

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Studium humanitní vzdělanosti



Bakalářská práce

Čas a bezčasí ve fotografiích Miroslava Tichého

Aleš Bobek

Vedoucí práce: PhDr. Václav Hájek, Ph.D.

Praha 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury. Všechny prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 25. 6. 2013

.....

Poděkování

Mé poděkování patří především vedoucímu práce panu PhDr. Václavu Hájkovi, Ph.D. za vstřícnost, cenné rady a připomínky, které mi během přípravy této práce ochotně věnoval.

Obsah:

1. Úvod	5
2. Problematika a pojem času, koncepcie času v historicko–filosofickém kontextu	6
2.1. Platón	7
2.2. Aristotelés	9
2.3. Aurelius Augustinus	10
2.4. Edmund Husserl	11
2.5. Henri Bergson	13
3. Život Miroslava Tichého	15
3.1. Fotografická tvorba v čase „bezčasí“	20
3.2. Přelom života – „nová“ doba	21
3.3. Posmrtný život – „mýtus“	22
4. Styl a jazyk Tichého díla	22
4.1. Vizualní forma snímků	23
4.1.1. Skvrny, kontrast, rámečky, neostrost	24
4.2. Metody práce	26
4.2.1. Fotoaparáty	27
4.2.2. Výroba fotoaparátů Miroslava Tichého	28
4.2.3. Vznik fotografie	30
4.3. Motivy a inspirace, „krása ženy“, „ateliér“ na ulici	31
5. Čas ve fotografiích Miroslava Tichého	32
5.1. Čas a fotografie	33
5.2. Henri Cartier-Bresson	33
5.3. Josef Sudek	35
5.4. Miroslav Tichý	37
5.4.1. Čas v Tichého životě	39
5.4.2. Čas v Tichého fotografiích	40
6. Umění, či nikoliv?	41
6.1. Kritické a odborné názory pro a proti	44
6.2. Zrod umělce – génia?	50
7. Závěr	52

1. Úvod

Tématem mé bakalářské práce je osobnost moravského fotografa a malíře Miroslava Tichého (1926–2011) a jeho fotografií z pohledu fenoménu času a bezčasí.

Nejprve se zaměřím na klíčový pojem této práce, na pojem „čas“ a provedu výklad popisem základních schémat, jakými bylo na tuto problematiku nahlíženo v historicko-filosofickém kontextu. Jako zásadní pro další vývoj zde spatřuji význam a porozumění času u dvou největších filosofů klasického Řecka, totiž u Platóna a Aristotela. V otázce času se zastavím i u jednoho z nejvýznamnějších křesťanských filosofů Augustina Aurelia, který mimo jiné ovlivnil i školu fenomenologickou. Následně překlenu mnoho staletí a zaměřím se na dva důležité představitele moderních teorií, Edmunda Husserla a především Henriho Bergsona, představitele takzvané filosofie života, jehož koncepce času jakožto „trvání“ nabude v kontextu této práce většího významu. Primární osou mé práce je osobnost Miroslava Tichého, proto se v další části zaměřím na jeho život, chronologicky od počátku až do poslední etapy, a samozřejmě se budu věnovat i jeho fotografickému dílu. Zde jsou pozoruhodné jednak formy a způsoby zpracování jeho snímků, ale také samotná výroba originálních optických a zvětšovacích zařízení. V další kapitole se pokusím vystihnout fenomén času v Tichého fotografiích. Pro zřetelnější charakteristiku si vezmu ke srovnání dva slavné a výjimečné fotografy, Josefa Sudka a Henri Cartier-Bressona, s nimiž se pokusím Tichého fotografické dílo konfrontovat, hledat společné a rozdílné. V poslední šesté kapitole se budu věnovat vlastnímu hodnocení fotografického díla Miroslava Tichého, a to především z hlediska jde o „umění či nikoliv“. Tuto část obohatím o hodnocení několika teoretiků a kurátorů, kteří přišli s Tichého fotografiemi do styku, jako jsou např. teoretik fotografie Vladimír Birgus, nebo Harald Szeemann, první kurátor Tichého výstavy, jež se uskutečnila v roce 2006 v Seville. Závěrem přidám vlastní komentář a hodnocení.

2. Problematika a pojem času, koncepte času v historicko-filosofickém pohledu

„Čas náleží již od staletí mezi nejtemnější a nejvíce znepokojující filosofické a lidské problémy. Záhadnost času vyplývá především z toho, že jde o faktor všudypřítomný a zároveň nenázorný.“¹ Čas se každého dotýká a všichni v něm existujeme, aniž bychom si uvědomovali jeho smysl a podstatu. Čas nevidíme, nelze je uchopit, zvážit nebo uchovat. Všichni mu ale jakýmsi způsobem rozumíme a bereme v potaz. Dává našim životům rámeček a řád, bez něhož se nemůžeme obejít. Je základní kategorií, od které se odvíjejí kategorie další. Věci se dějí v čase. Na jeho pozadí ubíhají. Každá událost má svůj počátek a konec. Mezitím uplyne čas. Čas je neodvratný, uplyne a již se nevrátí. Je typický svou příčinností: „*Minulé události ovlivňují přítomné, přítomné už nemohou ovlivnit minulé.*“²

Času je možno rozumět v mnoha souvislostech. Jinak se jeví čas očima umělce, jinak očima fyzika. Pro dítě čas takřka nemá podstatný význam a nereflektuje jej, starý člověk čas vnímá a prožívá mnohem intenzivněji. Čas si uvědomujeme v mnoha širokých kontextech a situacích, avšak jasnou a zřetelnou představu nemáme. Nejběžnější představa času, se kterou pracujeme a v níž každodenně žijeme, je představa objektivního času, popisuje problém Miroslav Petříček jr. *Objektivní (kvantitativní) čas* charakterizuje jako čas, který je spojený s prostorem a plyne rovnoměrně, a naopak proti tomuto objektivnímu času staví náš *osobní (kvalitativní) čas*, který neubíhá rovnoměrně, ale naopak různě, někdy úprkem, jindy se táhne a vleče³.

Jako tradiční koncepte času můžeme specifikovat jednak konceptu cyklického času a periodického opakování dějin, za druhé pak konceptu lineárního vývoje. Eliade vývoj charakterizuje slovy: „*Středověk je ovládnut eschatologickou koncepcí (v jejích dvou základních momentech: stvoření a konec světa), která je doplněna teorií cyklického vlnění, vysvětlující periodický návrat událostí.*“⁴ Koncepte lineárního vývoje nabírá na intenzitě od

¹ CVEKL, Jiří. *Čas lidského života*. Praha: Svoboda, 1967, str. 5.

² BLECHA, Ivan. *Filosofie*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2004, str. 56.

³ PETŘÍČEK jr., Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann a synové, 1992, str. 40.

⁴ ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: ISE, edice OIKÚMENÉ, 1993, str. 93.

17. st. a „stále více šíří víru v nekonečný vývoj, víru hláсанou již Leibnitzem, která převládala v osvíceneckém století, a v 19. st. byla zpopularizována vítězstvím evolučních idejí.“⁵

Otázky po podstatě a smyslu času představovaly jeden z nejsložitějších a nejstarších filosofických problémů. Otázka po původu a charakteru času se jevila "jako záhada, která nikdy neztratila svou schopnost zneklidňovat naše myšlení."⁶ "Tak jako dlouhá staletí a tisíciletí lidé dýchali, ale nevěděli, že zemský povrch je obalen vzduchem, podmínkou jejich života, tak také lidské vědomí na určitých stupních žije a vyvíjí se v čase, ale čas nechápe a z časových určení si vyděluje jen ta nejprimitivnější."⁷

V prvních koncepcích antické filosofie byl čas úzce spojován s pohybem. „Vím, že i když všechno spí, že uprostřed nejhlubšího ticha a naprosté nehybnosti neslyšně uplyvá tichý proud času – neslyšně, neviditelně a neodvratně.“⁸

2.1. Platón

Zakladatel idealistické filosofie a jeden z největších řeckých filosofů Platón (427 př. n. l. – 347 př. n. l.) se otázce času hloubavěji věnuje ve svém dialogu Timaios a předkládá zde své kosmologické názory, jak vznikl, jak byl vytvořen a uspořádán svět. Dr. Fr. Novotný spis charakterizuje těmito slovy: „Forma líčící vznik viditelného světa v čase zvítězila tu docela nad filosofickým poznáním, že světu třeba přisuzovati ne vzniknutí a bytí, nýbrž ustavičné vznikání.“⁹ Za zmínku stojí, že Timaios není typickým platónovským dialogem se Sókratem v ústřední roli, ale podán vesměs jako výklad jedné osoby. Timaios se stal nejčastěji citovaným a nejvíce vykládaným Platónovým dialogem.

V tomto dialogu se uvádí, že všechno, co vzniká, vzniká z nějaké příčiny, protože není možno, aby něco vzniklo bez příčiny. Svět vznikl jako stvořený, neboť je viditelný, hmatatelný a

⁵ ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: ISE, edice OIKÚMENÉ, 1993, str. 93.

⁶ PETŘÍČEK jr., Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann a synové, 1992, str. 41.

⁷ CVEKL, Jiří. *Čas lidského života*. Praha: Svoboda, 1967, str. 5.

⁸ PETŘÍČEK jr., Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann a synové, 1992, str. 38.

⁹ PLATÓN. *Timaios a Kritias*. Praha: Jan Laichter, 1919, str. 10.

tělesný. Svět byl vytvořen jako obraz něčeho, "*podle jsoucna přístupného myšlení i rozumu a neproměnného.*"¹⁰ Svět je krásný a stvořil jej tvůrce podle věčného vzoru. Tvůrce uvedl svět v řád z chaotického do uspořádaného stavu. Zjistil, že mít rozum je výhodné než jej nemít, proto svět stavěl tak, že "*vložil rozum do duše a duši do těla, aby vykonal dílo co do přirozenosti nejkrásnější a nejlepší.*"¹¹ Svět je tedy živá bytost mající duši. Svět byl sestaven z ohně, země, vody a vzduchu. Takto je stvořitel spojil a nikdo jiný je již nemůže rozdělit. Otec a stvořitel se zaradoval a svět ještě zdokonalil: pokusil se jej učinit věčným. Usmyslel si proto jakýsi pohyblivý obraz věčnosti "*a pořádaje svět učiní podle věčnosti, trvající v jednotě, její věčný obraz s pohybem určeným číslem, to, co se jmenuje čas.*"¹²

Čas tedy podle Platóna vznikl na základě věčného vzoru, který existuje od věčnosti. Čas vznikl se světem. A dále - z rozumného úmyslu božského vznikly slunce, měsíc a dalších pět oběžnic, a to proto, aby se zachovaly a rozlišovaly počty času. Hvězdy pak obíhaly ve svých drahách, avšak lidé si jich, těchto cizích, příliš nevšímají a "*ani nevědí, že také jejich dráhy, nespočetné a úžasné složité projevují určitý čas.*"¹³ Podle Platóna čas nadejde své dokonalosti "*teprve tehdy, až všechna tělesa dovrší své oběhy současně.*"¹⁴ Platón tedy dává do souvislosti čas se stvořením světa, opakovaným pohybem a věčným vzorem. "*Platónův myšlenkový odkaz proto vždy působil jako jistý návod, nebo snad dokonce napomenutí, aby se člověk snažil svůj čas - ve všech možných formách podřizovat a přizpůsobovat tomuto jedinému přirozenému, který do základů světa vložil jeho tvůrce, demiurg. Aby měl stále na paměti, že dokonalým vzorem času je v sobě spočívající celek „věčnost“, k níž se může přibližovat jen v dokonalém opakování téhož*", uzavírá výklad Jan Sokol v knize Čas a rytmus.¹⁵

¹⁰ PLATÓN. *Timaios a Kritias*. Praha: Jan Laichter, 1919, str. 33.

¹¹ Tamtéž, str. 35.

¹² Tamtéž, str. 44.

¹³ Tamtéž, str. 47.

¹⁴ SOKOL, Jan. Čas a rytmus. Praha: Oikoymenh, 1996, str. 43.

¹⁵ Tamtéž, str. 44.

2.2. Aristotelés

Platónův nejvýznamnější žák Aristotelés (384 – 332 př. n. l.) si důkladně všimá otázky času ve IV. knize svého přírodovědného spisu Fyzika (8 knih), kde se mj. zabývá otázkami pohybu, látky, prostoru aj. Přiznává, že co je to čas, to je předmětem více výkladů. „*Jedni totiž tvrdí, že čas jest pohybem veškerenstva, druzí však, že jest samostatnou nebeskou sférou.*“¹⁶ Mohlo by se předpokládat, že čas je pohyb a jakási změna, uvádí Aristotelés. Tady ale změna či pohyb je jen ve věci, která se mění, oproti tomu „*čas však je stejně všude a ve všem.*“¹⁷ Čas není pohybem, říká. Nicméně ale dále připouští, že čas není bez pohybu a beze změny a je nutně nějakým hlediskem pohybu. Místně před a po vymezuje jak začátek pohybu, tak i času. „*Čas vnímáme, jen když jsme si všimli změny, kterou vymezujeme nějakým „před“ a „po“, tedy dvěma „ted“.*“¹⁸ „*Kdyby totiž nebyl čas, nebylo by rozlišení „dříve“ a „později“.*“¹⁹ Vymezení před a po leží v místě z určitého bodu do určitého cíle. Toto je i odpověď na otázku, jak poznáváme čas. Pokud vnímáme přítomný okamžik jako jednotný, nemající to dřívější a pozdější, nevšimli jsme si ani žádné změny, zdá se, že neuplynul ani čas a ani pohyb.

Pojem pohybu je v Aristotelově filosofii zásadní. „*Bez pohybu není čas. Pohyb můžeme nazvat materiálním (látkovým) aspektem času.*“²⁰ „*Časem měříme pohyb a pohybem čas.*“²¹ A obojí se navzájem určuje. A v Metafyzice ještě Aristotelés doplňuje, že „*je nemožno, aby pohyb buď vznikl, nebo zanikl, neboť byl vždy.*“²² Pokládá dále otázku, jaký vztah má čas k duši (a potažmo k rozumu) a potvrzuje, že „*je nemožné, aby byl čas, není-li duše.*“²³ Na otázku, jakým pohybem se měří čas a pohyb, odpovídá, že je nejlépe kruhovitý pohyb tím,

¹⁶ ARISTOTELÉS. *Fyzika*. Praha: Rezek, 1996, str. 122.

¹⁷ Tamtéž, str. 120.

¹⁸ SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. Praha: Oikoymenh, 1996, str. 48.

¹⁹ ARISTOTELÉS. *Metafysika*. Praha: Jan Laichter, 1946, str. 307.

²⁰ ANZENBACHER, Arno. *Úvod do filozofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991, str. 108.

²¹ ARISTOTELÉS. *Fyzika*. Praha: Rezek, 1996, str. 126.

²² ARISTOTELÉS. *Metafysika*. Praha: Jan Laichter, 1946, str. 307.

²³ ARISTOTELÉS. *Fyzika*. Rezek. Praha, 1996, str. 132.

který se dá nejlépe počítat. „*Proto jest pohyb zrovna tak nepřetržitý jako čas. Žádný pohyb však není nepřetržitý, leda pohyb místní, a sice pohyb v kruhu.*“²⁴

V závěru IV. knihy Fyziky dodává, že „*sám čas jest jakýsi kruh, poněvadž jest mírou takového místního pohybu a sám je takovým místním pohybem měřen.*“²⁵ Kruh je tedy podle Aristotela podstatou a vývoj probíhá cyklicky, čímž se odkazuje na nejstarší tradici historických kultur, jejich rituálů a věčného opakování času.

2.3. Aurelius Augustinus

Velmi důkladný a propracovaný rozbor času podal Aurelius Augustinus (354 – 430 n. l.), nejvýznamnější myslitel latinské patristiky. Na otázku, co je to čas, odpovídá takto: „*Vím to, když se se mne naň nikdo netáže; mám-li to však někomu vysvětliti, nevím.*“²⁶ Podle Augustina čas vznikl Stvořitelem společně se stvořením světa. „*Svět bezpochyby nebyl stvořen v čase, nýbrž s časem. Neboť co vzniká v čase, jednak vzniká po nějakém čase, jednak před nějakým časem, po tom, který je minulý, a před tím, který je budoucí; ale žádného minulého času býti nemohlo, ježto nebylo žádné stvoření, jehož proměnlivými pohyby by se čas uskutečňoval. Leč svět byl stvořen s časem, jestliže při jeho stvoření vznikl proměnlivý pohyb.*“²⁷

Augustin „*trvá na tom, že času v každodenním životu rozumíme, zacházíme s ním, a dokonce ho dovedeme měřit, takže rozhodně je. Otázkou zůstává jak, případně kde.*“²⁸ Podle Augustina nelze čas oddělit od našeho vědomí. „*Augustin dojde i k náhledu, že lidský život je čas.*“²⁹

Dílo Vyznání líčí ve třinácti knihách Augustinův život až do okamžiku konverze. „*Čas se zde chápe z hlediska „časujícího“ subjektu. Zvláště Kant, Husserl a Heidegger ukázali, že bez tohoto formálního aspektu ve smyslu filozofie Já nemůže existovat žádný pojem času.*“³⁰

²⁴ ARISTOTELEŠ. *Metafysika*. Praha: Jan Laichter, 1946, str. 307.

²⁵ ARISTOTELEŠ. *Fyzika*. Praha: Rezek, 1996, str. 134.

²⁶ AUGUSTIN, Aurelius. *Vyznání*. Praha, 1926, str. 391.

²⁷ STÖRIG, Hans-Joachim. *Malé dějiny filozofie*. Praha: Zvon, 1991, str. 169.

²⁸ SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. Praha: Oikoymenh, 1996, str. 64.

²⁹ Tamtéž, str. 64

2.4. Edmund Husserl

Heslem Edmunda Husserla (1859–1938) bylo „k věcem samým“, což jinými slovy znamenalo, že „*filosofie se musí stát „přísnou vědou“, schopnou své výsledky přesvědčivě vykazovat, opírat se o pečlivý rozbor skutečnosti.*“³¹ Husserl hledá řešení nejen pro filosofii, ale i pro ostatní vědy. Věda totiž dosáhla takového stavu, kdy již není přesvědčivě zodpovědět na základní otázky lidského života a „z perspektivy světa vědy se náš svět jeví jako odvozený anebo naivní, náš život v něm jako průsečík neosobních sil.“³² Šlo tedy o to, „*otevřít půdu naší skutečnosti, na níž by bylo mimo jakoukoliv pochybnost zjevné, že to, co ukazuje, ukazuje se takové, jaké jest.*“³³ Husserl byl přesvědčen, že řešení našel. Měl jím být jím založena metoda filozofického zkoumání nazývaná se fenomenologie, věda o fenoménech. Název získala z řeckého slova *faínetai*, což v překladu = ukazuje se, jeví se.

Pro Husserla je filosofie klíčová a může nabídnout ostatním vědám spolehlivý základ a potvrdit jejich poznání. Husserl zaměřuje svoji pozornost na vědomí a považuje jej za to místo, kde se s věcmi původně setkáváme. „*Naše vědomí je vždy vědomím něčeho, říká už Husserlův učitel Brentano, je vždy k něčemu obráceno, zaměřeno, zaměřeno, něčím zaujato.*“³⁴ Je proto nutné to nějakým způsobem vyloučit nebo vyřadit z naší pozornosti. Tou možností, jak dosáhnout určité očisty vědomí, je jeho „uzávorkování“. Mohu tak vyloučit víru v bytí světa. Husserl tak navázal a ještě prohloubil učení Descartovo.

Výsledkem je, že „*zbývá čisté vědomí a jeho mínění světa.*“³⁵ Tento krok nazývá Husserl řeckým termínem epoché, tj. zdržení se úsudku, nebo-li tzv. fenomenologická redukce. Teprve pak za pomoci této redukce můžeme pozorovat „*vznik zkušenosti samé, jevení se věci,*

³⁰ ANZENBACHER, Arno. *Úvod do filozofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991, str. 109.

³¹ SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. Praha: Oikoymenh, 1996, str. 147.

³² PETŘÍČEK jr., Miroslav. *Úvod do (současné) filozofie*. Praha: Herrmann a synové, 1992, str. 22.

³³ BLECHA, Ivan. *Filosofie*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2004, str. 153.

³⁴ SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. Praha: Oikoymenh, 1996, str. 148.

³⁵ STÖRIG, Hans-Joachim. *Malé dějiny filozofie*. Praha: Zvon, 1991, str. 439.

„konstituci předmětnosti“, čisté fenomény.³⁶ Slovy M. Petříčka: „je to, co takhle vidím, nikým nezprostředkovaný názor.“³⁷ Jinými slovy je to pohled na transcendentální vědomí a jeho prožitky.

Jakou roli zde ale hraje čas? „Vědomí je však proud, plynutí, a tedy i všechny prožitky jsou součástí tohoto proudu. A říkáme-li proud, říkáme uplývání, pomíjení, což vše jsou obrazy či metafory, které se poukazují k času.“³⁸ Husserlův fenomenologický přístup zajímá, jak čas prožíváme. Analyzuje v rámci univerzálního kontinua jeho trvání.

Husserl rozlišuje dva momenty přítomného vědomí a problém osvětluje na základě slyšení melodie, že totiž uplynulý tón ve sledu melodie jakoby klesá do minulosti, avšak vědomí jej stále přidrhuje (je takzvaně retinován). „Tak je mé slyšení, zhruba řečeno, jen z nepatrné části přímým vnímáním aktuálně daného – ani přítomný tón nevnímám totiž celý, nýbrž jen jeho část, fázi – a z větší části jakýmsi dozníváním už nepřítomného, případně očekáváním ještě nepřítomného.“³⁹ Tyto dvě fáze nazývá Husserl retencí (podržením) a protencí (předjímáním). A obě jsou podle Husserla zvláštním modusem intencionality. „Intencionalita není nějaký most mezi vědomím (vnitřek) a předmětem (vnějšek), nýbrž vztah k předmětu je cosi původního, vzhledem k čemu jsou charakteristiky jako „objektivní“ anebo „existující vně“ odvozené.“⁴⁰

Problematika vnitřního času byla ve fenomenologii, zvláště u Husserla, podrobena důkladné analýze. Klíčová role tu připadá fenoménu přítomnosti, kde všechny prvotní zkušenosti vznikají. Čas tu je zkoumán jako fenomén.

³⁶ SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. Praha: Oikoymenh, 1996, str. 148.

³⁷ PETŘÍČEK jr., Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann a synové, 1992, str. 28.

³⁸ Tamtéž, str. 37.

³⁹ SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. Praha: Oikoymenh, 1996, str. 150.

⁴⁰ PETŘÍČEK jr., Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann a synové, 1992, str. 31.

„Původní vědomí času však neuchopuje cosi předem daného, nýbrž svým děním čas teprve ustavuje, je to tvořivé vědomí. V časovosti je třeba vidět vlastní scénu, z níž a na níž se rozvíjí svět ve svém zjevu. Posledním horizontem zjevování je čas.“⁴¹

2.5. Henri Bergson

Naše obvyklá tendence je představovat si čas jako geometrickou linii, přímku. Na této přímce nejsou okamžiky - body za sebou, ale vedle sebe. "Vliv prostorové obraznosti působí, že chápeme čas jako daný najednou, jako přímku, kde budoucnost existuje vedle minulosti, současně s ní, oddělená od ní jen bodovou přítomností. Přítomnost je pojata jako cestující Kolumbus a budoucnost jako pevnina, která existuje dříve, než on k ní dorazí."⁴² Tento čas zasahuje do prostoru. Je to čas matematiky a fyziky, a je vlastně časem zprostorněným; je do nekonečna dělitelný, tj. přítomný okamžik je v něm zobrazen bezrozměrným bodem.⁴³

Ústředním pojmem Bergsonovy (1859 – 1941) filosofie je *trvání* - "je pojem původně Descartův, jímž Bergson označuje žitý, zkušenostní čas."⁴⁴ Pro úspěšné porozumění Bergsonovu pojetí času je nejprve nutno vysvětlit rozdíl mezi trváním a výše uvedeným časem matematickým.

Matematice a fyzice není vlastní plynutí času. "Fyzik se zajímá jen o krajní body časového intervalu; reální plynutí času uvnitř těchto intervalů je mu lhostejné."⁴⁵ Ve výpočtech se tento typ času označuje jako *t*. Tomuto pojetí času se tedy ztrácí všechno to, je uvnitř těchto intervalů, totiž ono reálné neboli skutečné pojetí času.

"Skutečný čas, to jest "trvání", úzce souvisí se životem, se životem. „Na rozdíl od prostorového "času" je trvání vždy něčím naplněné, kvalitativní, prožitkové - a tudíž pro vědu

⁴¹ PETŘÍČEK jr., Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann a synové, 1992, str. 41.

⁴² ČAPEK, Milič. *Henri Bergson*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1939, str. 48.

⁴³ Tamtéž, str. 49.

⁴⁴ SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. Praha: Oikoymenh, 1996, str. 159.

⁴⁵ ČAPEK, Milič. *Henri Bergson*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1939, str. 52.

sotva přístupné.⁴⁶ "Časovost je podle Bergsona primárně trváním."⁴⁷ "Trvání je pro něho nedělitelné, časový sled nesmí být chápán jako rozlišení na "předtím" a "potom": to by se rovnalo jejich postavení "vedle sebe", tj. záměně za prostor."⁴⁸ Miroslav Petříček jr. v této souvislosti uvádí, že trvání souvisí s naším vnitřním životem, kam se mohu za pomoci paměti vrátit, "je pramenem toho, čemu říkáme čas."⁴⁹ Jak ale tomuto trvání rozumět, jak se k němu přiblížit? Rozumem? Nikoliv. "Čisté trvání můžeme postihnout pouze intuicí."⁵⁰

Paměť představuje pro Bergson základní princip. "Trvání je bytostně paměť, vědomím, svobodou. A vědomím a svobodou je proto, že je nejprve paměť."⁵¹ Dr. Milič Čapek k paměti v myšlení Bergsonově uvádí: "Přítomný okamžik je o vzpomínku na okamžik předchozí bohatší; jinými slovy, tato vzpomínka je právě oním novým prvkem, oním tvořivým přínosem, analogickým novému tónu v melodii, v přistoupení tohoto nového prvku záleží právě plynutí času."⁵² O paměti, přesněji řečeno o vědomí jako místu spojování dvou po sobě následujících okamžiků hovoří i Jan Sokol: "Jen tam "je" minulé i budoucí."⁵³ "Paměť mi tedy každém okamžiku dává mé vlastní „já“ – právě proto, že díky paměti můj život plyne a přece neuplývá."⁵⁴

Skutečný čas je tedy dle Bergsona *trvání*. Jak si ale takové trvání můžeme představit? Jako nejtypičtější příklad je udávána *melodie*, "podle Bergsona sled tónů splývajících v dynamickou tonalitu, z níž nelze vydělit jednotlivé části. Aby však vznikla melodie, musíme též

⁴⁶ SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. Praha: Oikoymenh, 1996, str. 159.

⁴⁷ Tamtéž, str. 159.

⁴⁸ KOUBA, Pavel. *Pohyb mezi časem a prostorem : Bergsonův zápas s vlastním objevem*. In: ČAPEK, Jakub. *Filosofie Henri Bergsona*. Praha: Oikoymenh, 2003, str. 92.

⁴⁹ PETŘÍČEK jr., Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann a synové, 1992, str. 46.

⁵⁰ STÖRIG, Hans-Joachim. *Malé dějiny filozofie*. Praha: Zvon, 1991, str. 408.

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006, str. 57.

⁵² ČAPEK, Milič. *Henri Bergson*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1939, str. 29.

⁵³ SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. Praha: Oikoymenh, 1996, str. 160.

⁵⁴ PETŘÍČEK jr., Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann a synové, 1992, str. 45.

*rozlučovat a spojovat v sobě identické tóny, jinými slovy, musíme chápat rozdíl mezi dvěma okamžiky, v nichž trvá jeden tón, a dvěma tóny, které se vystřídají v jednom okamžiku.*⁵⁵

Podle Miliče Čapka probíhá psychologické dění reálně v čase, „ono je reálně časem samým“: *„Čas a psychologické trvání se kryjí, pokud se týká našich vědomých dějů.*⁵⁶

Shrneme-li tyto Bergsonovy úvahy o čase: odlišuje od sebe čas a prostor, prostor je od času, který je ve středu jeho myšlení, odvozený. Nejde o čas lineární, nýbrž o čas plynoucí uvnitř našeho vědomí, tzv. trvání. *„Čas rozhoduje o dění, proměnlivosti a vzniku, má tedy tvůrčí povahu. A protože naše vědomé prožívání a nakonec život jako organická síla je zásadně spjat právě s časem, je i život tvořivým principem.*⁵⁷ Paměť je podmínkou trvání. Poznání je možné skrze intuici – *„vzorem pro takovéto poznání je umění a umělecká tvorba (jako vciťování a spoluprožívání).*⁵⁸

3. Život Miroslava Tichého

Fotografickou lokalitou, která byla Tichému nejbližší, byl jihomoravský Kyjov, přesněji samotný střed tohoto moravského městečka. Na předměstí Kyjova, v Netčicích se 20. listopadu roku 1926 narodil. Když mu byly čtyři roky, zakoupil jeho otec, panský krejčí, rohový přízemní domek ve Svatoborské ulici č. 26 v Kyjově, do něhož se celá rodina přestěhovala. V tomto domě, v jehož jedné části fungoval krejčovský salón jeho otce, strávil Tichý celý další život. Vystudoval kyjevské gymnázium a po válce se zapsal na pražskou Akademii výtvarných umění, kde se v letech 1947-1948 stal studentem v ateliéru Jána Želibského. „V ateliéru byl Tichý uznáván jako dobrý kreslíř a mezi spolužáky byl oblíben pro svůj humor“, vzpomíná Roman Buxbaum, Tichého rodinný přítel a kamarád v knize Miroslav Tichý.⁵⁹

⁵⁵ KOUBA, Pavel. *Pohyb mezi časem a prostorem : Bergsonův zápas s vlastním objevem*. In: ČAPEK, Jakub. *Filosofie Henri Bergsona*. Praha: Oikoymenth, 2003, str. 93.

⁵⁶ ČAPEK, Milič. *Henri Bergson*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1939, str. 53.

⁵⁷ BLECHA, Ivan. *Filosofie*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2004, str. 147.

⁵⁸ Tamtéž, str. 147.

⁵⁹ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 39.

Únorový převrat v roce 1948 přinesl zlomový okamžik československých dějin, což zasáhlo a změnilo i lidské osudy. Miroslav Tichý se dostává do konfliktu s novým osazenstvem fakulty, kde se vyměnili profesori a asistenti, neboť se odmítá podílet na tvorbě poplatné novému režimu. V dokumentu *Tarzan v důchodu* na tuto etapu života vzpomíná: „*Já jsem tam už potom nešel, já jsem chodil po Stromovce..., a po určité době jsem tam přišel podívat se, co se tam děje. A tak těch pár žáků, co tam byli se mnou, kamarádi, tam seděli a nic nedělali. No a teď přišel ten asistent a on mě řekl: „Pane Tichý, proč nepracujete?“ A na tom stupni stál v dělnickém jakýsi chlapík a takto (ukazuje zatnutou pěst) držel ruku. Já povídám, já přemýšlím. A on povídá, a co přemýšlíte? Já povídám, já přemýšlím, proč on tak drží takto ruku? A on povídá, on drží kladivo. Já povídám, já žádný kladivo nevidím. On povídá, my jsme tak narychlo žádný kladivo nesehnali, tak ho tam každý musí domalovat zpaměti. Až ho seženem, tak on to kladivo bude držet.*“⁶⁰ Tichého odchod z akademie znamenal nástup na vojenskou službu.

Po roce 1950 se vrací zpět do Kyjova do svého rodného domu. R. Buxbaum k tomuto období poznamenává, že zřejmě tehdy, „*v době plné nebezpečí a nejistoty pravděpodobně došlo k významnému zvratu v Tichého psychice.*“⁶¹ To vyústilo až v hospitalizaci do psychiatrické léčebny, kam byl později, nedobrovolně a za přispění státní bezpečnosti, odvezen ještě několikrát. Nutno ale říct, že diagnózu psychické poruchy později taktrochu využil ve svůj prospěch. Byl totiž odsouzen k pobytu ve vězení a psychiatrické vyšetření jej od dlouhého věznění uchránilo. Po návratu domů žije Tichý jen z důchodu i nadále v domku svých rodičů. Věnuje se malování a kreslení. Inspirační zdroje nachází u předválečné moderny, kubismu a impresionismu. „*Ke svým vzorům počítá především Picassa, Matisse a Cézanna.*“⁶² Jaroslav Spurný o Tichého životě koncem 50. let a začátkem 60. let v časopise *Respekt* uvádí: „*V tu dobu už u pana Tichého propukla zvláštní duševní úchylka: přestal cestovat a opouštět svůj Kyjov, neboť jej opanovalo nutkání, že se může pohybovat jen v důvěrně známém prostředí.*“⁶³ V roce 1958 naposledy vystavuje na skupinové výstavě s názvem „*Umění mladých umělců Československa*“ v Brně.

⁶⁰ dokument *Tarzan v důchodu* (2004).

⁶¹ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 39.

⁶² Tamtéž, str. 32.

⁶³ SPURNÝ, Jaroslav. *Tichý světec z Kyjova*. *Respekt*, 2005, č. 52, str. 6.

Léta 60. jsou u Tichého ve znamení proměny. Protest vůči politickému zřízení nabíral na intenzitě, Roman Buxbaum tuto dobu popisuje takto: *"Nestříhal si vlasy ani vousy a nosil rozedrané černé šaty. Pokud si roztrhl kalhoty, zalátal je přímo na sobě kouskem provázku nebo drátku. Rád pracoval co nejméně, v létě polehával na střeše domku a slunil se. Byl antipod ideálu nového socialistického člověka - hladce oholeného, svalnatého předáka, který snaživě překračuje plán pětiletky."*⁶⁴ „Na rozdíl od masového smýšlení vsadil na individuum: *žije sám za sebe!*"⁶⁵ Omezuje malbu a věnuje se převážně kresbám. Nezapře svůj talent. Kunshistorik Pavel Vančát hodnotí Tichého kresby s uznáním: *"Několik stovek Tichého dochovaných kreseb prozrazuje neobyčejný talent pro zkratku, pro suverénní ovládnutí tvaru a plochy."*⁶⁶ Roman Buxbaum k Tichého kresbám uvádí: *"Existuje na sta, možná na tisíce kreseb tuší a uhlem, celých ženských figur či torz. Ležící, stojící, jsoucí - jde stále o tytéž motivy, s nimiž se setkáváme později na jeho fotografiích. Tichý zůstává věren nejen motivu - ženskému tělu, ale i stylu předválečné moderny, s nímž se seznámil v Akademii, v knihách a časopisech o umění."*⁶⁷

Tichého odlišný zjev i způsob života už tehdy velmi vadil. Roman Buxbaum vzpomíná, jak se před pravidelnými komunistickými svátky jako byl 1. Máj objevovalo před domem Tichých auto, protože *„krajský tajemník KSČ se má účastnit oslav, proto obdrželi rozkaz zadržet všechny podezřelé osoby a pana Tichého dopravit do kliniky v Kroměříži."*⁶⁸ „Tichý byl nepřitelem veškerých lží, a tudíž i režimu, který tehdy v jeho zemi panoval, ale zároveň se odmítl přidat k takzvaným disidentům tohoto režimu."⁶⁹ V očích svých otřesených spoluobčanů byl Tichý podivín a ztroskotanec. *„Byl však silný a bojovný."Sem jako samuraj, říkal, "mým jediným cílem je zničit své nepřátele."*⁷⁰ „Na rozdíl od masového smýšlení vsadil na individuum: *žije sám za sebe! Odešel do vnitřního exilu a stává se pozorovatelem na okraji*

⁶⁴ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 40.

⁶⁵ Tamtéž, str. 43.

⁶⁶ Tamtéž, str. 32.

⁶⁷ Tamtéž, str. 44.

⁶⁸ Tamtéž, str. 40.

⁶⁹ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 43.

⁷⁰ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 40.

společnosti.“⁷¹ „Tichý byl na jedné straně asketa a nihilista, na straně druhé si se smyslem pro humor cíleně budoval pověst nepochopitelného a nezařaditelného.“⁷²

Velmi specifickou roli v jeho životě se stal kabát. Omšelý, tisíckrát vyspravovaný drátky, vypadající jako oděv tuláka nebo jeskynního člověka, byl Tichého jakýmsi poznávacím znamením. „Byl mu štítem proti nezasvěceným a nevídaným, ale i dlouholetým deníkem náruživého kutilství.“⁷³ Bohužel se do dnešních dnů zachoval jen na fotografiích. Pavel Vančát jako důkaz prazvláštní hodnoty Tichého kabátu připomíná historku z kraje sedmdesátých let, kdy se Miroslav Tichý dostavil k řediteli místní pojišťovny s dotazem, zda by jeho kabát nemohl být pojištěn tento jeho kabát? (na částku odpovídající ceně luxusního automobilu.)⁷⁴

V 70. letech začíná Tichý inklinovat k fotografii jako hlavnímu oboru svého uměleckého vyjadřování. Událost, která tuto změnu výrazně podpořila, byla ztráta ateliéru, který byl Tichý donucen z rozhodnutí úřadů uvolnit v roce 1972, aby jeho prostory mohlo využívat výrobní družstvo opravující výrobky z kůže. Jeho obrazy byly vyhozeny na ulici, čímž se uzavřela životní etapa Tichého jakožto malíře. V dokumentu *Tarzan v důchodu* na otázku, proč přešel od malování k fotografii, odpověděl: „Protože kresby už je opsaný všecko, obrazy jsou namalované, tak co já sem měl dělat?“⁷⁵ „Hledal jsem nové prostředky. Pomocí fotoaparátu sem spatřil všechno nově. Byl to nový svět.“⁷⁶

V 80. letech se už se malování a kreslení příliš nevěnoval. Pravidelně ho začíná navštěvovat jeho pozdější „objevitel“ Roman Buxbaum, který mohl jako švýcarský občan několikrát zavítat do tehdejšího Československa. Tichého podstatná a největší část fotografického díla spadá především do 70. a ještě do 80. let, počátkem 90. let s tvorbou definitivně přestává.

⁷¹ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 43.

⁷² Tamtéž, str. 34.

⁷³ Tamtéž, str. 34.

⁷⁴ Tamtéž, str. 34.

⁷⁵ Miroslav Tichý, dokument *Tarzan v důchodu* (2004).

⁷⁶ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 46.

Sám to komentoval slovy: „*Já sem měl normu: tolik a tolik udělám snímků za den, tolik a tolik udělám snímků za pět roků, a když sem to udělal, tak sem s tím skončil.*“⁷⁷

„*Plachého mudrce a nenápadného umělce zaskočil pád komunismu.*“⁷⁸ Do té doby se totiž věci opakovaly, Tichý věděl, kdy bude „uklizen“ do léčebny, za co a na jak dlouho bude zatčen apod. A najednou bylo vše jinak. Po roce 1989 na otázku, proč nezmění svůj vzhled, když se už doba změnila, odpověděl lapidárně: „Doba se sice změnila, ale lidé zůstali stejní.“⁷⁹ V podobném duchu svědčí i Gianfranco Sanguinetti: „*Sám Tichý, když se mu donesla dobrá zvěst o konci diktatury, sarkasticky poznamenal: „A myslíte si, že se tím něco zlepší?“*“⁸⁰

Autor J. Spurný v časopise Respekt vzpomíná: „*Rok 1997. Stánek s občerstvením za kyjovskou radnicí. Miroslav Tichý sedí na zemi, v ruce láhev piva. „Dlouho jsem vás neviděl,“ říká mi. Koupím za stovku lahev rumu a sedám si k němu. Ptám se, jestli ještě fotí? „Proč bych fotil? Kašlu na to,“ říká.*“⁸¹

Rok 2004 přinesl neočekávanou slávu, Miroslav Tichý vystavuje na Bienále v Seville a vzbudil ohromný ohlas. On sám se ale žádných výstav neúčastní, slávu odmítá, nezajímá ho. Pavel Vančát Miroslava Tichého v tomto ohledu charakterizuje: „*Odmítá cestovat na své výstavy a novinářské zmínky o sobě většinou ignoruje. Model moderního umělce, který usiluje o prosazení vlastní osoby a díla, je Tichého uvažování cizí.*“⁸² Tento přístup k vlastní tvorbě i okolnímu světu se již nikdy nezmění.

12. dubna 2011 Miroslav Tichý ve věku 84 let zemřel.

⁷⁷ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 46.

⁷⁸ SPURNÝ, Jaroslav. *Tichý světec z Kyjova*. Respekt, 2005, č. 52, str. 6.

⁷⁹ oficiální stránky Miroslava Tichého, dostupné online: <http://tichyfotograf.cz/mirolavtichy-about.html>

⁸⁰ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 33.

⁸¹ SPURNÝ, Jaroslav. *Tichý světec z Kyjova*. Respekt, 2005, č. 52, str. 6.

⁸² VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 36.

3. 1. Fotografická tvorba v čase „bezčasí“

Gianfranco Sanguinetti vystihuje Tichého situaci těmito slovy: „*Neustále prchal před všední, stále stejnou nudou, kterou mu nabízelo městečko, v němž se nic nedělo a jež upomínalo na atmosféru tak mistrně popsanou Dinem Buzzatim v Tatarské poušti. Jeho skutečným útočištěm je sám útěk. Zavrhl svět, vymanil se veškerým jeho tlakům a vytvořil si svět vlastní, svět z obrazů, symbolů a dobrodružství.*“⁸³

Tichého den začínal již v časných ranních hodinách. Chodil a mačkal aparát. „*Neurčil sem si nic. To určil ten čas, jak sem chodil. Všecko určuje otáčení zeměkoule. Nemůžeš žít dýl, než kolikrát se zeměkoule otočí. To je danost a říká se tomu třeba osud.*“⁸⁴

Poeticky popisuje Tichého fotografickou metodu Sanguinetti: „*Tichý se – jako motýl, nepředvídatelně poletující po nečekaných drahách a reagující na sebeslabší pohyb vzduchu – vždy na pouhý zlomek vteřiny usadí na květu, který mu padl na zrak; pak zatřepal křídly, přelétl na další květ a nektar své fotografie si odnesl s sebou.*“⁸⁵

Miroslav Tichý působil jako velice bizarní a originální postavička Kyjova. Už na první pohled bylo vidět, že si tento osamělý „mužik“ žije po svém a neuznává jakékoliv vytýčené hranice a pravidla společenského soužití. Děti se ho bály. Roman Buxbaum ve své knize vzpomíná, jak ho jako malého jeho babička napomínala: „*Umývej si ruce, jinak budeš jako Mirek Tichý!*“⁸⁶

Mezi jeho nejoblíbenější kyjovská místa, kde se za doby normalizace v 70. a 80. letech často vyskytoval, patřila kyjovská plovárna, přesněji řečeno nemohl být přímo tam, ale v nedalekém parku, který s plovárnou sousedí dodnes. Odsud je právě onen drátěný plot, který se na jeho snímcích opakuje velmi často. Místní byli na „Mirka“ zvyklí, Roman Buxbaum popisuje, že „*několik snímků zachycuje ženy, které se na fotografa usmívají, povídají si s ním, pózují, žertují, nebo se s ním naopak hádají, protože je fotografuje, aniž se dovolil.*“⁸⁷ K drátěnému plotu koupaliště ještě Gianfranco Sanguinetti poznamenává: „*Jde o symbol přehrady nikoliv*

⁸³ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 37.

⁸⁴ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 47.

⁸⁵ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 36.

⁸⁶ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 38.

⁸⁷ Tamtéž, str. 47.

*jen pomyslné, nýbrž zcela reálné, kterou Tichý překonává jen pomocí fotoaparátu – přehradu, dělicí ho od objektu jeho touhy.*⁸⁸

3. 2. Přelom života – „nová“ doba

Listopadové změny roku 1989 přijímá Tichý s nedůvěrou. Nečeká, že by se něco zásadním způsobem mělo změnit. V jeho malém domečku je vše při starém, jako by se věci netknul čas. Na první pohled spousta zbytečností, odložených věcí různé kvality a především chaos. Tak to ostatně bylo již dlouho předtím. Sám Tichý o sobě tvrdil: *„Jsem prorok rozkladu a pionýr chaosu, poněvadž pouze z chaosu povstává něco nového.*“⁸⁹ Vše má tedy svůj záměr, nic není nahodilé. Roman Buxbaum charakterizuje Tichého nejbližší okolí takto: *„Svět náhod a chaosu představuje kvas, v němž materiál dozrává, ponořen do hlubin Tichého oceánu, aby byl znovu vytažen, ale už změněn a opracován časem.*“⁹⁰ *„Ale přesto má chaos skrytý řád. Tichému je zpravidla přesně známo, kde jaký obraz hledat.*“⁹¹

Na počátku 90. let už Tichý přestává s fotografováním. Městem se ale toulá dál. Tradičně oblečen v černém oděvu. Jaroslav Spurný v časopise Reflex uvádí, že si Tichý po sametové revoluci oblíbil bufet na kyjovském autobusovém nádraží, kam přichází již v pět hodin ráno, aby se setkal se svými přáteli.⁹²

K nabídkám zveřejnit svoje dílo na výstavách je odmítavý se stejnou zarputilostí jako kdykoliv předtím. Sláva, peníze a popularita jsou mu lhostejné.

⁸⁸ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 37.

⁸⁹ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 43.

⁹⁰ Tamtéž, str. 43.

⁹¹ Tamtéž, str. 39.

⁹² SPURNÝ, Jaroslav. *Tichý světec z Kyjova*. Respekt, 2005, č. 52, str. 6.

3.3. Posmrtný život – „mýtus“

Po smrti Miroslava Tichého zájem o jeho osobu žije dál. Jak mezi umělci a kurátory, tak mezi ne odborníky – laickou veřejností. Už za života vzbuzoval velmi rozmanité reakce, někdo byl z jeho tvorby nadšen, někdo chvalozpěvy na její unikátnost a uměleckost označoval jako nesmysl. „*Pohled na tyto fotografie totiž nikoho nenechá lhostejným, hluchým, slepým ani nehybným.*“⁹³ Názory se polarizovaly. To se děje a patrně i bude dít dál. Tichý je stále vystavován a ve větší či menší míře stále bude.

Zájem o jeho osobu se dokonce rozrostl až na divadelní prkna. V roce 2012 měla v brněnském divadle Husa na Provázku premiéru hra Tichý Tarzan inspirovaná životními osudy Miroslava Tichého. Divadelníci sbírali jako materiál pro představení postřehy a zážitky přímo z Kyjova, kde umělec žil. Zajímavostí představení je mimo jiné fakt, že titulní úlohu Tichého představuje žena, a že v představení nebyla využita ani jedna fotografie. Podle slov režisérky šlo o to spíše zachytit a vyjádřit onu atmosféru, která Tichého obklopovala. Představení mělo mimořádný ohlas, čehož důkazem je mj. i fakt, že herečka titulní postavy Ivana Hloužková byla nominována na cenu Thálie v roce 2012.

V současné době spravuje velkou část Tichého díla nadace Tichý oceán založená panem Romanem Buxbaumem. S jejím přispěním se také plánují další výstavy a ve stádiu úvah je i vytvoření stálé expozice díla Miroslava Tichého. Druhým hlavním správcem jeho díla je paní Jana Hebnarová z Kyjova, která o pana Tichého pečovala. V jejím majetku je nyní i Tichého kyjovský domeček, kde téměř celý život pobýval. V současné době jsou prostory domu upravené do stavu, v jakém byly za života Tichého rodičů, když byl ještě v domě krejčovský salón. Návštěva je možná jen po předchozí domluvě.

4. Styl a jazyk Tichého díla

Tichého fotografie upoutají na první pohled. Vizuální kvalitou, opracováním, svoji nedokonalostí. Některé jsou zašpiněné a pošlapané. Zatímco současný trend fotografického průmyslu se předhání ve výrobě lepších a dokonalejších přístrojů, které zhotoví s pomocí maxima megapixelů ostřejší a kvalitnější fotografie: „*Současná technická dokonalost až*

⁹³ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 35.

*unavuje, amatéři triumfují stejně jako profesionálové, fotografují všichni.*⁹⁴ Zde je tomu právě naopak. Tady jde umělec proti proudu. „*To musíš mít v první řadě špatný aparát*“, prohlásil Tichý v dokumentu *Tarzan v důchodu*.⁹⁵

Tichého snímky byly přijaty s rozpaky. Někteří diváci ale propukli v nadšení. Proč? Možná proto, že svět je již přesycen technicky dokonalými fotografiemi, které mohou působit chladně a prázdňě, bez vnitřního citu a zaujetí. Miroslav Tichý fotografický obor pojímal absolutně komplexně jako dnes málokdo: přístroj k fotografování si sám postavil včetně objektivu, k čemuž musel mít určité znalosti fyziky, mechaniky a optiky, a na tento přístroj fotil, fotky si sám vyvolal, upravil a dokreslil, pokud bylo třeba. Daniela Mrázková v knize *Příběh fotografie* v kapitole *Zrození fotografie* píše o průkopnících fotografie: „*Každý ze zdokonalitelů procesu byl současně vynálezcem i umělcem – zkoumal možnosti technické stejně jako estetické.*“⁹⁶ Tichého zaujetí od stavby přístroje na začátku až po fotografii na konci upomíná na tyto dávné experimentátory starých časů. Miroslav Tichý byl možná jejich novodobým tichým pokračovatelem...

4.1. Vizuální forma snímku

Gianfranco Sanguinetti o Tichého fotografiích přiznává pozoruhodnou věc: „*Jsou to pravděpodobně jediné fotografie na světě, které poznám i se zavřenýma očima: totiž podle jejich pachu. Čpí plísní stejně jako Tichého dům.*“⁹⁷ Tisíckrát přehazované fotografie povalující se různě po zemi. Roman Buxbaum velmi věrně popisuje: „*Cesta fotografií poté, co opustily temnou komoru, je žalostná. Proces jejich vyzrání začíná několikaletým pohozením do vysoké vrstvy prachu. Drsné metody postprodukce v ateliéru Tichý jsou: sedět na nich, spát na nich, chodit po nich, odštíhnout okraje, vylepšit kompozici propisovačkou nebo pastelkami, přeložit je a podložit jimi nohy u stolu, aby se neviklal, polít je kávou nebo rumem, dopustit, aby na nich hodovaly myši nebo rybenky, vyhazovat je oknem, zapomenout*

⁹⁴ BENJAMIN, Walter. *Malé dějiny fotografie*. In: CÍSAŘ, Karel: *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann a synové, 2004, s. 17.

⁹⁵ dokument *Tarzan v důchodu* (2004).

⁹⁶ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985, str. 11.

⁹⁷ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 38.

na to, i když začne pršet, pak je znovu najít a zachránit, nalepit na kus kartónu, zapaspartovat a na závěr si na jejich zadní stranu poznamenat televizní program.⁹⁸ Je pravda, že Tichý ke svým snímkům přistupoval opravdu ledabyle, téměř až neuctivě. Jakoby jejich trvání skončilo okamžikem, kde je zvětčil na fotopapír a víc nic.

S fotochemií šetřil, různě ji sléval a kombinoval. Ustalovač se nacházel v kuchyňském hrnci, vana na dvoře posloužila jako nádrž s vývojkou. Nepoužíval pinzetu, proto jsou na některých snímcích otištěny prsty nebo dokonce i celé ruce. Fotografie pak sušil na šňůře od prádla a lisoval v knihách. *„Každá kopie je unikát. Existuje jen velmi málo negativů, které byly zvětšeny vícekrát, a i v těchto případech se kopie vzájemně značně liší: formátem, výřezem a nasvícením. Většinou však negativ vyvolával pouze jedinkrát.“*⁹⁹

Snímky ke zvětšení vybíral podle vlastního uvážení. *„Já jsem to dal do zvětšovačku, teď jsem s tím jel a co se mně zdálo trochu podobný světu, tak jsem to otiskl., To bylo všecko.“*¹⁰⁰ Když se ho přítel Roman Buxbaum zeptal, co to znamená podobný světu, Tichý odvětil: *„Všechno, co je, to je svět. Co tam bylo trochu rozeznat, tak jsem to otiskl.“*¹⁰¹

4.1.1. Skvrny, kontrast, rámečky, neostrost

Nedokonalost Tichého snímků ale nebyla kouzlem účinku nechtěného. Naopak si jí byl velmi dobře vědom. Moucha pod zvětšovákem, papíry okousané krysami, skvrny od bromu, prach a všelijaké zbytky. V dokumentu *Tarzan v důchodu* se tomu smál a naopak to pokládal za přednost: *„Ta chyba! Ta chyba k tomu patří, to dělá tu poesii! Takovou tu malířskou kvalitu“*. A kdo by jen pochyboval, toho ještě utvrdil: *„Když chcete být slavný, musíte něco dělat tak blbě, že tak blbě to nikdo ve světě neudělá. Ne pěkně krásně vypiplaným, to nikoho nezajímá, že?“*¹⁰² Nezasvěcený žasne, zasvěcený se diví.

⁹⁸ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 50.

⁹⁹ Tamtéž, str. 49.

¹⁰⁰ dokument *Tarzan v důchodu* (2004).

¹⁰¹ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 49.

¹⁰² dokument *Tarzan v důchodu*, (2004).

Při vyvolávání dbal nejen na onu podobnost světu, ale i na kontrast snímku, tedy na poměr černé a bílé. „Kontrast. Ten kontrast dělá tu fotku. Tma a světlo. Fotografie je malování světlem.“¹⁰³

Roman Buxbaum poznamenává, že „Tichého práce jsou často na rozhraní mezi kresbou a fotografií a každá je unikátem.“¹⁰⁴ Velmi často si okraje - rámy snímku dokresloval barvami nebo pastelkami a ještě případně i zdůraznil samotný snímek: oči, obrys obličeje či postavy. „Já to trochu vylepším“, říkával.¹⁰⁵ Jako bychom byli udržováni v nejistotě: je to ještě fotografie, nebo už snad jde o obraz?

Gianfranco Sanguinetti uvádí, že fotografie Tichého „jsou pravým opakem snímků Drtikolových, v nichž se v dokonalých, elegantních kulisách předvádí vyostřený a asketický estetismus, kde je vše naaranžováno až na hranici strojenosti, snímků bez emocí a zcela statických, jejichž výsledná dokonalost neponechává žádný prostor životním nahodilostem.“¹⁰⁶

Téměř veškeré fotografie mají společný jeden rys, totiž neostrost. Postavy žen vystupují jakoby ze sna, divák má pocit, že se každou chvíli rozplynou. „Díky drsnému zacházení s materiálem se postavy žen vynořují z měkkého impresionistického světla jako zázrakem.“¹⁰⁷

Odlíšný pohled na neostrost Tichého snímku má autorka článku v časopise Babylon: „Rozostřenost fotografií plynoucí z techniky a rychlosti nebo z pozice fotografujícího za přirozenými překážkami působí jako ochranný závoj.“¹⁰⁸

Využíváním neostré fotografie, měkkou působivou kresbou, rozmáznutím postav a domalováváním snímků (a do určité míry i s pomocí poměrně primitivních konstrukčně jednoduchých přístrojů) se Tichý vrací o mnoho let zpátky k zakladatelům fotografie, do období takzvaného piktorialismu. Šlo o takříkajíc výtvarné fotografie, které měly podobně jako obrazy té doby vyjádřit pocity a emoce. Zachycení reality šlo stranou. Umělci té doby

¹⁰³ dokument *Tarzan v důchodu*, 2004

¹⁰⁴ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 51.

¹⁰⁵ dokument *Tarzan v důchodu* (2004).

¹⁰⁶ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 38.

¹⁰⁷ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 51

¹⁰⁸ KUBIŠTA, Anna. *Miroslav Tichý, moravský Diogenes a něžný voyeur*. Babylon 15, 2005, č. 2, str. 4.

„vycházejí sice z konkrétní skutečnosti, využívají schopnosti fotografie v pravou chvíli zastavit okamžik, ale aby docílili malebného efektu impresionistů, vstupují do negativu i pozitivu nejrůznějšími zásahy. Používají takzvaných tvárných technik neboli ušlechtilých tisků – olejotisků, bromolejotisků, uhlotisků, gumotisků a dalších postupů, které potlačují základní vlastnosti fotografie, jako je ostrost kresby nebo autenticita výrazu, a opět přibližují vzhled fotografie malířskému dílu.“¹⁰⁹

Podobnost Tichého tvorby s piktorialismem potvrzují i slova kunsthistorika Pavla Vančáta: „Pokud moderní „uměleckou fotografii“ chápeme jako určitý v čase se vyvíjející obrazový kánon, stojí Tichý vlastně naprosto mimo něj. Můžeme zde mluvit o návratu nejen před modernu, ale i před samotné zakladatele fotografie; o příbuznosti s piktorialismem či dokonce s jeskynnými malbami.“¹¹⁰ A zároveň ještě dodává, že se Tichý vlastně nesnažil nikdy o nic, „a o to je jeho dílo zajímavější a zároveň hůře klasifikovatelné a popsatelné.“¹¹¹

Veškeré tyto znaky jako jsou skvrny, dokreslené rámy, neostře snímky apod. dokládají, že to nejsou nutné podmínky, aby byla fotografie krásná. Jak sděluje Roman Buxbaum: „I nevábné se pak stává čarokrásným. Kaz tvoří poezii.“¹¹²

4.2. Metoda práce

„Dohnal svou samostatnost do naprosté krajnosti, když své fotoaparáty – a to nejen z finančních důvodů – začal postupně vyrábět sám z kusů kartonů a starých plechovek.“¹¹³

Miroslav Tichý byl neobyčejný zručný v oblasti fotoaparátu a jiných fotografických pomůcek. Jako „stavební materiál“ využíval předměty denní potřeby, nebo prostě to, co mu zbylo, co nevyhodil nebo mu bylo líto vyhodit. Dokázal využít prakticky vše jako různé zátky, krabice z kartonu nebo plechu, víčka od piva, gumičky a neobyčejně sofistikovaně je pospojovat v mechanismus, který fungoval tak, jak sám tvůrce potřeboval. Toto odříkání, nezávislost,

¹⁰⁹ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985, str. 36.

¹¹⁰ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 35.

¹¹¹ Tamtéž, str. 36.

¹¹² Tamtéž, str. 51.

¹¹³ KUBIŠTA, Anna. *Miroslav Tichý, moravský Diogenes a něžný voyeur*. Babylon 15, 2005, č. 2, str. 4.

spoléhání na sebe a akt naprostého individualismu popsal Roman Buxbaum: „*Tichý zásadně odmítal nabízené technické vybavení, "vlastní výroba" byla aktem jeho autonomie. Zříkal se vymožeností moderního světa, aby nemusel přistoupit na jeho nároky.*“¹¹⁴ S tvořivou sobě vlastní šikovností ale dokázal pracovat i mimo fotografii, ve věcech každodenní potřeby. Třeba i tak, že si zručně spojil dva drátěné košíky ze samoobsluhy, čímž si vytvořil nedobytnou klec pro mouku, rýži a pro další suroviny, kam se nemohli dostat potkani nebo myši, kteří by vše sežrali.

4.2.1. Fotoaparáty

Fotoaparát zná více méně na první pohled každý; je to poměrně citlivé a přesné zařízení. Světlotěsná komora, do níž vstupuje optickou soustavou světlo, na jejíž zadní stěně je umístěn film, který s pomocí světlocitlivé chemické vrstvy zaznamenává obraz. Závěrka, která se otevírá a zavírá, propouští dovnitř světlo, které delší či kratší dobu osvětluje vložený film. Clona intenzitu tohoto světla snižuje či zvyšuje. Spoušť je další součástí, která musí dobře, lehce a spolehlivě fungovat. A v neposlední řadě je to objektiv, který musí kreslit tak, jak si to fotograf pro svůj záměr představuje. Je tedy několik nezbytných prvků, které musí v souladu dobře pracovat, aby fotoaparát byl fotoaparátem.

V docela jiných souvislostech podrobuje analýze fotoaparáty a fotografii vůbec Vilém Flusser v knize *Za filosofií fotografie*. Běžně vnímáme fotoaparát jako přístroj, který ovládáme a pomocí něhož zaznamenáváme obrazy. Podle Flussera fotoaparát vyrábí technické obrazy. Tyto technické obrazy považuje za abstrakci třetího stupně: abstrahují z textů, které abstrahují z tradičních obrazů, které zase abstrahují z konkrétního světa.¹¹⁵ Fotoaparáty jsou produkty kultury. Říká, že fotoaparáty vyrábí symboly, „*symbolické plochy tak, jak mu bylo určitým způsobem předepsáno. Fotoaparát je naprogramován, aby vyráběl fotografie a každá fotografie je uskutečněním jedné z možností obsažených v programu aparátu.*“¹¹⁶ Fotograf se snaží tyto naprogramované možnosti překročit a vytvořit fotografii informativní. Opakem jsou fotografie nezajímavé a zbytečné, tzv. redundantní. „*Fotograf se tedy snaží vypátrat*

¹¹⁴ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 46.

¹¹⁵ FLUSSER, Vilém. *Za filosofií fotografie*. Praha: Hynek, 1994, str. 13.

¹¹⁶ Tamtéž, str. 23.

možnosti, jež jsou v něm ještě neobjeveny. Manipuluje s fotoaparátem, otáčí ho sem a tam, dívá se do něj a skrze něj. Když se dívá do světa skrze fotoaparát, pak to nečiní proto, že ho svět zajímá, ale protože hledá nové možnosti, jak vytvořit informace a zhodnotit fotografický program.¹¹⁷ Fotograf tedy tvoří s fotoaparátem jakousi jednotu a zároveň je fotoaparát černou neproniknutelnou skříňkou, u níž je znám pouze vstup a výstup. A podle Flussera je právě tato černota, toto hledání možností tím hlavním motivem, proč fotograf fotografuje.

Susan Sontágová v souboru svých esejí O fotografii přirovnává fotoaparát k nelítostné zbrani, která je schopna překvapit. „Pokud máme strach, střílíme, ovšem jsme-li nostalgictí, fotografujeme.“¹¹⁸ A dodává, že užívání fotoaparátu je podobně jako u zbraní návykové. A Flusser myšlenku dále rozvádí: „Kamera vyžaduje, aby její vlastník (ten, kdo je jí posedlý) neustále mačkal spoušť, vyráběl stále další redundantní obrazy. Tato fotografická mánie věčného opakování téhož (nebo velmi podobného) vede nakonec k okamžiku, kdy si cvakař¹¹⁹ připadá bez kamery jako slepý.“¹²⁰ A stává se jakoby prodlouženým hledím fotoaparátu. Flusser rozlišuje mezi oním cvakařem, který vidí scény a objekty stále stejně, a mezi fotografem, který je jako šachista snažící se o nové tahy, pídí se po nových způsobech vidění. Cvakař má podle Flussera radost ze strukturální komplexnosti své hračky, „chce stále dokonalejší automatizaci svou funkci zjednodušovat.“¹²¹ Tichého aparáty postupovaly opačně. Není podroben automatizaci, dokáže o svých fotografiích přemýšlet. Podle Flussera pojetí bychom tedy mohli Miroslava Tichého považovat za fotografa.

4.2.2. Výroba fotoaparátů Miroslava Tichého

Úplně prvním fotoaparátem Miroslava Tichého byl dřevěný deskový přístroj 12x18, který doma našel v šuplíku. Ostatní další přístroje byly jeho vlastní výroby. Práce na nich ho zřejmě i bavila. Nepotřeboval být na nikom závislý, jeho aparáty byly na první pohled velmi ošuntělé a „nehezke“, ale fungovaly.

¹¹⁷ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, str. 24.

¹¹⁸ SONTÁGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002, str. 20.

¹¹⁹ cvakař: dle Flussera ten, kdo je fascinován tím, co fotoaparát umí.

¹²⁰ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, str. 52.

¹²¹ Tamtéž, str. 52.

S humorem a dobré náladě popisuje výrobu vlastních aparátů sám fotograf v dokumentu *Tarzan v důchodu*: „Uzávěrka – dvě špulky a gumu z trenýrek. A ta závěrka byla v tom, že v té jedné překlíže bylo okýnko, a jak jsem to zmáčkl, to okýnko přeletělo napříč, no a teď tam byly kroužky na té gumě, čili čím jsem zkracoval tu gumu, tím byly menší časy.“¹²² A pokud by ještě někdo nevěřil nebo měl pochybnosti, Tichý dodává: „Samozřejmě že to fungovalo. Když já něco dělám, tak to musí být přesný. Ovšem fungovalo to nepřesně, a to bylo právě třeba to umění.“¹²³ Výroba fotoaparátů vyžadovala nejenom velkou šikovnost a trpělivost, ale taktéž znalosti mechaniky, matematiky a optiky. To se mimo jiné projevilo i při výrobě objektivu, kdy si Tichý dovedl přesně vypočítat počet a vzdálenost i rozestavení čoček v tubusu. „Pro těla objektivů používal papírové trubice nebo odpadní roury. Často do nich vsazoval několik čoček, které upevnil lepidlem nebo asfaltem. Zaostřoval také dětským dalekohledem: z prkénka sestavil dřevěný držák a přimontoval k němu fotoaparát, dalekohled byl k držáku fixován krejčovskou gumou v náležité vzdálenosti před čočkou fotoaparátu, tak aby byl obraz na filmu ostrý. Celý objekt připomínal jakousi zbraň.“¹²⁴ Svoji neuvěřitelnou metodu výroby čoček vylíčil těmito slovy: „Překreslím na plexisklo, teď to vyřezu, teď to nožem do toho tvaru vykrájím a brousím na různých šmirklech. Nejdřív na hrubo a potom jemnější a jemnější. Až dostanu, že je přes to krásně vidět.“¹²⁵ Pro zjemnění a leštění takto vyrobených čoček používal taktéž velmi originální původní metodu: smíchal zubní pastu s cigaretovým popelem.

Pro výrobu fotografií potřeboval i další pomůcky. Nezbytnou byl zvětšovací přístroj, opět vlastní výroby. Roman Buxbaum vzpomíná: „Zhotovil si zvětšovací přístroj z prken a dvou latí, které vytrhl z plotu. Latě jsou spojeny plechem, tak aby se daly podélně posunovat - tím se zaostřoval obraz [...]. Osvětlovací hlavu sestrojil z plechovky, do které zabudoval žárovku. Objektiv odebral z vyřazeného aparátu.[...] Celý přístroj byl neprodyšně oblepen černým papírem, lepicí páskou a ústřížky látky.“¹²⁶

¹²² dokument *Tarzan v důchodu* (2004).

¹²³ Tamtéž

¹²⁴ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 48.

¹²⁵ dokument *Tarzan v důchodu*, 2004

¹²⁶ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 46.

Miroslav Tichý byl tedy nejenom malířem a fotografem, ale také vynálezcem a konstruktérem zařízení, kterým se lidé většinou smáli. O to více pak byli překvapeni, že vlastnoručně sestavený aparát není jen napodobenina a hračka, ale skutečně funkční zařízení.

4.2.3. Vznik fotografie

Miroslav Tichý podle vlastních slov začal fotografovat náhodou. Přešel z malířství na fotografii. Trávil tak čas. Pobíral důchod, nebyl zaměstnán, den mu plynul v odlišném tempu než jiným. Fotografování bylo jeho navýsost soukromou záležitostí, jeho intimním světem, kam neměl nikdo cizí, až na pár výjimek, přístup. *„Tichý vycházel do ulic Kyjova, bloumal jimi, toulal se, číhal na kořist pro svůj objektiv, šel za svými rozmary, kam se mu zachtělo. Neměl žádný pevný vzor, který by chtěl dosáhnout či předstihnout: jeho vzorem byla pravda, přirozenost a život.“*¹²⁷ A Jaroslav Spurný v Respektu dodává: *„Děravý svetr, kalhoty tisíckrát spravované drátem, boty upravované stejnou metodou. Chodí po náměstí, ruce za zády a občas vytahuje z velké kapsy, našité na kalhotách, dřevěný fotoaparát a "zaznamenává na film" procházející slečny v minisukni i starší tělnaté dámy. Každý to bere jen jako klaunské číslo - vždyť kde by tenhle padesátiletý blázen, co pobírá invalidní důchod a žije u svých starých rodičů, sebral na film?“*¹²⁸

Roman Buxmaum o Tichého fotografických výpravách hovoří: *„Tichý nosil fotoaparát pod svetrem. Většinou to byl ten nejlevnější bakelitový přístroj sovětské výroby, který koupil v bazaru a upravil podle svých potřeb. Pouzdro s kamerou měl pověšené na šňůře křížem přes prsa, tak aby dosahovalo až k pravému boku a nebylo vidět. Jakmile ve městě zpozoroval nějaký motiv, který ho zaujal, povytáhl levou rukou lem svetru, pravou rukou vyjmul fotopřístroj z pouzdra a stiskl spoušť, aniž by se díval hledáčkem.“*¹²⁹

Neměl publikum a ani s ním nepočítal. O výstavách nepřemýšlel. *„Tichý za svého jediného kritika a diváka vždy považoval jen sám sebe. A to až do té míry, že své fotografie tvořil jen*

¹²⁷ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 36.

¹²⁸ SPURNÝ, Jaroslav. *Tichý světec z Kyjova*. Respekt, 2005, č. 52, str. 6.

¹²⁹ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 47.

v jediném exempláři; nejde tu dokonce ani o ony fotografické „inkunábule“, o kterých mluví Walter Benjamin, nýbrž spíše o autorské rukopisy.¹³⁰

4.3. Motivy a inspirace, „krása ženy“, „ateliér“ na ulici

Námět Tichého fotografií (jako předtím kreseb a maleb) je většinou tentýž. Jsou jimi kyjovské ženy v různých situacích: na zastávce, na kole, na lavičce, na koupališti, v obchodě. Ženy různého věku, různých proporcí, různých typů. Je zajímavé, že kromě fotografování, malování a kreslení ho ženy vlastně vůbec nezajímaly. Nikdy se neoženil a ani s žádnou nebydlel (vyjma své vlastní matky). Rodinný přítel Roman Buxbaum se ho jednou zeptal na jeho vztah k ženám. A Tichého odpověď byla jednoznačná a prostá: *„Žena je pro mě motiv. Nic jiného mě nezajímá. Se ženami sem se nespustil. I když vidím ženu, která se mi líbí - a možná bych se mohl pokusit o nějaký kontakt - uvědomím si, že mě to vlastně nezajímá. Namísto toho si vezmu tužku a nakreslím ji. Erotika, to je stejně jenom sen. Svět, to je jenom zdání, to je naše iluze.“*¹³¹

Pavel Vančát v této souvislosti poznamenává: *„Nutno dodat, že vedle proklamovaného automatismu je ve všech jeho záběrech znát oko malíře, které neomylně zachycuje motivy, aby z nich v temné komoře stejně dobře vybralo to nejpoutavější. Pohledy, kde z ženy zůstala jen atmosféra, gesto, pohyb. Pokus o nalezení ideálu tam, kde by ho nikdy nikdo nehledal. Radost a krása vyrůstající z neurčitosti a zmatku.“*¹³²

Fotografování žen předcházelo množství jejich maleb a kreseb, již z padesátých a šedesátých let, čímž se vysvětluje, jak se toto téma ocitlo na jeho snímcích. Ženy se staly Tichého celoživotní inspirací a motivem, které nikdy neopustil. Gianfranco Sanguinetti pokládá otázku, která má předem jasnou odpověď: *„Není snad žena tvůrčím nástrojem par excellence?“*¹³³

¹³⁰ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 32.

¹³¹ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 47.

¹³² Tamtéž, str. 34.

¹³³ SANGUINETTI, Gianfranco: *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 37.

Ženy na Tichého nedokonalých fotografiích jako by byly obdarovány andělskou auroou. Vypadaly docela jinak než ve skutečnosti. V časopise Babylon to autorka vystihuje těmito slovy: „Kdo by jinak tušil, že někde na Moravě žijí, chodí na nákup, povídají si, leží pod sluncem Rubensovy tělnaté matrony a Manetovy odalisky?“¹³⁴ I to možná potvrzuje slova Susan Sontágové, že fotografie podávají důkazy.¹³⁵

Na tvorbu Miroslava Tichého můžeme snad aplikovat i slova Josefa Čapka z knihy Nejskromnější umění: „Fotografuje se život, události, lidi, věci, krajiny. A pořádná fotografie je věrná, i nedovede zapřít to, čeho neuzdá se viděti a poznati malíři, jenž je malým a jalovým člověkem, který nemá ducha a srdce, jen trochu té techniky. Ano, pohled aparátu se dívá rovněji a hlouběji, nebývá tak povrchně rozptýlený jako takový člověk. A proto vynese o mnoho více pravdy ze světa viditelného. A mnohem více krásy.“¹³⁶

5. Čas ve fotografiích Miroslava Tichého

Jak se ale čas vyjevoval a jak byl zachycen na Tichého fotografiích? O jaký čas šlo? Pro lepší porozumění a srovnání bych sáhnul ke dvěma velkým mistrům fotografie: k zakladateli moderní fotožurnalistiky, francouzskému fotografovi Henri-Cartier Bressonovi a rovněž světoznámému fotografovi Josefovi Sudkovi. Obě tyto velké osobnosti fotografie bych se pokusil porovnat s Miroslavem Tichým. Lze najít nějaké styčné body, anebo se tito umělci diametrálně liší?

¹³⁴ KUBIŠTA, Anna. *Miroslav Tichý, moravský Diogenes a něžný voyeur*. Babylon 15, 2005, č. 2, str. 4.

¹³⁵ SONTÁGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002, str. 20.

¹³⁶ ČAPEK, Josef. *Nejskromnější umění*. Praha: Dauphin, 1997, str. 39.

5.1. Čas a fotografie

„Všechny fotografie jsou memento mori. Fotografovat znamená účastnit se na smrtelnosti, zranitelnosti, nestálosti někoho (či něčeho) jiného. Právě vyjmutím tohoto momentu a jeho znehybněním vypovídají všechny fotografie o plynutí času.“¹³⁷

„Fotografie umožnila návrat již pomínuvšího – čímž přinesla i proroctví budoucích návratů. Ať už bylo její nominální téma jakékoli, fotografie ustavovala vizuální zápis míjení času, čímž také poukazovala k nevyhnutelnému zániku každého diváka.“¹³⁸

„Co Fotografie donekonečna opakuje, to se stalo pouze jednou: Fotografie je mechanickým opakováním toho, co se existenciálně nikdy opakovat nemohlo.“¹³⁹

5.2. Henri Cartier-Bresson

Henri Cartier-Bresson. „*H.C.B. je mýtus; H.C.B. je značka kvality; instituce.*“¹⁴⁰ Slavné jméno slavného fotografa, narozeného v roce 1908, spoluzakladatele fotografické agentury Magnum Photos, zásadním způsobem ovlivnilo svět fotografie, její minulost, přítomnost i budoucnost. Bresson začínal nejprve u filmu jako asistent filmového režiséra Jeana Renoira, kde jsou možná také kořeny k jeho citlivému způsobu vnímání a vidění, které tak skvělým způsobem proměnil v neopakovatelném zachycení jedinečných okamžiků. Fotografovat začal v roce 1930. Z jeho snímků je vidět nesmírný cit obraz, situaci na scéně, smysl pro detail i celek. Podle historičky fotografie Anny Fárové jej lze dobře charakterizovat jako „*tvůrce moderní lyrické reportáže a nové fotografické koncepce, která má svůj osobitý sloh a „rukopis“ a výjimečný výtvarný smysl. Jeho tvorbu řídí především dva prvky: láska k životu a láska ke kompozici.*“¹⁴¹

¹³⁷ SONTÁGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002, str. 21.

¹³⁸ BATCHEN, Geoffrey. *Ektoplasma*. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann a synové, 2004, s. 344.

¹³⁹ BARTHES, Roland. *Světlá komora*. Praha: Agite/Fra, 2005, str. 10.

¹⁴⁰ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985, str. 36.

¹⁴¹ CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1958, str. 11.

V roce 1931 poprvé získal do ruky malý fotoaparát značky Leica, který mu svoji nesmírnou spolehlivostí, nenápadností a tichým diskretním chodem plně vyhovoval. Při focení vystupoval velmi nenápadně; snažil se zůstat skryt a nepoznán, což se projevovalo například i v tom, že si lesklé části fotoaparátu polepoval černou páskou, aby nikterak nerušil nebo neovlivňoval situaci. V rámci agentury Magnum Photos už jako profesionální fotograf cestoval po celém světě a zásoboval světoznáme noviny a časopisy reportážními snímky.

Jeho snímky obsahují širokou škálu námětů. Muž přeskakující kaluž, chlapec nesoucí lahve vína, milenci u kavárenského stolku. *„Mají dokumentární pravdivost a jsou zároveň plny poesie. Poněvadž jejich autor je zásadně proti aranžovanosti, pózování, umělému přiosvětlování, nabývají nefalšované hodnoty a autentičnosti a stávají se tak doličnými předměty z dějišť činů.“*¹⁴²

Bresson si počínal jako tichý nenápadný lovec. Jako lovec okamžiků. Sám to komentoval těmito slovy: *„Chodil jsem celý den napjatě a hledal v ulicích a hledal v ulicích, abych mohl zachytit ve skutečnosti usvědčující výjevy. A hlavně jsem si přál zachytit v jediném snímku podstatu události.“*¹⁴³ Bresson tiše a intuitivně pochytoval jednotlivé události, sledoval svět. *„Rozhodující okamžik je pro Cartier-Bresson vyjádřením podstaty i řešením události.“*¹⁴⁴ *„Když se ho jednou ptali, jak dospěl ke svému legendárnímu termínu „rozhodující okamžik“, odpověděl: „S názvem nemám nic společného. V pamětech kardinála de Retz jsem jednou našel větu: Všechno na tomto světě má svůj rozhodující okamžik..., a když jsme s vydavatelem uvažovali o názvu mé knihy, ona najednou povídá: Proč ne třeba Rozhodující okamžik?“*¹⁴⁵

Čas v bressonovském pojetí plynul velmi zvolna a jakoby byl zastaven v tom pravém a jediném okamžiku, který vystihuje a popisuje celou situaci. *„Onen rozhodující okamžik je tedy chvíle rozvíjející se události, která souhrnně podává výklad scény s co největší platností“*, píše Anna Fárová v knize Henri Cartier-Bresson Fotografie.¹⁴⁶ O sám to komentuje těmito slovy:

¹⁴² CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1958, str. 11.

¹⁴³ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985, str. 153.

¹⁴⁴ CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1958, str. 12.

¹⁴⁵ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985, str. 153.

¹⁴⁶ CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1958, str. 13.

„Hlavně jsem si přál zachytit v jediném snímku podstatu události“.¹⁴⁷ Talent, štěstí a myšlení Cartier-Bressona bylo bezpochyby v tom, dokázal tyhle jedinečné situace, vlastně momenty, vyhledávat, předvídat a zvětšovat v pravé chvíli. Svým způsobem se společně se svým fotoaparátem stal centrem onoho dění, které fotografoval – nebál se být velmi blízko. Jeho fotografie jsou zároveň velmi výtvarně kultivované, zřetelně v nich potvrzuje v nich svůj cit pro kompozici a charakter snímku, jak po stránce proporční, tak co se týče barevnosti. „Jeho snímky jsou bohatě „barevné“ a v šedých různě intenzivních nesmírně rozmanité; škála šedí je odstupňovaná a vybroušená. Snímky jsou bez ostrých černí a bělí, bez prudkých kontrastů. Černá a bílá, symboliky světla a tmy, nemá hranic přesně vyznačených ani v životě.“¹⁴⁸

Zároveň jsou jeho fotografie jaksi mnohohvrstevnaté v tom smyslu, že pokud se k nim divák znovu vrací, při troše vnímavosti dokáže odkrývat nové a nové dimenze jednoho zachyceného okamžiku. Mimo jiné i v tom tkví Bressonova těžko napodobitelná jedinečnost a mistrovství.

5.3. Josef Sudek

S Josefem Sudkem a Miroslavem Tichým spojuje Carier Bressona především určitý klid vyzařující z jejich fotografií. Nikdo nikam nespěchal a dával svým dílům dostatek času. Přemýšlivost, hloubavost a schopnost třídit a rozeznávat vjemy oka jim třem byla společná. Spojoval je ale i jiný umělecký obor, totiž výtvarné umění. Nestor české fotografie, osobitý umělec Josef Sudek měl velkou sbírku obrazů, grafik v poválečném Československu a umění poměrně dobře rozuměl. Jaroslav Anděl v předmluvě knihy Josef Sudek O sobě k tomu doslova píše: „Sudkův talent ubránit se šablonám, vplynuvší z přímé, živé potřeby svobody, se demonstruje v jeho mimořádné schopnosti spojovat rozdílné světy, které byly často zdánlivě odděleny nepřekročitelnými bariérami. Tak jako se Sudek stýkal a přátelil s dokonale protikladnými typy z prostředí lumpenproletariátu a zároveň z kulturní elity, tak ve svých uměleckých zájmech a vazbách propojoval svět fotografů a výtvarných umělců, kteří byli od sebe izolováni stavovskými přehradami.“¹⁴⁹ Výtvarný obor byl Sudkovi velkým inspiračním

¹⁴⁷ CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1958, str. 12.

¹⁴⁸ Tamtéž, str. 14.

¹⁴⁹ ANDĚL, Jaroslav. *Josef Sudek - O sobě*. Praha: Torst, 2001, str. 12.

vzorem, který ovlivnil a formoval jeho další tvorbu, mimo jiné když začal používat pro něj tak tolik typické rozptýlené světlo.

Porozumění výtvarnému umění, jmenovitě seznámení s Emilem Fillou a kubismem, dobře zužitkoval i při opakovaném fotografování tolik jím oblíbeného tématu, kterým bylo zátiší. Ovoce na misce, květina ve váze s vodou, zdánlivě prosté, avšak neobyčejně působivě zachycené. „*Ve všech Sudkových zátiších, více či méně aranžovaných, jednoduchých nebo komplikovaných, se objevoval nejen předmět sám, nýbrž i jeho život a vnitřní význam, jakási dvojnásobnost, tajemství, vztahy a asociace k němu se vžící. Byl to předmět, v němž bylo vždy něco dráždivého, provokujícího, zneklidňujícího a bizarního.*“¹⁵⁰ Později za války se stalo velkým a oblíbeným tématem Okna skrz něj pohled na typický strom do zahrady. V tomto i dalších cyklech se skví Sudkova neobyčejná schopnost pohybovat se až na hranici reality, kdy zpola zamlžené sklo, různá roční období a množství osvětlení vyvolávají dojem jakési poetické tajemnosti a nepopsatelnosti, což ostatně Sudek sám komentoval slovy „*Půvab všeho je v záhadnosti.*“¹⁵¹ Opět je středobodem Sudkova díla věc či předmět na první pohled docela obyčejný, který však za jistých okolností vyvstane v docela překvapivém zjevu a pohledu.

Čas pro Sudka jakoby nebyl, nebo alespoň ubíhal poskrovnu. Soustředěně se věnoval svému tématu a nenechal se zbytečně rušit. Jeho oblíbená slova „vždycky se to musí uležet, ono se to hned nepozná“ prozrazovala jeho velkou dávku osobitosti a nekonformnosti. „*Sudek byl osamělý pěšák, mudrc a podivín, trochu Diogénes i Sokratés, s vlastní životní filosofií.*“¹⁵² Na věci vždy potřeboval čas, to byla podmínka. Josef Sudek byl člověk staré školy, kterému nebylo zatěžko počkat na příští den, až se opět ráno orosí sklo okna, nebo až jej omyje déšť a vytvoří motiv právě tak, jak potřeboval.

Jistou opakovatelnost motivů a místa, mlhavost až zasněnost fotografií, ale i velice skromný a úsporný, až asketický způsob života jej přibližoval k Miroslavu Tichému. Také Tichý měl minimální nároky a žil velmi šetrně. A ba co víc, oba dva byli podobní sběratelé všelijakých užitečných či skoro neužitečných věcí. Jak potvrzuje v knize Anna Fárová: „*Josef Sudek nikdy*

¹⁵⁰ FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek*. Praha: Torst, 2002, str. 19.

¹⁵¹ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985, str. 55.

¹⁵² FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek*. Praha: Torst, 2002, str. 20.

*nic nevyhodil.*¹⁵³ Tichý sám samozřejmě Josefa Sudka znal a uznával. Jejich určitou podobnost a příbuznost potvrzuje i fakt, že oba umělci společně již byli zastoupeni na společné výstavě věnované mistrům černobílé fotografie - v Howard Greenberg Gallery v New Yorku v roce 2010.

5.4. Miroslav Tichý

Tichého jedinou celoživotní fotografickou lokalitou byl jihomoravský Kyjov, zvláště pak několik oblíbených lokalit: autobusové nádraží, obchody, náměstí a koupaliště. Ve filmovém dokumentu Romana Buxbauma *Tarzan v důchodu* o svém (ne)dobrovolném exilu s úsměvem řekl: *„Já jsem byl nejdál tady na náměstí pro rum nebo v pekárně pro mouku. Za celých padesát roků jsem nebyl dál.“*¹⁵⁴ Nutno dodat, že to nebylo tak docela pravda, neboť se několikrát násilně dostal do psychiatrické léčebny v Kroměříži, kam byl deportován, aby nerušil vážnost komunistických oslav. Na rozdíl od dvou předchozích mistrů fotografie byl předmět jeho fotografování velmi monotematický: převážně jde o snímky kyjovských žen a dívek focených při různých příležitostech, za různých okolností. V časopise *Babylon* Tichého téma zhodnotila autorka článku takto: *„Klasické téma ženského těla, které umění v mnoha podobách už po staletí opakuje a interpretuje, Tichý po svém adaptoval.“*¹⁵⁵

*„Tichý přes čtyřicet let studoval výhradně fenomenologii ženské figury, to byl jeho jediný motiv.“*¹⁵⁶ Miroslav Tichý se pohyboval v dobře známém prostoru, v lokalitě svého města počínal si podobně jako „lovec“ Cartier-Bresson: hledal své motivy, ženy, jejich křivky převážně dolních partií, jejichž nositelky o tom, že jsou foceny, neměly většinou ani tušení. G. Sanguinetti, Tichého přítel, toto tvrzení podporuje těmito slovy: *„Tichý se svým fotoaparátem vyrážel „na lov štěstí“ a svou loveckou brašnu plnil oněmi nekonečnými okamžiky*

¹⁵³ FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek*. Praha: Torst, 2002, str. 21.

¹⁵⁴ dokument *Tarzan v důchodu* (2004).

¹⁵⁵ KUBIŠTA, Anna. *Miroslav Tichý, moravský Diogenes a něžný voyeur*. *Babylon* 15, 2005, č. 2, str. 4.

¹⁵⁶ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 50.

*konkrétního potěšení, v nichž díky fotografii zastavoval čas, a tím potěšení prodloužil na dobu delší, než mu daný okamžik poskytl.*¹⁵⁷

Tichého metoda focení byla v podstatě velmi jednoduchá: s fotoaparátem ukrytým pod kabátem se plížil městem a hledal motivy. Sám to vyjádřil těmito slovy: *„Já sem nedělal nikdy nic jiného, než že se trávil čas. „Protože já vyšel do města, no a něco sem musel dělat, tak sem mačkal aparát. Neurčil sem si nic. To určil ten čas, jak sem chodil. Všecko určuje otáčení zeměkoule. Nemůžeš žít dýl, než kolikrát se zeměkoule otočí. To je danost, a říká se tomu třeba osud.*¹⁵⁸

Miroslav Tichý byl velký solitér. Osamělý kyjovský mudrc, od něhož se velká část obyvatel odvracela. Byl jiný, svůj. V názorech a postojích až krajně originální, nemluvě o zevnějšku. Nepřijímal společnost a společnost nepřijímala jeho. Žil asi po svém, nechtěl se podrobit tehdejšímu politickému systému, izoloval se od něj. *„Tichý je reakcionář v nejvlastnějším slovy smyslu: zatímco Jurij Gagarin "dobývá" vesmír, vyrábí si Tichý fotoaparáty ze dřeva. Nasadil zpětný chod proti ideologii pokroku.*¹⁵⁹

Když se vydával se svým podomácku sestrojeným aparátem do kyjovských uliček, byl to vlastně jeden z mála styčných bodů, jimiž měl s životem ve městě něco málo společného. Ve svých fotografiích jakoby nahlédl do života „tam vedle“ a zase se vrátil do „svého“. Tichý o tom doslova říká: *„Jsem pozorovatel. Pozorovatel všeho.*¹⁶⁰ Bezčasí a šed' okolního světa normalizačního Československa výrazně ostře kontrastuje s Tichého životním tempem. A ten si funguje podle svého a okolní svět nechce a ani nemůže měnit. Tichého denní program je v podstatě stejný, stejné návyky, stejná místa, stejné způsoby. Tichý byl velice konzervativní, rád setrval na zaběhnutých zvycích a fungoval ve starých kolejích. Nic nového nebo „jiného“ nepotřeboval. Pavel Vančát to ve své knize charakterizuje následujícími slovy: *„Úsporné prostředky, jejich redukce na to nejdůležitější a soběstačnost, náležejí k osobitému typu filosofie, který ho provází po celý život. Nekoupat se a nosit roztrhané šaty bylo*

¹⁵⁷ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 31.

¹⁵⁸ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 47.

¹⁵⁹ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 43.

¹⁶⁰ dokument *Tarzan v důchodu* (2004).

vysvobozením z měřítek společnosti, která má jiné cíle než on.¹⁶¹ Tichý svoje zvyky měnil minimálně, nejráději vůbec neměnil. Vymyká se všednímu průměru a svým životem, zvyky a postoji jakoby naplňoval heslo epikurejské tradice: *Žij v skrytu!* Ve shodě s tím ho tedy i zajímal převážně jeho vlastní soukromý život, o život tam venku, za zdí jeho domu ho příliš nezajímal. Být tichým, nenápadným a nezávislým, žít svůj život v ústraní a na nabídky zvenčí odpovídat slovy: „*Ale mně to nezajímá!*“, tak to bylo pro něj typické.

5.4.1. ČAS V TICHÉHO ŽIVOTĚ

Tichého každodenní fungování lze popsat a vystihnout jako jednání mající rituální povahu. Věci, místa i lidi si rád opakoval. (Jednou z jeho pravidelných zastávek byl stánek na autobusovém nádraží, kde se scházel se svými přáteli již v pět hodin ráno.) Jeho život (čas) tak ubíhal v cyklech, neboli stále dokola v kruhu. A byl to právě tento druh pohybu, který byl považován za ideální a dokonalý.¹⁶²

S určitou nadsázkou lze možná říct, že Tichý byl jakýmsi reliktem starých dob, archaických kultur, neboť jak píše Mircea Eliade: „*Primitivní*“, *archaický člověk neuznává v dílčích projevech svého vědomého jednání žádný úkon, který dříve nepředvedl nebo nezažil někdo, kdo nebyl člověkem. Dělá to, co před ním dělal již někdo jiný. Jeho život je nepřetržitým opakováním gest zavedených jinými.*¹⁶³

Pojem rituál má mnoho různorodých významů a v literatuře existuje široká nejednotnost. Podle sociologického slovníku rituál vzniká jako „*reakce jednajících osob na situace rozhodování nebo strachu, přičemž pro svou identickou opakovatelnost funguje jako stabilizátor chování. Je nástrojem, pomocí něhož dané společenství udržuje a upevňuje své*

¹⁶¹ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 46.

¹⁶² Aristotelés v osmé knize Fyziky konstatuje, že pohyb v kruhu je ze všech pohybů první, neomezený, věčný a dokonalý. Platón v dialogu Timaios vyvozuje, že koule je tím nejlepším a nejdokonalejším tvarem podílejícím se na vzniku světa a kosmu.

¹⁶³ ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: ISE, edice OIKÚMENÉ, 1993, str. 10.

*normativní uspořádání a organizace, resp. Představuje komunikativní strukturu náboženského kultu.*¹⁶⁴

V souladu s touto definicí lze Tichého způsob života rituální povahy vyjádřit jako určité hledání a nalézání jistoty, původních a osvědčených pout. Tímto způsobem mohl odolávat všemožným nástrahám života a krizím. Měl pocit jistoty. Měl jakési bezpečné „zakotvení“. Jak se ale jevil v této souvislosti čas? Možná právě podobně jako u člověka zasazeného do prostředí archaické civilizace, který žil dle archetypů a opakování. Takový člověk, dle Eliadeho, „že i když je zasazen do doby, nenese její břímě, neohlíží se na její nezvratnost; zkrátka přehlíží to, co je na vědomí času zvláště charakteristické a rozhodující. Primitiv, stejně jako mystik nebo religiózní člověk vůbec, žije nepřetržitě v přítomnosti.“¹⁶⁵ Všechno tedy začíná znovu a i čas se regeneruje. Věci se stále opakují. „Tímto opakováním je mimoto odstraněn čas.“¹⁶⁶

5.4.2. ČAS V TICHÉHO FOTOGRAFIÍCH

Tichého svébytné snímky mají tentýž opakující se charakter: jsou černobílé, neostré, rozpité jako akvarel a zamlžené, v měkkém, světlém, technicky nedokonalém. Občas je do nich udělán zásah kresbou a zvýrazněna silueta postavy, některé mají dokreslený rám. Kde je ale v nich zachycen čas a jakou má povahu?

Tichého fotografie jsou do jisté míry stejnorodé. Nemají zřetelně vykresleny jednotlivé okamžiky dějů, není zde patrná a jasně vyhřezlá jedna jediná specifická událost. Naopak vše tu jakoby splývá a ulpívá v rozostřenosti a měkkosti, „jsou skvostně zamžené.“¹⁶⁷ Nejvýstižněji lze Tichého snímky charakterizovat jako neustálý tok, který ve stopách vývoje neplyne od někudy někam a ani nemá onu cyklickou povahu na základě ontogenetického a přírodního vzoru, nýbrž se jaksí rozplývá v neurčitosti. Tichého čas se blíží jakémusi „věčnému totéž“, ve kterém vše pomalu splývá v jakousi „tekutou jednotu“.

¹⁶⁴ VODÁKOVÁ, Alena – PETRUSEK, Miloslav: *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum, 1996, str. 938 – 939.

¹⁶⁵ ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: ISE, edice OIKÚMENÉ, 1993, str. 60.

¹⁶⁶ Tamtéž, str. 62.

¹⁶⁷ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 34.

Čas v Tichého fotografiích se zásadně liší od pojetí času prvních filosofů. Platón v dialogu *Timaos* hovoří o tom, že vše vzniká z nějaké příčiny: „*Svět byl vytvořen jako obraz něčeho, "podle jsoucna přístupného myšlení i rozumu a neproměnného.*"¹⁶⁸ Podobně i Aristotelés hned v úvodu knihy sedmé přírodovědného spisu *Fyzika* hovoří, že „*všechno pohybované je nutně pohybováno něčím.*"¹⁶⁹ Na začátku je tedy nějaká příčina (a potažmo i účel), začátek a konec. Toto schéma u Tichého naprosto chybí. Podobnou formulaci nabízí i Augustin: „*Nic nevzniká bez důvodu.*"¹⁷⁰

Koncepce ve fotografickém díle Miroslava Tichého má v této práci zřejmě úplně nejbliže k Bergsonově koncepci trvání jakožto indiferentnímu proudu vědomí. V trvání „*každé teď je vnitřně rozrůzněné, neboť jako přítomné teď musí podržovat minulé a předjímat budoucí.*"¹⁷¹ Tímto Bergson do jisté míry popírá ono schéma příčin a důsledků. A podobně i na Tichého snímcích nelze dost dobře dělit jednotlivé úseky času, neboť vše je zde vzájemně prostoupeno a pospojováno v toku, tekutosti a neurčitosti.

Tichého fotografie by v tomto případě vylučovaly slova Susan Sontágové, že „*fotografie jsou čistým výřezem času, nikoliv jeho tokem.*"¹⁷² V případě zmíněných fotografií to lze vyjádřit právě naopak, totiž že o onen tok jde především.

Tichý jakoby jen tiše lapal záchvěvy okolního prostředí, neslyšně se procházel a „sbíral“ do své „krabičky“ okolní svět s celou jeho krásou, především té ženské povahy. Čas v jeho snímcích postupuje ve vlastních intencích: pozoruhodně zvláště se točí a chvěje.

6. Umění, či nikoliv?

Tichého fotografické dílo většinou nenechá nikoho chladným, vzbuzuje emoce a dokáže inspirovat k nějakému názoru. Většinou ale silně polarizuje. Někomu se líbí, je z něj nadšen a

¹⁶⁸ PLATÓN. *Timaos a Kritias*. Praha: Jan Laichter, 1919, str. 33.

¹⁶⁹ ARISTOTELÉS. *Fyzika*. Praha: Rezek, 1996, str. 189.

¹⁷⁰ ANZENBACHER, Arno. *Úvod do filozofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991, str. 101.

¹⁷¹ PETŘÍČEK jr., Miroslav. *Úvod do (současné) filozofie*. Praha: Herrmann a synové, 1992, str. 48.

¹⁷² SONTÁGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002, str. 22.

opěvuje ho, jiní jej naopak zatracují a mluví o naprostém všedním amatérismu, na němž vůbec nic není a podobných „nedodělků“ je prý na půdách českých domácností fotoamatérů nespočet. Jak je to ale s uměním, kdo nebo co je umění, čím se vyznačuje? A lze vůbec fotografie Tichého fotografie kyjovských žen zařadit mezi umění?

„Ve starověku se zabývali otázkami umění filosofové, hlavně Aristoteles a Platón. Tehdy byla od umění požadována užitečnost; ne snad užitečnost hmotná, jak by tanula dnešnímu výtvarnému pokolení na mysli, nýbrž užitečnost pro pravdu, pro dobro, pro mravnost, pro náboženství.“¹⁷³

Platón se otázkou umění zabýval nejednou, ale pro moderní chápání uměleckého díla může být příhodné vzpomenout jeho krátký dialog *Ión*, v němž hledá podstatu umění rapsodů, starořeckých recitátorů básní. Jako tradičně je zde v ústřední roli vystupuje Sókratés, který dokazuje *Iónu*, že nemluví o Homérovi na základě odborného vědění *techné*, nýbrž že je to božská síla, která skrze *Ióna* promlouvá. *„Básník je totiž lehký tvor, okřídlený a svatý, schopný tvořit ne dříve, než se dostane do nadšení a vytržení, a když v něm již není rozumu; dokud však má tento statek, každý člověk je neschopen básnický tvořit a věštit. Protože tedy tvoří a mluví mnoho krásného o věcech, právě tak jako ty o Homérovi, né odborným uměním, nýbrž z božího údělu, je každý schopen krásně tvořit jediné to, k čemu ho pobídne Musa.“¹⁷⁴*

Filozof a estetik Tomáš Kulka v předmluvě knihy *Co je umění?* uvádí, že *„přestože pojem umění znali již staří Řekové, význam, ve kterém se používá dnes, není ani 300 let starý.“¹⁷⁵* A dále píše, že mnozí filosofové starověku spojovali umění s klasickým pojmem krásy a libosti, který údajně krásu vyvolává. Kladli tedy rovnítko mezi uměním, krásou libost. Jak se ale postavit k uměleckým dílům, která nedosahují výšin vynikající kvality, pokud jsou více či méně horší

¹⁷³ ALBERTI, Leon Battista. *Tři knihy o malbě a pojednání o soše*. Vladimír Žikeš v Praze 1, 1947, str. 142.

¹⁷⁴ PLATÓN. *Hippias Větší, Hippias Menší, Ion, Menexenos*. Praha: Jan Laichter, 1941, str. 93.

¹⁷⁵ KULKA, Tomáš. *Předmluva*. In: CIPORANOV, Denis - KULKA, Tomáš. *Co je umění?* Praha: Pavel Mervart, 2010, s. 11.

úrovně? „Pojem krása je pro kvalifikaci nevyhovující přinejmenším proto, že se s krásou setkáváme i mimo oblast umění,“¹⁷⁶ vysvětluje T. Kulka.

Velký rozruch a šok na poli umění přinesl rok 1917, kdy francouzský malíř Marcel Duchamp představit na výstavě v New Yorku standardní pisoár zakoupený v obchodu. Duchamp se posléze stal jedním z nejdiskutovanějších umělců té doby, jehož vliv přetrval prakticky až do současnosti. „Věc, původně určená k úplně jinému účelu, než aby v galerii konkurovala ušlechtilým obrazům a sochám, se posléze stala nejsilnější ikonou moderního umění a navždy zamíchala nejenom s celou výtvarnou scénou, ale i s postavením či rolí umělce ve společnosti.“¹⁷⁷

Koncem 60. let se na Duchampa odkazuje tzv. konceptuální umění, jehož příznivci „začali razit názor, že podstatou uměleckého díla je sdělení myšlenky nebo vytvoření konceptu, jejichž materiální ukotvení v objektu či médiu, které by vykazovaly nějaké estetické kvality, je zcela nepodstatné.“¹⁷⁸

Ve 20. st. už většina filosofů opustila myšlenku spojující umění s krásou a libostí. Zůstala ale stále platná otázka, zda je estetická hodnota nebo estetický prožitek podmínkou umění? Názory se liší, někdo říká, že ano, někdo říká, že nikoliv.

Podle amerického kritika umění a estetika Artura Danta je rozdíl mezi uměním a neuměním v potvrzení určité neviditelné vazby, historicko-teoretického rámce, kontextu, v němž umělecké dílo vzniká. Jako praktický příklad uvádí Danto ve svém textu Warholovy krabice Brillo a jejich „dvojčata“ ve skladu supermarketu a vysvětluje, že „to, co nakonec činí rozdíl mezi krabicí Brillo a uměleckým dílem sestávajícím z krabice Brillo, je určitá teorie umění. Je to tato teorie, která krabici povýší do světa umění a která zabrání, aby zase sklouzla na

¹⁷⁶ KULKA, Tomáš. *Předmluva*. In: CIPORANOV, Denis - KULKA, Tomáš. *Co je umění?* Praha: Pavel Mervart, 2010, s. 13.

¹⁷⁷ VOLF, Petr. Duchampův oheň. *Respekt*, 2007, č. 37, str. 46 – 53.

¹⁷⁸ KULKA, Tomáš. *Předmluva*. In: CIPORANOV, Denis - KULKA, Tomáš. *Co je umění?* Praha: Pavel Mervart, 2010, s. 14.

úroveň reálného objektu, kterým ve skutečnosti je (ve smyslu je odlišném od je umělecké identifikace).¹⁷⁹

„Bez této teorie samozřejmě krabici za umění považovat nebudeme.“¹⁸⁰ Danto navíc ještě poznamenává, že před padesáti lety by krabice být uměním nemohla. „Svět musí být na určité věci připraven.“¹⁸¹

Dantovu teorii propracoval americký profesor filosofie George Dickie a ve svém článku *Co je umění?* Institucionální analýza říká, že uměleckým dílem je v primárním smyslu artefakt a že musí být zároveň prohlášeno (získat statut) za kandidáta na ohodnocení určitou osobou, jež je zástupcem světa umění, potažmo tedy lidmi, kteří se v umění angažují a „kteří udržují mašinérii světa umění v chodu a umožňují tak pokračování jeho existence.“¹⁸²

Pokud se pokusím obě tato východiska aplikovat na dílo Miroslava Tichého, pak lze s jistotou tvrdit, že u něj nacházíme parametry uměleckého díla. Zapadá totiž do určitého teoretického rámce využívaného a akceptovaného teoretiky umění, má artefakteriální charakter a nesčetněkrát již získalo status ze světa umění.

6.1. Kritické a odborné názory pro a proti

Tichého blízký přítel o Gianfranco Sanguinetti o něm a jeho vztahu k umění píše následující: „Tichý na svých dlouhých fotopsychogeografických výpravách nikdy nemínil provozovat umění: pro něj, jak sám říká, „to byla jen hra“, a my dodejme, že naštěstí: jakmile totiž malíř či fotograf chce tvořit umění, nejčastějším výsledkem je zatuchlý puch, jenž je cítit na hony daleko. Kdo chce dobře mluvit či dobře psát, malovat či fotografovat, musí to dělat, jedině když se tomu nemůže ubránit: právě tak se Tichý nemohl ubránit této- v pascalovském slova

¹⁷⁹ DANTO, Arthur. *Svět umění*. In: CIPORANOV, Denis – KULKA, Tomáš. *Co je umění?* Praha: Pavel Mervart, 2010, str. 107.

¹⁸⁰ Tamtéž, str. 107.

¹⁸¹ Tamtéž, str. 107.

¹⁸² DICKIE, George. *Co je umění? Institucionální analýza*. In: CIPORANOV, Denis – KULKA, Tomáš. *Co je umění?* Praha: Pavel Mervart, 2010, str. 123.

*smyslu – kratochvíli, musel chodit ven a v nestřežených okamžicích krást dívkám jejich obrázky.*¹⁸³

*„Umění, co je to umění? To je představa. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorsellung. - Svět jako vůle a představa! Představa, to je sen. Já když fotografuji, já nemyslím vůbec na nic,*¹⁸⁴ prozradil jednou Miroslav Tichý.

Miroslav Tichý byl původním povoláním malíř. Výtvarného umění si cenil především. Studoval na pražské AVU, takže měl i teoretickou přípravu a odborné zázemí v tomto oboru. Mezi jeho oblíbence patřil Max Švabinský. Tichý se o něm jednou vyjádřil slovy: *„To byl můj učitel, dal mi nezávislost.*¹⁸⁵ Oba spojovalo stejné téma: krása ženského těla. Kromě Švabinského si Tichý považoval také Leonarda da Vinci. V dokumentu Tarzan v důchodu o něm doslova prohlásil: *„Takový obraz jako je Mona Lisa může být vytvořený sotva jednou za 1000 roků!*¹⁸⁶

Objevitelem a popularizátorem Tichého fotografické tvorby se stal Čechošvýcar pan Roman Buxbaum, jehož strýc byl Tichého blízkým přítelem a sousedem v ulici v Kyjově. Roman Buxbaum od roku 1968 s celou rodinou pobýval ve Švýcarsku a do Československa se mohl vrátit až v roce 1981, kdy Tichého mohl po dlouhé době navštívit. Na tyto své návštěvy u svérázného umělce popisuje následujícím způsobem: *„Při každé mé návštěvě ležely v temné komoře stovky vyvolaných svitků filmu, stovky jich visely na prádelní šňůře. Jediné okno bylo zatemněno černou látkou. Červeně natřená žárovka osvětlovala prostor. Na stole stál zvětšovací přístroj vyrobený svépomocí, vedle něj plochá miska s vývojkou [...]. Nasvícený papír vložil do vývojkou v ploché misce. Nechal jej přes noc v ustalovači ve vaně na dvoře.*¹⁸⁷

Roman Buxbaum byl Tichého tvorbou nadšen a rozhodl se, že svého rodinného přítele proslaví. *„Dlouho jsem váhal, zda smím, nebo nesmím ukázat a pustit jeho dílo do světa. Po první publikaci a malé výstavě části mé sbírky v roce 1989 jsem už nic nedělal, když on je tak ambivalentní a negativistický, co se týče vystavování. Teprve před rokem jsem se po dlouhých*

¹⁸³ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 37.

¹⁸⁴ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 50.

¹⁸⁵ SPURNÝ, Jaroslav. *Tichý světec z Kyjova*. Respekt, 2005, č. 52, str. 6.

¹⁸⁶ dokument *Tarzan v důchodu* (2004).

¹⁸⁷ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 49.

rozhovorech s Tichým rozhodl, že nesmíme dále čekat. Lidé se mu vždy smáli, když o sobě tvrdil, že je velký umělec a když se přirovnával k mistrům renesance nebo moderny. Měli ho za blázna, vyhýbali se mu, protože měl rozedrané šaty. Stárnul rychle – vytkl jsem si proto za cíl, aby ještě zažil, že ho svět umění opravdu uzná a věnuje mu úctu, kterou si zaslouží,¹⁸⁸ vysvětluje Buxbaum. Paradoxem je, že samotného fotografa sláva nikdy nezajímala a vždy nad ní jen mávnul rukou. Fotografoval podle vlastních slov jen proto, aby nějak vyplnil volný čas, kterého měl nazbyt. S Buxbaumovým přispěním se Tichého snímky dostaly do rukou švýcarského kurátora a historika umění Haralda Szeemanna, který z nich byl nadšen. Toto nadšení následně vyústilo v Tichého první veřejnou výstavu na Bienále v Seville v roce 2004. „Výstava měla obrovský úspěch, pak následovaly další, Tichého díla dnes vlastní galerie od Madridu přes Berlín až po New York.“¹⁸⁹ V pozoruhodném dokumentu Tarzan v důchodu se Harald Szeemann otevřeně vyznává k obdivu a vyjadřuje svůj respekt k Tichého dílu těmito slovy: „Nejdřív si myslíš, že je naivní. Ale když se díváš déle, už to naivní není. Když ho slyšíš mluvit, jakou má radost z toho převrátit všechna pravidla. Jak mu je jedno, jak to vypadá., taková ležérnost...Intenzita najde vždy své medium. To se mně líbilo už dlouho, ale nevěděl jsem, do které výstavy to zařadit. Teď je to tady! Moc se mi to líbí! Absolutně posedlý fotograf, který říká, „vše, co je podobné světu...“, ale svět je prý stejně iluze. A pak udělá tisíce fotek. To je dobré!“¹⁹⁰

Dílo Miroslava Tichého je v podstatě tvorbou v jakémisi „syrovém“ stavu. Vzbuzuje širokou paletu reakcí a emocí, tak jak je mnoho nadšených, je i zároveň nespočet odpůrců. Tichý boří navyklé normy a představy, jak má fotografie vypadat. „Vyrábí“ ji po svém, za pomoci svých primitivních pomůcek. To vše navíc vygraduje svým nedbalým zjevem a nekonformním způsobem života.

Gianfranco Sanguinetti ve své knize říká: „Revoluci v umění ani ve světě nekonají prostředky, nýbrž lidé. Mohl se snad Markýz de Sade či Marcel Duchamp spolehnout na nějaké speciální

¹⁸⁸ KUBIŠTA, Anna. Miroslav Tichý, moravský Diogenes a něžný voyeur. Babylon 15, 2005, č. 2, str. 4.

¹⁸⁹ SPURNÝ, Jaroslav. Tichý světec z Kyjova. Respekt, 2005, č. 52, str. 6.

¹⁹⁰ dokument Tarzan v důchodu (2004).

*náčini? A přesto to byli revolucionáři a uspěli. Jejich jediným nástrojem byl skandál. Stejný případ je i Tichý.*¹⁹¹

V útle knížce *Dusivá kultura* píše Jean Debuffet: „*Umělecké dílo se musí, chce-li vyvolat silnou náklonnost, odít do hávu výjimečnosti; výjimečnost zvyšuje jeho cenu. Ti, kteří jej obdivují, chtějí být také výjimeční, a právě výjimečný charakter jejich náklonnosti k určitému dílu posiluje tuto náklonnost.*“¹⁹² Tichého dílu tuto představu výjimečnosti naplňuje. G.Sanguinetti vysvětluje těmito slovy: „*Každá Tichého fotografie je překvapením.*“¹⁹³

V roce 2008 byly vystaveny Tichého fotografické práce na výstavě v australském Sydney. Carolyn Christov-Bakargiev, kurátorka Sydney Biennale 2008, zhodnotila jeho dílo takto: „*Tichý je inverze revoluce, protože jde o návrat k analogové materiálnosti fotografie, a to jak ve vztahu k výsledku, tak i k procesu vzniku. Je to inverze revolučního postoje, ale to je právě opravdová revoluce. Walter Benjamin řekl, že pravý revolucionář je mimo svou dobu, patří do doby minulé.*“¹⁹⁴

V létě téhož roku sklídl Tichý další mezinárodní úspěch na výstavě v Centre Pompidou v Paříži. Výstava obsahoval nejen fotografie, ale i Tichým vlastnoručně vyrobené fotografické aparáty. Kurátor této výstavy pan Quentin Bajac se o Tichém rozhovořil následujícími slovy: „*Jedná se o jedinečné dílo někoho, kdo sám pro sebe a ve svém koutku znovu objevil celé dějiny fotografie. Odráží se zde i prvotní obrazy. Vidím zde vztah k začátkům fotografie od Bayarda až k Talbotovi, a také k české fotografii Tichého epochy. Nevím, jestli ho Tichý zná, ale můžeme u něj vidět i Sudka. Toto poslední velké dílo nás zasáhlo na konci epochy stříbrné fotografie a před příchodem digitální doby nám opakuje 150 let fotografie. Za posledních dvacet let nejzajímavější fotografické dílo.*“¹⁹⁵

Kurátor a teoretik fotografie Pavel Vančát o Tichého tvorbě píše těmito slovy: „*Pro jedny je lehkost až ledabylost jeho fotografií nádherným formálním experimentem, celoživotním*

¹⁹¹ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 34.

¹⁹² DEBUFFET, Jean. *Dusivá kultura*. Praha: Herrmann a synové, 1998, str. 17.

¹⁹³ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 38.

¹⁹⁴ dokument *Tarzan v důchodu* (2004).

¹⁹⁵ Tamtéž

*postojem i návratem ke klasickým kategoriím krásna, pro zastánce ověřených fotografických kategorií je jeho dílo nepochopitelně nadhodnoceno nesmyslem.*¹⁹⁶

V kritičtějším duchu se již nese rozhovor s historikem fotografie a pedagogem Vladimírem Birgusem v časopise Respekt. Upozorňuje na možnost, že popularita Tichého na mezinárodních výstavách může být důsledek určité kurátorské manipulace a sám má o Tichého fotografiích pochybnosti: *„Nejsem si ale jist, jestli je případ rozostřených nevyretušovaných snímků od Miroslava Tichého ten, kvůli němuž se bude měnit historie české fotografie.*“¹⁹⁷

A Vladimír Birgus ještě dodává: *„Je to paradoxní, opravdu dneska jeho jednotlivé fotografie se prodávají za 5 až 10 tisíc eur nebo dolarů, což je cena, která převyšuje ceny většiny fotografií takových mistrů jako je Josef Koudelka, nebo i mnohých fotografií Josefa Sudka.*“¹⁹⁸

V časopise Babylon v článku o díle Miroslava Tichého se autorka Anna Kubišta ptá: *„Čím to je, že vůči těmto fotografiím necítím žádný odpor? Vždyť bych jako žena mohla - a právem – protestovat proti zásahu fotografa do intimity zachycovaných žen, který svým způsobem znásilňoval jejich soukromí. Ze snímků Miroslava Tichého je však cítit až neuvěřitelně obrovská něha.*“¹⁹⁹

Tichého tvorba zasáhla i umělce dalších oborů. Jedním z nich byl hudebník Nick Cave, jehož snímky kyjovského fotografa zásadně oslovily. *„Když jsem ty fotografie viděl poprvé, pocítil jsem odstup fotografa k objektu, ale i opravdovou lásku k lidem. Je to tam silně cítit, aniž bych musel vědět, kdo Tichý je nebo jaký žil život. Ta díla mně zasáhla coby fotografie, a ne jako přídatky k jeho životu. Jsou to opravdu skvělé fotografie. Je v nich hrozně moc lásky. A to mně inspiruje ke psaní,*“²⁰⁰ vyznává se svým obdivem k Tichému Nick Cave. Cave toto

¹⁹⁶ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 31.

¹⁹⁷ VOLF, Petr. *Plynulá cesta*. Reflex, 2005, č. 35.

¹⁹⁸ pořad *Česko k neuvěření*. TV NOVA (2011).

¹⁹⁹ KUBIŠTA, Anna. *Miroslav Tichý, moravský Diogenes a něžný voyeur*. Babylon 15, 2005, č. 2, str. 4.

²⁰⁰ dokument *Tarzan v důchodu* (2004).

svoje nadšení a obdiv přetvořil v píseň - baladu s názvem Sběratel, v originále „The Collector – For Miroslav Tichý“ (2008), kterou svému idolu věnoval.

Sběratel – Pro Miroslava Tichého

Chodící, stojící, sklánící se,

Zdřímající na veřejném koupališti

Křik a pláč, ale žádný zvuk,

neslyším od mé smějící se dívky

Zakalené, zapůjčené, točící se,

V pasti jak čas pomíjí

To město zbudované z žen, zakleté

A uvězněné za drátem a sklem

Smečka dcerek, osamělá baba,

Dívka nejasného věku

Na nožkách jako nůžkách školní-tvorek domů míří

Koupající se kráska v kleci

Skupinka nakupujících bez doprovodu

Dívka tak nezaostřená, že těžko odhadnout

Náladu té lhostejné, odpočívající formy

kterou vykouzila na stránku

Zde přicházejí, ve dvou či pěti

Šťastné dívky, které jsem nikdy nepotkal

A s tolika různými, šťastnými životy

Jako jen nedbalý tvůrce mohl vynalézt

Tuto nestoudnou,
tamtu stydlivou,
pryč ode mne můj miláčku,
Protože já sbírám je jak motýlky
Do mé, doma dělané kouzelnické sítě.²⁰¹

6.2. Zrod umělce - génia?

Josef Čapek ve svém díle Nejskromnější umění podal tuto charakteristiku umění: *„Umění je vytvářením, vytvářením z lidských rukou, z lidského srdce a ducha, vytvářením nové věci, jež se přiřazuje k ostatnímu součtu života a světa. Počíná tedy již asi tam, kde poprvé zasáhne člověk v hmotu, aby ji dal svůj původ. Počíná zkrátka v počátcích; v prostotě, základnosti, v zdánlivé nuznosti, kdesi nízko, že málokdo si toho povšimne.“*²⁰² Miroslav Tichý si nikdy na umělce nehrál a ani se za něj nepovažoval. Naopak, potvrzoval Čapkova slova o prostotě a základnosti. Nikdo si totiž nemyslel, že by aparát, nebo spíše to, co aparát mohlo okolním pozorovatelům jen vzdáleně připomínat, by mohlo jakkoliv fungovat. Byl přijímán s posměškem a s rezervou. Jeho dílo začalo opravdu někde nízko, že si toho málokdo povšimnul.

Tichý naplňuje i slova jednoho z nejvýznamnějších fyziků všech dob Alberta Einsteina, který se dotkl světa umění v projevu k 60. narozeninám Maxe Plancka. Mimo jiné zde řekl, že *„jednou z nejsilnějších pohnutek, jaké vedou k umění a vědě, je útěk ze všedního života s jeho bolestnou drsností a bezútěšnou pustotou, z pout věčně proměnlivých vlastních tužeb.“*²⁰³

Tichý až udivoval ve své prostotě a obyčejnosti. Sám sebe charakterizoval: *„Já jsem nedělal nikdy nic jiného, než jsem trávil čas. Protože já vyjdu do města, no a něco jsem musel dělat.“*

²⁰¹ artalk.cz – aktuálně o výtvarném umění, dostupné online: <http://www.artalk.cz/2011/04/15/tz-in-memoriam-miroslav-tichy/>

²⁰² ČAPEK, Josef. *Nejskromnější umění*. Praha: Dauphin, 1997, str. 7.

²⁰³ EINSTEIN, Albert. *Jak vidím svět*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1993, str. 90.

*Jenom tak chodit? No a tak jsem mačkal aparát.*²⁰⁴ . Nic a nikdy se neplánoval. Jak šel vývoj fotografie kupředu, Tichý se nehnul z místa. Nezradil. Gianfranco Sanguinetti vysvětluje, čím to, že Tichého snímky mají takový účinek, čím tak imponují a rezonují. Podle něj je to v tom, že Tichý nehledá to krásné a pěkné, nýbrž to, co je pravdivé.²⁰⁵ V dokumentárním filmu Romana Buxbauma *Tarzan v důchodu* to velmi osobitě a svérázně popisuje: „*Filosof myslí abstraktně, fotografie je něco konkrétního. To je vjem! Fotografie je vjem! Oko, co vidí. To se děje tak rychle, že ty vlastně to ani nesmiš vidět.*“²⁰⁶

John Berger ve svém textu *Pochopení fotografického obrazu* ke vzniku fotografického snímku říká: „*Fotografie je výsledkem fotografova rozhodnutí, podle něhož je hodno zaznamenání, že tato konkrétní událost či tento konkrétní obraz byly spatřeny [...]. Fotografie není oslavou samotné události ani samotné schopnosti vidět. Je již sdělením o události, kterou zaznamenává. Naléhavost sdělení nezávisí plně na naléhavosti dané události, ale zároveň na ní nemůže být zcela nezávislá. Dekódované sdělení v nejjednodušší podobě znamená: Rozhodl jsem se, že to, co vidím, je hodno zaznamenání.*“²⁰⁷

Tichého fotografování vlastně vyplynulo z náhody, kdy našel starý fotoaparát. Odtud byl už jen krůček se vydat do terénu a mačkat spoušť. Teoretik fotografie Pavel Vančát to popisuje, že se Tichý podle vlastních slov „*stal médiem poslušně zaznamenávajícím nabízené náměty. Nutno dodat, že vedle proklamovaného automatismu je ve všech jeho záběrech vždy znát oko malíře, které neomylně zachycuje motivy, aby z nich v temné komoře stejně dobře vybralo to nejpoutavější. Pohledy, kde z ženy zůstala jen atmosféra, gesto, pohyb. Pokus o nalezení ideálu tam, kde by ho nikdo nehledal. Radost a krása vyrůstající z neurčitosti a zmatku.*“²⁰⁸

Miroslav Tichý se umělcem nestal přes noc, umělcem byl vždy. Pouze fotoaparát – jeho prodloužené – oko, nám umožnil zprostředkovat vzkaz o světě, který byl dříve utajen. Toho si všiml i Josef Čapek a trefně vyjádřil, že „*skoro by se mohlo říct, že aparát se dívá do světa*

²⁰⁴ dokument *Tarzan v důchodu* (2004).

²⁰⁵ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 31.

²⁰⁶ dokument *Tarzan v důchodu* (2004).

²⁰⁷ BERGER, John. *Pochopení fotografického obrazu*. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann a synové, 2004, str. 64.

²⁰⁸ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 34.

jako jeho majitel.“²⁰⁹ Gianfranco Sanguinetti v knize o Tichém píše, že „velký fotograf je ten, kdo dokáže v nekonečném sledu okamžiků tvořících tok času a života uchopit právě jeden konkrétní okamžik a konkrétní obraz v té osobité poloze, situaci a výrazu, o jaký usiloval, který očekával, případně který jeho samotného překvapil – který ovšem v každém případě dovedl zručně vytrhnout z proudu času a zvětšit.“²¹⁰ Pokud tedy přijmeme tuto tezi za platnou, pak jsou bezesporu všichni tři slavní fotografové, o kterých v této práci pojednávám, velkými fotografi. Josef Sudek, Henri Cartier-Bresson i Miroslav Tichý.

7. ZÁVĚR

Miroslav Tichý není fotograf v pravém slova smyslu. Jeho fotografie nenaplnují obvyklé definice fotografie, nemají jasně vyčtený příběh, neusilují o obrazovou dokonalost, nemají ambice být vystavovány a působit na cit a vkus diváka. Nejsou podbízivé a líbivé. Zůstávají určitým způsobem tajemné. Jsou jiné, a to nejen proto, že je často obohacoval kresbou. Stopy umělce bývají konzervovány v jeho díle, což se stalo i zde.

Když se na Tichého fotografie pozorně zadíváme, můžeme si všimnout, že neplynou od někud někam, ani nenaplnují posloupnost opakovaných archaických cyklů. Můžeme vlastně i pochybovat, jestli říkají to, co si myslíme, že říkají. Jsou to jakoby jen otisky, okamžiky jakéhosi jemnohmotného chvění, které tu je jen na chvíli, než se rozplyne do nenávratna. Absence výrazných momentů a neustálé navracení se k týmž motivům zahaleným v závoji mlhavosti nás přivádí k vnímání času, který jakoby „přešlapoval“ na místě. Čas se nikam nehýbe, zůstává tam, kde byl a možno i nazvat, že jakýmsi způsobem „rotuje“.

Daleko více než fotografem byl Miroslav Tichý jakýmsi univerzálním všestranným umělcem a vynálezcem. Vskutku osobností renesanční doby. Jeho vynalézavost potvrzuje neobyčejná zručnost při výrobě fotoaparátů. V době renesance bylo oko soudcem pravdivosti, zrak nejdůležitějším smyslem. „Pro renesančního umělce je principiální to, co je první, původní pro „mé oko“.“²¹¹ V dokumentu Tarzan v důchodu promlouvá Tichý o podstatě svého

²⁰⁹ ČAPEK, Josef. *Nejskromnější umění*. Praha: Dauphin, 1997, str. 45.

²¹⁰ SANGUINETTI, Gianfranco. *Miroslav Tichý*. Praha: Kant, 2011, str. 39.

²¹¹ FLOSS, Pavel. *Proměny vědění*. Praha: Mladá fronta, 1978, str. 166.

fotografování a právě roli oka a vidění zde silně akcentuje. „*Filosof myslí abstraktně, fotografie je něco konkrétního. To je vjem! Fotografie je vjem! Oko, co vidí.*“²¹² Pro renesanci je mj. typická i metoda analogie, která hovoří o tom, že se na různých rovinách bytí odehrávají analogické, tj. stejné procesy. Zde je souvislost s naukou o mikrokosmu a makrokosmu, antickou hermetickou naukou hovořící o tom, že každá jednotlivina odráží svět, že vše se zrcadlí ve všem, čili vztah mezi umělcem a světem je vzájemně propojen. V tomto případě by bylo možno zachytit určitou analogii mezi Tichého oblíbenými místy v Kyjově, která nikdy neopustil. Na svých fotografických toulkách opouštěl mikrokosmos svého kyjovského domečku a mířil do města. Zde v podobě kyjovské plovárny, nádraží, centra města, se mu zrcadlil celý svět. Víc vlastně ani nepotřeboval.

Na závěr bych rád zdůraznil, že je nutno k obsahu této bakalářské práce přistupovat i s vědomím toho, že „*Tichého dílo je z hlediska interpretace mimořádně ohebné a brání se jednoznačným závěrům.*“²¹³ Proto i tato práce nabízí pouze jednu z mnoha možných interpretací pozoruhodného díla fotografa a umělce Miroslava Tichého.

²¹² dokument *Tarzan v důchodu* (2004).

²¹³ VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman. *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2010, str. 36.

Literatura:

- ALBERTI**, Leon Battista. *Tři knihy o malbě a pojednání o soše*. Vladimír Žikeš v Praze 1.
- ANDĚL**, Jaroslav. *Josef Sudek - O sobě*. Praha: Torst, 2001.
- ANZENBACHER**, Arno. *Úvod do filozofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991.
- ARISTOTELÉS**. *Fyzika*. Praha: Rezek, 1996.
- ARISTOTELÉS**. *Metafyzika*. Praha: Jan Laichter, 1946.
- AUGUSTIN**, Aurelius. *Vyznání*. Praha, 1926.
- BARTHES**, Roland. *Světlá komora*. Praha: Agite/Fra, 2005.
- BLECHA**, Ivan. *Filosofie*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2004.
- CARTIER-BRESSON**, Henri. *Fotografie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1958.
- CIPORANOV**, Denis – **KULKA**, Tomáš. *Co je umění?* Praha: Pavel Mervart, 2010.
- CVEKL**, Jiří. *Čas lidského života*. Praha: Svoboda, 1967.
- CÍSAŘ**, Karel. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann a synové, 2004.
- ČAPEK**, Jakub. *Filosofie Henri Bergsona*. Praha: Oikoymenh, 2003.
- ČAPEK**, Josef. *Nejskromnější umění*. Praha: Dauphin, 1997.
- ČAPEK**, Milič. *Henri Bergson*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1939.
- DEBUFFET**, Jean. *Dusivá kultura*. Praha: Herrmann a synové, 1998.
- DELEUZE**, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006.
- EINSTEIN**, Albert. *Jak vidím svět*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1993.
- ELIADE**, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: ISE, edice OIKÚMENÉ, 1993
- FÁROVÁ**, Anna. *Josef Sudek*. Praha: Torst, 2002.
- FLOSS**, Pavel. *Proměny vědění*. Praha: Mladá fronta, 1978.
- FLUSSER**, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994
- MRÁZKOVÁ**, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985.

- PLATÓN.** *Hippias Větší, Hippias Menší, Ion, Menexenos.* Praha: Jan Laichter, 1941.
- PLATÓN.** *Timaios a Kritias.* Praha: Jan Laichter, 1919.
- PETŘÍČEK jr., Miroslav.** *Úvod do (současné) filosofie.* Praha: Herrmann a synové, 1992.
- SANGUINETTI, Gianfranco.** *Miroslav Tichý.* Praha: Kant, 2011.
- SOKOL, Jan.** *Čas a rytmus.* Praha: Oikoymenh, 1996.
- SONTÁGOVÁ, Susan.** *O fotografii.* Praha: Paseka, 2002.
- STÖRIG, Hans-Joachim.** *Malé dějiny filozofie.* Praha: Zvon, 1991.
- VANČÁT, Pavel – BUXBAUM, Roman.** *Miroslav Tichý.* Praha: Torst, 2010.
- VODÁKOVÁ, Alena – PETRUSEK, Miloslav:** *Velký sociologický slovník (P – Ž).* Praha: Karolinum, 1996.

Novinové články:

- KUBIŠTA, Anna.** *Miroslav Tichý, moravský Diogenes a něžný voyeur.* Babylon 15, 2005, č. 2
- SPURNÝ, Jaroslav.** *Tichý světec z Kyjova.* Respekt, 2005, č. 52.
- VOLF, Petr.** *Duchampův oheň.* Respekt, 2007, č. 37.
- VOLF, Petr.** *Plynulá cesta.* Reflex, 2005, č. 35.

Film/TV:

- dokument *Tarzan v důchodu* (2004).
- pořad *Česko k neuvěření.* TV NOVA (2011).

Web:

Foundation Tichy Ocean: TZ: *In Memoriam Miroslav Tichý*, dostupné online: <http://www.artalk.cz/2011/04/15/tz-in-memoriam-miroslav-tichy/>, (cit. dne 14. 5. 2013).

Oficiální stránky Miroslava Tichého, dostupné online: <http://www.tichyfotograf.cz/> (cit. dne 22. 5. 2013).