kanta a Friedricha Schellinga (Grave, 2017). Caspar David Friedrich a Schelling se v určitém smyslu vzájemně ovlivňovali. Schelling byl velmi populárním filosofem v období romantismu, kdy Friedrich tvořil, a jeho myšlenky měly velký vliv na uměleckou produkci tohoto období. Friedrich a Schelling sdíleli společný zájem o symboliku přírody a náboženskou mystiku. Friedrichovu práci lze tedy chápat jako obrazové ztvárnění Schellingových myšlenek. V monografii Johannese Graveho můžeme číst o jejich propojení tato slova:

Caspar David Friedrich měl s filozofií Schellinga několik styčných bodů, neboť Schellingovy myšlenky o spojení přírody a ducha a o jednotě světa měly pro Friedricha velký význam. Friedrichova krajina je často považována za ilustraci Schellingova pojetí „identity protikladů“. Friedrichova díla často ukazují rozpory a protiklady, které však vedou k harmonii a jednotě. Jeho díla také obsahují prvky náboženství a spirituality, které jsou blízké Schellingově filozofii (Grave, 2017, s. 103).

Asi nejcitovanějším obrazem poukazujícím na prolínání filozofických myšlenek své doby do výtvarného umění lze uvést Friedrichův obraz „Das Riesengebirge“¹⁰. Tento obraz zachycuje východ slunce nad horami, které jsou zahaleny mlhou a tajemstvím. Kombinace světla a stínu na obraze je spojována se Schellingovou koncepcí „abgrund“ (bezdná propast), což je termín, který popisuje nesmírnou hloubku a nekonečnost existence (Schelling, 2007). Friedrichův obraz se také často spojuje se Schellingovou myšlenkou „Abendland“ (západ), která odkazuje na duchovní a kulturní historii Evropy.

Jiným příkladem těchto inkarnačně-transcendentních úvah je bezesporu asi jeho nejznámější obraz s názvem „Der Wanderer über dem Nebelmeer“¹¹. Obraz „Poutník nad mořem mlh“ (Der Wanderer über dem Nebelmeer) je pravděpodobně jeden z nejsymboličtějších obrazů romantismu vůbec. Na obraze je zobrazena postava poutníka, který stojí na vrcholu skály nad mořem mlhy. Poutník se dívá do dálky a je zobrazen zezadu, takže nelze vidět jeho tvář. Můžeme si všimnout, že je oblečen do tmavých šatů a že v ruce drží hůl. Okolní krajina se skládá z hor, skal a mlžných oblaků, které zakrývají výhled na dno údolí. Obraz bývá interpretován jako symbolické vyjádření touhy po transcendenci, touhy po překonání hranic a dosažení něčeho neznámého a většího. Poutník na obraze představuje člověka, který touží poznat více o světě a o sobě samém, a proto se vydává na duchovní cestu. Skála, na které stojí, může být chápána jako symbol pevného základu, na kterém může člověk stát a vyhlížet do

¹⁰ Reprodukce obrazu je uvedena v příloze (obr. 1).

¹¹ Reprodukce obrazu je uvedena v příloze (obr. 2).

neznáma (Grave, 2017). Tolik tedy k Schellingovi a jeho zhmotněným myšlenkám v obrazech Caspara Friedricha a nejen jeho.

Druhou významnou postavou věnující se mnou zmiňované problematice, jíž bych rád věnoval prostor na stránkách této práce, je filozof Hegel. Nechci obsáhnout celou šíři jeho témat, kterým se věnoval. Na to není ani prostor. Z jeho filozofie bych rád upozornil na teze, týkající se mnou rozebírané problematiky.

Hegelovo pojetí inkarnace je úzce spjata s jeho filozofií dějin a dějinného vývoje. Pro Hegela jsou dějiny neustálým pohybem a vývojem, který směřuje k dosažení absolutního ducha. Absolutní duch je pro Hegela výsledkem dějinného vývoje, nejvyšší a nejúplnější forma bytí, ve které se objektivní a subjektivní, přirozené a duchovní prvky spojují do jednoty. Hegel popisuje dějiny jako proces duchovního vývoje, který vede k postupnému poznávání ducha v jeho různých formách a projevech. Podle něj se duch projevuje v různých způsobech, například v umění, náboženství, filosofii a politice. Duch je tedy nejen abstraktní entita, ale je také ztělesněn v konkrétních formách a jeví se v nich (Sobotka, 1992). Tuto myšlenku lze spojit s pojmem inkarnace jakožto ztělesnění ducha v konkrétní podobě. Hegelovo pojetí inkarnace se tak spíše týká obecného principu ztělesnění než konkrétního náboženského učení. Jedna z možností, jak lze vidět a pocítit působení ducha, jak lze vystopovat jeho „zhmotnění“, je uchopení a práce s uměním. Umění podle Hegela zprostředkovává vztah mezi duchem a konkrétními formami a materiály, které jsou v uměleckém díle použity. Podle Hegela umělecké dílo ztělesňuje ducha v konkrétních formách, které jsou pro umění charakteristické. Umělecké dílo tak může být chápáno jako jeden z projevů ducha, který se inkarnuje v konkrétní podobě. Hegel rozlišuje různé umělecké formy, jako jsou například architektura, sochařství, malba, hudba a literatura, a každá z těchto forem má podle něj své vlastní specifické vlastnosti a principy. Jeho pojetí inkarnace ducha se také promítá do umělecké tvorby jako proces utváření samotného uměleckého díla. Pro Hegela je umělecké dílo výsledkem tvůrčího aktu, ve kterém se duch manifestuje v konkrétních formách a materiálech. Činnost, při níž vzniká umělecké dílo, tak může být chápána jako fáze, kdy dochází k otisknutí ducha do uměleckého díla, a tím i jeho zhmotněním (Hegel, 1966).

Hegelovo pojetí umění a estetiky přineslo mnoho nových myšlenek, které se staly důležitými pro vývoj moderní estetiky. V tomto směru se Hegel lišil od předchozích filozofů, kteří se zabývali především estetickým prožitkem a krásou, ale nevěnovali se příliš umělecké tvorbě samotné. On se věnoval nejen významu uměleckého díla jako takového, ale také jeho schopnosti vyjádřit duchovní a historické ideje. Jeho pojetí umění neklade důraz pouze na vnější vzhled a estetický dojem, ale také na vnitřní obsah uměleckého díla a jeho význam pro společnost a kulturu. Hegelova teorie ideální krásy, která říká, že krása by měla být vyjádřena nejen vnějšími projevy, ale také svým vnitřním obsahem, se stala významným výchozím bodem pro pozdější estetické teorie (E-Logos: ELECTRONIC JOURNAL FOR PHILOSOPHY, 2009). Tato myšlenka se objevuje například v dílech Karla Marxe a Friedricha Nietzscheho, kteří rozvinuli myšlenku, že umělecké dílo není pouze odrazem společnosti, ale také aktivním prvkem, který může měnit společnost a kulturu. Hegelův vliv na moderní estetiku je také patrný v oblasti hermeneutiky, která se zabývá výkladem a interpretací uměleckých děl. Jeho myšlenky o významu vnitřního obsahu a kontextu uměleckého díla byly důležité pro vývoj hermeneutického přístupu k umění (Boorstin, 1999). To, že Hegel svým přístupem k umění, jeho tvorbě i dopadu předběhl dobu, je vidět na nezanedbatelném množství jeho pokračovatelů. V moderní filozofii umění se Hegelův vliv projevuje v dílech jako například v „Estetická teorie“

Theodora Adorna, popřípadě filozofických esejích (obzvláště v knize „Jednorozměrný člověk“) Herberta Marcuse. Hegelova teorie ideální krásy a pojetí uměleckého díla jako vyjádření duchovních a kulturních hodnot se stala základem pro kritickou teorii umění, která se zabývá sociálními a politickými aspekty umění a kultury.

Celkově lze říci, že Hegelovo pojetí umění a estetiky zakotvené v jeho filozofii ducha přineslo mnoho nových myšlenek a konceptů, které ovlivnily nejen filozofii a teorii umění, ale také praktickou uměleckou tvorbu. Jeho vliv je patrný v různých uměleckých směrech, od romantismu a symbolismu až po moderní umění a postmodernismus. Hegelovo pojetí umění tedy nelze přehlížet, pokud se chceme zabývat vývojem moderní estetiky a filozofie umění.

1.1.4. Martin Heidegger - inkarnace v umění jako cesta k bytí

O Martinu Heideggerovi můžeme s klidným svědomím konstatovat, že se jedná o jednoho z nejnámennějších myslitelů 20. století. Jeho příspěvky ovlivnily jak existencialismus, tak fenomenologii. Jeho stěžejní zájem ležel v oblasti ontologie, z níž se svými úvahami dotýkal umění nebo psychologie. Téma, které se celým jeho myšlením vine jako červená nit, je „bytí“. Bytí autentické, naplněné a ukotvené v čase a prostoru, významně se lišící od pouhého přebývání, tolik vlastního dnešnímu člověku.

Heideggerova filozofie se vyznačuje snahou o návrat k otázce bytí a zkoumání vztahu člověka k bytí. Ve svých dílech se zabýval mnoha tématy, včetně techniky, jazyka, umění, poezie a náboženství. Z jeho myšlenek vyvstává otázka, která se sama o sobě stává výzvou. Co to znamená být? Dalším jeho velkým přínosem v otázce inkarnace je příklon k tělesnosti jako jednomu z předpokladů k bytí. Pro Heideggera je inkarnace velmi důležitým pojmem, který se týká vztahu mezi bytím a tělesností. Snaží se ukázat, jak člověk skrze své tělo a své smysly dostává do kontaktu se světem a jakým způsobem tělesnost ovlivňuje naše vnímání a porozumění světu. V jeho filozofii je tedy inkarnace spojena s myšlenkou, že člověk není pouze duchovní bytostí, ale že jeho tělesnost hraje klíčovou roli v jeho existenci a vztahu ke světu. Tělo vnímá jako prostředek, skrze který se člověk dostává do kontaktu se světem a díky němuž vnímá a porozumí svému bytí. Naše tělo nás nejen omezuje a utváří, ale také nám umožňuje prožívat svět a navazovat vztahy s ostatními lidmi a věcmi. Heidegger také zdůrazňuje, že lidská tělesnost není statickým a neměnným fenoménem, ale je dynamickým procesem, který se neustále vyvíjí a mění. Člověk se tak prostřednictvím své tělesnosti neustále stává a znovuobjevuje svůj vztah k světu (Heidegger, 2002). Heidegger k tomuto píše: „Inkarnace je plnost života, protože je přítomnost v celku. Inkarnace znamená, že jsme v tomto světě stávající, konkrétní a propojení s celkovou realitou.“ (Heidegger, 2002, s. 99)¹²

Téma umění a inkarnace má v jeho filozofii velký význam. Umění podle něj totiž umožňuje, aby se skryté aspekty lidské existence staly viditelnými a srozumitelnými. Věří, že umění hraje zásadní roli při porozumění člověka jeho bytí ve světě. Umožňuje, aby se bytí člověka projevilo v konkrétních hmotných formách, díky čemuž lze lépe porozumět vztahu mezi světem a vlastním bytím. Vidí v umění prostředek, jakým může člověk získat přístup k tomu, co je skryté v lidské existenci. Pro Heideggera je důležité, aby člověk nejen vnímal umělecké dílo jako fyzickou entitu, ale aby se zaměřil i na to, co to dílo představuje a jaký má hlubší význam.

¹² Text v originále zní takto: „Die Inkarnation ist die Fülle des Lebens, weil sie Anwesenheit im Ganzen ist. Die Inkarnation heißt, daß wir in dieser Welt das seiende, konkrete und mit der Gesamtwirklichkeit verbundene Sein sind.“ (Heidegger, 1953, s. 118)

V rámci existencialismu a fenomenologie se inkarnace může chápat jako proces, kterým se člověk stává tělesnou bytostí a získává určitý vztah k sobě samému a k okolnímu světu. Pro tyto filozofy je důležité, aby člověk akceptoval své tělo a přijal svou fyzickou existenci jako podstatnou součást svého bytí. Tyto myšlenky jsou nejlépe hmatatelné v jeho eseji „Původ uměleckého díla“. V ní Heidegger tvrdí, že umělecké dílo nevzniká pouze jako produkt lidské tvůrčí činnosti, ale že má svůj vlastní zdroj bytí a pravdy. Tvůrčí proces umění není jen pouhým mechanickým složením určitých materiálů, ale je spjat s neustálým vyjádřením pravdy o bytí (Heidegger, 2016).

Toto zastavení s Heideggerem, pro moji práci velmi důležité, protože jak jinak přistupovat k dílu umělce, pokud není vyloženě náboženské a je třeba v něm hledat spiritualitu, bych ukončil jeho slovy, shrnujícími přístup k umění: „Umělecké dílo není pouhým objektem, ale je spíše „věcí-světlem“, která přináší světlo do existence a umožňuje nám nalézt věci v jejich pravém smyslu.“ (Heidegger, 2002, s. 64)

Heideggerovy myšlenky byly inspirativní. Reflektoval dění 20. století, snažil se najít odpovědi na otázky, a zároveň svým neotřelým a originálním přístupem k roli člověka, umění a bytí vyzýval nepřímo další myslitele k dialogu na toto téma.

Závěrem této kapitoly i celé první části mé práce lze konstatovat, filozofové, kteří se zabývali a zabývají problematikou inkarnace, zdůrazňují, že umělecké dílo není pouhým objektem, ale spíše „věcí-světlem“, která má schopnost přinášet světlo do existence a umožňovat nám nalézt věci v jejich pravém smyslu. Inkarnace se také týká toho, jak umělecké dílo zprostředkovává bytí a jak otevírá nové možnosti vnímání a porozumění světu. Jak jsem již psal na předchozích stránkách, podle Heideggera se umělecké dílo neomezuje na pouhé zachycení nějakého objektu, ale spíše odkazuje na bytí jako takové a poskytuje nám nahlédnutí do skryté skutečnosti světa. Díky tomu umělecké dílo dokáže přinášet nové perspektivy a posuny v našem vnímání universa. Z pohledu Merleau-Pontyho může být inkarnace chápána jako zprostředkování naší interakce s věcmi a světem, kdy se umělecké dílo stává jakousi „prodlouženou rukou“ našeho těla. Skrze umělecké dílo tak můžeme nalézt nové způsoby, jak vnímat a porozumět světu kolem nás (Merleau-Ponty, 1998). V kontextu postmoderní filosofie se koncepce inkarnace často spojuje s tím, jak umělecké dílo odhaluje mnohost perspektiv a významů, které jsou v něm obsaženy. Inkarnace se také týká toho, jak umělecké dílo zpochybňuje tradiční kategorie a hierarchie a nabízí nám nové možnosti porozumění světu a naší pozici v něm.

Celkově lze tedy říci, že inkarnace uměleckého díla je velmi důležitým tématem v rámci filosofie a umění, které nám pomáhá porozumět tomu, jak umělecká díla mohou ovlivnit a obohacovat naše vnímání světa a naši interakci s ním. Zároveň skrze toto propojení můžeme nahlížet na vlastní bytí v celé jeho šíři a komplexnosti bez zbytečných zkreslení. Je to jako stát za dveřmi a zpočátku objevovat „to na druhé straně“ pomocí klíčové dírky, než najdeme odvahu a vstoupíme do autentické existence. To, že se musíme poprat se spoustou překážek zaviněných naší nedostatečností je nasnadě, ale jak se říká: „Odvážnému štěstí přeje.“

1.2. Inkarnace a umění

Inkarnace je v umění obvykle pojímána jako proces, kdy se abstraktní myšlenky, emoce, pocity či duchovní principy mohou manifestovat v konkrétních uměleckých dílech. Tento proces může být vnímán jako podobný tomu, který se odehrává při inkarnaci Božího Syna v těle Ježíše Krista v křesťanské teologii. Umělecké dílo tak může sloužit jako zhmotnění abstraktních myšlenek, což umožňuje divákovi, aby se s nimi identifikoval a lépe jim porozuměl. Propojení filosofie

a umění jsem přestřel již v předchozích kapitolách. Výše zmíněný koncept je obzvláště významný v moderním umění, kde se umělci často snaží vytvářet díla, která nejsou jen pouhými zobrazeními reality, ale mají spíše symbolický nebo duchovní význam. Inkarnace v umění tak může být vnímána jako prostředek k vyjádření hlubších významů a pocitů, které se těžko přenášejí slovy (Huyghe, 1973). Například v surrealismu byla inkarnace často využívána jako prostředek k vyjádření nevědomých myšlenek a pocitů. Jako příklad lze uvést slavný obraz Edwarda Muncha „The Scream“¹³, který přímo zhmotňuje pocit strachu, úzkosti a melancholie.

Dalším příkladem může být „Fontána“¹⁴ od Marcella Duchampa, kdy se tvůrce snaží zpochybnit tradiční koncepty uměleckého díla a poukázat na to, že i běžné předměty mohou mít uměleckou hodnotu, pokud jsou zasazeny do určitého kontextu. Tento kontext může být vnímán jako materializace určitých myšlenek a představ. Vedle Duchampovy fontány tak můžeme klidně s trochou provokace zařadit i projekt středověké katedrály Notre-Dame v Paříži, kterou lze vnímat jako zhmotnění středověkého křesťanského myšlení a víry. Architektura a výzdoba katedrály v sobě spojuje teologické učení, uměleckou estetiku a technickou zručnost.

Při bližším pohledu můžeme vidět, že inkarnace je často spjata s pojetím těla a materie. Tělo se stává nástrojem, kterým je možné nějakou myšlenku nebo ideu zhmotnit a přinést ji do světa hmoty. V tomto smyslu můžeme mluvit o tělesnosti uměleckého díla a jeho schopnosti být zhmotněním nějaké ideje, myšlenky nebo duše. V umění se také objevuje myšlenka inkarnace jako procesu, ve kterém se umělec snaží vtělit do svého díla nějakou zkušenost, náladu nebo emoci, čímž se dílo stává jakousi projekcí umělcovy duše do hmotné podoby. Umělec se tak může stát něčím jako médiem mezi transcendencí a hmotným světem, kdy svým uměleckým dílem může přenést nějakou duchovní zkušenost či poznání do světa hmoty (Třeštík, 2022). Tato tělesnost může být symbolizována i použitím konkrétního materiálu, s nímž umělec pracuje. Například použití zlata, které je v křesťanské tradici symbolem Božství, může být vnímáno jako inkarnace Božího ducha do hmotné podoby.

Inkarnace v umění také znamená, že umělecké dílo má svůj vlastní život a interaguje s diváky. Díky tomu může být interpretováno různými způsoby a získávat různé významy v různých obdobích a kulturách. Dalším zajímavým aspektem je, že umělecké dílo může být vnímáno jako zprostředkovatel mezi světem ducha a světem hmoty. Tím, že se umělecké dílo materializuje v hmotné formě, může být vnímáno jako most mezi duchem a hmotou, mezi nebem a zemí. Tento koncept lze nalézt v různých kulturách a uměleckých tradicích. Například v japonské kultuře se inkarnace v umění projevuje v různých formách, jako jsou například kameny, květiny nebo kresby. V japonské tradici se umělecká tvorba vnímá jako zprostředkovatel mezi duchovním světem a hmotným světem, a umělecké dílo může sloužit jako prostředek k dosažení duchovního probuzení.

Celkově lze tedy říci, že inkarnace v umění je koncept, který umožňuje abstraktním myšlenkám a pocitům získat konkrétní podobu a výraz, který může být sdílen s ostatními.

1.2.1. Krátce k dnešní situaci očima Umberta Eca

Umberto Eco byl italský spisovatel, literární kritik a filozof, který se ve svých dílech věnoval otázkám umění, literatury a estetiky. Z mého pohledu je velmi zajímavá jeho kniha „O zrcadlech a jiné eseje“. Ne že by se problematice umění a ztělesněním myšlenky jak v náboženském, tak

¹³ Reprodukce obrazu je uvedena v příloze (obr. 3).

¹⁴ Reprodukce díla je uvedena v příloze (obr. 4).

i v profánním významu nezabýval jinde, ale zvláště tady se věnuje tomuto tématu z hlediska postmoderního utváření skutečnosti. Hlavním tématem knihy „O zrcadlech a jiné eseje“ je otázka vztahu mezi textem, uměním a světem. Eco se v textech věnuje analýze různých aspektů této problematiky, jako je například vztah mezi uměním a skutečností, teorie literatury, postmoderní kultura, lingvistika a filozofie. Snaží se zkoumat, jak jazyk a symbolika ovlivňují naše vnímání světa a jak jsou používány k manipulaci s veřejným míněním. Toto téma posuzuje především prostřednictvím analýzy literárních textů, ale též se zabývá otázkou vizuální kultury, masových médií a filmu. V jedné z kapitol píše:

„Jsme zvyklí považovat za umělecká díla takové objekty, které a) na jedné straně nás nutí posuzovat způsob, jakým jsou provedeny a b) na druhé straně nás do jisté míry znepokojují, protože není tak docela samozřejmé, že chtějí tvrdit to, co zdánlivě říkají. Je tu nějaké dílo, obraz, báseň, román, zdá se, že nám sděluje, že kdesi existuje žena, květina, výšina, z níž jsou vidět další výšiny, básník, který miluje nějakou v anděla proměněnou bytost, nicméně si všimneme, že neříká jen tohle, ale že napovídá něco víc (a někdy právě opak toho, co zdánlivě říká)“ (Eco, 2002, s.95).

Jak trefně vystihuje problém vtělení, sdělení a čtení myšlenky v postmoderní situaci. Významným konceptem, který se v knize objevuje, je „hyperrealismus“¹⁵. Pro Umberta Eca je hyperrealismus stav, kdy se rozhraní mezi skutečností a simulací stává velmi nejasným, nebo se dokonce zcela ztrácí. V tomto stavu jsou simulace a kopie skutečnosti tak dokonalé, že jsou schopny nahradit samotnou skutečnost. Při těchto jeho úvahách si nelze nepoložit otázku, jestli inkarnace myšlenky v jakékoli formě nevytváří „skutečnější“ skutečnost, právě díky přidané hodnotě ducha, nebo jestli se jedná jen a pouze o k dokonalosti přivedené iluzi.

Eco se zaměřuje na význam a vliv tohoto jevu v dnešní kultuře. Tvrdí, že moderní média a masová kultura nám poskytují množství obrazů, zpráv a informací, které se často tváří jako skutečné, ale ve skutečnosti jsou jen dokonalou iluzí. Tento stav může vést k dezorientaci, dezinformaci, a dokonce k manipulaci s veřejným míněním. Eco se neomezil pouze na teoretickou úvahu, ale také se zabýval konkrétními příklady tohoto jevu v kultuře, jako jsou například reklamy, televizní show, filmy a výtvarné umění. Tvrdí, že hyperrealismus se stal dominantním modelem vnímání světa v dnešní společnosti a že se jedná o fenomén, který má velký vliv na naši kulturu a společnost.

Eco se zabývá ve svých dílech také tím, jak umělecké dílo představuje svět a jakým způsobem se k němu vztahuje. V této souvislosti hovoří o „inkarnaci“¹⁶ jako o procesu, v němž se myšlenky a koncepty stávají materiálními objekty v uměleckém díle. Podle Eca inkarnace znamená, že umělecké dílo není jen abstraktním výrazem myšlenky, ale že se myšlenka stává fyzickou realitou v materiálním objektu. Zároveň ve svých úvahách rozlišuje mezi „inkarnací“ a reprezentací, kdy reprezentace je pouhou nápodobou skutečnosti, zatímco inkarnace představuje přeměnu myšlenky v materiální objekt. Eco také zdůrazňuje, že inkarnace uměleckého díla není pouze pasivním procesem, ale že umělec musí aktivně pracovat s materiálem, aby se myšlenka stala materiální realitou (Eco, 2015).

Eco také zdůrazňuje, že inkarnace uměleckého díla je závislá na kulturním kontextu, v němž vzniklo. To znamená, že každé umělecké dílo je ovlivněno kulturními, historickými a společenskými okolnostmi doby, v níž vzniklo. Inkarnace tak není pouze procesem převodu

¹⁵ Jedná se o stav, kdy jsou simulace a kopie skutečnosti tak dokonalé, že jsou schopné nahradit samotnou skutečnost (Eco, 2005).

¹⁶ Zhmotnění, vtělení

abstraktní myšlenky do konkrétní formy, ale také je úzce spjata s kontextem a interpretačními možnostmi, které se vyvíjejí v průběhu času.

Myšlenky Umberta Eca jsem moc rád použil na závěr mé teoretické části právě z důvodu posuzování konkrétního díla Jindřicha Štreita. V jeho souboru „Brána naděje“ se budeme pohybovat na velmi tenké hranici symbolismu, právě proto, že se jedná o dílo zachycující nejen fyzickou existenci člověka, ale i jeho duchovní přesah, hloubku a potřeby. A vnímat tyto roviny, psát o nich, snažit se je uchopit slovem může být v době bez jasně stanovených hranic a definovaných pojmů ožehavé.

2. Fotografie jako médium

Na následujících řádcích bych se již chtěl zabývat samotnou fotografií. Nejprve si dovoluji malý historický exkurz do vývoje fotografie jako jednoho z nejrozšířenějších médií, poté něco o dokumentární fotografii, protože to je oblast, v které se Jindřich Štreit etabloval, zmíním něco o něm samotném a budu se věnovat konkrétnímu souboru „Brána naděje“.

2.1. Malý historický exkurz

Není od věci si připomenout, kde a jak se tady vzal fenomén fotografie jako svébytný způsob popisu reality, zaznamenávání změn i zamrazení času. Fotografie od svého vzniku způsobila velký převrat. S rozvojem chemie a techniky dostala velký impuls ke svému dalšímu vývoji, stejně jako dnes při technologickém boomu. Před 170 lety, 19. srpna 1839, prezident Francouzské akademie věd Arago (Dominique – Françoise Arago, 1786-1853) oficiálně oznámil zrození fotografie na zvláštním zasedání. Rozhodnutí akademie uznalo za vynálezce Nicefora Nipsa (Niepce, 1765-1833)¹⁷ po jeho smrti a Louise Dagera (Daguerre, 1787-1851) za patent fotografování. Od té doby je toto datum vedeno jako datum narození fotografie. V 80. letech 19. století byl mokrý kolodiový proces (používání velkých skleněných desek a neforemných těžkých kamer) nahrazen celuloidovým fotografickým filmem, masově vyráběným americkou firmou Eastman Kodak Company. Barevný film pak firma Kodak začala vyrábět v 30. letech 20. století. Rozvoj žurnalistické fotografie nabral na obrátkách, zejména na konci 20. let minulého století s vynálezem malého fotoaparátu.¹⁸

První kroky k uplatnění digitální fotografie učinili George Elwood Smith a Willard Boyle, když v roce 1969 objevili elektronický snímač typu CCD, který byl později použit v první digitální kameře. První skutečně použitelný přístroj, který byl zkonstruován v roce 1975, používal CCD snímač vyvinutý firmou Fairchild Semiconductor 15 a nebyl určený k běžné produkci – jednalo se o prototyp, který zvládal pouze černobílé snímky. První ke komerčnímu využití určenou digitální kamerou se stal o třináct let později fotoaparát Fuji DS-1P, který zaznamenával snímky přímo na interní 16 MB paměťovou kartu a vyvinula jej firma Toshiba (Peres, 2017). V roce 1988 přijala Joint Photography Experts Group (JPEG) standardy pro kompresi snímků. Formát JPEG je dodnes jedním z nejrozšířenějších komprimovaných formátů a je navržený tak, aby standardizoval a tím usnadnil přenos snímků po internetu. Rok 1990 sebou přivedl digitální

¹⁷ Vynález fotografie je přičítán francouzskému badateli Josephu Nicéphore Niépcemu (1765–1833), který ve 20. letech 19. století přišel na způsob, jak pomocí světla zachytit a udržet obraz, a to z veskrze praktického důvodu – Niépce byl mizerný malíř. Nedokázal dokonce ani pečlivě obtáhnout linie obrazu promítaného pomocí tzv. camera obscura, což byla metoda hojně využívaná tehdejšími umělci, kteří si tak usnadňovali práci (Mrázková, 1985).

¹⁸ Je to doba vzniku takové značky jako Leica, jejíž produkty se používají do dnešních dnů a jsou zárukou excelentní kvality záznamu obrazu ať již v analogovém nebo digitálním formátu.

obdobu temné komory¹⁹ od firmy Adobe, a to dodnes nejvíce používaný program na zpracování digitálních a digitalizovaných fotografií Adobe Photoshop. S příchodem digitálních technologií jako by bylo v dále slyšet otřásání pravidel faktu ve fotografii. A nakonec poslední milník, a tím je rok 2002. Tehdy přichází do prodeje mobilní telefon Nokia 7650, který má jako první zabudovaný fotoaparát ve svém těle. To je také období, kdy se z digitální fotografie dostáváme do tzv. kyberfotografie. Oblasti, v níž platí pravidla rovnosti a dostupnosti. Čas, v němž se může stát fotoreportérem každý, kdo je dostatečně pohotový nebo kreativní (Fišerová & Charvát, 2019). Přejít z analogové fotografie na digitální byl bezesporu největší revolucí v historii tohoto média, která přinesla celou řadu zásadních změn, od inovace fotografické techniky přes proces úprav až po způsob finální reprodukce. Reportážní fotografie přitom byla vždy žánrem, v němž jakákoli nová technologická vymoženost našla uplatnění jako první.

To, co od samého počátku od fotografie očekáváme, je pravdivé zachycení reality. Pravdivost je klíčovým prvkem ve velkém množství denně publikovaných článků, mnoho z nich je dokonce falešných. Publikum je třeba přesvědčit o pravdivosti událostí, takže fotografie více než cokoli jiného poskytuje pádné důkazy a dokumentaci. Vliv fotografie v průběhu let roste a její přítomnost bude s postupem času oceňována stále více a více. S rozvojem technologií se objevilo mnoho nástrojů nebo příslušenství, které přispívají k odcizení reality v obrazech. Dnešní fotoaparáty obsahují velké množství objektivů nebo filtrů, jejichž prostřednictvím lze snadno změnit nebo zkreslit vzhled události během fotografování nebo natáčení.

2.2. Dokumentární fotografie

Dokumentární fotografie je zastřešující termín používaný pro fotografii, která dokumentuje náš svět. Patří sem každodenní a neobyčejný život nebo historické události. Neexistuje žádná přesná definice dokumentární fotografie, ale to, co by měla naplňovat, je možnost přesného zachycení naší planety a těch, kteří na ní žijí. Dokumentární fotografie se liší od jiných forem fotografie, protože nejde o vytvoření „dokonalého“ obrazu. Místo toho jde o zachycení světa takového, jaký je. To zahrnuje všechny syrové, nepřehledné a někdy bolestivé části života. Dokumentární fotograf by měl vystupovat jako očitý svědek. Přináší důležité příběhy do veřejného prostoru.

Počátky dokumentární fotografie vycházejí ze základní lidské touhy zachytit a změnit náš svět. Po desetiletí umělci a vypravěči používali fotoaparát jako médium k vyvolání debaty o společenských změnách a dokumentování důležitých událostí. Některé z nejstarších dokumentárních fotografií pocházejí z doby americké občanské války. Díky vynálezu fotoaparátu na počátku devatenáctého století. Jednalo se o jednu z prvních válek, kdy se veřejnosti mohl vrátit obraz intimní reality války. Navždy to změnilo způsob, jakým sledujeme a přijímáme zprávy. V polovině dvacátého století popularita dokumentární fotografie prudce rostla. Od fotografií španělské občanské války od Roberta Capy až po pečlivé portréty chudoby od Dorotheey Langeové se stala zásadním způsobem zachycení světových událostí. Umělci začali fotoaparát vnímat jako nástroj společenské změny, pomocí něhož lze vrhnout světlo na nespravedlnost a nerovnost. Během let se jazyk dokumentární fotografie přizpůsobil a získal mnoho podob. Základní předpoklad však zůstává stejný (Marien, 2022). Na následujících řádcích bych se aspoň v krátkosti rád zmínil o několika typech dokumentární fotografie. To jen pro ujasnění toho nesmírně širokého spektra, jež tento obor dokáže obsáhnout. Na druhou stranu taková šířka záběru s sebou nese velkou pravděpodobnost kontroverzí a třecích ploch ať již s osobním morálkou jednotlivce, tak s etickými a morálními požadavky společnosti. Konečným

¹⁹ Místo pro zpracování analogové fotografie klasickou cestou vývojka + ustalovač.

cílem dokumentárního fotografa je zachytit okamžik přesně a pravdivě, aby mohl vyprávět příběh. Měl by také nabízet alternativní způsoby pohledu na svět.

2.2.1. Některé typy dokumentární fotografie

Existuje mnoho různých způsobů, jak lze skrze hledáček fotoaparátu sledovat příběh života. Podobně existuje několik různých typů dokumentární fotografie. Každá představuje různé aspekty naší společnosti.

a) Fotožurnalistika

Fotoreportáž je populární formou dokumentární fotografie. Fotoreportéři se specializují na zachycení aktuálních zpravodajských událostí a dokumentování událostí historického významu. Fotoreportáž zachycuje aktuální události pro noviny a webové stránky. Je důležitou součástí dokumentární fotografie. Pomáhá přesně informovat veřejnost o důležitých událostech a inspirovat ke změně. Některé z nejtrýznivějších fotoreportérských snímků mají dlouhodobý dopad na společnost.

Například skličující snímek „Fire Escape Collapse“ od Stanleyho Formana z roku 1975²⁰. Ten zachytil snímek ženy a jejího dítěte padajících z hořící budovy v Bostonu. Požární schodiště se zřítilo právě ve chvíli, kdy oběti čekaly na záchranu, a fotograf zachytil okamžik. Snímek koloval ve více než stovce novin a hluboce šokoval veřejnost. Okamžitě vedl k přijetí nové legislativy o bezpečnosti požárního schodiště v Bostonu a ve Spojených státech. Nakonec bezpochyby zachránil bezpočet životů

Válečná fotografie také dokumentuje historickou a významnou událost hodnou zaznamenání. Mnoho příkladů tohoto typu fotožurnalistiky pochází z válečné fotografie druhé světové války.

Slavné snímky Roberta Capy pořízené během španělské občanské války se pokusily ukázat marnost války²¹. K obětem byli přitahováni i další fotografové, jako například britský fotograf Don McCullin zachytivší poslední chvíle vojáků zasažených granáty během konfliktu ve Vietnamu²². Stejně silnou fotografii pořídil v roce 1972 fotograf Nick Ut. Jedná se o slavný snímek napalmem popáleného a utíkajícího děvčátka²³, který silně zamával s veřejným míněním v USA. Tito fotožurnalisté chtěli využít fotografii jako katalyzátor změny. A mnozí byli úspěšní. Fotoreportáž může být trýznivá, riskantní a vysilující profese. Přesto přináší i velké osobní a společenské uznání.²⁴

b) Street fotografie

Street fotografie je typem upřímné dokumentární fotografie. Jak název napovídá, zahrnuje reportáž z každodenního života a dění na ulicích. Street fotografové jako Henri Cartier-Bresson tento žánr proslavili. Cartier-Bresson pomohl nastartovat street dokumentární fotografii. Například jeho kniha „Rozhodující okamžik“ navždy změnila dokumentární fotografii. V ní zachytil snímky každodenního života, které by za normálních okolností zůstaly nepovšimnuty. Jako průkopník rané street fotografie proměnil snímky života na ulici v umělecká díla²⁵.

²⁰ Fotografie je uvedena v příloze (obr.5).

²¹ Fotografie je uvedena v příloze (obr.6).

²² Fotografie je uvedena v příloze (obr. 7).

²³ Fotografie je uvedena v příloze (obr. 8).

²⁴ Za českou fotoscénu v tomto oboru je třeba jmenovat tvůrce jako Jan Šibík či Antonín Kratochvíl.

²⁵ Fotografie je uvedena v příloze (obr. 9).

Pro amatérské fotografy, kteří se chtějí dostat k dokumentární fotografii, je to skvělý žánr na začátek. Například nepotřebujete mít zkušenosti. Také nemusíte trávit čas organizováním projektu dokumentární fotografie. Tento druh dokumentární práce zahrnuje vyrazit s fotoaparátem do světa a vytvořit snímky z toho, co vidíte. Jediné, co je potřeba, je mít otevřené oči pro vnímání krásy každodennosti a být též v pravý čas na pravém místě.

c) Sociální dokument

Sociální dokumentární fotografie je fotografie, jejímž cílem je vyvolat společenskou změnu. Tento typ dokumentární fotografie zachycuje každodenní život, avšak s důležitým poselstvím nebo základním tématem. Většina sociálních dokumentárních fotografií rozvíjí se svými snímky příběh. Toho je dosaženo pečlivým sledováním osoby nebo skupiny lidí v průběhu času. Na rozdíl od street a fotožurnalistické fotografie musí mít sociální dokumentární fotografie plánovanou představu o fotografově příběhu. Může například obsahovat seznam snímků inspirovaný předem fotografovým výzkumem projektu. Pouliční a fotožurnalistická práce se více zabývají momentkou okamžiku. Tento typ by však měl prezentovat více rozvětvený nebo do hloubky zasahující příběh (Mrázková, 1985).

Mezi významné fotografy v této oblasti patří Jacob Riis (1849-1914). Proslavil se průkopnickými dokumentárními fotografiemi newyorských slumů, zejména jeho sérií „Jak žije druhá polovina“ (1890)²⁶. Tato série byla zásadní při vytváření trvalých změn v životních podmínkách New Yorku. Jacob Riis byl jedním z prvních fotografů svého druhu. Dokazovat, že umělecká a dokumentární fotografie, může mít smysluplný dopad na ty, kdo se na ni dívají.

Dokumentování společenských otázek vyžaduje také velkou trpělivost a vytrvalost. Stejně tak vášně pro vyprávění příběhů a pomoc znevýhodněným částem společnosti je pro tento typ práce nutností²⁷.

d) Enviromentální fotografie

Jako poslední typ dokumentární fotografie bych chtěl uvést poměrně mladý směr nahlížení skutečnosti. Jedná se o enviromentální, nebo též ekologickou fotografii. Tento typ dokumentární fotografie se vztahuje k sociálnímu dokumentárnímu filmu. Je to proto, že naše životní prostředí má velký vliv na naši společnost. Ekologické fotografie však nemusí nutně zahrnovat lidi na fotografiích²⁸. Pod tento žánr může spadat i fotografie divoké přírody. Záměrem fotografií divoké přírody není pouze zachytit krásné snímky zvířat. Často se také snaží zdokumentovat náš mizející nebo ohrožený svět.

Fotografové jako Steve McCurry ve svých snímcích často zkoumají spojení člověka s přirozeným přírodním světem²⁹. Velmi zajímavý je též projekt fotografa Nicka Brandta, jenž se snaží zachytit vlivy klimatické změny na život lidí i zvířat v jejich přirozeném prostředí³⁰.

²⁶ Fotografie je uvedena v příloze (obr. 10).

²⁷ Mezi světové fotografie dokumentující sociální problémy současnosti můžeme bezesporu zařadit i českého fotografa Jindřicha Štreita, který se zabývá zaznamenáváním takových témat jako je život ve vězení, paliativní péče, bezdomovectví, umírání.

²⁸ Zajímavým příkladem může být projekt českého fotografa Josefa Koudelky s názvem De Creazione a Chaos, kde se snaží zachytit nevrátne změny v prostředí díky působení člověka.

²⁹ Fotografie je uvedena v příloze (obr. 11).

³⁰ Fotografie je uvedena v příloze (obr. 12).

Tolik krátce k vývoji fotografie jako média a rozdělení kategorií dokumentární fotografie. Aby byla oblast, na níž se budeme pohybovat, jasně vymezena, na dalších řádcích se pokusím propojit pojem inkarnace s tvorbou ve fotografii.

2.3. Inkarnace ve fotografii

Pokud budeme hovořit o inkarnaci v kontextu fotografie, můžeme uvažovat v několika různých významech.

V prvním smyslu může inkarnace znamenat zhmotnění nějakého nápadu nebo myšlenky do fotografického obrazu. Fotografický obraz může nést určitou významovou hloubku a zhmotnit v sobě emoce, nálady a pocity, stejně jako jakékoliv jiné umělecké dílo. Fotografie mohou také zachycovat určité momenty a události, které se staly v minulosti, což může být interpretováno jako inkarnace těchto okamžiků v novém, hmotném tvaru (Krouťvor, 2013).

V druhém smyslu může inkarnace odkazovat na reprodukovatelnost fotografických obrazů. Fotografické reprodukce umožňují zhmotnit jedno konkrétní dílo v mnoha kopiích, které mohou cestovat po celém světě a zasáhnout široké publikum. Tento proces zhmotňování díla do různých fyzických forem, jako jsou například tištěné publikace nebo výstavní sály, můžeme též chápat jako určitou formu inkarnace (Barthes, 1980).

A v posledním bodu se inkarnace v kontextu fotografie může týkat vztahu mezi fotografickým obrazem a skutečností, kterou zachycuje. Fotografický obraz může být interpretován jako zhmotnění určité skutečnosti nebo události do hmotné podoby. Nicméně, fotografie také mohou být pouze jednou z mnoha interpretací skutečnosti, což může vést k otázce, zda skutečnost sama o sobě může být zhmotněna do určitého tvaru, nebo zda je to vždy pouze jedna z možných interpretací. Jedním z teoretiků, kteří se tímto tématem zabývají, je Roland Barthes. Ve své knize *Světlá komora: Poznámka k fotografii* (La Chambre Claire) popisuje, jak fotografie může být vnímána jako zhmotnění času a minulosti, které jsou zachyceny v obrazu. Barthes též diskutuje o tom, jak lze fotografii vnímat jako jakousi inkarnaci nějakého subjektu, který je zachycen na fotografii. Pro příklad uvádím úryvek z jeho eseje věnované fotografii:

„Fotografie je paradoxně vztah mezi dvěma stávajícími zeměmi (mezi věcí a subjektem), kterým dovoluje, aby existovaly a současně se navzájem vzdalovaly. A právě toto oddálení od skutečnosti, tato zvláštní úroda iluze, je to, co ji (fotografii) odlišuje od ostatních obrazových sdělení, od kresby, od malby. Oddálení vztahu k předmětu, vzdálení se od skutečnosti.“ (Barthes, 1980, s.13).

Tento citát ukazuje, jak Barthes chápe inkarnaci v kontextu fotografie jako oddálení od skutečnosti a zhmotnění vztahu mezi předmětem a subjektem v iluzivní formě obrazu. Samozřejmě existuje mnoho teoretiků a umělců, kteří se věnují vztahu mezi fotografií a inkarnací³¹. Někteří z nich se zaměřují na vztah mezi fotografickým obrazem a tím, co je zhmotněno do tohoto obrazu, zatímco jiní se zaměřují na to, jak se fotografický obraz stává materializací nějakého významu. Pro příklad se zmíním o dvou dalších.

Tím prvním teoretikem, který se zabývá něčím, co bychom mohli považovat za inkarnaci v kontextu fotografie, je Susan Sontag. V knize *On Photography* se zamýšlí nad tím, jak může být fotografie vnímána jako zhmotnění toho, co již neexistuje. Sontag též popisuje, jak ji lze interpretovat jako určitý způsob zachycení daných zážitků a emocí a jejich zhmotnění (Sontag, 1979). Pokud bychom chtěli hledat konkrétní vztah Susan Sontag k této problematice, můžeme se zaměřit na její myšlenky ohledně vztahu mezi fotografií a skutečností. Tvrdí, že fotografie

³¹ V tomto kontextu se jedná hlavně o pojetí Schellingo-Heideggerovské.

může představovat pouze jednu část reality, kterou zobrazuje, a že její význam je ovlivněn kontextem, v němž je prezentována. Velmi hlasitě upozorňuje i na to, že fotografie mohou být manipulovány a že ne vždy přesně odrážejí skutečnost. Inkarnace v kontextu fotografie tedy může odkazovat na způsob, jakým fotografie zobrazuje svět a jakým umožňuje divákům prožívat určité zkušenosti nebo emocionální stavy. Sontagová myšlenka odkazuje na to, že fotografie jsou vždy subjektivní a že jejich význam a interpretace jsou ovlivněny mnoha faktory.

Tím druhým teoretikem, jehož bych rád zmínil, je Vilém Flusser. V knize *Za filosofii fotografie* (*Philosophy of Photography*) popisuje, jak fotografie umožňuje zhmotnit něco, co by jinak zůstalo pouze v mysli člověka. Flusser též diskutuje o tom, jak fotografie umožňuje vtělit určitou část reality do hmotné podoby a jak tento proces materializace může mít vliv na způsob, jakým vnímáme svět. Jeho dílo *Za filosofii fotografie* představuje originální teoretický přístup k tématu fotografie. V jejím rámci rozvíjí myšlenku, že fotografie je v podstatě výsledkem technického procesu a její význam je spíše dán technologií než předmětem, který fotografie zobrazuje. Flusser tvrdí, že fotografie není pouze záznamem reality, ale je abstraktním obrazem, který reprezentuje určitou ideu, koncepci nebo kulturní kontext (Flusser, 2013). Flusser také poukazuje na to, že fotografie mají moc přeměnit svět, protože jsou schopny zobrazovat, a tedy i vytvářet nové reality. V rámci této myšlenky můžeme chápat inkarnaci ve fotografii jako proces vytváření nových forem a významů prostřednictvím fotografie, spíše než jako zobrazování či "vtělování" skutečnosti. Podle Flussera je inkarnace ve fotografii tedy spíše procesem aktivního tvoření a formování než pasivním zrcadlením světa.

3. Jindřich Štreit

Ve čtvrté kapitole své práce bych rád přiblížil osobu a dílo Jindřicha Štreita a posléze se zaměřil na soubor *Brána naděje*. Celá jeho cesta fotografa se vine pod mottem: „Uvědomil jsem si, že pro mne je nejdůležitější člověk se svou všedností i neobyčejností.“³²

3.1. Život a cesta fotografa

Na jednom z nejvyužívanějších webů pro získávání informací, na slovníkové Wikipedii se v rozsáhlém hesle s jeho jménem můžeme dočíst o Jindřichu Štreitovi tyto základní životní údaje:

„Jindřich Štreit (* 5. září 1946 Vsetín) je český dokumentární fotograf, vysokoškolský pedagog, kurátor a organizátor kulturního života. Zaměřuje se na dokumentování života na venkově a obyvatele českých vesnic, věnoval se tématu zemědělství, potom také těžké práci v továrnách (knihy *Lidé třineckých železáren*, *Vítkovice*, *Ocelový svět*). V poslední době se věnuje mnoha sociálním tématům o drogově závislých, handicapovaných, nevidomých, věznicích, starých lidech, pracovnících ve zdravotnictví, cizincích, kuřácích nebo lidech bez domova. Hodně se také věnuje sakrálním tématům (cykly *Brána naděje* nebo *Prozřetelnost boží*) Ženatý je od roku 1971, se svojí manželkou Miladou (přezdívanou Agnes) mají dceru Moniku, která je úspěšnou flétnistkou“³³

Vím, že wikipedii nelze brát v bakalářské práci jako relevantní zdroj, a i já ji tady používám pouze pro ilustraci. Ilustraci toho, jak si skoro každý, kdo se občas ocitl v blízkosti Jindřicha Štreita myslí, že ho zná, ale je to jako s údaji v této digitální encyklopedii. Je to sice fajn a rychlé, ale v mnoha ohledech povrchní, a ještě je třeba ověřovat, nakolik získané informace odpovídají skutečnosti. Ty základní prvky zůstanou neměnné. Vždycky bude dané, jeho rodné

³² Jindřich Štreit – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jindřich_Štreit

³³ Jindřich Štreit – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jindřich_Štreit

město Vsetín, taktéž jméno jeho otce zůstane Jindřich i s povoláním učitel. Dále o něm můžeme zjistit počet jeho sourozenců (pochází z pěti dětí) a jelikož se odmala pohyboval ve velmi kulturním prostředí, o formování jeho osobnosti bylo postaráno. Velký vliv na jeho vztah k umění měla maminka, k níž měl vytvořeno velmi silné pouto. Vystudoval gymnázium v Rýmařově, poté Univerzitu Palackého v Olomouci pedagogickou fakultu (I. stupeň a výtvarnou výchovu). Na fakultě se setkává blíže s uměním fotografie a dalo by se tvrdit, že tady je ten bod zlomu u Jindřicha Štreita, kdy je naplno lapen do nástrah hry světla, lidských příběhů, odkrývání absurdity, hledání člověka a v tom všem objevování sama sebe. V roce 1971 se ožení s Agnes a na svět přijde i jeho dcera Monika.

Cesta fotografa Štreita se dá vysledovat od jeho první samostatné výstavy v roce 1967 s názvem Člověk. Pokud bych měl udělat osu důležitých bodů v životě Jindřicha Štreita coby fotografa, vypadala by asi takto:

1967 – první samostatná výstava, cyklus Člověk, Olomouc

1972 - předmětem zájmu se stává portrétní fotografie, romská tematika a život na vesnici

1974 - 1977 - absolvoval Školu výtvarné fotografie v Brně a fotil zákulisí divadla

1975 - jako obecní kronikář má možnost vstupovat do rodin, přibližovat se k lidem a fotit jejich běžný život bez jakýchkoli příkras

1978 – Sovinec a okolní vesnice ve fotografiích. Začíná asi nejznámější fáze tvorby Jindřicha Štreita zaměřené na život vesnice v Sudetech. V tomto období se začíná formovat i něco, co lze nazývat černobílou estetikou a stane se na dlouhé roky rukopisem jeho fotografií. Rukopisem tak silným, že když v pozdější době začne fotografovat barevně, pro skupinu jeho obdivovatelů se stane tento posun zklamáním.

1980 – výstava v Činoherním klubu v Praze, nabídka od Anny Fárové umístit fotografie na výstavě 9x9 v Plasích

1981 – mimořádná výstava 9x9 v Plasích. Mimořádná výstava obsazením i hosty. Ze zahraničí přijedou takové osobnosti jako Henri Cartier-Bresson, Marc Riboud či Martine Franck. Francouzský novinář a kritik Christian Caujolle o ní ve vzpomínkách píše takto:

„Tato výstava byla pro přítomné Čechy takovou událostí, takovým symbolem svobody, takovým vědomím gestem namířeným proti šikanování, že se všechno jako by vznášelo ve vzduchu, jako nějaká vrstva těkavého plynu, jako ovzduší naplněné emocemi, které spojovaly všechny přítomné“ (Fárová et al., 2009, s. 14)

Jindřich Štreit tady vystavuje spolu s takovými fotografy jako Libuše Jarcovjáková, Bohdan Holomíček, Pavel Štecha, Dušan Šimánek, Dušan Pálka, Iren Stehli, Bořivoj Hořínek (Fárová et al., 2009).

1982 – se účastní výstavy současného českého umění s názvem Setkání v areálu tenisových kurtů pražské Sparty. Fotografie byly zabaveny policií a Štreit končí ve vazební věznicí. Setkání s vězeňským prostředím jej inspiruje pro jeho pozdější cykly, kdy se jakoby přes propast času vyrovnává se zážitkem ztráty svobody. Cykly, v nichž později dozní jeho vězeňská zkušenost jsou nafoceny ve věznicích San-Quentin, ženská věznice v Pardubicích. V prostředí drogově závislých vězňů vznikne cyklus Cesta ke svobodě a v nedávné době spatřil světlo světa cyklus ve spolupráci s vězeňskými kaplany Ze tmy ke světlu.

1983 – po ztrátě učitelského místa začne pracovat na JZD Rýžoviště a začne intenzivněji zaznamenávat život na vesnici v celé jeho syrovosti a absurditě normalizace.

1989 – pozváni na fotografický festival do Houstonu, výstava v pražské Fotochemě, kde etabluje svoje místo mezi českou fotografickou špičkou. Bohuslav Hrabal hodnotí tuto výstavu následujícími slovy: „Kanta okouzlili dvě věci: hvězdné nebe a mravní zákon. Mne okouzlili dva fotografové: Diane Arbus v New Yorku a pan Jindřich Štreit ze Sovince.“³⁴

1989 – rok revoluce nezachycuje ve velkém městě, ale všechno fotografuje na vesnici, úspěch ve francouzském tisku

1990 – úspěch v USA a o Štreitovi vzniká dokumentární film pod taktovkou Jana Špáty s názvem Mezi světlem a tmou

1990 říjen - 2003 – čas pedagogické činnosti na FAMU v Praze.

1990 – fotografování života na sídlišti v Remeši. Život původních Francouzů vedle přistěhovalců. Fotografii se dotýká jinakosti a snaží se zachytit cesty ke společnému soužití.

1991 – začíná tvořit velké dokumentární cykly nejen v rámci České republiky, ale cestuje doslova po celém světě. V zahraničí jsou to tyto státy Francie, Anglie, Brazílie (soubor focený na barvu), Moldávie, Rakousko, Německo, Japonsko, Čína, Maďarsko, Rusko (Burjatsko, Krasnodarský kraj, Inguško, Čečensko)³⁵

1994 – odchází pracovat na „volnou nohu“.

1995 – stipendium Japonské nadace mu umožňuje na tři měsíce vycestovat do Japonska, kde se ve vesnici Akagi snaží zachytit všednodenní život prostého člověka.

1996 – fotografuje po oslovení okresním úřadem v Bruntále drogově závislé, kdy se snaží zdokumentovat život a boj jednotlivce s drogovou závislostí. Další ze situací, kdy se dostává až na hranu etiky, ale tuto hranici nepřekročí. Cyklus nese název Cesta ke světlu.

1997 – nějaký čas žije a pracuje v Burjatsku, citlivě zaznamenává život na křižovatce východní a západní kultury tvrdě ovlivněný stalinismem a dalšími „ismy“, který si v tomto kraji podávaly ruce. Vzniká cyklus fotografií Na konci světa – Burjatsko.

2000 – je dokončen jeden z jeho nejsilnějších cyklů s názvem Brána naděje. Jedná se o fotografie zaznamenané mezi léty 1977-1999. Síla cyklu pramení v tom, že se snaží zachytit život člověka od narození po smrt i s velkým duchovním přesahem. Dalo by se dokonce říct, že se jedná o nejvíce „spirituální“ projekt, který během svého tvůrčího života vytvořil.

Po roce 2000 se čím dál více začíná dokumentovat sociální výzvy doby. Ať už je to cyklus Kde domov můj, v němž zpracovává problematiku bezdomovců a bezdomovectví. Moc dobře význam tohoto projektu ilustruje následující citát:

„Z fotografií Jindřicha Štreita je cítit bezdomovectví jako reálný a ohrožující sociální jev, a zároveň jako niterný stav duše. Důvody bezdomovectví jsou individuální a pro většinovou společnost mnohdy nepochopitelné. Nepříjemného pocitu, že i my se podílíme na sociální

³⁴ Biografie – Jindřich Štreit. Jindřich Štreit – fotograf [online]. Dostupné z: <http://www.jindrichstreit.cz/biografie/>

³⁵ Biografie – Jindřich Štreit. Jindřich Štreit – fotograf [online]. Dostupné z: <http://www.jindrichstreit.cz/biografie/>

nespravedlnosti tohoto světa, se zbavujeme opakovanou mantrou, která nás utvrzuje v přesvědčení, že si bezdomovci za stav věcí mohou sami³⁶.

Jiným projektem, pohybujícím se v tabuizovaných tématech, je soubor fotografií věnovaný hospicové péči s názvem ... s láskou, nebo fotografie lidí nemocných rakovinou soustředěné v okruhu názvu Tichá nemoc.

2016 – od toho roku již začíná svoje soubory fotografovat barevně digitálním fotoaparátem.

Celou fotografickou cestu od vesnice až po tak těžká témata, jako je odcházení ze života, bych ukončil citátem z rozhovoru Jiřího Siostrzonka s Jindřichem Štreitem. Vztahuje se sice primárně k fotografiím bezdomovců, ale zároveň platí pro celou fotografovu práci i angažovanost pro člověka ve vší jeho křehkosti bytí:

„Humanistické poselství fotografa Jindřicha Štreita o životě bezdomovců je obdařeno autorovou schopností empaticky přistupovat k lidem na okraji. Štreitovy fotografie nás zároveň motivují k přemýšlení o vratkosti, nevyzpytatelnosti a hodnotách vlastního života“³⁷.

3.2. Estetika ve fotografii Jindřicha Štreita – upřímnost a jednoduchost

Štreitovy fotografie jsou často označovány v laické i odborné veřejnosti jako sociální dokument, dokumentární fotografie, humanistická fotografie apod. Dokumentární fotografie, ať už patří do jakékoli kategorie (viz jedna z předchozích kapitol této práce), se liší od jiných forem fotografie, protože nejde o vytvoření „dokonalého“ obrazu. Místo toho jde o zachycení světa takového, jaký je. To zahrnuje všechny syrové, nepřehledné a někdy bolestivé části života se vším co k tomu patří. V dokumentární fotografii je povolena neostrost, špatné světlo, občas i nedokonalá kompozice. To, co jí ale v žádném případě nesmí chybět, je silný příběh, sdělené myšlenky, apel. Nicméně, i když toto všechno na Štreitovy fotografie budeme aplikovat, stále můžeme mluvit o silné estetice jeho fotografií. Dalo by se říct, že se jedná o Štreitovskou estetiku lidského života. V čem a jak ji lze najít?

Estetika Štreitových fotografií spočívá v jejich jednoduchosti a upřímnosti. Jeho snímky nejsou přehnaně upravené ani manipulované. Zobrazují skutečnost takovou, jaká je, bez snahy ji zkrášlovat nebo přehánět. To vytváří dojem autenticity a přirozenosti, což je jedna z hlavních estetických kvalit jeho fotografií. Dále by se dalo říct, že jinou silnou stránkou je jeho schopnost zachytit krásu v běžných a každodenních scénách. Jeho fotografie ukazují, jaký může být půvab v obyčejném životě a v běžných okamžicích. Takto pojaté snímky nás často nutí přemýšlet o těchto výjimečných okamžicích, které bychom jinak mohli přehlédnout.

Dalším výrazným estetickým prvkem Štreitových fotografií je použití černobílých snímků³⁸. Tyto snímky mají vysoký kontrast, což vytváří hluboké stíny a jasná světla, a tak podtrhuje intenzitu momentů, které zachycuje. Ve svém díle často pracuje se zrnem, které snímkům dodává na dynamice, takže nejsou nijak strnulé, ale je v nich přítomný pohyb, a to nejen pohyb fyzický, ale rovněž pohyb v čase i v nitru člověka. Použití černobílého materiálu též dává jeho fotografiím něco časově nezávislého a umožňuje nám lépe se soustředit na subjekt snímku. Dalo by se bezesporu konstatovat, že estetika Štreitových fotografií spočívá v jednoduchosti,

³⁶ Jindřich Štreit – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jindřich_Štreit

³⁷ Texty – Jindřich Štreit. Jindřich Štreit – fotograf [online]. Dostupné z: <http://www.jindrichstreit.cz/texty/>

³⁸ Je pravda, že v poslední době fotí Jindřich Štreit barevně. I to má svůj smysl. Život je potřeba zachytit, jaký je. A ten je v barvě, ne v šedi. Já bych ale přesto rád zmínil jeho „černobílé období“ jako čas, který mu pomohl právě i výrazovými možnostmi černobílého filmu najít výrazové prostředky pro uchopení tehdejší reality.

upřímnosti, schopnosti citlivě zachytit krásu v obyčejném a každodenním životě, i když se na první pohled může v určitých situacích jevit jako těžký a smutný. Tyto estetické prvky přispívají k vytváření dojmu autenticity a hloubky v jeho fotografickém díle. Poslední věta platí jak pro černobílé, tak i barevné období jeho tvorby.

3.3. Soubor Brána naděje, inkarnace symbolů a estetika

Když v jubilejním roce 2000 píše tehdejší papež Jan Pavel II. list umělcům, v rukou, oku a hlavě fotografa Jindřicha Štreita již existují podklady k souboru, který bude plně vystihovat papežovy myšlenky. Na popud tehdy sloužícího arcibiskupa olomouckého Jana Graubnera vznikl cyklus, v němž je schována radost, bolest, lehkost i tíha lidské existence. Tato kolekce dostane název Brána naděje a stane jedním z nejvíc sakrálních děl fotografa Jindřicha Štreita. Síla celého počínu spočívá v jeho nepravoplánovanosti, v jeho citlivém, a přitom nepovrchním zachycení celé složitosti lidského života od narození po smrt. Při prohlížení fotografií z tohoto, řekněme, alba jako by každý okamžik bytí dával smysl. Cyklus nevznikl na objednávku, jedná se o fotografie vzniklé mezi lety 1977-1999. Nejsou to snímky pouze z České republiky, ale do výběru promlouvá zachycený život napříč Evropou. Na chvíli vidíme malého ministranta z Francie v rozlehlém prostoru baziliky³⁹, na jiné fotografii se ocitneme v podhůří Jeseníků na faře v klasických Sudetech, kdy sice „padá kostel na hlavu“, ale upřímnost kněze dává zbývajícím lidem jistotu víry, že na život nejsou sami⁴⁰. Snímky rozjímajících lidí v rozbitém poutním kostele sv. Anny ve Staré Vodě⁴¹ má stejnou výpověď o lidské existenci, jako stařenka ustýlající postel pod obrazem Panny Marie⁴², nebo řeholnice stojící proti poničenému kříži někde v oprýskané místnosti⁴³. To, že k životu patří kromě tíhy i radost, najdeme v tomto souboru též hojně zastoupeno. Matka s novorozencem v náručí⁴⁴, stejně jako mladé novicky běžící dolů z kopce⁴⁵, nebo staří manželé sedící v kuchyni s evangelickým farářem ukazují různé tváře radosti. Radosti jednoduché, upřímné, přirozené. Té radosti, o níž přísloví praví, že je kořením života.

Brána naděje je symbol. Symbol promlouvající k niterné podstatě lidské existence. Možná právě tady víc, než kde jinde vynikne i Šreitova estetika. Dovolím si ji nazvat Estetikou černobílého života. Co to znamená? Krom toho, že tento termín odkazuje na užití černobílého materiálu při zpracovávání tématu, poukazuje též na hledání a zachycení různých odstínů života v šedi běžného dne.

3.3.1. Schelling – Heidegger – Šreit

Je zajímavé, podívat se na celý soubor, jeho estetiku i z pohledu dvou filozofů, které jsem jmenoval v kapitole o inkarnaci. Jedná se o Schellinga a Heideggera. Jejich hledisko může pomoci k lepšímu uchopení významu symboliky inkarnace v Bráně obsažených.

Pokud jde o inkarnaci v duchu filozofických myslitelů jako jsou Schelling nebo Heidegger, je třeba si uvědomit, že se jedná o filozofické koncepty, které mohou mít různé interpretace a aplikace. Schelling se zabýval otázkou přechodu od ducha k hmotě a způsobem, jakým se toto spojení projevuje v přírodě. Jeho koncepce inkarnace se týká procesu, kdy se duch (resp. ideje)

³⁹ Fotografie je uvedena v příloze (obr. 13).

⁴⁰ Fotografie je uvedena v příloze (obr. 14).

⁴¹ Fotografie je uvedena v příloze (obr. 15).

⁴² Fotografie je uvedena v příloze (obr. 16).

⁴³ Fotografie je uvedena v příloze (obr. 17).

⁴⁴ Fotografie je uvedena v příloze (obr. 18).

⁴⁵ Fotografie je uvedena v příloze (obr. 19).

projevuje v konkrétní hmotné formě. Tento proces Schelling spojuje s ideou stvoření, kdy se Boží vůle manifestuje v konkrétních hmotných bytostech.

Heideggerova koncepce inkarnace se na druhé straně týká lidského bytí (Dasein) a způsobu, jakým se toto bytí vztahuje k tělu. Heidegger hovoří o inkarnaci jako o spojení mezi duševním a tělesným aspektem člověka a způsobu, jakým se tato spojitost projevuje v každodenním životě. Pokud se zaměříme na Štreitovy fotografie v této souvislosti, mohou evokovat určité aspekty těchto koncepcí. Například, fotografie lidí na venkově a jejich spojení s přírodou mohou odkazovat na Schellingovu koncepci spojení mezi duchem a přírodou. Na druhé straně, Štreitovy fotografie lidí ve složitějších sociálních podmínkách mohou odkazovat na Heideggerovu koncepci inkarnace, kdy se lidské bytí projevuje skrze tělo a jeho interakce s okolím.

Jak jsem již zmínil, Heideggerova koncepce inkarnace se týká lidského bytí a způsobu, jakým se toto bytí vztahuje k tělu. Pro Heideggera je inkarnace spojení mezi duševním a tělesným aspektem člověka a způsobem, jakým se tato spojitost projevuje v každodenním životě.

Ve Štreitových fotografiích lze vidět, jak se tento koncept inkarnace projevuje v životech lidí v náročných sociálních podmínkách nebo životních etapách. Pro ilustraci bych si vzal asi jednu z erbovních fotografií Jindřicha Štreita. Jedná se o fotografii, kdy kněz na ulici mluví se stařenkou⁴⁶. Na obou je vidět stáří, tíha let a vnitřní nastavení. Jejich tělo prozrazuje spoustu prožitého ne vždy v lehkých životních situacích. Obzvláště v obličeji stařenky můžeme číst únavu z těžkého života, možná smutek. Sdílí se se svými problémy knězi, který tím, že ji objímá vyjadřuje postoj opory a podpory. I kompozice silnější má ochranný postoj k slabšímu podtrhuje tuto zkušenost zastání v těžkém životě. Kněz zároveň symbolizuje duchovní osobu, někoho, kdo stojí mezi námi a Bohem, kdo nás provází v těch našich „tajnostech“ a je schopen dodat úlevu a podat pomocnou ruku nejen s problémy fyzickými, ale i duchovními. Toto se na fotografii odehrává. Skrze tělesno je vyjádřena slabost a křehkost lidského bytí a zároveň v osobě kněze přichází i transcendentní stránka naší existence. Tato symbolika je na fotografii dobře čitelná. Až se chce říci, že slovo se stává tělem v obrazu těchto dvou lidí v zimě života. Fotografie přímo odkazuje na tělo jako zdroj poznání. Tento koncept se týká myšlenky, že lidské poznání je nutně svázáno s tělesným bytím a zkušeností. Tyto zkušenosti mohou být velmi důležité pro naše porozumění světu a pro rozvoj naší osobnosti.

Dalším filozofickým konceptem, který lze aplikovat na Štreitovy fotografie, je inkarnace jako zdroj existence. Tento koncept se týká myšlenky, že lidská existence je závislá na tělesnosti a tělesném projevu. To znamená, že naše tělo a jeho funkce jsou klíčovými prvky naší existence.

Oproti tomu stojí pohled Schellinga. Schelling byl německý filosof, který se věnoval otázkám přírodní filosofie, estetiky a metafyziky. Jeho estetika zdůrazňuje vztah mezi přírodou a uměním a spojuje přírodní krásu s krásou umělecké tvorby. Ve Štreitových fotografiích lze vidět, jak Schellingova estetika ovlivňuje jeho tvorbu. Jeho fotografie ukazují krásu v obyčejném a každodenním životě, například v obrazech dětí hrajících si na venkově, starých lidí na pouti nebo ve snímku venkovské krajiny. Tyto snímky nám umožňují vidět krásu v jednoduchosti a v každodennosti, což je typické pro Schellingovu estetiku. Dalším důležitým prvkem Schellingovy estetiky je pojmání umělecké tvorby jako procesu, který vychází z vnitřního impulsu tvůrce. Podobně lze říci, že Štreitovy fotografie vznikají z jeho vnitřní

⁴⁶ Fotografie je uvedena v příloze (obr. 20).

motivace dokumentovat životy lidí v různých sociálních podmínkách. Tyto fotografie tak nejsou jen obyčejnými dokumentárními záběry, ale jsou založeny na tvůrčím procesu, který vychází z autorovy vnitřní motivace. Jeho estetika také zdůrazňuje důležitost vztahu mezi tvůrcem a jeho dílem. To se projevuje i ve Štreitových fotografiích, kde je patrná autorova blízkost k portrétovaným osobám. Tento vztah mezi tvůrcem a portrétovaným se projevuje v hloubce, s jakou Štreit zachycuje jejich životy a pocity. Tolik příklad Schellingovské analýzy. Pro ilustraci v příloze přidávám fotku mnicha⁴⁷, právě sadícího strom, kde je tato provázanost mezi člověkem a přírodou přímo hmatatelná.

3.3.2. Duchovní rozměr Štreitovy tvorby

Štreitovy fotografie nejsou primárně spirituální, ale přesto se v nich dá nalézt určitý duchovní rozměr. Jeho snímky zachycují lidi a jejich životy, především v sociálně vyloučených oblastech, na venkově a v chudých částech měst. Tyto snímky často ukazují jednoduchého člověka v jeho každodenních činnostech, jako jsou práce na poli, péče o zvířata, nebo prosté odpočívání. Tento způsob zachycení lidí a jejich prostředí může mít duchovní rozměr, neboť ukazuje lidskou existenci v její nejjednodušší a nejautentičtější formě.

Dále lze jeho fotografie vnímat jako způsob, jakým umělec ukazuje něco, co by mohlo být považováno za neviditelné nebo přehlížené, jako jsou marginalizované komunity nebo zapomenuté krajiny lidského bytí. Takové zachycení může být chápáno jako duchovní akt, který upozorňuje na to, co může být snadno přehlédnuto a co potřebuje pozornost.

U souboru Brána naděje ještě navíc platí, že tyto fotografie mohou být chápány jako snaha o porozumění a osvícení skrze umělecký pohled na svět. Jeho snímky nám umožňují vidět svět očima umělce a vnímat ho jiným způsobem. Tento pohled může být chápán jako duchovní rozměr, protože nám umožňuje vidět více než jen fyzickou realitu.

4. Mediální výstup

Jako mediální výstup pro bakalářský film jsem zvolil dokumentární film o Jindřichu Štreitovi. V něm se spolu s Kamilem Zajíčkem snažíme zachytit Jindřicha coby člověka, nikoli slavného a renomovanému fotografa. Natáčení probíhalo v několika termínech během celého roku a do snímku byly použity i archivní materiály, které měl již Kamil Zajíček natočeny dříve v rámci své práce pro MUO. Koncept filmu se vyvíjel stejně jako vzájemný přístup všech zúčastněných. Snažili jsme se Jindřicha Štreita zachytit v jeho domově na Sovinci, na LFŠ v Uherském Hradišti a na dalších místech jeho činnosti. Bylo pro nás výzvou zachytit člověka, jež je bytostně spojen s fotoaparátem bez tohoto přístroje, jen se sebou nebo v interakci se svým okolím. Chtěli jsme nahlédnout pod vnějškovou masku a dostat se k jeho osobnosti blíž. No, pravda je taková, že z některých ideálů bylo nutno ustoupit. Na druhou stranu, kompromisy nebyly ke škodě projektu, ba naopak. Tím, že jsme byli nuceni různými okolnostmi vybočit s jasně nalajnované cesty, se nám ukázaly jeho stránky a postoje, k nimž bychom se nedostali. I vynucená syrovost po technické stránce zpracování dokumentu jako by malinko podhrnula skrytou křehkost, pochyby i myšlení Jindřicha Štreita. Snad se nám jej podařilo zachytit jako člověka, stejně jako on dokáže zachytit bezprostřednost svých fotografovaných objektů v jejich jednoduchosti, upřímnosti, ale i životnosti, nikoli jako stylizované mramorové sochy bez

⁴⁷ Fotografie je uvedena v příloze (obr. 21).

příkras. Ten, kdo někdy točil nebo fotil, tak dobře ví, jak platná jsou slova velkého fotografa Anselma Adamse, když tvrdí, že ty nejlepší snímky jsou za námi, jen je třeba se ohlédnout.

V mediálním výstupu účinkuje prof. Mgr. Jindřich Štreit, dr. h. c., který souhlasil s natáčením i se zveřejněním tohoto mediálního výstupu.

Vedoucí práce byly Mgr. Veronika Müllerová a Mgr. Jana Strýčková

Hlavním mediálním výstupem je filmový portrét Jindřicha Štreita s názvem „Jindra, muž bez fotoaparátu“.

Vedlejším mediálním výstupem je plakát k tomuto filmu.

Délka filmu: 16:27 min

Vytvořili: Karel Gamba a Kamil Zajíček

Odkaz na film:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLqqbvvbEi1fNgegY_g5r6fdMb-f3KuA60

Závěr

Ve své práci jsem se zamýšlel nad filozoficko-teologickým pojmem inkarnace a jeho hledání v díle Jindřicha Štreita se zaměřením na cyklus Brána naděje. Ačkoli se může na první pohled zdát, že filozofie je tady více než samotného rozboru Štreitova díla, není to pravda. Bez pochopení vývoje tohoto pojmu, jeho významu, bychom těžko mohli hledat tuto symboliku obsaženou v Bráně. Každou ze zde uvedených koncepcí bychom mohli nějakým způsobem v jeho fotografiích vystopovat, snad jen Pythagorejci jsou trochu mimo tento obzor. Bránu naděje jsem si vybral právě pro její univerzálnost. Ano, bylo možné popisovat soubory věnované lidem v krajních situacích jako je pobyt ve věznici, bezdomovectví, drogově závislí nebo odcházející ze života, ale to se netýká každého z nás (tedy až na narození a smrt). Ovšem asi každý z nás si položí otázku, jak dál? Kde a o co se v životě opřít, jaký to má všechno smysl? Tyto existenciální otázky, jak učí Karl Jaspers, nás čekají všechny bez výjimky. Každý se s nimi vypořádáme jinak. Někdo skrze náboženství, někdo skrze osobní životní filozofii, anebo jinými individuálními způsoby. Štreit ve své práci ukazuje všechny polohy tohoto tázání i odpovídání si na ně.

Brána naděje je cyklus, který sám o sobě je již velkým symbolem a pokud znamená symbol zhmotnění něčeho neviditelného, těžko uchopitelného, pak fotografie v něm obsažené jsou samy o sobě jedním velkým slabikářem pro četbu podstaty lidského bytí, jsou inkarnací touhy po naději, že život má a dává smysl.

Anotace

Práce se zabývá případovou studií symbolů inkarnace v díle Brána naděje fotografa Jindřicha Štreita. Skládá se ze dvou částí. V první je vysvětlen pojem inkarnace z pohledu filozofie a teologie, jsou přiblíženy některé jeho koncepty v dějinách myšlení a uzavřena je tato část přesahem inkarnace do estetiky a symbolů vyjádřených ve fotografii. V druhé části se zabývám osobou Jindřicha Štreita jeho fotografickým vývojem a posléze samotným cyklem Brána naděje. V této části se snažím o vysvětlení použití symbolu inkarnace v jeho souboru Brána naděje s poukázáním na sociální, etický a antropologický přínos jeho fotografií.

Abstract

The work deals with the case study of incarnation symbols in the work The Gate of Hope by photographer Jindřich Štreit. It consists of two parts. In the first part, the concept of incarnation is explained from the perspective of philosophy and theology, some of its concepts in the history of thought are approached and this part is closed by the overlap of incarnation into aesthetics and symbols expressed in photography. In the second part, I deal with the person of Jindřich Štreit with his photographic development and then the cycle The Gate of Hope itself. In this part, I try to explain the use of the incarnation symbol in his set The Gate of Hope with reference to the social, ethical and anthropological contribution of his photographs.

Zkratky

LFŠ – Letní filmová škola v Uherském Hradišti

Bibliografie

- Akvinský, T. (2022). *Vtělené Slovo I v Teologické sumě*. Krystal OP.
- Aristotelés. (1995). *O duši* (2. nezm. vyd). P. Rezek.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre Claire: Note sur la photographie*. Gallimard.
- Battistini, M. (2005). *Symbole i alegorie*. Arkady.
- Boorstin, D. J. (1999). *Člověk hledající: příběh lidské touhy pochopit svět a sebe sama*. Prostor.
- Bouzek, J., & Kratochvíl, Z. (1995). *Řeč umění a archaické filosofie*. Herrmann.
- Copleston, F. C. (2016). *Dějiny filosofie* (přeložil Jana Odehnalová). Refugium Velehrad-Roma.
- Eco, U. (2002). *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. Mladá fronta.
- Eco, U. (2015). *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách* (přeložil Zora Obstová). Argo.
- Erhart, K. A. (2011). *Orfeův sestup do podsvětí: výběr z orfických textů*. Pavel Mervart.
- Fárová, A., Skalník, J., & Šimánek, D. (Eds.). (2009). *Plasy 1981*. Torst.
- Flusser, V. (2013). *Za filosofii fotografie* (Vyd. 2., upr, přeložil Josef Kosek, přeložil Božena KOSEKOVÁ). Fra.
- Grave, J. (2017). *Caspar David Friedrich*. Prestel.
- Gombrich, E. H. (1997). *Příběh umění*. Argo.
- Hegel, G. W. F. (1966). *Estetika*. Odeon.
- Heidegger, M. (2002). *Bytí a čas* (2., opr. vyd). Oikoymenh.
- Heidegger, M. (2016). *Původ uměleckého díla*. OIKOYMENH.
- Horyna, B. (Ed.). (2002). *Filosofický slovník* (2. rozš. vyd). Nakladatelství Olomouc.
- Huyghe, R. (1973). *Řeč obrazů ve světle psychologie umění*. Odeon.
- Kant, I. (2001). *Kritika čistého rozumu* (přeložil Jiří Chotaš, přeložil Ivan Chvatík, přeložil Jaromír Loužil). OIKOYMENH.
- Kroutvor, J. (2013). *Fotografie jako mýtus: pocta černobílé fotografii a jejím tvůrcům*. Pulchra.
- Laertios, D. (1995). *Životy, názory a výroky proslulých filosofů* (Vydání 2). Nová tiskárna.

- LIST PAPEŽE JANA PAVLA II. UMĚLCŮM. (1999). Sekretariát České biskupské konference.
- Merleau-Ponty, M. (1998). Viditelné a neviditelné (přeložil Miroslav Petříček). OIKOYMENH.
- Müller, J., & Bohlen, C. (1997). Antroposofie a křesťanství. Karmelitánské nakladatelství.
- Pechar, J. (1995). Být sám sebou. Hynek.
- Pijoán, J. (2000). Dějiny umění 4 (2.nd ed.). Knižní klub.
- Platón. (2005). Faidón (6., opr. vyd, přeložil František NOVOTNÝ). OIKOYMENH.
- Platón. (2000). Faidros (5., opr. vyd). Oikoymenh.
- Platón. (2003). Timaios: Kritias (3., opr. vyd, přeložil František NOVOTNÝ). OIKOYMENH.
- Plótínos. (1938, [i.e. 1937]). Enneady: [výbor]. Bohuslav Hendrich.
- Plótínos. (2014). O sebepoznání: Enneada V,3(49): řecko-české vydání. OIKOYMENH.
- Ripa, C., Buscaroli, P. (Ed.). (2019). Ikonologie (přeložil Jiří Špaček). Argo.
- Schelling, F. W. J. (2004). Bruno alebo O božskom a prirodzenom princípe vecí. Kalligram.
- Schelling, F. W. J. (2007). Filozofia umenia. Kalligram.
- Schelling, F. W. J. (2023). Filosofie a náboženství. OIKOYMENH.
- Sobotka, M. (1992). Německá klasická filozofie. Univerzita Karlova.
- Sontag, S. (1979). On Photography. Penguin Books.
- Tézé, J. -M. (2007). Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění. Refugium Velehrad-Roma.
- Třeštík, M. (2022). Umění vnímat umění: guerilla writing about art. Motto.

Digitální zdroje

De Trinitate libri quindecim. (2020). Retrieved April 6, 2023, from <http://www.augustinus.it/latino/trinita/index2.htm>

E-Logos: ELECTRONIC JOURNAL FOR PHILOSOPHY. (2009). VŠE. [online]. Dostupné z: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfndmkaj/https://e-logos.vse.cz/pdfs/elg/2009/01/16.pdf>

Jindřich Štreit – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jindřich_Štreit

Texty – Jindřich Štreit. Jindřich Štreit – fotograf [online]. Dostupné z: <http://www.jindrichstreit.cz/texty/>

Citace obrázků v příloze

Soubor:Caspar David Friedrich 026.jpg – Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Caspar_David_Friedrich_026.jpg

[online]. Copyright © [cit. 21.04.2023]. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg

The Scream – Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream#/media/File:Edvard_Munch,_1893,_The_Scream,_oil,_tempera_and_pastel_on_cardboard,_91_x_73_cm,_National_Gallery.jpg

[online]. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Fontaine_Duchamp.jpg

Fire Escape Collapse – Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Fire_Escape_Collapse#/media/File:Fire_Escape_Collapse.png

Robert Capa – Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Capa#/media/File:Capa,_Death_of_a_Loyalist_Soldier.jpg

[online]. Dostupné z: <https://www.washingtonpost.com/news/in-sight/wp/2018/02/23/the-tet-offensive-50-years-later-photographs-and-memories-still-haunt-vietnam-war-photographer-don-mccullin/>

Phan Thi Kim Phuc – Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Phan_Thi_Kim_Phuc#/media/File:The_Terror_of_War.jpg

Henri Cartier-Bresson: Principles of a Practice • Magnum Photos. Magnum Photos | Iconic images, authentic visual storytelling [online]. Copyright © Henri Cartier [cit. 21.04.2023]. Dostupné z: <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/henri-cartier-bresson-principles-practice/>

Jacob Riis Photography – ppt download. SlidePlayer – Upload and Share your PowerPoint presentations [online]. Copyright © 2023 SlidePlayer.com Inc. [cit. 21.04.2023]. Dostupné z: <https://slideplayer.com/slide/10582087/>

Steve McCurry's poetry in the "Icons" exhibition. Itinerari Arte Turismo – Mostre e Festival, Musei in Italia [online]. Copyright © Steve McCurry [cit. 21.04.2023]. Dostupné z: <https://www.itinerarinellarte.it/en/news/steve-mccurry-s-poetry-in-the-icons-exhibition-0286>

Nick Brandt – Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Nick_Brandt#/media/File:Nick_Brandt-Wasteland-with-Elephant-2015-500px.jpg

Brána naděje – Jindřich Štreit. Jindřich Štreit – fotograf [online]. Dostupné z: <http://www.jindrichstreit.cz/gallery/brana-nadeje/>

[online]. Dostupné z: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://obecusti.hlasenirozhlasu.cz/files/obecusti/attachments/94625/pozvanka-Brana-nadeje.pdf>

OKO BESKYD – Magazín Richarda Sobotky [online]. Copyright © [cit. 21.04.2023].
Dostupné z: https://www.okobeskyd.cz/wp-content/uploads/2021/09/IMG_2603.jpg

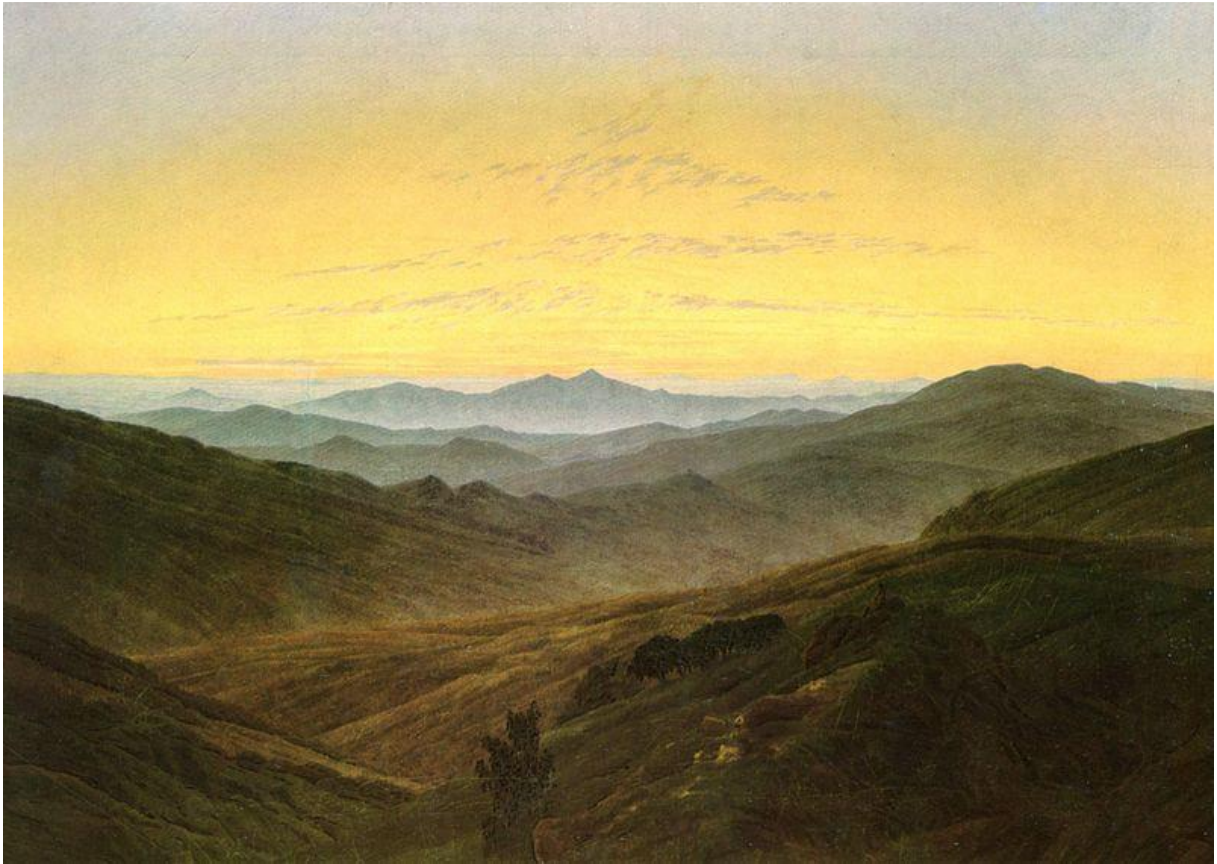
Brána naděje – Jindřich Štreit. Jindřich Štreit – fotograf [online]. Dostupné z:
<http://www.jindrichstreit.cz/gallery/brana-nadeje/>

Jindřich Štreit | Fotografie 1965–2005 - Muzeum umění Olomouc. Muzeum umění Olomouc
[online]. Copyright © MUZEUM UMĚNÍ OLOMOUC 2022 [cit. 21.04.2023]. Dostupné z:
<https://www.muo.cz/jindrich-streit-fotografie-1965ndash2005--568/>

Magni. Magni [online]. Copyright © 2013 [cit. 21.04.2023]. Dostupné z:
<http://www.magni.cz/blog/kulturni-akce/pozvani-na-vystavu-jindricha-streita---brana-nadeje-.html>

Vernisáž Jindřich Štreit: Brána naděje – Martin Fryč. Martin Fryč – Webové stránky
milovníka umění mapující současnou uměleckou scénu a výstavy v Praze obecně [online].
Copyright © Martin Fryč, Czech design week 2015 [cit. 21.04.2023]. Dostupné z:
<https://martinfryc.eu/vystavy/vernisaz-jindrich-streit-brana-nadeje/>

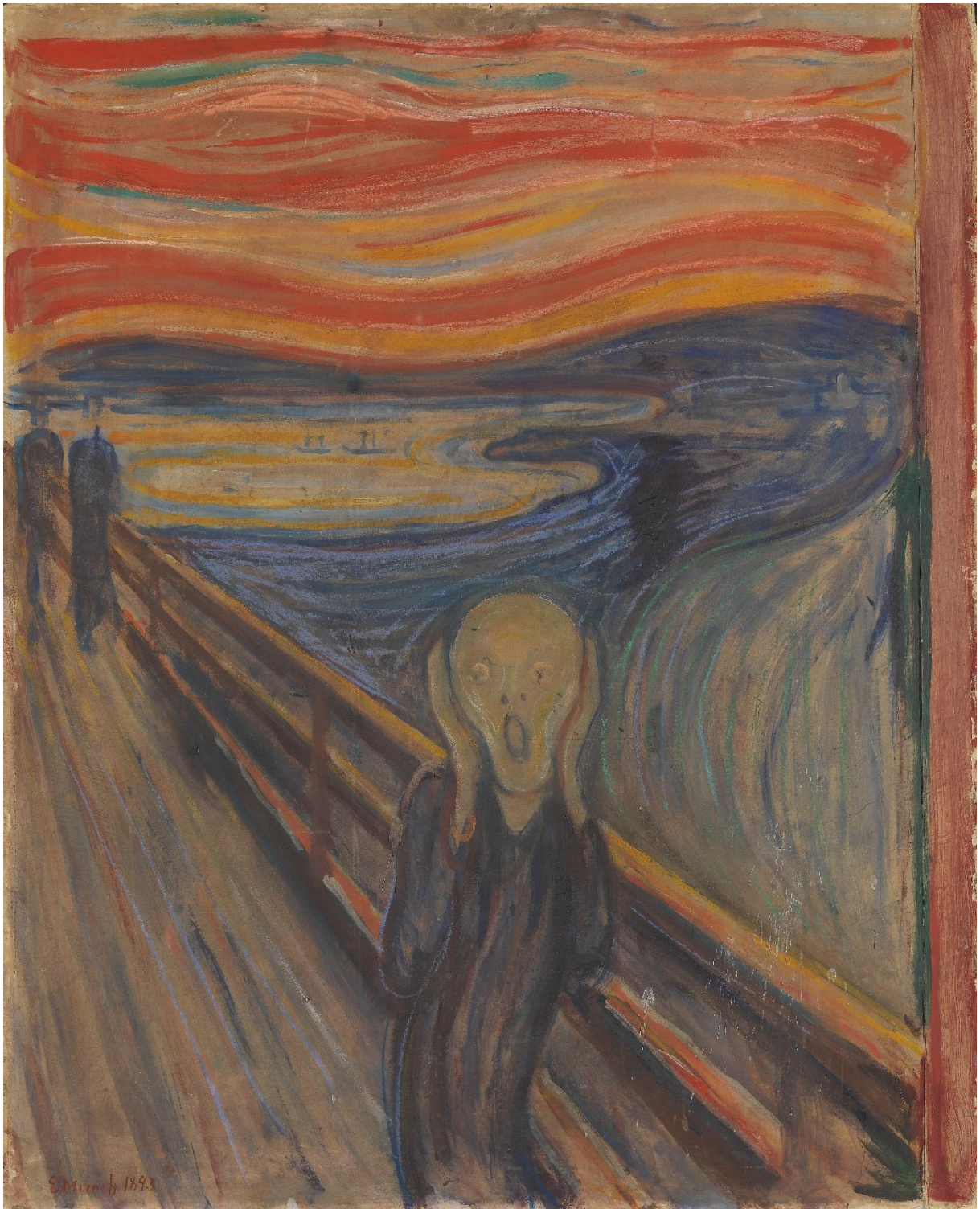
Příloha



(obr.1)



(obr.2)



(obr.3)



(obr.4)



(obr.5)



(obr. 6)



(obr. 7)



(obr. 8)



(obr. 9)



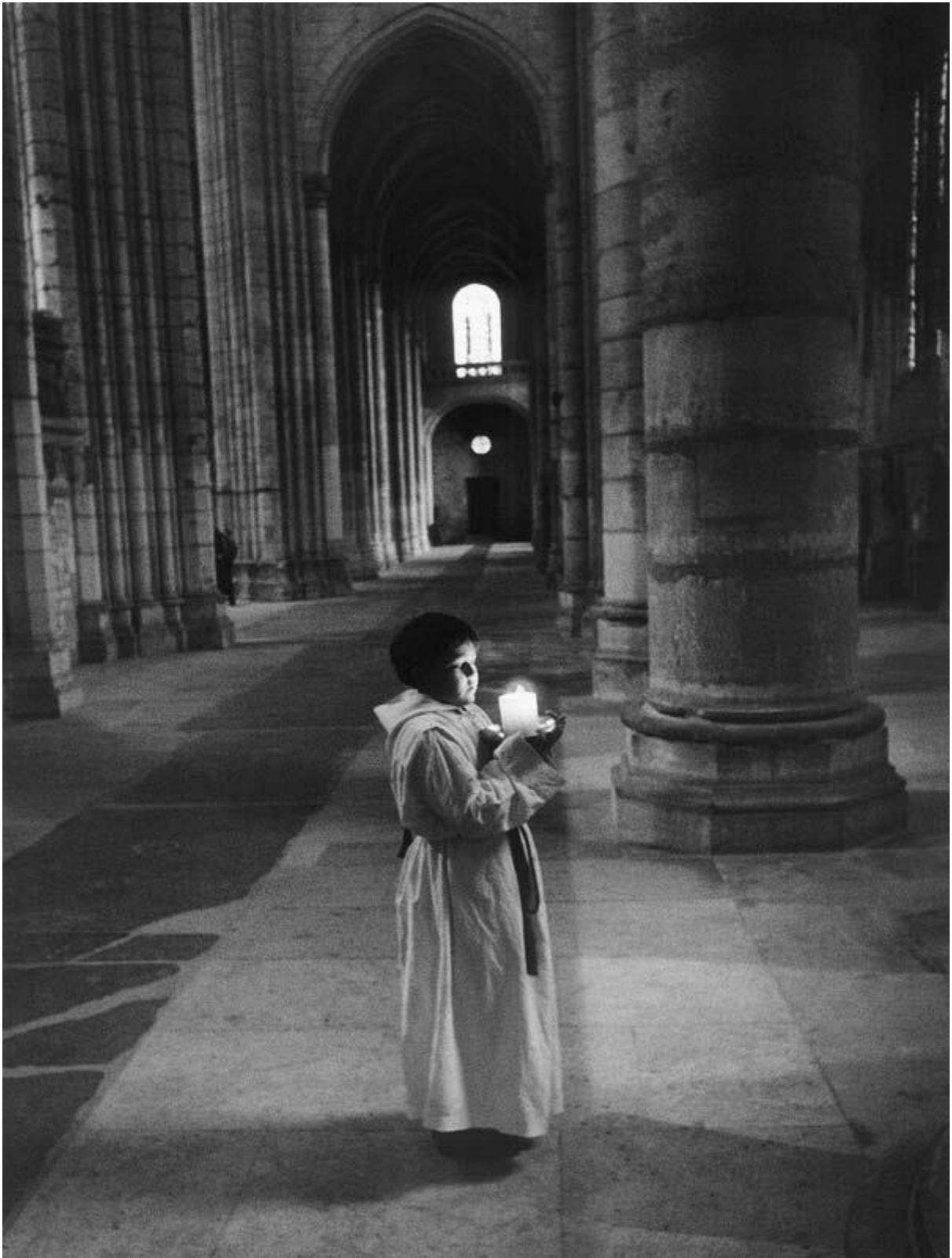
(obr. 10)



(Obr. 11)



(Obr. 12)



(Obr. 13)



(Obr. 14)



(Obr. 15)



(Obr. 16)



(Obr. 17)



(Obr. 18)



(Obr. 19)



(Obr. 20)



(Obr. 21)