

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra dějin umění

Bakalářská práce

Vesnice jako světové téma
Fotografie Jindřicha Štreita do roku 1989

Imrich Veber

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

Olomouc 2012

Na tomto místě patří mé poděkování Jindřichu Štreitovi za velmi vstřícný, přátelský a otevřený přístup při realizaci práce, dále Tomáši Pospěchovi za řadu inspirací a rad, Antonínu Dufkovi za důležitou připomínku v průběhu psaní a v neposlední řadě Ladislavu Danielovi za vedení práce a vstřícný přístup.

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně za použití citované literatury a pramenů.

Olomouc, 9. prosince 2012

Imrich Veber

OBSAH

ÚVOD	5
1946–1963	8
1964–1973	10
Zpřítma do očí	11
1974–1978	14
Reportáž a dokument z vesnice	17
1979–1982	22
Zabavené fotografie	26
1983–1989 (1990)	36
ZÁVĚR	42
POUŽITÁ LITERATURA a PRAMENY	45
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	46

VESNICE JAKO SVĚTOVÉ TÉMA

Fotografie Jindřicha Štreita do roku 1989

ÚVOD

Když jsem se rozhodoval a přemýšlel nad tématem mé bakalářské práce, byl jsem pevně rozhodnut, že se v ní budu věnovat problematice spjaté s fotografií. K tomuto rozhodnutí mě vedlo mé mnohokrát utvrzené přesvědčení o nedostatečné akceptaci fotografického média při výuce dějin umění. Dlouhodobě kulturněhistorická výuka v České republice potlačuje význam fotografie v kontextu vývoje umění nejen 20. století. Můj pocit se utvrdil a ještě více prohloubil při zahraničním studijním pobytu v portugalském Portu, kde přednášející při výuce výtvarného umění 20. století pravidelně „odskakuje“ k fotografii a naopak. Tento postoj není jen jakýmsi naivním bazírováním na zvažnění přístupu k fotografii, ale apelem na to, aby toto médium začalo být konečně po více než stoosmdesáti letech od jeho vzniku bráno vážně. Vždyť fotografie sehrála nesmírně důležitou roli při utváření názorových proudů v rámci moderního umění a je zarážející, že tolik pedagogů tuto skutečnost obchází obloukem a distancuje se od ní. Nicméně v poslední době se objevují první vlaštovky a náznaky toho, že se výše uváděné vakuum začíná provzdušňovat – je ale otázkou, nakolik svěží vítr to přinese a zda to jen nebude pouze berlička k tomu, abychom mohli prohlásit, že už se dějiny fotografie vyučují. Je však potěšitelné, že právě na Katedře dějin umění FF UP v Olomouci již několik posledních let mají studenti možnost studia dějin jak české, tak světové fotografie.

Druhým momentem mého přemýšlení bylo přesvědčení, že vedle výtvarné fotografie, která je náchylnější k uznání být uměním, existuje také dokumentární fotografie, jenž si pozornost uměnilovného publika může nárokovat naprosto stejně. Takže má volba padla na dokumentární fotografii.

Od tohoto momentu byl jen kousek k rozhodnutí psát o tvorbě Jindřicha Štreita. Jednak se postupem času právem stal ikonou

české, potažmo světové dokumentární fotografie, ale rovněž je velmi úzce spjatý s Olomoucí a Univerzitou Palackého, kde rovněž v šedesátých letech minulého století studoval na Pedagogické fakultě.

Když jsem Jindru ze Sovince, jak sám s oblibou uvádí v korespondenci, oslovil, varoval mě před složitou a zdlouhavou prací. Protože nás pojí osobní přátelství, říkal jsem si, že to přesto zkusím a zároveň si proto dovolím celou práci psát poněkud osobnější formou. Když jsme pak společně vedli mnoho rozhovorů, jak a na co práci zaměřit, mohl jsem postupně upouštět od mnoha témat, až jsem rozhodl - práce se bude věnovat výhradně fotografiím do roku 1989. Sám autor tuto část tvorby nezřídka označuje jako „předrevoluční“ a není divu, tvoří velmi silný mezník v jeho práci.

Začal jsem systematicky procházet archiv a fotografie, které ještě nebyly nikdy zvětšovány a negativy, které dosud nebyly snad ani prohlédnuty. Poměrně logicky jsem hledal moment zlomu, kdy vcelku běžná upomínková fotografie začala přecházet v systematickou uvědomělou práci s jasným cílem - zachytit syrový obraz života na vesnici severní Moravy, navíc v oblasti Sudet, která je dodnes tolik specifická.

Ve své práci se tedy zaměřuji na hledání mezníku systematickosti autorovy práce, přičemž toto hledání začíná v polovině 60. let 20. století. Zajímá mě, zda vůbec a nakolik se proměnil autorův přístup k zobrazování reality, k práci s kompozicí, s lidmi a podobně. Po celou dobu se snažím přes vzájemnou lidskou blízkost zachovat tolik potřebný odstup a snažím se, aby naše přátelství nebylo překážkou k vyjádření mnohdy kontroverzních myšlenek, názorů a kritických stanovisek. Zamýšlím se samozřejmě nad kvalitou snímků obecně, současným „retroboomem“, nad nostalgickými vzpomínkami. Uvažuji také o inscenované dokumentární fotografii, která je v souvislosti se Štreitovou tvorbou často zmiňována, hledám konkrétní případy v tvorbě, kladu otázky, na které posléze hledám odpovědi. Nesnažím se primárně o dokázání něčí pravdy či pošpinění někoho jiného. Hledám jakýsi

konsensus, který by mohl otevřít prostor k další diskuzi. Stále si ale nejsem jistý, zda jsem téma uchopil správně a zda je vůbec možné rozumně sepsat názor na tak rozsáhlé dílo, jaké doposud Jindřich Štreit vytvořil. Nicméně se o to pokusím..

Je tedy zřejmé, že se nesnažím sepsat životopis ani soupis díla, ani shromažďovat dosud publikované informace. To považuji za mravenčí práci bez tvůrčího přínosu. Jde mi o zamyšlení se nad kontinuitou tvorby Jindřicha Štreita, nad podstatou umění, fotografie a dokumentární fotografie vůbec.

Celou prací se vine životopisná linka, pomocí které budu rozplétat a dovysvětlovávat mnohé okolnosti toho kterého období. Přepisování již tolikrát reprodukováného životopisu považuji za bezvýznamné. Naopak při hlubším ponoření do autorovy tvorby mi celkem přirozeně vyvstalo několik časových mezníků, jež v práci využívám ke chronologickému dělení. Díky tomuto mohu poměrně logicky a v propojení s aktuálními situacemi přemýšlet nad jednotlivými fotografiemi.

Budu tedy analyzovat rané dílo, které vznikalo bez jasného cíle, víceméně jako vlastní momentní fotografie, i když už v těchto snímcích můžeme vytušit pozdější směřování. Velkou kapitolu budu také věnovat zabaveným fotografiím Státní bezpečnosti, pro které byl autor, jako snad jediný fotograf u nás, vězněn. Podrobně analyzuji jednotlivé fotografie a příkládám kontakty, na kterých opět demonstrují systematičnost práce. Následují poznámky k již zmiňované inscenaci. Protože jsem sám aktivní dokumentární umělec, nevyhýbám se ani poznámkám z vlastních zkušeností. Nakonec analyzuji pozdější tvorbu z let 1983–1989 (respektive 1990), která následovala po výkonu trestu v době zákazu pedagogické činnosti, kdy byl Jindřich Štreit zaměstnán jako dispečer na Státním statku v Rýžovišti.

1946–1963

Ačkoli jsem se chtěl zásadním způsobem vyhnout životopisným údajům, tak v práci, která je konkrétně zaměřena na dílo jednoho autora, nelze začít jinak, než vhlédnutím do minulosti, které nám posléze umožní lepší pochopení pozdějšího autorova vývoje.

Jindřich Štreit se narodil 5. září 1946 ve Vsetíně a do svých deseti let žil s rodiči a sourozenci ve Stříteži nad Bečvou. Rodina mu již od útlého dětství poskytovala nezbytné intelektuální zázemí.

„Můj otec byl velmi aktivní člověk a mimo jiné se také stal dobrovolným kulturním pracovníkem. V Hostinci u Barošů se mu podařilo založit kino, kde se několikrát týdně promítaly filmy. Matka prodávala vstupenky, knihy a cukroví. Nabízené tituly však často neodpovídaly vkusu místních návštěvníků, a tak neprodané knihy nakonec kupovali sami rodiče. V naší knihovně se tak ocitla Shakespearova dramata nebo Svět orchestru Mirka Očadlíka.“¹

Jindřich Štreit st. (1921–1986) byl tedy povahou intelektuál a pracoval jako vesnický učitel. „Dne 7. března 1956 otec ve vyučování vzpomněl Masarykových narozenin a uctil je jeho oblíbenou písničkou Ach synku, synku. Některé z dětí se pochlubilo doma, a rozpoutalo se peklo. Vyšly články v novinách a otec dostal ultimátum: buď jít pracovat do továrny, nebo odejít učit do pohraničí. Dne 26. srpna jsme se stěhovali do Těchanova v podhůří Jeseníků, kde se otec stal ředitelem místní jednotřídky.“²

Rok 1956 se tak z dnešního pohledu jeví jako zcela zásadní jak pro celou rodinu, tak zejména pro samotného Jindřicha Štreita mladšího. Bylo to poprvé, co se ocitl v místě, které zcela ovlivnilo jeho pozdější život, v místě, kde našel své životní téma vesnice.

„Také postavení mé matky získalo v tomto kraji nový charakter. Velmi aktivně se zapojila do různých veřejných funkcí a dobře se v nich uplatnila. Mimo to pracovala i v kulturním středisku a pořádala pro lidi zájezdy do divadel. Do její kompetence patřilo také zajišťování pracovních míst, především pro ženy, starší lidi a tělesně postižené. Své starosti si matka často přinášela domů, a tak celá rodina řešila obecní problémy.“³

Jindřich Štreit pak nejprve navštěvoval školu, kde mu byl učitelem jeho vlastní otec a v roce 1963 dokončil gymnázium v Rýmařově a pokračoval ve studiích v Olomouci.

1964–1973

V polovině šedesátých let se tedy pozornost Jindřicha Štreita poprvé intenzivněji přesunula do Olomouce, kde začal studovat na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci výtvarnou výchovu a učitelství pro první stupeň základní školy. S počátkem vysokoškolských studií lze rovněž spojit také začátky autorovy fotografické tvorby. Navštěvoval tehdy fotografický kroužek, který fungoval při fakultě a „vedl jej amatérský fotograf pan Schwarz, na křestní jméno si už nevzpomenu, a pomáhal mu student Kubíček z vyššího ročníku“⁴. Důležitou roli ale sehrál profesor Bukovjan, který vyučoval hru na housle a zpěv a Jindřich Štreit navštěvoval jeho hodiny. „Bukovjan měl také černou komoru sbitou z papundecku přímo na chodbě katedry a navíc měl hobby, kdy sbíral a prodával fotoaparáty. Jednou mi nabídnul foťák Welta za 400 korun. Doma jsem to řekl otci, jestli mi ty čtyři stovky dá a on řekl památnou větu: ‚Když nebudeš deset let kouřit, tak ti je dám...‘. Já jsem přitom nikdy v životě nekouřil, ani jsem nedržel cigaretu v puse, ale on měl strach, že v Olomouci zvlčím.“⁵

Štreit později vytvářel kvalitativně i tematicky velice rozkolísané fotografie. Výběr témat nebyl nijak koncepční a zaměřoval se spíše na povrchní okouzlení okolím. Autorovy první fotografie vznikly již v roce 1964, jedna z prvních publikovaných je pak fotografie pohřebního průvodu na pozadí „kachní fronty“, která směřuje opačným směrem. [1] Tato fotografie vznikla již v roce 1965 a je jako nejstarší zahrnuta v monografii **Jindřich Štreit, Fotografie 1965–2005**⁶, kterou vydalo nakladatelství Kant v roce 2006 u příležitosti autorova životního jubilea. Zde však ještě cítíme značný poetismus a snad také sentiment, který je Štreitovi v počátcích poměrně vlastní.

Univerzitní studium zakončuje dvěma výstavami v letech 1967 a 1968, zde již vůbec poprvé publikuje zmíněnou fotografii pohřebního průvodu. V roce 1971 se žení s Agnes, přesunují se do Sovince, kde Štreit učí v místní jednotřídce, mají dceru Moniku.

Zpřítma do očí

Krátce na to bere znovu do rukou fotografickou kameru a obrací svůj zájem nejdříve na své nejbližší okolí a přátele. V těchto pohledech začíná vstřebávat mnohem více osobní polohu fotografie, v několika náznacích se přibližuje hlubší psychologické stránce postav a dostává se pod povrch. Proniká skrze nesnadno proniknutelnou vrstvu povrchonosti, aby začal poodkrývat lidskou duši. Nyní to zní možná samozřejmě, při důkladném prohlédnutí negativů z tohoto období však zjišťujeme, jaká důsledná práce za tím stojí. Dokonce si myslím, že je ve fotografiích patrný bezmezný „chtíč“ pracovat s fotografií, svěží talentovaný pohled ale stále absentuje.

Štreit tvrdohlavě snímá osoby z bezprostřední blízkosti, výřez omezuje pouze na tvář, ramena, polopostavu připouští jako maximum ze zobrazovaného. Takovýchto pohledů vytvořil stovky, dokud se zcela nevyčerpal. Doslova zkouší, jak by to focení mohlo fungovat nejlépe. Kýčovitě a neuměle fotografuje dívku mezi kopretinami na louce, stejně jako řadu dalších velmi průměrných portrétů. [2]

Dnes jeden z nejvýznamnějších teoretiků a historiků fotografie u nás, Vladimír Birgus, v článku o Jindřichu Štreitovi v Československé fotografii z roku 1978 zmiňuje o tomto období následující:

„Dva roky pracoval na cyklu Člověk, souboru neobyčejně sugestivních portrétů. Nejpozoruhodnější z nich jsou portréty starých lidí. Z jejich tváří vyzařuje nejen nostalgie a smutek, ale i důstojnost a jakási vznešenost.

Je těžké tyto práce stylově zařadit; nejsou to ani ryzí dokumenty, ani čistě režirované záběry. Štreit sám říká: ‚Někdy trochu aranžuji, ale je to jen proto, že nemám dost času čekat, až člověk před kamerou sám udělá gesto, které potřebuji.‘ Nejde mu tedy o naprostou autenticitu, spíše o jisté zobecnění.“⁷

Birgus dále pokračuje konstatováním, že Štreit usiluje o obsáhnutí psychiky a charakterových vlastností portrétovaného spolu s prostředím s důrazem na estetiku fotografie. Dodává ale, že „přecenění snahy o výtvarně účinnou formu ho v některých

případech přivedlo až k jisté vyumělkovanosti. O tom, že se mu toto nebezpečí nepodařilo překonávat ani později, podává důkaz seriál Love Story o invalidním mladém muži a jeho dívce, kde spekulativní režie snímků beze zbytku pohřbila silnou humánní myšlenku.”⁸

Samozřejmě, že je možné vysledovat počínající tvůrčí kvalitu, kterou však tušíme spíše v kontextu se současným autorovým věhlasem. Vidíme již patrnou a uvědomělou práci s prostředím **[3,3a]**, i když Štreit sice fotografoval i celkové pohledy na situace, například snímky z pohřbu či svatby v Sovinci – tyto fotografie ale zatím nijak nevybočují z běžné upomínkové momentky. Pokud bychom tedy upustili od všeho, co dnes o autorovi víme, nehledali bychom ve fotografiích nic než průměrnost amatéra⁹. Tato situace se přesto v následujících letech měla změnit. Hned na počátku 70. let můžeme v tvorbě vyhledat různé analogie k fotografiím pozdějším. Již v roce 1972 pozorujeme rozvíjející se schémata, která autor nejdříve zkouší a v následujícím období, někdy až téměř o dvacet let později, dosahuje kompozice, která dalece přesáhne všechny dosavadní snahy. Je to patrné například u snímků vyvádění dobytka z přepravních aut. Jindřich Štreit tyto momenty evidentně dlouhodobě sledoval, jedna z prvních fotografií této situace **[4]** stále zůstala pouze povrchním sledováním děje odněkud z povzdálí. O třináct let později, tedy v roce 1985, fotografuje téměř totožný děj, avšak v jiném prostředí, v pozadí již není novostavba a děti u zábradlí, ale rozpadající se omšelá cihlová stěna a přihlížející muži s drsnými neuhlazenými tvářemi. Scéna působí téměř apokalypticky, přesila člověka nad nevinným zvířetem se zračí v jeho teď už odevzdaných očích a symbolickém, ačkoli nechtěném a donuceném, pokleku. **[5]**

Podobné předobrazy se nabízejí také ve fotografii „stranické akce“ na louce za vsí, kde vidíme jedny z prvních uvědomělých pokusů zobrazení politické ideologie a hesel. **[6]** Vliv surrealismu, myslím, netřeba zdůrazňovat. Obdobné kompoziční řešení pak autor uplatňuje až v roce 1988. **[7]** Další analogie se nabízí ve fotografii zadní části interiéru autobusu. V počátku

70. let tak Štreit fotografuje zřejmě školní vyjížďku [8], později ji nahrazuje pohledem na dělnice v pracovním přepravním voze. [9] A nakonec možná překvapivé srovnání dvou zdánlivě nesouvisejících pohledů. Opět asi roku 1972 Jindřich Štreit fotografoval zemědělského dělníka v období žní při práci na vlečce [10] a totožný pohled, ze stejného stanoviště, z mírného nadhledu, kdy v popředí staví postavy na vlečce, ve druhém plánu zobrazuje táhnoucí traktor a v pozadí příjemný hornatý poetizující horizont, zopakoval po více než dvaceti letech, v roce 1997, v Kižinze na Sibiři při jednom ze svých pozdějších projektů. [11]

Sám Štreit při většině rozhovorů (již od 80. let) často zdůrazňuje, že si fotografie nosí již hotové v myšlenkách a čeká, až se odehrají v realitě. Pracuje na jedné straně intuitivně a na druhé právě hledáním již připravených obrazů. Do jisté míry si tyto mentální předobrazy postupně vypracovává od svých prvních fotografií, jak jsme se mohli přesvědčit v předchozích různých paralelních příkladech.

1974–1978

„Jméno Jindřicha Štreita je patrně většině čtenářů neznámé. Tento dvaatřicetiletý učitel žije už téměř deset let tak trochu březinovským způsobem stranou od kulturních center v Sovinci, malinké vesničce v jesenickém podhůří. Není členem žádného fotoklubu ani skupiny, soutěže příliš neobesílá a kromě jednoho nebo dvou snímků v časopise Výtvarnictvo - fotografie - film nyní vlasntě poprvé publikuje v odborném časopise. Tím více proto překvapí samotné jeho práce, svědčící o tom, že Štreit patří k nemnoha vyhraněným a skutečně vyzrálým mladším představitelům naší amatérské fotografie.“¹⁰

Tento text Birgus publikoval v roce 1978. Já se nyní vrátím ještě o čtyři roky zpět, přesněji do roku 1974, kdy Jindřich Štreit započal své studium na *Škole výtvarné fotografie při ústředním výboru Svazu českých fotografů v Brně*. Školní prostředí bezprostředně spjaté s fotografií na něj mělo evidentní vliv. Nejen, že se lépe zorientoval ve vlatstní tvorbě a našel skutečnou podstatu toho, co chce zachytit a na co se zaměří, ale nesporně měl přístup k publikacím a periodikům, které se toho času věnovaly fotografii.

Hned v témže roce začíná pracovat na souboru **Romové bez romantiky**, který formuje také po celý následující rok. Každému samozřejmě vytane na mysli neopakovatelný a dosud nepřekonaný soubor Cikáni Josefa Koudelky, který se tomuto tématu začal věnovat o celých deset let dříve. Těžko soudit, zda se Štreit kdy dostal do styku s Koudelkovými fotografiemi, nebo je měl možnost někde vidět, protože Koudelka již byl v 70. letech v exilu a v československých fotografických časopisech nepublikoval. Nicméně je téměř samozřejmostí a jaksi v dobové tradici, že většina dokumentaristů té doby používali vysoce citlivý hrubozrnný materiál a širokoúhlé objektivy (Koudelka používal dokonce ohnisko 25 mm¹¹), které umožňovaly fotografovat osoby neizolovaně od jejich životního prostředí.

Jindřich Štreit se této „inovaci“ také nevyhýbal, a tak postupně upouštěl od tuctových portrétních postupů, začal si mnohem více všimnout okolí a to zahrnoval do celkové kompozice. Díky tomuto vznikla řada výborných fotografií, které se však zatím nebyly schopny osamostatnit vytříbeným viděním autora a byly spíše cestou či hledáním vlastní „identity“. Můžeme tak komparovat Štreitovy snímky právě s Koudelkovými Cikány, nebo je porovnávat s jednou z nejznámějších světových fotografií Matka tulačka od Dorotheey Lange.**[12]** Přitom lze předpokládat, že Štreit měl možnost její fotografie vidět právě v již zmiňovaných časopisech.

Je evidentní, že se autor opakovaně pokoušel o dosažení určité kompozice a výrazu, který mírně koreluje právě s matkou tulačkou. To, že vědomě pracuje se stejným námětem a k tomu střídá ženu a muže, svědčí o snaze a cílevědomosti.**[13]** Rozhodně je velmi zajímavé, že schéma „madony“ se nebojí transformovat do „otčí“ role.**[14]** Jindřich Štreit se začal vážně fotografií zabývat až v době, kdy „(...)společenská funkce reportážní a dokumentární fotografie byla už od třicátých let nepoměrně vyšší a významnější než společenská funkce ‚salónové, akademické a výtvarné fotografie‘, protože se obracela k nejširším masám, protože mluvila srozumitelnou řečí, někdy velmi prostě, jindy až naturalisticky, tvrdě; někdy uvědoměle, jindy jen spontánně a náhodně formulovala závažné myšlenky.“¹² Československá fotografie dokonce věnovala dokumentární fotografii celoroční rubriku Dokument doby (1975). Ludvík Baran v ní referoval mimo jiné také o tom, že „dokumentární fotografie se vyznačuje nesmyslnou tematikou, vychází z objektivní skutečnosti, je založena na faktech a událostech společenského života, politiky, kultury, vědy i na událostech rodinného života v jeho intimitě; dokumentární fotografie reflektuje bezprostředně život, je život sám. Obvykle většina těchto fotografií vzniká reportážní metodou“¹³.

Je pozoruhodné, že v období práce na romském souboru autor znovu využívá některých pohledů, které uplatní v širší míře ve své celoživotní tvorbě. Je to zejména fenomén zobrazování dveří

a jejich užívání v kompozici, v té době ale nijak nadprůměrné a pozornosti hodné. Na základě znalostí již pozdější práce je zajímavé se zamyslet nad vývojem právě této skupiny fotografií. **[15 a,b,c,d]** Snaha o zachycení dveří v kompozici snímku nejprve vrcholila v rozmáchnuté fotografii ze Sovince **[16]** a o tři roky později optimistickým gestem starší ženy a muže v ikonické fotografii z Albrechtic. **[17]** Ve fotografiích z poloviny 70. let však krystalizovalo mnohem více analogických témat a kompozic, za všechny bych ještě zmínil jednu, méně nápadnou – portrét muže v interiéru **[18]**, který obrazově předznamenává portrét prodavače masných výrobků **[19]**, který Štreit asi poprvé publikoval v knize (AB)NORMALIZACE v roce 2009, o které se budu více zmiňovat v závěru mé práce. Soubor Romové bez romantiky obsahoval samozřejmě více kvalitních fotografií, které byly stále do jisté míry ovlivněny portrétním přístupem s absencí živější momentky. **[20 a,b,c]**

Jindřich Štreit pak fotografoval divadelní zákulisí, nejdříve zejména v Olomouci, v dalších letech také jinde. Z těchto souborů v monografii z roku 2006 nalezneme fotografii jedinou **[21]**, jejíž paralela byla zveřejněna s textem Vladimíra Birguse v Československé fotografii v roce 1978. **[22]** V roce 1990 v rozhovoru pro Revue fotografie odpovídá Jindřich Štreit na otázku o vývoji jeho fotografické práce následovně: „(...) Absolvoval jsem souborem divadelních fotografií. Zároveň jsem však pochopil, že podobné věci mohou dobře fotografovat lidé z města. Pro mě bude nejlepší, když se zaměřím právě na fotografování života na vesnici, když se pokusím vypovídat o tom, co nejlépe znám. Koncem sedmdesátých let jsem již pracoval způsobem jakési life-photography. Snažil jsem se oprostit od výtvarnosti. Usiloval jsem o zachycení života, ale s určitým osobním stanoviskem. Nešlo mi v pravém smyslu o sociologickou fotografii, i když výsledek má tento podtext. Šlo mi o akci, o vyjádření situace, mezilidských vztahů.“¹⁴

Reportáž a dokument z vesnice

Druhá polovina 70. let byla v oblasti československé fotografie tématem vesnice a dokumentární fotografie prodchnuta. Časopis Československá fotografie publikoval v roce 1975 také následující text Ludvíka Barana:

„(...) Politická příprava pro socializaci vesnice byla však velmi dobře promyšlena a správně rozvržené úkoly mohly být postupně uskutečňovány. Nejmarkantnějším vnějším projevem bylo rozorání mezí, hranic větších nebo menších pozemkových soukromých vlastnictví, které bylo jednak překážkou jednotného velkorysého plánu pěstování plodin, jednak znakem přežitého individuálního, málo produktivního systému.

Dříve než byli ideologicky připraveni umělci, malíři, grafici, spisovatelé a dramatikové, došlo k obrovským proměnám, které zachytily spíše suché dokumenty než současná výtvarná či dramatická díla.

Vznikla celá řada dokumentů na stejné téma ,rozorávání mezí' ve všech krajích Československé republiky. Některé koncipované manifestačně s prapory a mnoha přihlížeujícími, jiné prosté, civilní, nevzrušivé, ale přesvědčivé a vpravdě dokumentární. Známé jsou dokumenty „Velkých proměn“ Lubomíra Štěpána z Děčína, K.O. Hrubého z Brna, Václava Jírů z Prahy, řady amatérů, profesionálů a novinářů, kteří dokumentovali od roku 1949 proměnu české vesnice i české krajiny. Snímek fotoreportéra Bohuslava Nauzy [23] z pražských Zemědělských novin je prostým neokázalým dokumentem, zachycujícím lapidárně politickou a ekonomickou proměnu v nejjednodušších znacích. Mez, traktor, radlice, široké pole. Snad si to neuvědomovali ani zemědělci, ani fotografové, ale důležitým rysem bylo rozorávání mezí mechanizovanou jednotkou. Koňský potah se stal tehdy znakem minulosti. Když později letěla jedna africká delegátka na kongres do Prahy a viděla z letadla širé lány, poznamenala: ,Jak velká jsou vaše královská pole, král má jistě velký dvůr.'“¹⁵

Z výše uvedeného je tedy zřejmé, že si společnost uvědomovala potřebnou dokumentaci procesů, které tehdejší režim ordinoval a uváděl do praxe. Z textu samozřejmě cítíme také značný ideologický podtext. I přesto je neobyčejně zajímavé pročitat články, které měly doslova vyburcovat amatérské fotografy k práci na tématu vesnice. Není tedy vyloučeno, že tato atmosféra popostrčila k tvorbě a zaznamenávání vesnického života také Jindřicha Štreita. Ludvík Baran například uvádí článek, jehož název jsem si vypůjčil pro tuto kapitolu, slovy: „Vesnice bývala a dosud je přitažlivá pro fotografy krajinářsky, pitoreskností zděných fasád, dřevěných chalup, návsi, božími mukami, kapličkou, typy lidí, různým domácím zvířectvem; někde je zajímavá i tradičním oblečením a některými slavnostmi, které lákají obyvatele měst. Tato dosti povrchní vnější tvář, je svádí spíše k romantizování než k aktivnímu dramatickému dokumentu nebo aktuální reportáži.“¹⁶ Dále si Baran posteskuje nad tím, že jediné dohledatelné fotografie vesnice, ať už v muzeích či domácnostech, jsou postiženy „...dobovým názorem na fotografii. Ta měla ‚vysoký cíl‘ v uměleckém projevu sledujícím napodobení malířsky vznešených motivů (portrét, krajina, zátiší), které byly objektem ‚hodným zobrazení‘. (...) Sociální obraz skutečnosti zachytilo jen několik málo fotografů, kteří šli za námětem ven z města, ven z ateliéru. Život na vesnici z pohledu sociálně kritického nebyl pro tehdejší buržoazní tisk žádoucí.“¹⁷ Je zajímavé, že autor textu stále přemýšlí pouze v rovině té, že fotografové z města jezdí fotografovat vesnici v úzu daném dobou. Zcela ale vypouští tu alternativu, že by samotní obyvatelé vesnice mohli jejich žitou skutečnost fotograficky zpracovat.

Dále v článku konstatuje, že „naš styl fotografické dokumentace zemědělství a života venkovského lidu se dosud tvoří, nemá svůj osobitý charakter, ani jednotící přístup, ani autorské řešení. Jedním z nedostatků je přílišné zúžení tématu na klasické a manifestační projevy lidu na venkově, které nedostatečně zobrazují celý profil života v jeho proměnách sociální struktury, kulturním projevu, proměně psychiky venkovského člověka, jeho

sepětí s tradicemi, novém kolektivním způsobu hospodaření i kolektivním projevu společenském. Je dobře známé, že fotografové z města hledají náměty a motivy na vsi ve svém volném čase a fotografové z vesnice jezdí do průmyslových center a městských aglomerací, protože nenacházejí ve svém blízkém okolí žádné vhodné motivy k zobrazení."¹⁸

K tomuto je na místě podotknout, že totožný přístup není zcela poplatný tehdejší době, ale prolíná se skrz životy mnoha generací autorů. Stále platí určitá touha po atraktivitě, kterou nevyzrálí autoři mají tendence hledat mimo místo svého bydliště. A přitom se můžeme opakovaně utvrzovat v teorii, že skutečně dobrý autor je schopen vytvořit kvalitní a nadčasové dílo na několika metrech či kilometrech čtverečních, jak později dokládá třeba právě Jindřich Štreit.

Baran článek nakonec končí tezí, že je třeba učit fotografie zemědělskou tematiku „dělat“ a že námětů je mnoho, o kterých doslova píše: „Jsou zajímavé i fotogenické, ať už jde o práci kolektivní či individuální, o malé či větší rodinné slavnosti, které se zpravidla odehrávají v kolektivu s jinými vztahy než ve městě, o výroční obyčej, sportovní slavnosti, pomoc při veřejné i soukromé výstavbě různých zařízení, kolektivní sdružování ve svazu žen, svazu požárníků, práce SSM apod.“¹⁹

Ze všech výše citovaných částí Baranova textu je zcela zřejmý dobový režimní požadavek a de facto téměř výzva fotografům, aby svou pozornost začali obracet k životu na vesnici. Prosba o zobrazení života, skutečného života, o vyzdvižení socialismu, kolektivizované vesnice. Nakolik závažný byl tehdejší apel a také skutečnost, že toto dokumentaristické buditelství v polovině 70. let mělo svůj význam, avšak nevzbudilo davové nadšení z fotografování vesnice, dokládá následující text Miloše Poláčka z roku 1977. Týká se výstavy Opava '77 a byl opět publikován v Československé fotografii. Znovu se ale ukazuje, o co šlo především - nebyl to opravdový život lidí, ale nezastavitelný rozmach socialistické práce, kolektivizace a normalizace zejména v zemědělství.

„Poroty fotografických soutěží i redakce novin a časopisů mnohdy hořekují nad nedostatkem ‚zemědělských‘ fotografií, tedy snímků postihujících v širokém motivickém spektru život na vesnici (dnes snad už přesněji v oblastech mimo městské aglomerace), oblast prudkých změn v charakteru výroby i přerodu krajiny. Bylo proto velmi poučné zhlédnout výstavu právě na tuto tematiku specializovanou – Opava '77. V průběhu deseti let se z místní akce uspořádané JZD Domoradovice (na níž byli autoři odměňováni živým seletem či kopou vajec) vyvinula celostátní fotografická soutěž. To podstatné – zachytit prudký rozvoj socialistického zemědělství a měnící se tvářnost naší vesnice – jí však ve vínku zůstalo.“²⁰ Polášek následně rozebírá jednotlivé fotografie, respektive nejzastoupenější okruhy. Dochází k závěru, že jednu skupinu tvoří fotografie zaměřené na tvářnost krajiny, ve kterých převažuje tradicionalistická koncepce postavená na tradičních estetických hodnotách. Do další nepřilíš početné skupiny fotografií zařadil ty práce, jenž postihují mizející svět horských políček, romantiky starých chalup a těžké dřiny minulých let. Za nejpočetněji zastoupený námětový okruh považuje fotografie orientující se doslova na „zachycení bouřlivého rozvoje zemědělství dneška, přerodu vesnice v průmyslový, specializovaný komplex.“²¹

Znovu se nám potvrzuje důraz režimu kladený na novodobou, kolektivizovanou a zemědělským průmyslem atakovanou vesnici. Přesto všechno je potěšitelné, že si autor textu ponechává kritickou rovinu článku, když „málokterý seriál byl obsahově gradován, téměř chyběla obrazová výstavba (postup od celku k detailu), zvolené náměty byly málo atraktivní a docházelo tak k zbytečnému rozměňování účinu. Stále neodbytněji se tedy hlásí myšlenka, že autoři vyhotovili tyto seriály ne z vnitřní potřeby, nýbrž proto, aby obeslali příslušnou kategorii soutěže.“²²

Charakter doby, která tvořila zásadní bod zlomu ve Štreitově tvorbě a nastartovala jeho životní soubor o vesnici, lze shrnout větou k Národní výstavě amatérské fotografie: „Místo efektních ohňů hutí a roztočených kol fabrik se stále více stává středem

pozornosti člověk. Člověk-individuum, člověk-občan, člověk myslící i váhající, člověk rozpačitý i jednající.“²³

V tomto „humanistickém“ období Štreit odjíždí do Polska, aby se tam zúčastnil týdenní poutě z Varšavy do Čenstochové. Při této jak fyzicky, tak psychicky vypjaté události nalézá smysl svého fotografování a hlavně výrazový jazyk a styl vlastního přístupu.

Když jsem dříve psal o tom, že nemnoho fotografů tvoří v místě svého bydliště a jeho bezprostředním okolí, Jindřich Štreit se rozhodl po návratu z Polska právě pro tento přístup.

„...definitivním stvrzením tohoto rozhodnutí byla přednáška Jána Šmoka v Olomouci. Tento významný pedagog a propagátor fotografie zde údajně vyslovil, že fotograf by měl fotografovat především tam, kde žije.“²⁴ Proto v následujících letech se autor striktně zaměřil na život v bezprostřední blízkosti svého bydliště. Systematicky dokumentuje dobu, ve které žije. Necestuje nikam do vzdálených míst, svou kameru využívá pouze v mikrosvětě své pozapomenuté vesnice a jejím nejbližším okolí, kde nachází podstatu bytí. K fotografii ale přistupuje jinak, straní se lyrického a poetického přístupu k fotografii, který uplatňoval třeba Martin Martinček ve slovenských tradičních vesnicích oblasti Liptova.

„Vždycky jsem vycházel ze surrealismu a z absurdního přístupu k životu, z postavení dvou nesourodých věcí k sobě. Fascinuje mě, když na půdě živočišnosti, naturalismu a pudovosti se objeví vztah, který je laskavý, plný něhy a krásy.“²⁵

1979–1982

Vážená paní,

dovoluji si Vám zaslat náhledovky, jak mi psal Jaroslav Anděl. Prosím, abyste je brala opravdu jako náhledovky, které mi slouží místo kontaktů.

Dané téma zpracovávám od poloviny r. 1979 a jsem jím nadšen, fascinován, ohromen a šťasten.

Je mi blízké, protože celý život žiji na vesnici.

Důvěrně znám prostředí, lidi i jejich problémy.

Byl bych moc rád, kdybyste mi k fotkám něco napsala.

Fotky jsem vybíral z různých cyklů, rozsáhlejších souborů, je to takový mišmaš.

Žena se mi směje: Kdo by se chtěl na to koukat?

Tak nevím...

Srdečně zdraví

Jindřich Štreit

V Sovinci dne 18.2. 1981²⁶

Jak sám autor uvádí v korespondenci s Annou Fárovou, toho času nejvýznamnější teoretičkou fotografie, která dokázala pomoci české fotografii v zahraničí a zejména přivádět svěží tendence v opačném směru, tématu vesnice se věnuje koncepčně od poloviny roku 1979.

Jindřich Štreit nebyl externím pozorovatelem – kritikem – on se svou rodinou socialistickou dobu žil a v podstatě se na ní do jisté míry také podílel. Chladnou strohost schůzí pod Husákovým drobnohledem zlidšťovaly hrou na flétnu právě jeho žena Agnes s dcerou Monikou a dalšími žáky. Ostatně takovýto postoj se od ředitele místní školy a jeho rodiny de facto očekával. Autor měl proto všechny předpoklady k tomu stát se, v tom nejlepším smyslu slova, kronikářem kolektivizované socialistické vesnice, antipropagandistou. Skutečnost, že obecní kroniku skutečně nějakou dobu vedl, jen potvrzuje výše uvedené.

Dříve citovaný dopis je nabitý přesvědčením, které Štreit v té době do fotografie vkládal a šel si za svým tématem. Jindřich Štreit tak započal umanutou a cílevědomou prací o své vesnici, jejím okolí a hlavně vlastním bytí.

„Začaly vznikat první cykly, které jsem později rozvíjel, prohluboval. Schůze, vztah lidí k televizi, staří lidé a jejich osudy, postavení dětí v rodině, styl bydlení, způsob života. Byl jsem tím fascinován, ohromen, silně zaujat. Pořád jsem fotografoval, při každé situaci. Dostával jsem se s fotoaparátem do rodin. Snažil jsem se ale o jakési zobecnění, aby to nebyl jen problém jedné vesnice, jednoho místa.“²⁷

Na malém prostoru několika obcí se mu podařilo zachytit kolektivizovanou socialistickou vesnici doby reálného socialismu, vyjádřit pocit z doby a ještě k tomu přinést osobitou autorskou výpověď o lidském údělu.²⁸

Vážená paní,

nemůžete si představit, co pro mne znamenala návštěva u Vás.

Byl jsem tak nadržený, že sotva jsem přijel, a i když jsem dvě noci nespal, hned po vyučování jsem udělal tři filmy.

J. Anděl mi psal, abych Vám poslal 20 náhledovek.

Poslal jsem jich trochu více, ale vidím, že jste zvyklá na ještě větší kvantum, tak Vám posílám celou bednu.

Nečiním tak proto, že byste neměli přijet. Čekají mne však ještě dva překrásné měsíce, které profotím s myšlenkou na Vás, takže konečný výběr bych nechal až na začátek května.

Za minutu dvanáct. Rád bych se uvedl ve slušném světle, tudíž co nejlépe, když už mám tu čest. Abych Vám nedělal ostudu.

To by bylo skvělé, kdybyste potom přijeli.

Žluté krabice s jedničkou jsou fotky z I. období červenec–říjen 1979, obálky s hlavičkou školy: II.období březen–květen 1980, čisté obálky III. období říjen–leden 1981.

Od Vás jsem letěl kouknout se na Italy. Byly tam krásné věci. A potom na vlak. Přátelé mne již čekali. Sedíme ve vlaku a já říkám: Poslouchejte, vystupme, pojedeme v noci, potřebuji se kouknout do Činoheráku. Chvilka váhání, ale než se stačil vlak rozjet, už jsme si to maširovali do Smeček. Sehnali jsme lístky na večer /dokonce do první brázdy/. O přestávce jsme na sebe nechali magicky působit plochu a atmosféru a najednou...lup ho - poznání. Základní koncepci instalace mám, má možnost dalšího hraní, ale ten grunt by tady byl. Rád bych se ještě s Vámi v pondělí o tom pobavil.

Dovoluji si pozdravovat Vaše velmi sympatické mladé dámy a smím-li i Mistra.

Váš Jindra Š.

V Sovinci dne 3.3. 1981

Snad to v pondělí vyjde. Žena prohlásila, že mne samotného už nikam nepustí, takže nevím.....²⁹

Výše citovaná korespondence pochází, jak známo, z počátku roku 1981, tedy z doby, kdy Jindřich Štreit využil příležitosti spolupráce s Annou Fárovou, k níž jej přivedl Jaroslav Anděl. Anna Fárová byla jeho tvorbou zaujata a hned 1. června 1981 zahajovala výstavu Štreitových fotografií v tehdy velmi respektovaném výstavním prostoru Činoherního klubu v Praze (ona plocha, kterou na sebe Štreit nechává v dopise magicky působit). Mimo jiné toho času hovořila o nově příchozím Jindřichu Štreitovi, který „(...) je velmi vítaný host, poněvadž přinesl s sebou ze severní Moravy, kde je ředitelem školy, něco podstatného, svoji hloubkovou zainteresovanost v prostoru, kde žije, a v lidech, se kterými žije. To není turistika a nezávazný výlet někam, kde to neznám, za co nenesu zodpovědnost a o čem mohu vypovídat cokoli, jakkoli a efektně. Tady je autor, který už ze svého postavení ve své obci a ze své hluboké angažovanosti v nejčistším a nejvážnějším smyslu slova těží svou fotografickou žeň a nese tak svou kůži na trh i se svým svědomím. Hranice estetiky je překročena k nejtěžší bariéře etiky. A stokrát se můžeme bavit o slohotvorných principech, o použitých prostředcích, o uměleckém působení fotografie, když tu náhle jsme ohromeni výpovědí, která zahání daleko všechny předchozí aspekty. Jsem ráda, že naše konání se uzavírá Štreitovou výstavou, nesoucí v sobě všechny znaky, o které nám vždy šlo.“³⁰

Autor tímto okamžikem překonal propastný rozdíl mezi zapomenutou sudetskou vesnicí a kulturním centrem - Prahou - a rázem vystavuje své práce v absolutním středu fotografického dění. Dostává se tímto do řady autorů, kteří vystavovali před ním - namátkou jmenuji alespoň Dušana Šimánka, Ivana Lutterera, Bohdana Holomíčka či Irenu Stehli. Tímto ale šíření povědomí o jeho tvorbě neskončilo. Anna Fárová následně připravila velkolepou výstavu v září 1981 v Plasích u Plzně. Výstava 9+9 se zapsala do dějin české fotografie. Díky zahraničním kontaktům Fárové o výstavě psali novináři v předních evropských denících, včetně francouzského Le Monde, a na výstavu přijeli takoví hosté, jako Henri-Cartier Bresson či Marc Riboud. Na vernisáž se tehdy

sjely stovky návštěvníků, výstava sice byla povolena, ale bylo nemožné ji uskutečnit v Praze, proto se přesunula do Plasů.

Zabavené fotografie

(...)

Obžalovaný Jindřich Štreit,

nar. 5.9.1946 ve Vsetíně, zaměstnanec Okresní pedagogické knihovny v Bruntále, trvale bytem Jiříkov, část Sovinec č. 6, okr. Bruntál, je vinen, že

1/ v době od 26.2.1982 do 28.2.1982 na výstavě " Mladá kamera " ve spojeném závodním klubu ROH v Uničově, okr. Olomouc, vystavil několik fotografií, které svým obsahem hanobí Československou socialistickou republiku,

tedy veřejně hanobil republiku

2/ v době nejméně od roku 1979 do června 1982 převážně v okrese Bruntál zhotovil větší množství fotografií, které svým obsahem snižují vážnost prezidenta republiky a některé z těchto fotografií zveřejnil ve dnech 26.2 - 28.2.1982 na výstavě " Mladá kamera " v Uničově, okr. Olomouc a dne 10.6.1982 na nepovolené výstavě " Setkání" na tenisových dvorcích TJ Sparta v Praze 7,

tedy snižoval vážnost prezidenta republiky,

čímž spáchal

ad 1/ trestný čin hanobení republiky a jejího představitele podle § 102 tr. zák.,

ad 2/ trestný čin hanobení republiky a jejího představitele podle § 103 tr. zák.

a odsuzuje se

podle § 102 tr. zák. za použití § 35, odst. 1 tr. zák. k úhrnnému trestu odnětí svobody v trvání 10/ _ deseti / měsíců. Podle § 58, odst. 1, písm. a/ , § 59, odst. 1 tr. zák. se výkon trestu podmíněně odkládá na zkušební dobu 2 / dvou / let.³¹

Tento rozsudek si Jindřich Štreit vyslechl před třiceti lety, konkrétně 30. listopadu 1982. Na následujících řádcích budu věnovat dostatek prostoru samotné části Odůvodnění rozsudku, které v originálním spise mělo rozsah více než osm stran. Odůvodnění není jen strohým dokumentem o nešťastném lidském osudu, ale spíše smutnou stránkou lidské mentality a chorobnosti. Jak napsal na konci 90. let Antonín Dufek: „Slova bývají souzena často (viz. u nás třeba případ Jiřího Koláře, to bylo ovšem za Stalina), němé obrazy to však k soudu dotáhnou jen výjimečně. Tentokrát to pro ně dopadlo špatně, byly shledány vinnými spolu s jejich autorem a uvězněny v soudním trezoru. Fotoaparát byl zabaven jako nástroj trestného činu.“³²

V tomto místě je důležité pozastavit se nad tím, jak Dufek uvažuje o Štreitově díle. Píše pouze o tom, že fotografie - němé obrazy - byly shledány vinnými. Jasně tak staví před soud samé fotografie, nikoli autora, toho zmiňuje až dodatečně, jako jakousi až druhořadou okolnost případu. Na první pohled snad banální situace, mě však přinutila k přemýšlení nad celým procesem. Skutečná podstata a motivace režimu utlumit práci Jindřicha Štreita spočívala zejména v tom, že jeho fotografie si vlastně žily tak trošku svým životem. V žádném případě to ale nesnižuje samozřejmou potřebu autora. Jindřich Štreit je však v tomto momentu spíše jakýmsi prostředníkem, přinašečem obrazů ze zapadlého kouta republiky. Jeho práce totiž nepůsobí na první pohled nijak zvlášť koncepčně, estetizovaně, neobvykle cílevědomě. To všechno je skryté pod nánosem obdivuhodné práce s fotografií. Stejně jako Anna Fárová mluvila o tom, že se můžeme stokrát bavit o slohotvorných principech, o prostředcích a uměleckém působení fotografie, když tu náhle jsme ohromeni výpovědí, která daleko zahání všechny předchozí aspekty,³³ také já pocituji zvláštní vyznění celého díla. Vždyť autorovy fotografie nejsou kdovíjak precizní po stránce obrazotvornosti, technického zpracování, ale přesto obsahují mnoho a naopak popření všeho uměníhodného jim dodává neopakovatelné punctum, přesně ono punctum, o kterém píše Roland Barthes v knize Světlá komora³⁴.

Abychom se ale vrátili k fotografiím, které vzbudily zájem veřejných složek. Zmiňoval jsem, že fotografie působí téměř jakoby vznikly mimochodem na jedné ze Štreitových návštěv přátel či procházce po okolí. V tom tkví základ toho všeho. Jsou naprosto skutečné, syrové, každodenní, všední – nikoli obrazově všední – ale všední výběrem zobrazovaných témat. Když jsem dříve citoval texty Ludvíka Barana a Miloše Poláčka, vidíme, že Štreitovy fotografie jsou přesně těmi, o které tehdejší režim skrze amatérské fotografy usiloval. Jejich buřičství v polovině 70. let přece vyzývalo k fotografování všedního života, socializace vesnice, rozvoje zemědělství. Ve chvíli, kdy Štreit se se svou kamerou dostal, chtělo by se říci nevědomě, „na dřev“ věci, patrně neměl ani tušení, jak daleko jeho tvorba může zajít. Jak sám uvádí v korespondenci s Annou Fárovou, tématu vesnice se začal koncepčně věnovat v polovině roku 1979. Trvalo mu tedy přesně tři roky, aby dosáhl takové kvality fotografií, jež vytvořily patrně „precedens“ v československém soudnictví. Na následujících řádcích se budeme moci zamyslet nad zkostnatělým a paranoidním chováním tehdejších soudců, potažmo celého režimu, a také nad ideologickou interpretací některých fotografií. Budu vycházet z rozsudku publikovaného ve zmiňované antologii Tomáše Pospěcha a stejně tak zachovám číslování jednotlivých snímků pro přehlednost v případě srovnání s textem odůvodnění rozsudku.

Soud tehdy hned v úvodu konstatoval následující:

„Obžalovaný Jindřich Štreit je fotografem profesionální úrovně. Fotografováním se zabývá od roku 1964, intenzivně od roku 1972. V roce 1974 se stal členem Svazu českých fotografů, v roce 1981 členem Svazu českých výtvarných umělců, aktivně pracoval na kulturním poli a svými pracemi se zúčastňoval různých soutěží a výstav.“³⁵

Dále je připomínáno, že ve dnech 26.2.–28.2. 1982 se Štreit se svými fotografiemi zúčastnil výstavy „Mladá kamera“ v klubu ROH v Uničově. Již tehdy vzbudil svou tvorbou zájem na patřičných místech. Pavel Floss, autor úvodního slova k uničovské výstavě, píše: „Fotografie se stává zrcadlem nastaveným skutečnosti, která

nás obklopuje, kterou jsme sami tisíckrát viděli a zažili. A přesto na fotografiích nás tato skutečnost jakoby zaskočí a překvapí. Je tím působivější, čím je samotný snímek prostší, zbavený různých technických efektů. Taková je podle mého soudu tvorba Jindřicha Štreita.”³⁶

A konečně následuje první věta ke konkrétní fotografii. Jedná se o fotografii založenou v přílohové dokumentaci trestního spisu pod číslem III/1, „kde občan Rudolf Papaj z obce Křížov v okrese Bruntál, drží ve zdvižené ruce mapu ČSSR. V případě Rudolfa Papaje jde o nesvéprávného člověka, evidentně debilního. Skutečnost, že obžalovaný symbolicky vkládá Československou socialistickou republiku znázorněnou školní mapou ČSSR do rukou debila, je hrubým projevem neúcty vůči republice.”³⁷ **[24]** Ve druhé půli spisu vypovídá dokonce Rudolfova matka Marie Papajová a tvrdí, že mapu k nim domů přinesl sám Štreit, tuto výpověď ale soud nepovažuje za zásadní. Jiná fotografie Rudolfa Papaje, která vznikla v následujícím roce, je jedna z ikonických autorových fotografií **[25]**, rovněž je publikována v monografii z roku 2006 a sám autor popisuje okolnosti vzniku samotných fotografií jako spontánní. Mapa byla totiž nalezena roztrhána a Štreit spolu s dalšími lidmi, včetně Rudolfa Papaje, se jí snažili slepit. Papaj ale několikrát s mapou laškovně zapózoval, pohrával si, a dal tak za vznik těmto několika fotografiím. **[26]** Ve spisu je také mnohokrát nadneseno téma režie snímků a aranžování, v tomto případě ale nelze hovořit o inscenaci a to i přesto, že autor do děje může mírně zasahovat. Vše se totiž odehrává ve značně uvolněné atmosféře a jestliže fotograf nemění podstatu děje a jeho průběh, tak by bylo zcestné o jakékoli inscenaci uvažovat. Naproti tomu odsouzená fotografie Papaje s vlajkou se vší pravděpodobností vznikla skutečně režirovaně, to ale nemění nic na její podstatě, zamyslíme-li se pouze nad obrazovým sdělením jako takovým. Štreit staví Papaje s mapou v holé místnosti a exponuje několik snímků z podobného úhlu. **[27]** Nehledě na to, že jak autor, tak Rudolf Papaj svými gesty a postoji dávají jasně najevo, že se jedná de facto o portrétní fotografii.

Autor zde celkem na čtyřech snímcích zkouší ideální kompozici, nejprve Rudolfa Papaje s vlajkou staví proti holé zdi a na jediném snímku užívá také prostoru místnosti a dosahuje tak působivého vtažení diváka do děje díky sbíhajících se linií dřev, ve kterých je mapa adjustována, a okraje výmalby pod stropem místnosti v horní části fotografie. Postava Papaje se zdviženou rukou je vzápětí zopakována siluetou topného tělesa - kamen - v levém okraji fotografie. Využitím širokoúhlého objektivu je navíc dosaženo značné dynamiky snímku, byť se jedná a vyloženě statický snímek portrétního charakteru, který si neklade ambice vydávat se za bezprostřední živou fotografii. Obrazový základ fotografie a její kouzlo a zároveň provokativnost tkví v odkazu k surrealismu, ke kterému se Štreit rád hlásí. Ten spočívá v první řadě ve využití samotné mapy a taktéž v detailu zdvižené ruky, která i přesto, že drží mapu na provázku, tak působí až magicky a přízračně. Provázek tušíme, je možné jej uvidět, není ale tak výrazný a splývá se stěnou v pozadí, že opticky vnímáme jen postavu se zdviženou rukou stojící před levitující mapou. [28]

Dále v rozsudku stojí zmínka o fotografii II./1, snímku vlajky ČSSR nevhodně umístěné v koutě sešlé místnosti, která je obrácená a navlečena na obyčejný klacek. [29] Štreit exponoval několik variant s vlajkou a také opakovaně portrétoval Papaje s vlajkou, bez vlajky apod. a sám dodává: „Mapa byla do r. 1976 ve škole jako školní pomůcka. Když se v tomto roce škola zrušila, mnohé nepotřebné věci si žáci vzali domů. Tak u Papajů na půdě vznikla malá obdoba třídy, kde tato mapa několik let visela a chátrala. Po asi třech letech jsem ji objevil potrhanou a tak jsme se ji pokusili slepit a tak vznikly ony fotenky na toto téma. Vlajka tam stála odjakživa a na státní svátky ji vyvěšovali z půdního okna.“³⁸ Evidentně byl vlajkou i handicapovaným Papajem fascinován, podstatné je, že sled snímků svědčí dostatečně o sveřeposti, a ze samotných fotografií dříve spíše netušené koncepčnosti Štreitovy práce. [30]

„Obžalovaný však přibližně od roku 1979 zhotovil též větší množství fotografií, které snižují vážnost prezidenta.“ Ve spisu

jsou založeny ve svazku I. Jde o fotografii I./3, „kde zachytil situaci, jak voják v době zemědělské brigády hraje na ubytovně uprostřed velikého nepořádku na housle a na parapetu okna je nevhodně umístěn portrét prezidenta ČSSR [33], dále o fotografii I./16, kde skupinka mužů popíjí alkohol a nad touto situací visí opět v krajně nevhodném prostředí portrét prezidenta republiky [34] a konečně o fotografii I./19, kde si muž a žena navlékají plynové masky pod portrétem prezidenta. [31] Tento poslední snímek - v případě, že je posuzován ve všech souvislostech a s ohledem na další tvorbu autora - vyjadřuje navíc militarizaci státní správy.“³⁹ Dále v odůvodnění rozsudku stojí: „Obžalovaný sice setrvává na tvrzení, že tímto snímkem chtěl vyjádřit svůj boj proti neutronové bombě, za mír, nicméně na snímku není nic, co by tento boj autora symbolizovalo. Snímek naopak hrubě zkresluje mírumilovnou politiku čsl. socialistického státu.“⁴⁰

Následuje dovětek, že všechny tyto fotografie byly navíc zveřejněny nejen v Uničově, ale hlavně na „nepovolené výstavě ‚Setkání‘ dne 10.6. 1982 na tenisových dvorcích TJ Sparta v Praze 7 - Stromovce. Tato výstava sice byla z pokynu příslušníků SNB těsně po zahájení uzavřena, nicméně vystavené exponáty v klubovně vidělo asi 50 lidí.“⁴¹ Tady je nutné se pozastavit nad absurditou celé situace. Je až neuvěřitelná skutečnost, že zhlédnutí výstavy 50 lidmi bylo pro režim natolik zásadní. Štreit se tehdy výstavy zúčastnil jako jediný fotograf a vzhledem k rozšíření média, k jeho bezprostřednosti, uvěřitelnosti a rozšířenému vnímání fotografie jako zobrazované skutečnosti, není divu, že příslušníci SNB okamžitě nabyli pocitu, že dílu porozuměli. O malbě by si takto uvažovat nedovolili, byť by byla sebekritičtější k režimu, její interpretace není zdaleka tak prvoplánově jednoznačná. Proto jsme svědky tvrzení, že Štreit namísto pouhého sledování surreálna v běžném životě v podobě nasazování masek v kanceláři pod Husákovým portrétem, usiluje o vyjádření militarizace státní správy. [31] Přitom to, co fotografii dělá působivou, je umná kompoziční výstavba obrazu a okamžik expozice. Prostorové řešení snímku včetně trojúhelníku

tří tváří - prezidenta Husáka s ženou a mužem státní správy - v okamžiku, kdy žena již má masku nasazenu na tváři, mužská postava si ji právě připravuje a tento dialog je přetržen státním symbolem dvouocasého lva, je příznačné. Po prohlédnutí trojúhelníku v horní polovině snímku začnou pohledy diváka klouzat po obraze a jistě se zadrhnou v popředí na pracovním stole, kde u telefonu je umístěna obyčejná sklenice se starou vinětou a s uvadajícími narcisy. Kytice tvoří dokonalé prodloužení diagonály s pohledem muže nasazujícího si masku a dodává snímku dynamiku a hloubku. [32]

Podobně jako v případě, kdy se autor stává „němým“ svědkem hry na housle nebo pijatiky pod portrétem prezidenta. Štreit neumistoval fotografie Husáka na stěnu v okamžiku, kdy se v jeho přítomnosti opíjel pracující lid nebo hrál voják na housle, on pouze podával subjektivní obrazová svědectví z místa, kde celý život žil a dodnes žije. Soud mu ale vytýká, že si záměrně vybírá záporné typy lidí a negativní prostředí. „Tímto způsobem divákovi vnucuje dojem, že současná vesnice skutečně vypadá tak, jak ji na svých fotografiích prezentuje, že současný pracující je právě takový, jak jej zobrazil on.“⁴²

Následuje další podivuhodný režimní konstrukt, který vzešel z vcelku běžných chlapeckých šarvátek. Štreit na několika snímcích dokumentuje běžnou pranici [35a], fotografie jsou však interpretovány jako děti hrající si na zabijáky. [35, 36] Trnem v oku se pak stává fotografie vedená pod č. V./1, ve které autor zobrazuje „rvačku dvou chlapců pod poutačem s výrazným textem ‚Socialistická výchova dětí - povinnost každého z nás‘“⁴³. [37] Zde je uplatněna cílevědomá práce zachycování různých hesel a poutačů a využita s důvtipným podtextem. Těžko však by ve fotografii dnes člověk hledal zásadní provokativní rebelující záměr. Další trefné využití dialogu mezi postavou a hesly spatříme ve fotografii Aleny Kučerové. [38] Autor zde dosahuje vtipného vyznění situace, kdy ženu s jízdním kolem vědomě staví před svolání XVI. sjezdu KSČ Úkoly sjezdu splníme. Cílevědomou práci můžeme vysledovat v kontaktu negativu, kde vidíme, jak Štreit

pracuje s kompozicí a prostředím. **[39]** Nejsme tedy svědky jedné vzniknuvší fotografie, ale další systematické práce, která ve výsledku působí velmi bezprostředně, jako náhodné setkání „staré známé cestou z práce“.

Jedno z mnoha zajímavých dogmatických tvrzení soudu je také prohlášení, že autor zobrazuje vlajku a jiné státní symboly „(...) tam, kde jsou tyto symboly a portrét prezidenta zachyceny mimo jakoukoliv logiku, kde z hlediska kompozice a výstavby obrazu nemají žádnou funkci. To naopak znehodnocuje výtvarné řešení snímků. Nejvíce je to patrné u snímků z vojenské ubytovny se záměrně pohozeným portrétem prezidenta republiky, u pijáků v kantýně pod portrétem prezidenta /který je navíc umístěn na oprýskané, vlhké a špinavé zdi/, (...)“.⁴⁴ **[33,34]** Na fotografii vojenského houslisty přitom můžeme velmi dobře pozorovat autorův pohyb v místnosti, nejdříve se zaměřil na celkový pohled, kdy stál kolmo ke stěně s okny. **[40]** Později se přesunul do rohu místnosti a z mírného pohledu vytvořil publikovanou fotografii. **[33]**

Ačkoli zaujímá portrét Husáka zanedbatelnou část plochy fotografie, každý divák k němu po čase prohlížení vždy sklouzne. Je to tečka, kterou každé prohlédnutí fotografie skončí. V levé části obrazu staví dvě postavy do těsného kontaktu, jejichž siluety se vzájemně doplňují a jejich křivky zapadají jedna do druhé. Zajímavé je i podobné gesto obou mužů vytvářející téměř totožnou siluetu. Od těchto postav, z nichž jedna tvoří dominantu levé poloviny snímku, se přesuneme spolu s jejím pohledem na houslistu, který je, narozdíl od levých postav, osvětlen žárovkou a ta je mistrně skryta za sušícím se prádlem přehozeném přes provaz v horní části obrazu. Navíc svislé linie prádla spolu se svislými předměty upevněnými na stěně mezi okny podtrhují rytmiku vertikál postav celkové kompozice. Co je však zásadní, že celá tato kompozice vede oko diváka k jednomu konečnému bodu - Husákovi - a ten zároveň vytváří dialog ve vztahu s houslistou. V konečném důsledku vidíme dvojice osob v levé i pravé části snímku, které jsou rozděleny pomyslnou oponou tvořenou visícím prádlem. **[41]**

Soudní proces ale byl takového rozsahu, že autora podrobil psychiatrickému vyšetření, jehož závěr, „(...) že netrpí žádnou procesuální duševní chorobou, ale jde o hypertimní osobnost, projevující se zvýšenou sociální aktivitou s tvorbou pevných představ o vlastní roli zlepšovatele mezilidských vztahů a o významnosti této role. Tyto představy, které určují jeho činnost, nedosahují megalomaničeských domněnek a bludů. Vzhledem k tomu znalci uvádějí, že rozpoznávací schopnosti obžalovaného jsou s ohledem na zeslabenou kritickou funkci poněkud snížené, ovládací schopnosti jsou nedotčeny.“⁴⁵

Štreit po celou dobu procesu uvádí, „(...) že fotografoval život tak, jak ve skutečnosti na vesnici vypadá, že zobrazoval objektivní realitu, to, jak lidé pracují a žijí, že se snažil poukázat na nedostatky dnešního venkova a kritizovat je.“⁴⁶ Soud ale tvrdí, že tomu tak není. „Svémi fotografiemi rozhodně nezobrazoval nedostatky, vyskytující se v životě našich vesnic – např. v oblasti hygieny, čistoty, zanedbanosti, jejichž zdůraznění by působilo na zvýšení aktivity občanů při zlepšování životního prostředí a podněcovalo je k jejich odstraňování. Nic takového jeho snímky nevyjadřují, (...)“⁴⁷ Soud znovu konstatuje, že Štreitovi nejde o objektivní svědectví, nýbrž o značně subjektivní a zkreslené sdělení. To demonstruje snímkem ze schůze, kdy autor zcela záměrně a programově vystavil fotografii zobrazující pouze předsednický stůl a zbytek sálu působí prázdně. Ačkoli po prohledání negativů je patrné, že byl sál údajně zcela zaplněn, Štreit úmyslně podává falešné svědectví. Soud pokračuje teoretizováním nad fotografií č. VI/1 – snímek tanku, který v jeho úhlu pohledu představuje „militarizační prvek a určité nebezpečí pro pokojné sídliště v pozadí“⁴⁸ a to i přesto, že se jedná o pomník. **[42]**

Rozsudek si také všímá nápadného opakování stejného tématu na různých místech a v jiných časech, z čehož vyvozuje autorskou jistotu a koncepčnost. „V některých případech přímo nápadné opakování určitých scén zcela zpochybňuje také jeho tvrzení o tom, že při fotografování nikdy nic nearanžoval. Zvláště výrazné je to

u 21 fotografií, zachycujících v různých postojích debilního Papaje s vlajkou ČSSR, (...).“⁴⁹ [43] V tomto smyslu je postoj soudu pochopitelný, ale lze považovat za inscenaci či režii situaci, v níž probíhají situace spontánně, byť by autor průběh svými postoji mírně poupravoval nebo vyprovokovával k dalším úkonům? Domnívám se, že v takovémto okamžiku ne, jak jsem již psal dříve.

I přesto, že byl Jindřich Štreit pro svou tvorbu perzekvován a fotografická kamera mu byla zabavena jako předmět trestné činnosti, na dobu nezanevřel. Před ukončením soudních procesů mu byl zakázán výkon učitelské profese a byl zaměstnán jako knihovník. Po vznesení rozsudku odnětí svobody v délce 10 měsíců s podmíněným odkladem na dva roky byl z funkce knihovníka s okamžitou platností propuštěn a později byl zaměstnán jako dispečer Státního statku Rýžoviště. Touha po fotografování ale neustala, a tak se vrátil ke své předchozí činnosti - fotografování kolektivizované socialistické vesnice.

Sám Jindřich Štreit vzpomíná na období mezi lety 1979 a 1981 v rozhovoru pro Revue fotografie z roku 1990 následovně: „Chtěl jsem, aby mé fotografie měly širší platnost. Vznikala ovšem i série snímků s náměty plakátů nebo různých politických symbolů. Samozřejmě, že se do toho brzy dostal i obraz prezidenta.

Byla k tomu příležitost. Jako člen rady MNV jsem měl prakticky všude volný přístup, sám jsem se zúčastnil spousty schůzí a byl také jedním z aktérů. Tehdy se zrovna připravovaly volby. Bylo to, myslím, v roce 1981. Schůzovalo se všude. V nejružnějších dílnách, na všech možných pracovištích. A prezidentův obraz, jako politický symbol, nikde nechyběl. Situace přicházely samy...

Velmi se pak u soudu diskutovalo o tom, jestli to byly nahrávané scény, nějak aranžované. Byli voláni svědci. Dokázal jsem, že to vše přinášel život. Nikdy jsem si žádnou scénu předem nepřipravoval. Prostě jsem jenom byl u toho. Neustále v akci. Vše vycházelo z reality.“⁵⁰

1983–1989 (1990)

S odstupem času je možné na čtyřměsíční vazbu v ruzyňské věznici nahlížet z mnohem optimističtější perspektivy. Autor sice nemohl oficiálně publikovat a vystavovat, a otevřená proklamace jeho jména přinášela problémy a podezření, sám Štreit ale díky zaměstnání dispečera na státním statku v Rýžovišti byl v „absolutním centru dění“ a měl tak k lidem ještě blíže. „Já jsem byl nesmírně spokojený, když jsem měl ty fotografie ve svém archivu, věděl jsem, že tam jsou a úplně mně to stačilo. Vůbec jsem nepotřeboval ani dokonce zvětšovat, pro mě bylo důležité, že jsem zachytil tu skutečnost. Pro mě to byl vlastně relax, bylo to stanovisko ke společnosti a bylo to pro mě osobně velmi důležité.“⁵¹

Štreit byl schopen tuto nezáviděníhodnou životní situaci obrátit doslova naruby. Paradoxně z ní vytvořil výhodu svého života. Nenechal se zastrašit zákazem fotografické činnosti a naopak svou práci ještě zintenzivnil. Maximálně využil každodenního kontaktu s lidmi ze statku, což se ještě více promítlo do jeho nyní už zcela koncepční práce. Mohl se proto ponořit mnohem hlouběji do problematiky manuální práce, stejně jako se mu – díky bližším vztahům nejen se spolupracovníky – otevřely dvěře domácností, aby mohl rozvíjet všechny své dosavadní „mikroprojekty“ o alkoholismu, kuřáctví, vztazích lidí se zvířaty, fenoménu televize, sakrálnu atp.

Všechna tato dílčí témata autor ve své tvorbě sleduje kontinuálně od poloviny roku 1979, a dokonce si vytváří určitý, v dobrém i špatném míněný, šablonovitý styl, který aplikuje všude tam, kam jej jeho pozdější fotografické projekty nejen v 90. letech zavedly.

Rozhodně nejznámějším a zároveň jedním z nejcílevědomějších těchto podsouborů je cyklus **Televize, součást našeho života**. Autor, ovlivněn životem na periferii republiky, dlouhodobě dokumentuje průnik televizních přijímačů do každodenního života.

Štreit je televizí fascinován, někdy zobrazuje primárně televizní obrazovku, jindy ji vnímá jako samozřejmou součást vybavení pokojů a bytů a nakonec se omezuje pouze na antény a víceméně tušenou a skrytě druhořadou přítomnost televizního signálu. **[44]** Zatímco byl televizní přístroj v 50. a 60. letech na vesnici spíše výjimkou, expanze v letech 70. a 80. pak byla nezastavitelná a všudypřítomná. Obyvatelé sudetských vesnic na Bruntálsku, ačkoli sami žili v tristních podmínkách, často investovali do koupě právě televizorů. Jejich chudší poměry ale nebyly cosi jako vyčlenění ze společnosti, mnohdy žili spokojenější život než jejich bohatší vrstevníci ve městech.

I přes zdánlivou nepohostinnost drsného kraje si uměli užívat krás i příkoří života. A to je nakonec také to, co Jindřich Štreit dokázal otisknout do fotografií jako nikdo jiný. V jeho obrazech se tak televizní přijímač stává fantaskním, ke kterému se lidé upínají jako k jakémusi sakralizovanému předmětu. Můžeme tak ve fotografiích pozorovat dominantní, doslova hypnotická, působení monoskopu v omšelých místnostech. Co na tom, že právě nemůžeme sledovat žádný příběh. Člověk v jakémisi magickém poblouznění a nadšení z moderního výrobku si užívá jen prostého pohledu na něj. Svědky surrealismu dovedeného do krajnosti se stáváme při prohlížení fotografie muže se psem při sledování právě zmiňovaného monoskopu. **[45]** Ve středu omšelé místnosti je sedící muž se psem, vpravo televizor a nad nimi žárovka visící ze stropu a osvětlující celou scénu. Štreit přistupuje distancovaně z povzdálí a s pokorou a bez ambicí vznesení soudu snímá danou situaci. Muž se díky autorova přístupu nestává směšným vesničanem sledujícím televizi bez smysluplného signálu, ale naopak je ztělesněním setkání nevinnosti, tradičních hodnot a prostoty s moderní dobou a společností. Vlastně se tak stává člověkem vrženým do bezbřehé a těžko předvídatelné budoucnosti. Vyvolává však spíše pokoru, možná také soucit, ale zejména chuť diváka nerušeně a pošpičkách zase odejít tam, odkud jsme my - vetřelci - přišli. Velmi rádi tam dvojici muže se psem ponecháme dalšímu rozjímání.

Podobně jako na fotografiích [46,47] se televizor postupně stává společníkem každé rodiny a působí téměř jako její další člen. Stejně jako dělá společnost mladému páru v ložnici spolu s madonou a s portrétem z vojenské služby, tak již v roce 1983 patřila Nastěnka do každé rodiny stejně, jako je tomu dnes minimálně v období vánočních svátků. Bohužel s tím rozdílem, že v dnešní době k ní přibyly další pokřivené charaktery v čím dál tím více otřesnějším stavu vizuálních informačních médií.

Štreit však nebyl zaujat jen televizí, vzhledem k naturalismu jeho kraje často fotografoval také problematiku alkoholismu a všudypřítomnou kuřáckou závislost. Láhve s alkoholem byly každodenním koloritem, stejně jako nebylo nic neobvyklého potkávat matky s dětmi a s cigaretou mezi prsty. Díky živočišnosti prostředí severomoravských vesnic není žádnou výjimkou, že se autorovi často daří propojit několik dílčích témat v jediném snímku. Vztahy, cigarety, alkohol, televize – to vše bývá vměstnáno do tolik intenzivních, dnes už těžko opakovatelných, snímků. Štreit ale opět k tématu nepřistupuje angažovaně, jakoby mu z jeho pozice nepříslušelo někoho odsuzovat za jeho nedostatky. Nesnaží se ani v nikom vyvolat pocit viny či touhu po změně. Pouze kronikářsky zaznamenává denně žitou skutečnost, i když víme, že ono „pouze“ bylo skrze hluboce promyšlený postup vědomé dokumentování života v normalizované vesnici 80. let 20. století. Na jedné z kuřácko-alkoholických fotografií vidíme rodinnou idylku na zahradě, která se tolik liší od idealizovaných pohlednicových rodinných portrétů. [48] Propojení trojice postav v levé části obrazu s popíjející ženou je s bravurou převedeno v dětské gesto natažených rukou. Naproti tomu žena s lahví působí nerušeným až blaženým dojmem, s podobným rozpoložením a gestem, jako muž potahující cigaretu o deset let později. [49] Skutečnost, že Štreit vědomě pracoval s gesty zobrazovaných lidí a čekal na okamžiky, kdy scéna bude působit byť na jedné straně drsně, tak na druhé také optimisticky a spokojeně, můžeme vysledovat v negativech, které dokládají, že pouze v jednom jediném snímku se všechny okolnosti setkaly v bodě, kdy byl Štreit konečně spokojen. [50]

Situace Jindřicha Štreita po Sametové revoluci byla otázkou a téma jeho vesnice se zdálo být završeno. Opak byl nakonec pravdou. Hektičnost Štreitovy tvorby tehdy teprve začala a trvá dodnes. Byl zaměstnán na Státním statku Rýžoviště až do roku 1990, už v té době ale začíná působit jako pedagog. Jeho vesnici hledá skrze nové projekty doslova po celém světě. Ve stejném roce o něm Jan Špáta natočil dokumentární film **Mezi světlem a tmou**, který se stal oslavou obyčejného života a humanismu. V průběhu natáčení vznikla také řada dnes slavných fotografií, Štreit se při vzniku filmu vracel na místa, kde v průběhu celých 80. let fotografoval. Není proto náhodou, že se filmem prolíná silná duchovní linka personifikovaná v postavě faráře z Nákla, kterého Jindřich Štreit mnohokrát fotografoval. **[51,52]** Ostatně sakrální téma bylo jedním z mnoha, které autora zajímaly a které v průběhu desetiletí zaznamenával. Z podstaty věci by bylo možné očekávat poměrně všední fotografie z prostředí kostelů a bohoslužeb. Štreit sice tyto události fotografoval, v mnohem větší míře byl ale zaujat situacemi paradoxními, částečně vynucenými režimem, absurdními, surreálními. Jsme tak mimo jiné svědky improvizované bohoslužby v menší místnosti, kde ve středu snímku dominuje kněz s pozdvíženou číší s dalšími lidmi sedícími okolo stolu. **[53]**

V roce 1993 Štreit poprvé publikuje fotografie z Bruntálska v knize *Vesnice je svět*. Řada snímků se vryla pod kůži mnoha zájemcům o fotografii, některé plynutím času byly ze souboru pomalu vytěsňeny a jsou takové, které vlivem pozdějších kurátorských zásahů byly pozměněny z hlediska konečného výřezu. K těmto patří také fotografie svatebčanů uprostřed cesty, kteří si u automobilu připíjejí na zdraví a líbají se. Autor původně publikoval vertikální variantu ořezu **[54]**, jenž mnohem více korelovala s dřívějším autorským zalíbením v portrétech, teoretik Tomáš Pospěch při výběru fotografií do monografie z roku 2006 prosadil myšlenku horizontálního řešení fotografie **[55]**, které sám autor začal užívat i nadále a fotografii dodalo potřebnou hloubku.

Právě Jindřich Štreit je jedním z nemála tvůrců, kteří od počátků svých tvůrčích aktivit ignorují nedotknutelnost formátu

negativu. Naopak. V jeho případě můžeme, velmi zjednodušeně řečeno, uvažovat o momentu expozice jako jakémisi sběru surových obrazů pro další zpracování. Toto však neznamena rezignaci na hluboké a detailní přemýšlení při pořizování snímků. Štreit přistupuje k expozici zodpovědně, snaží se eliminovat prostor pro další zpracování na minimum, přesto ale negativ v poměru stran 2:3 zvětšuje poměrem 3:4, a díky tomuto musí nutně vždy docházet k nepatrnému ořezu. Rozhodně se ale nebrání výraznějšímu výběru toho nejpodstatnějšího. S odstupem času je proto zajímavé uvažovat i nad užitím toho kterého ořezu a je namístě, že autor nelpí na jeho prvotním výběru a klidně po letech přistoupí na zpracování jiné.

V posledně zmiňované fotografii se autorovi navíc podařilo propojit téma vztahů, manželství a rodiny s neopomenutelnou cigaretou (opět mezi prsty ženy) a alkoholem. Tragika rodiny, výchovy dětí a návykového kuřáctví se line mnoha fotografiemi, namátkou si prohlédněme alespoň tu se ženou, která současně pečuje o svůj zevnějšek úpravou účesu a zároveň si ničí vnitřní zdraví s opomíjeným dítětem a patrně manželem za zády v pravé části fotografie. [56]

Jindřich Štreit zaznamenal období 80. let jako nikdo jiný a lidé jeho fotografie chtějí vidat, potkávat, vzpomínat. Do jisté míry tomu napomáhá současný retroboom a nostalgie, s níž nemálo lidí dnes vzpomíná na dobu minulou jako na tu šťastnější. „Já jsem byl opravdu šťastný tím, že jsem fotografoval, (...), naplno jsem fotografoval, takže to pro mě bylo krásné období, ale zase po té druhé stránce bych to nechtěl vracet...“.⁵² Takto se autor vyjadřuje k době, kdy pracoval jako dispečer v Rýžovišti.

Jen letos Jindřich Štreit uvedl přes osmdesát samostatných výstav a několika kolektivních se účastnil, což dokládá nevídaný zájem nejen o jeho předrevoluční dílo, ale také o soubory novější, současné. V posledních několika letech se proto mimo jiné uchýlil – po třiceti letech – také k recyklaci vlastního archivu a v roce 2009 vydal ve spolupráci s Antonínem Dufkem knihu (AB)NORMALIZACE, kde publikuje „druhý výběr“ z období let 1976–1989. I přesto, že

Štreitův rukopis je patrný, tak se soubor lehce odklání od tvorby, která je pro Štreita dnes už typická. (AB)NORMALIZACE je souborem, který se jeví více jako sociologická sonda než čistá autorská výpověď, jak jsme tomu byli doposud uvyklí. Navíc snad vůbec poprvé publikuje ve větší míře fotografie z městského prostředí a snímky, které jsou mnohem anonymnější, vzniknuvší při náhodných setkáních, a do jisté míry postrádají úzký kontakt mezi autorem a fotografovanými. Neplatí to ale samozřejmě bez výjimky.

Jednou z nejpůsobivějších městských fotografií a zároveň jednou z nejméně typicky „štreitovských“ je symbolický snímek z bratislavského sídliště. [57] Štreit se ale také znovu obrazově navrácí k původním celkům, což dokládá fotografiemi voleb, kde sledujeme další konfrontaci osob a dobových hesel [58,59], všímá si také trávení volného času [60] nebo práce, ve které se dlouhou dobu soustředil na otázku ženské pracovní síly. [61,62,63] Poslední fotografie se stává jakýmsi symbolem rozvíjení ideologie skrze černý igelit - jsme tak opakovaně vystaveni Štreitovu dílu v jeho nejsilnější koncentraci, ačkoli se to na první pohled vůbec nejevilo takto jednoznačně. Ať jeho tvorbu uchopíme z jakékoli strany, musíme se opakovaně utvrzovat v jeho obdivuhodné kontinuitě a ačkoli prohlížíme fotografie Jindřicha Štreita, které nejsou součástí již tak rozsáhlého zažitého souboru, cílevědomá výstavba a konstrukce jednotlivých fotografií je skryta pod nenáhodnou slupkou každodennosti.

ZÁVĚR

Psát o Jindřichu Štreitovi vyžaduje podstatně širší prostor, než který poskytuje rozsah bakalářské práce. Hlavně proto jsem se rozhodl k omezení se pouze na období do roku 1989, respektive 1990, kdy se autor rozhodl pro svobodné povolání fotografa a začal působit jako vysokoškolský pedagog. A i přesto se v průběhu práce rozsah tvorby a problematika začala zdát podstatně obsáhlejší. Snad by ji bylo možné rozpracovat v mnohem podrobnější práci. Svůj cíl, že prohlédnu všechny negativy, které Jindra ze Sovince v letech 1964–1989 exponoval, jsem nesplnil. Nepovažuji to však za zásadní neúspěch svého bádání, spíše naopak. Uvědomil jsem si, nakolik byla jeho práce prodchnuta jeho životem, skrz naskrz. A to, že mnoho negativů zůstane nadále skrytých, respektive pouze vizuálně prohlédnutých, ale nevyzvětšovaných a nedigitalizovaných, je mi vlastně přes to všechno sympatické. Pokusil jsem se jasně, srozumitelně a snad také přehledně formulovat vývoj Štreitovy tvorby a případně vysvětlit některá úskalí, se kterými jsem se setkal, či se kterými jsem se vzhledem k mé vlastní autorské práci potřeboval nějakým způsobem vyrovnat.

Bylo zajímavé sledovat vývoj dnes ikonického autora, prohlížet jedny z prvních fotografií a hledat něco nadprůměrného. Nutno říci, že v počátcích, v 60. letech a první polovině let sedmdesátých, příliš takových fotografií nebylo. Zásadní zlom přišel až s nástupem do Školy výtvarné fotografie při ústředním výboru Svazu českých fotografů v Brně. Skrze soubory Romové bez romantiky a fotografie z divadlních zákulisí a z polské poutě se autorův přístup začal příkře proměňovat, tedy spíše rychle dozrávat, vlastně až do dnešní podoby – vždyť od 80. let se Štreitův rukopis a přístup k fotografii příliš nemění (s výjimkou posledních projektů Braziliáni z Česka /2009/ a Jsme ze stejné planety /2011/). Někteří mu to vytýkají, jiní akceptují a další názor nemají nebo se s ním nechtějí dělit. V tuto chvíli je ale zcela zbytečné o tomto polemizovat. Nezbyvá než vstřícně přijmout

jeho styl, kterého se navzdory všem módním tendencím v průběhu desetiletí úspěšně drží, a s pokorou poděkovat za to – slovy Antonína Dufka a Tomáše Pospěcha – že pro svět a fotografii objevil českou, respektive moravskou vesnici.

¹ Jindřich Štreit, in: Ladislav Daněk (ed.), *Jindřich Štreit. Fotografie 1965–2005*, Praha: Kant 2006, s. 232.

² tamtéž, s. 234.

³ tamtéž, s. 236.

⁴ z osobního rozhovoru s Jindřichem Štreitem dne 23. října 2012 v Olomouci

⁵ z téhož rozhovoru

⁶ Jindřich Štreit, *Fotografie 1965–2005*, Praha: Kant 2006.

⁷ Vladimír Birgus, Mladá fotografie. Jindřich Štreit, *Československá fotografie XXIX*, 1978, s. 276.

⁸ tamtéž.

⁹ To potvrzuje také skutečnost, že teoretik a kurátor fotografie Tomáš Pospěch do již dříve zmiňované monografie vybral z tohoto období pouze jedinou fotografii – řadu kačen před pohřebním průvodem. Jedna kvalitní fotografie v průběhu desetiletí dostatečně ilustruje kvalitu Štreitovy tehdejší tvorby.

¹⁰ Vladimír Birgus, Mladá fotografie. Jindřich Štreit, *Československá fotografie XXIX*, 1978, s. 276.

¹¹ Z rozhovoru Karla Hvizďaly s Josefem Koudelkou, in: Josef Koudelka, Praha: TORST 2010, s. 148.

¹² Ludvík Baran, Reportáž a její proměna ve fotografii, *Československá fotografie XXVI*, 1975, s. 56.

¹³ Ludvík Baran, Fotografie jako dokument doby, *Československá fotografie XXVI*, 1975, s. 8.

¹⁴ Ladislav Šolc, Jindřich Štreit: „Nechci žít z toho, co jsem prožil“, rozhovor, *Revue fotografie XXXIV*, 1990, s. 12.

¹⁵ Ludvík Baran, Reportáž a dokument z vesnice, *Československá fotografie XXVI*, 1975, s. 104.

¹⁶ tamtéž

¹⁷ tamtéž

¹⁸ tamtéž

¹⁹ tamtéž

²⁰ Miloš Polášek, Opava '77, *Československá fotografie XXVIII*, 1977, s. 302.

²¹ tamtéž

²² tamtéž

²³ Jaroslav Vávra, Národní výstava amatérské fotografie, *Československá fotografie XXIX*, 1978, s. 500.

²⁴ Tomáš Pospěch, in: Jindřich Štreit. The Muddy Pastorales. Interview. *Imago*, č. 23, winter 2007, s. 32 – 41.; Pospěch také zmiňuje skutečnost, že nejvýraznější autoři Štreitovy generace byli právě ti, kteří se programově zabývali fotografováním svého nejbližšího okolí. Byli jimi například Jiří Hanke, Bohdan Holomíček či Viktor Kolář.

- ²⁵ Jindřich Štreit takto promlouvá v úvodu filmu Jana Špáty *Mezi světlem a tmou*, 1990.
- ²⁶ z osobní korespondence Jindřicha Štreita s Annou Fárovou
- ²⁷ Ladislav Šolc, Jindřich Štreit: „Nechci žít z toho, co jsem prožil“, rozhovor, *Revue fotografie XXXIV*, 1990, s. 12.
- ²⁸ Tomáš Pospěch, in: Jindřich Štreit. *The Muddy Pastorales. Interview. Imago*, č. 23, winter 2007, s. 32 – 41.
- ²⁹ z osobní korespondence Jindřicha Štreita s Annou Fárovou
- ³⁰ Anna Fárová, *Dvě tváře*, Praha: Torst 2009, s. 550.
- ³¹ doslovný přepis rozsudku vzneseného dne 30. listopadu 1982 nad Jindřichem Štreitem u obvodního soudu Prahy 7. Rozsudek byl v plném rozsahu publikován v antologii Tomáše Pospěcha z roku 2010. Tomáš Pospěch (ed), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, Hranice: DOST, 2010, s. 233.
- ³² Antonín Dufek, in: Jindřich Štreit, *Zabavené fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, Pražákův palác 1999.
- ³³ Anna Fárová, *Dvě tváře*, Praha: Torst 2009, s. 550.
- ³⁴ Roland Barthes, *Světlá komora*, Praha: Agite/Fra 2005, s. 32.
- ³⁵ Tomáš Pospěch (ed), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, Hranice: DOST, 2010, s. 234.
- ³⁶ Pavel Floss, in: Jindřich Štreit: „Nechci žít z toho, co jsem prožil“, rozhovor, *Revue fotografie XXXIV*, 1990, s. 9.
- ³⁷ Tomáš Pospěch (ed), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, Hranice: DOST, 2010, s. 234.
- ³⁸ z osobní korespondence s Jindřichem Štreitem dne 9. prosince 2013
- ³⁹ tamtéž
- ⁴⁰ tamtéž, s. 235.
- ⁴¹ tamtéž
- ⁴² tamtéž
- ⁴³ tamtéž
- ⁴⁴ tamtéž, s. 236.
- ⁴⁵ tamtéž, s. 237.
- ⁴⁶ tamtéž
- ⁴⁷ tamtéž
- ⁴⁸ tamtéž, s. 239.
- ⁴⁹ tamtéž, s. 240.
- ⁵⁰ Ladislav Šolc, Jindřich Štreit: „Nechci žít z toho, co jsem prožil“, rozhovor, *Revue fotografie XXXIV*, 1990, s. 12.
- ⁵¹ z filmu *Jindra ze Sovince*, režie Aleš Koudela, Česká televize Ostrava, 2006.
- ⁵² z filmu *Jindra ze Sovince*, režie Aleš Koudela, Česká televize Ostrava, 2006.

POUŽITÁ LITERATURA a PRAMENY

- Jindřich Štreit, *Vesnice je svět*, Praha: Arcadia 1993.
- Ladislav Daněk (ed.), *Jindřich Štreit. Fotografie 1965–2005*, Praha: Kant 2006.
- Jindřich Štreit, *Zabavené fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, Pražákův palác 1999.
- Jindřich Štreit, *Lidé olomouckého okresu*, Olomouc 1995.
- Jindřich Štreit, *(AB)NORMALIZACE*, Kroměříž 2009.
- Jindřich Štreit, *Braziliáni z Česka*, Sovinec: Společnost přátel umění 2009.
- Anna Fárová, *Dvě tváře*, Praha: Torst 2009.
- Anna Fárová, Joska Skalník, Dušan Šimánek, *Plasy 1981*, Praha: TORST 2009.
- Tomáš Pospěch (ed), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, Hranice: DOST, 2010.
- Roland Barthes, *Světlá komora*, Praha: Agite/Fra 2005.
- Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha: KANT 2009.
- Susan Sontag, *O fotografii*, Praha: Paseka 2002.
- John Berger, *O pohledu*, Praha: Agite/Fra 2009.
- Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna, Esej o spadlé draperii*, Praha: Agite/Fra 2009.
- Josef Koudelka, *Josef Koudelka*, Praha: Torst 2010.
- Československá fotografie XXVI, 1975.
- Československá fotografie XXVIII, 1977.
- Československá fotografie XXIX, 1978.
- Revue fotografie XXXIV, 1990.
- Jindřich Štreit. The Muddy Pastorales. Interview. *Imago*, č. 23, winter 2007, s. 32 - 41.

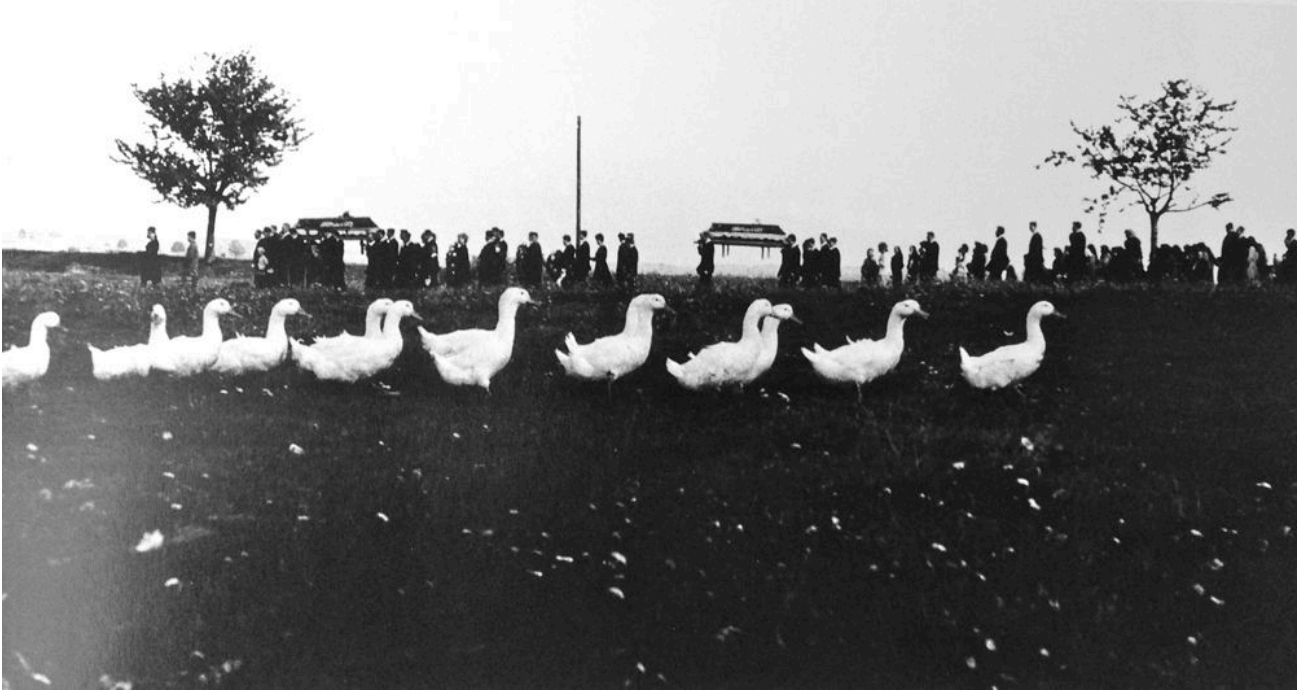
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Seznam vyobrazených fotografií

Vzhledem k množství variací technického zpracování v průběhu let uvádím u fotografií pouze rok a místo vzniku. U fotografií, které nebyly zvětšovány a nikdy jinak užity, užívám pracovní název uváděný v závorkách.

- 1 Těchanov, 1965
- 2 (dívka s kloboukem), asi 1972
- 3 (portrét v krajině), asi 1972
- 3a (portrét v krajině), asi 1972
- 4 (vyvádění dobytka), asi 1972
- 5 Lomnice, 1985
- 6 (Proletáři všech zemí, spojte se!), asi 1972
- 7 Světlá Hora, 1988
- 8 (v autobusu), asi 1972
- 9 Křížov, 1980
- 10 (muž na vlečce), asi 1972
- 11 Kižinga, 1997
- 12 Dorothea Lange, Matka tulačka, 1936
- 13 Romové bez romantiky, asi 1974
- 14 Romové bez romantiky, asi 1974
- 15 a,b,c,d; (ženy ve dveřích), asi 1974
- 16 Sovinec, 1980
- 17 Albrechtice, 1983
- 18 (portrét muže), asi 1974
- 19 Paseka, 1979
- 20 Romové bez romantiky, 1974–1975
- 21 Olomouc, 1975
- 22 Ze souboru Divadlo života, 1975–1978
- 23 Bohuslav Nauza, Rozorávání mezi
- 24 Křížov, 1980
- 25 Křížov, 1981
- 26 kontakt fotografie f.25, Křížov, 1981
- 27 Kontakt negativu fotografie f.24, Křížov, 1980
- 28 Křížov, 1980, schéma kompozice
- 29 Křížov, 1980
- 30 Křížov, 1980, kontakt negativu
- 31 Jiříkov, 1981
- 32 Jiříkov, 1981, schéma kompozice
- 33 Křížov, 1980

- 34 Uničov, 1980–1981
- 35 Uničov, 1980
- 35a Kontakt negativu k fotografii f.35, Uničov, 1980
- 36 Dvorce, 1980
- 37 Stránské, 1980
- 38 Lhota, 1981
- 39 Kontakt negativu fotografie f.38, Lhota, 1981
- 40 Kontakt negativu k fotografii f.33, Křížov, 1980
- 41 Křížov, 1980, schéma kompozice
- 42 Most, 1981
- 43 Křížov, 1980
- 44 Křížov, 1980
- 45 Jiříkov, 1981
- 46 Stránské, 1980
- 47 Arnoltice, 1983
- 48 Stránské, 1980
- 49 Arnoltice, 1990
- 50 kontakt negativu fotografie f.49, Arnoltice, 1990
- 51 Náklo, 1980
- 52 Náklo, 1990
- 53 Albrechtice, 1982
- 54 Hutov, 1981
- 55 Hutov, 1981
- 56 Křížov, 1983
- 57 Bratislava, 1989
- 58 Jiříkov, 1979
- 59 Jiříkov, 1979
- 60 Lhota, 1981
- 61 Břidličná, 1980
- 62 Huzová, 1988
- 63 Arnoltice, 1985



1 Těchanov, 1965



2 (dívka s kloboukem), asi 1972

3,3a

(portrét v krajině), asi 1972





4 (vyvádění dobytka), asi 1972



5 Lomnice, 1985



6 (Proletáři všech zemí, spojte se!), asi 1972



7 Světlá Hora, 1988



8 (v autobusu), asi 1972



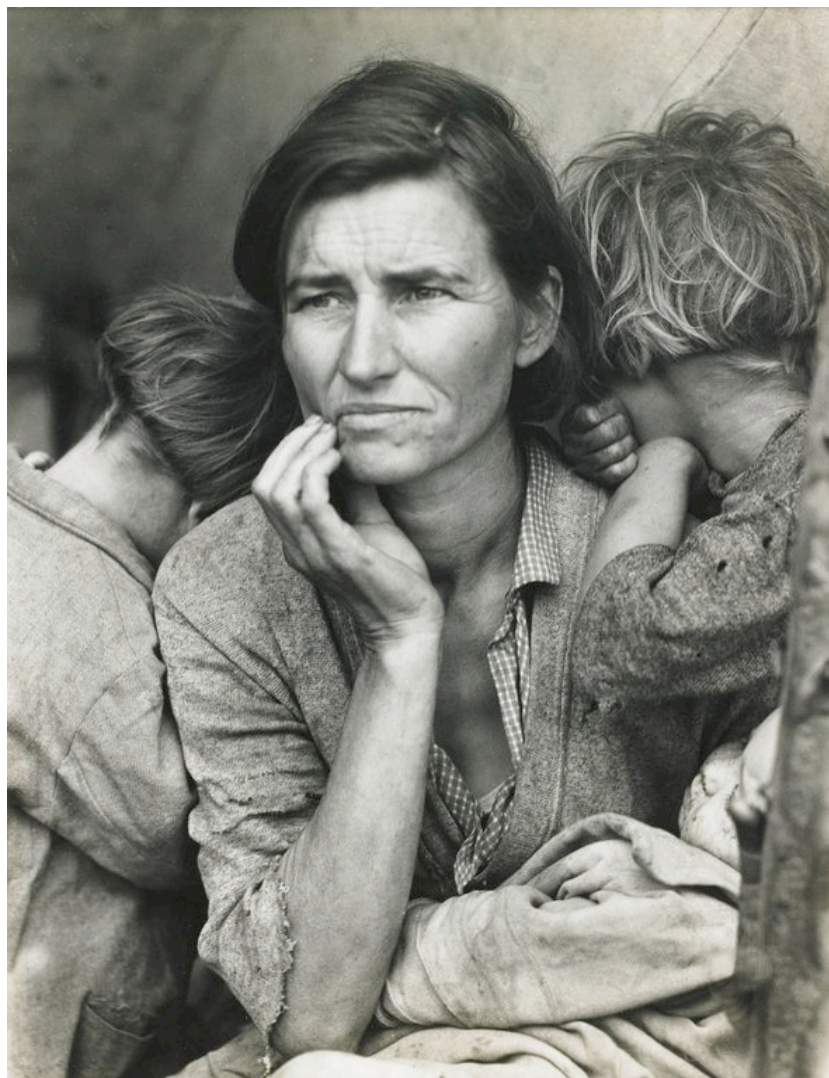
9 Křížov, 1980



10 (muž na vlečce), asi 1972



11 Kižinga, 1997



12 Dorothea Lange, Matka tulačka, 1936



13 Romové bez romantiky, asi 1974



14 Romové bez romantiky, asi 1974

15 a,b,c,d; (ženy ve dveřích), asi 1974

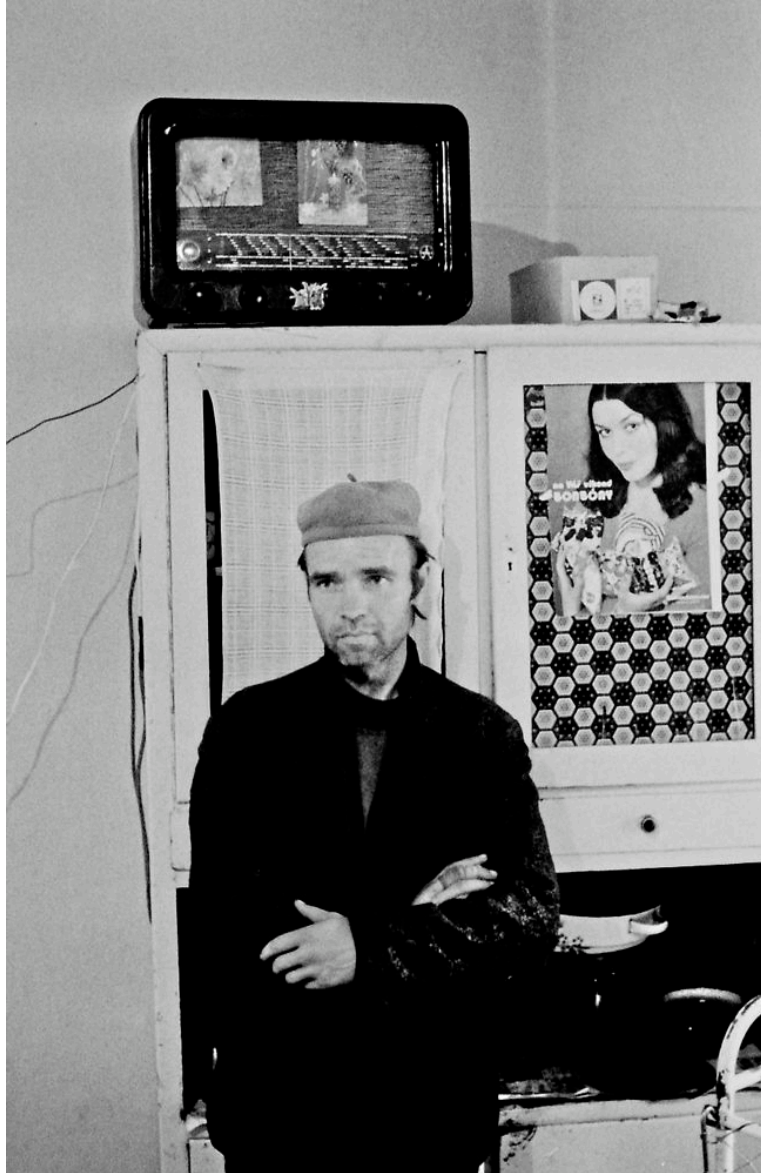




16 Sovinec, 1980



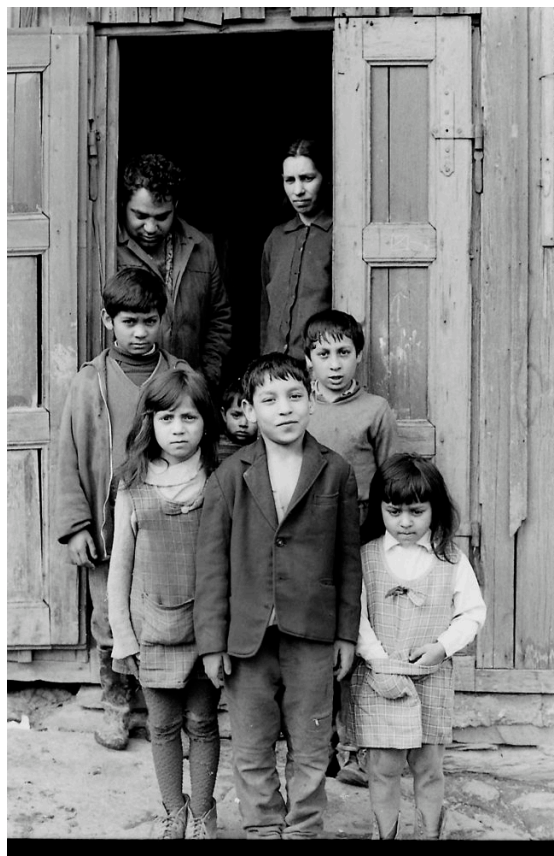
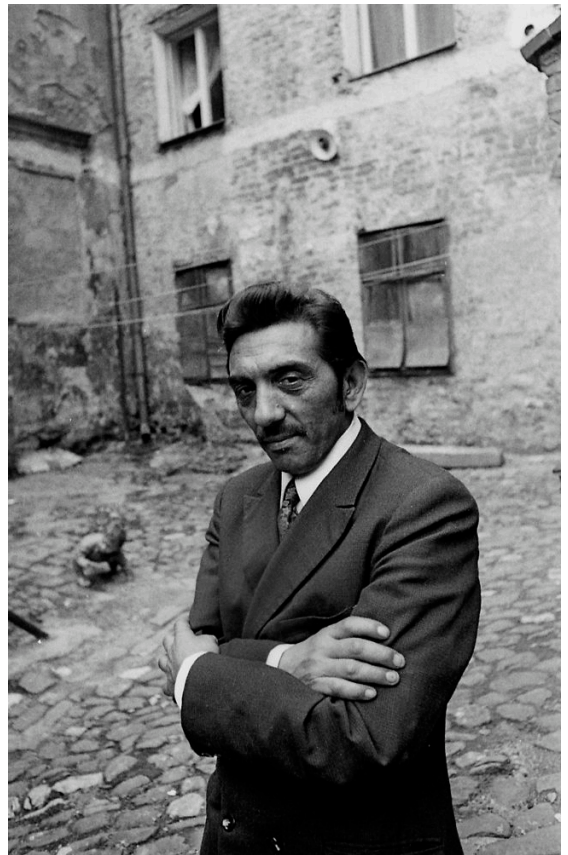
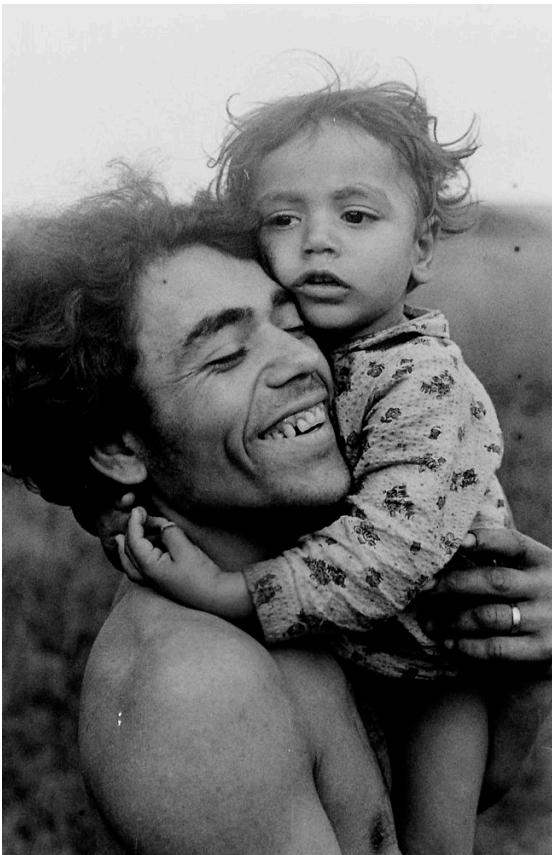
17 Albrechtice, 1983



18 (portrét muže), asi 1974

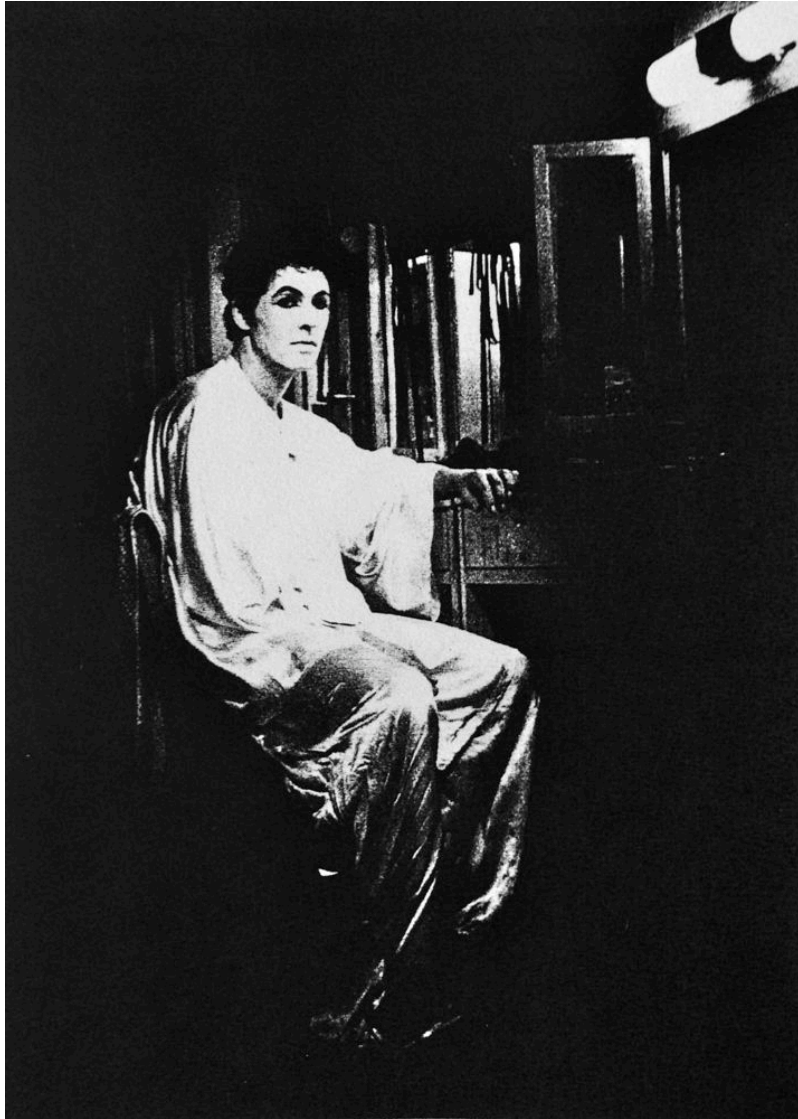


19 Paseka, 1979





21 Olomouc, 1975



22 Ze souboru Divadlo života, 1975–1978



23 Bohuslav Nauza, Rozorávání mezí



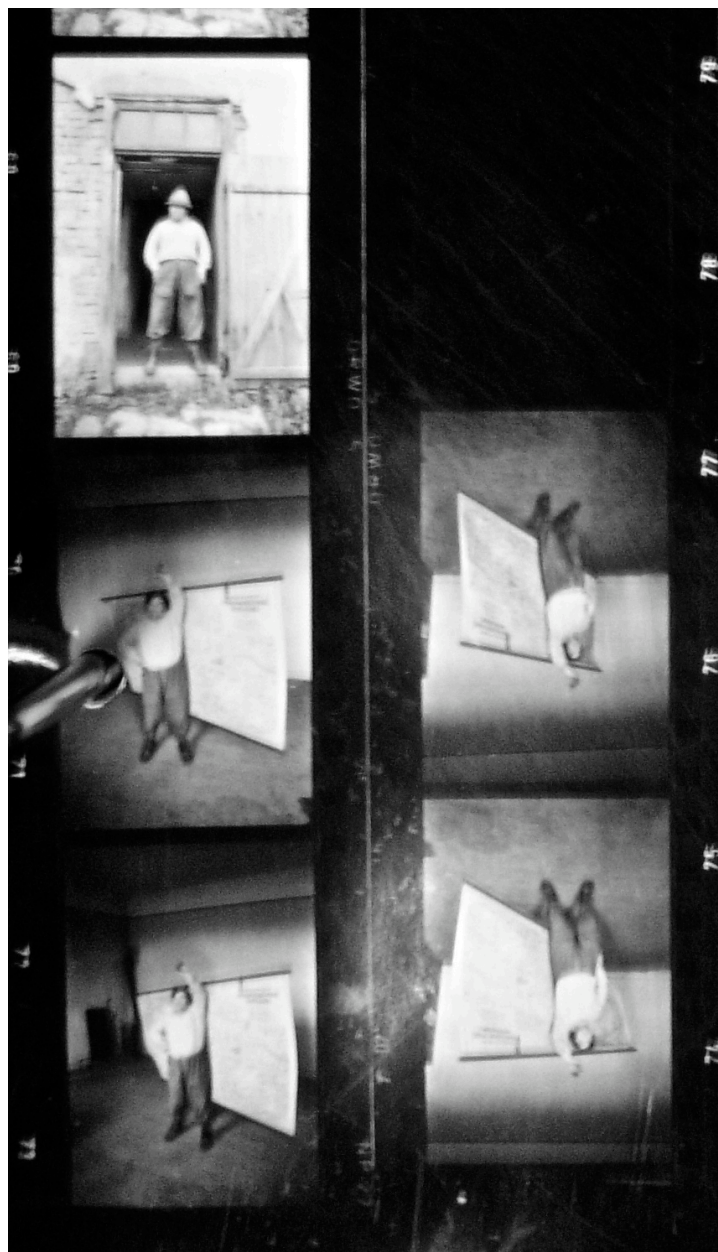
24 Křížov, 1980



25 Křížov, 1981



26 kontakt fotografie [25], Křížov, 1981



27 Kontakt negativu fotografie [24],
Křížov, 1980



28 Křížov, 1980, schéma kompozice



29 Křížov, 1980





31 Jiříkov, 1981



32 Jiříkov, 1981, schéma kompozice



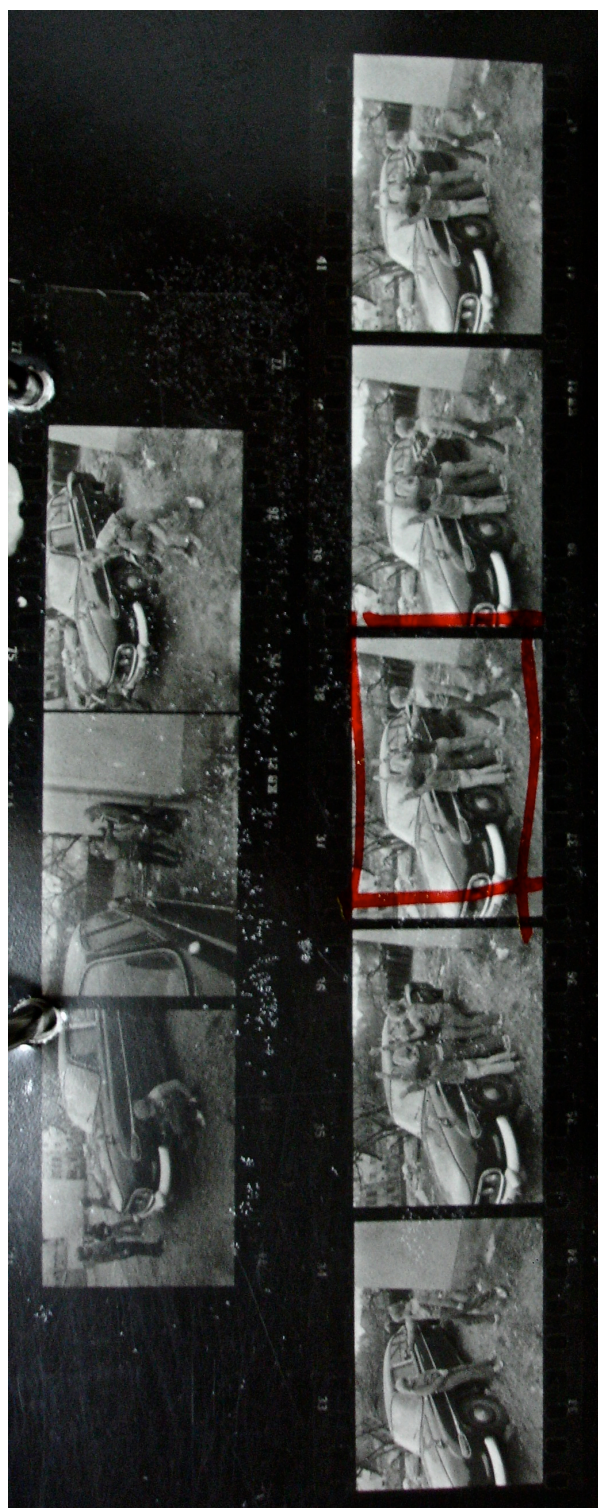
33 Křížov, 1980



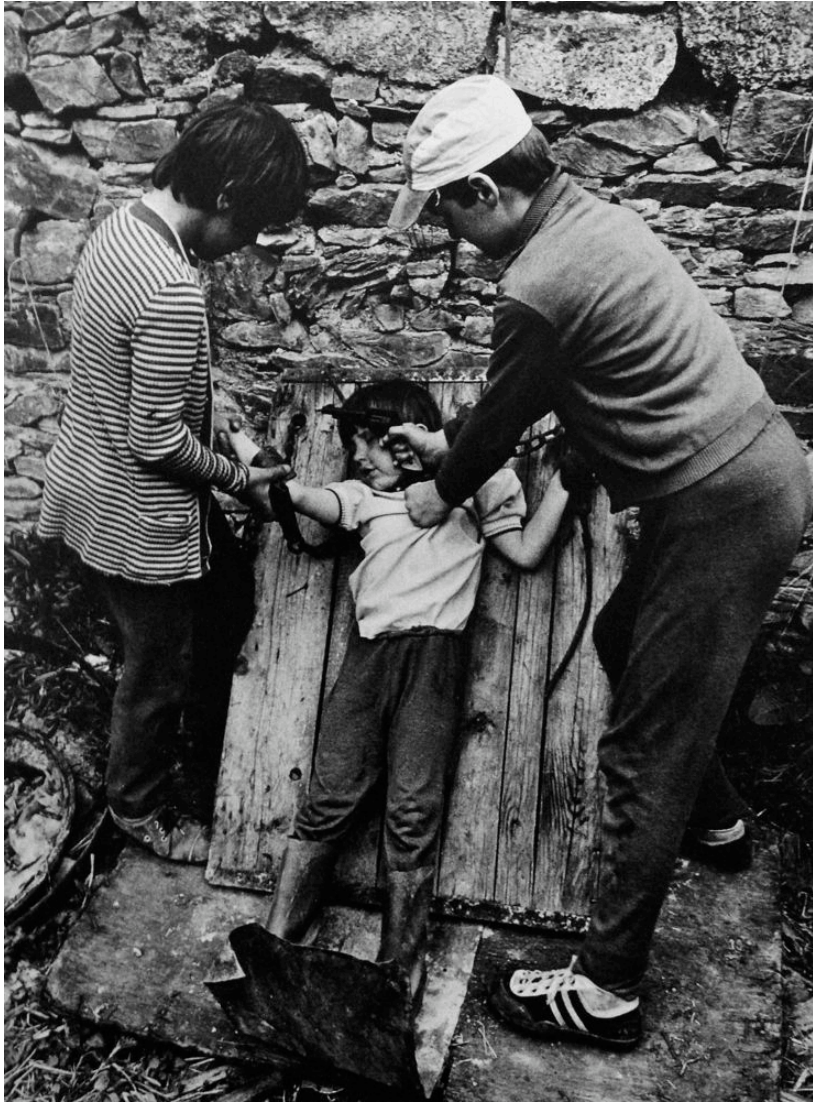
34 Uničov, 1980–1981



35 Uničov, 1980



35a Kontakt negativu fotografie [35],
Uničov, 1980



36 Dvorce, 1980



37 Stránské, 1980



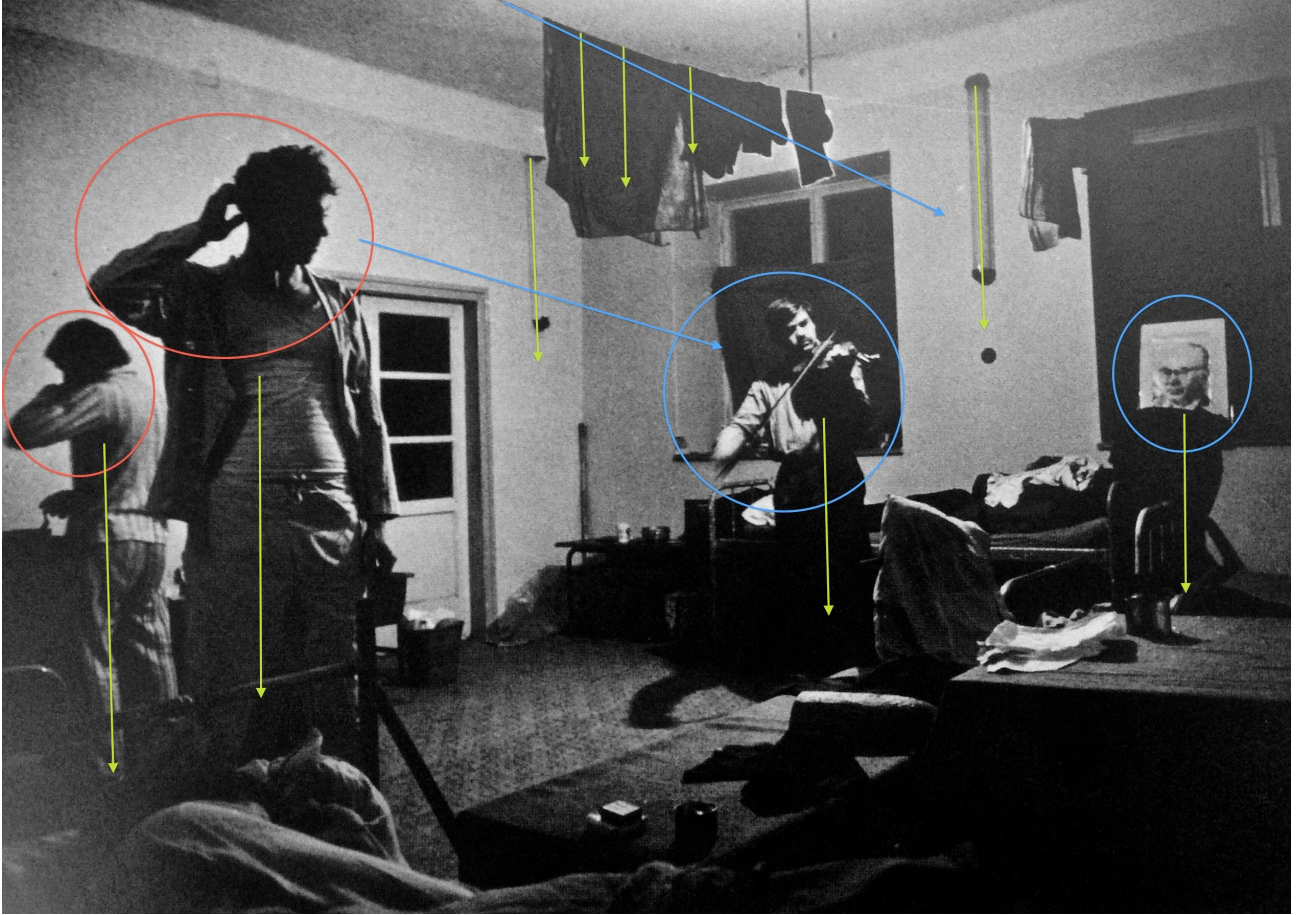
38 Lhota, 1981



39 Kontakt negativu fotografie [38], Lhota, 1981

40 Kontakt negativu
fotografie [33],
Křížov, 1980

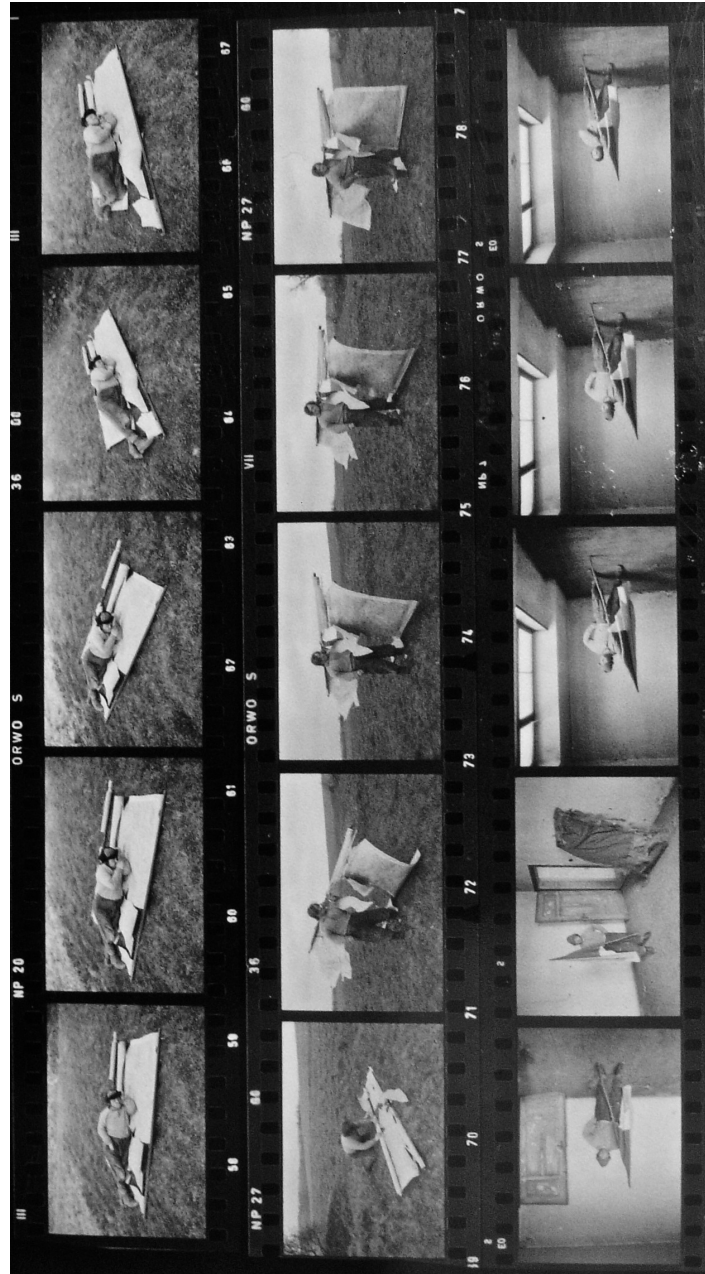




41 Křížov, 1980, schéma kompozice



42 Most, 1981





44 Křížov, 1980



45 Jiříkov, 1981



46 Stránské, 1980



47 Arnoltice, 1983

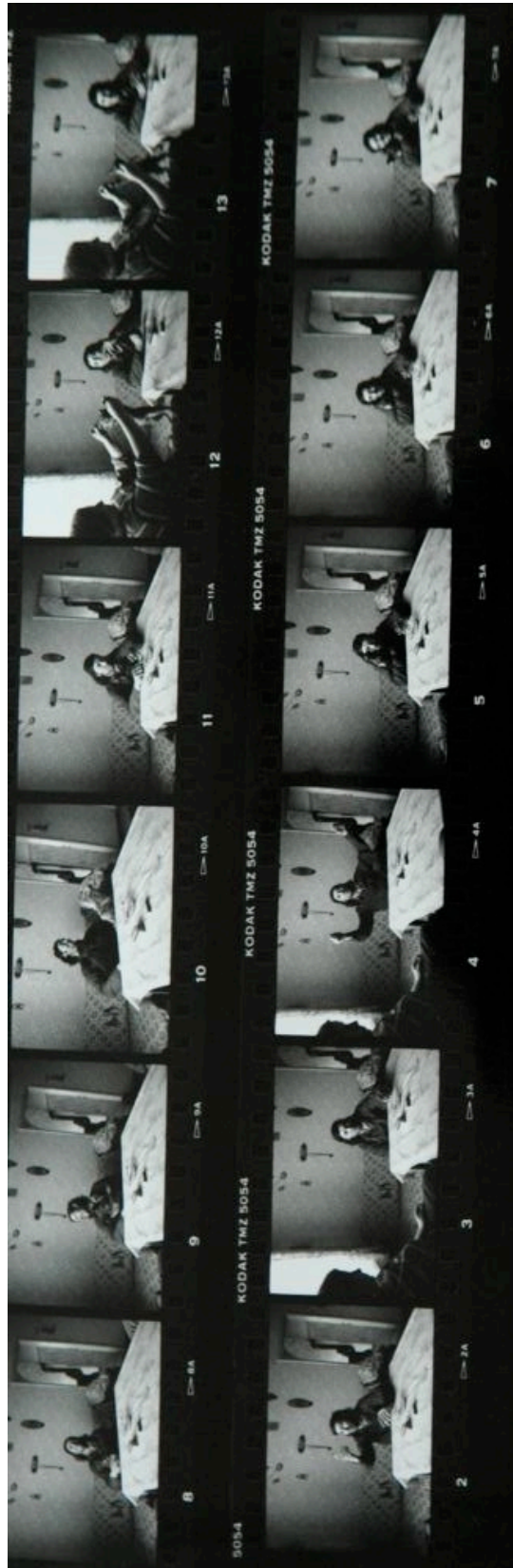


48 Stránské, 1980



49 Arnoltice, 1990

50 kontakt negativu
fotografie [49],
Arnoltice, 1990





51 Náklo, 1980



52 Náklo, 1990



53 Albrechtice, 1982



54 Hutov, 1981



55 Hutov, 1981



56 Křížov, 1983



57 Bratislava, 1989



58 Jiříkov, 1979



59 Jiříkov, 1979



60 Lhota, 1981



61 Břidličná, 1980



62 Huzová, 1988



63 Arnoltice, 1985

Jméno a příjmení:	Imrich Veber
Filozofická fakulta	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	Prof.PhDr. Ladislav Daniel, PhD.
Rok obhajoby	2013
Název práce:	Vesnice jako světové téma; Fotografie Jindřicha Štreita do roku 1989
Název v angličtině:	The Village As a Global Theme; Photographs by Jindřich Štreit Up to the Year of 1989
Anotace práce:	V práci se zaměřuji na vývoj a kontinuitu tvorby Jindřicha Štreita zejména do roku 1989, respektive 1990. Zajímají mě první tvůrčí tendence a jejich pozdější přetavení v uvědomělou tvorbu s jasným koncepčním záměrem. Velký prostor je poskytnut také analýze rozsudku, na základě kterého byl autor pro svou fotografickou tvorbu odsouzen. Závěr práce se věnuje fotografiím a tvorbě v 80. letech s přihlédnutím k situaci těsně po roce 1989.
Klíčová slova	Jindřich Štreit, dokumentární fotografie, umělecká fotografie, komunismus, normalizace
Anotace v angličtině:	My study focuses on the evolution and continuity of Jindřich Štreit's work, mainly leading up to the year of 1989, or i.e. 1990. I am interested in his first creative tendencies and their later reshaping into work with clear conceptual purpose. A large section of the text is dedicated to an analysis of the judgement on the basis of which the author was found guilty for his photography. The conclusion of my work focuses on his photographs and work from the 1980s, with certain remarks about the situation shortly after 1989.
Klíčová slova v angličtině:	Jindřich Štreit, documentary photography, art photography, communism, normalization
Přílohy vázané v práci:	Obrazová příloha fotografií
Rozsah práce:	111 stran
Jazyk práce:	čeština

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
VEBER Imrich	Antonína Sovy 1516/37, Opava - Kateřinky	F09081

TÉMA ČESKY:

Jindřich Štreit: Vesnice jako světové téma

NÁZEV ANGLICKY:

Jindřich Štreit: The village as a global subject

VEDOUCÍ PRÁCE:

Prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D. - DVU

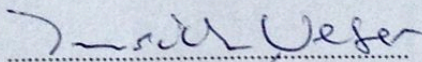
ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Práce se teoreticky zaměří na tvorbu dokumentárního fotografa Jindřicha Štreita. Stěžejním tématem budou Štreitovy fotografie vesnického prostředí at' už před nebo po roce 1989.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

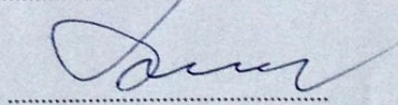
- Jindřich Štreit, Vesnice je svět, Praha: Arcadia, 1993.
- Jindřich Štreit, Lidé olomouckého okresu, Olomouc, 1995.
- Jindřich Štreit, Japonsko - lidé z Akagi, Opava: Slezská Univerzita, 1996.
- Jindřich Štreit, (Ab)normalizace, Kroměříž: Muzeum Kroměřížska, 2009.
- Jindřich Štreit, Braziliáni z Česka, Sovinec: Společnost přátel umění, 2009.
- Jindřich Štreit, Lidé Vítkovska, Vítkov: Město Vítkov, 2010.
- Ladislav Daněk (ed.), Jindřich Štreit: fotografie 1965-2005, Praha: KANT, 2006.
- Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, Česká fotografie 20. století, Praha: KANT, 2009.
- Susan Sontagová, O fotografii, Praha: Paseka, 2002.
- Roland Barthes, Světla komora, Poznámka k fotografii, Praha: Agite/Fra, 2005.
- John Berger, O pohledu, Praha: Agite/Fra, 2009.
- Georges Didi-Huberman, Ninfa moderna, Esej o spadlé draperii, Praha: Agite/Fra, 2009.

Podpis studenta:



Datum: 26.5.2011

Podpis vedoucího práce:



Datum: