SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Krajina jako zobrazování událostí druhé světové války v současné polské fotografii

Elżbieta Polkowska

Opava 2019

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Elżbieta Polkowska

Krajina jako zobrazování událostí druhé světové války v současné polské fotografii

---

Landscape as depiction of the World War II events in the contemporary Polish photography

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Mgr. BcA. Rafał Milach, Ph.D.

Oponent: MgA. Jan J. Dvořák, Ph.D.





Opava 2019

Abstrakt:
Práce se věnuje různým druhům použití krajinné fotografie jako způsobu vyprávění o událostech 2. světové války na území Polska. Autorka představuje význam krajiny, historii válečné fotografie, věnuje se především fotografické prezentaci holokaustu, od „Pozdravů z Auschwitz“ Pawła Szypulského, přes „Lichá místa“ Elżbiety Janické a „Jiné město“ Janické a Wojciecha Wilczyka, „Kousek země“ Andrzeje Kramarze až po nejnovější projekt Agnieszky Rayss „Do zbraně“. Zamýšlí se, jestli je fotografie schopna vylíčit příběh po události, zkoumá odkazy fotografie na čas a paměť a ptá se po omezeních fotografie jako média dokumentujícího skutečnost.

Klíčová slova: krajina, krajinářská fotografie, druhá světová válka, fotografie v Polsku, válečné fotografie, holokaust v umění

Abstract:
The thesis is about various types of landscape photography as a way of depiction of the World War II events in Poland. The author presents the significance of the landscape, the history of war photography, deals with the photographic representations of the Holocaust, from Paweł Szypulski's "Postcards from Auschwitz", Elżbieta Janicka's "The Odd Place" and "The Other City" by Janicka and Wojciech Wilczyk, "Piece of the Earth" by Andrzej Kramarz, to the latest project by Agnieszka Rayss "To Arms". She wonders if photography is able to present a story after the event, explores the reference of photography to time and memory, and asks about limitations of photography as a medium that documents reality.

Keywords: landscape, landscape photography, World War II, Polish photography, war photography, Holocaust in art

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2018/2019**

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Elzbieta POLKOWSKA**
Osobní číslo:	**F150188**
Studijní program:	**B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor:	**Tvůrčí fotografie**
Název tématu:	**Krajina jako zobrazování událostí druhé světové války v současné polské fotografii**
Téma anglicky:	**Landscape as depiction of the World War II events in the contemporary Polish photography**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Práce se věnuje různým druhům použití krajinné fotografie jako způsobu vyprávění o událostech 2. světové války na území Polska. Autorka představuje význam krajiny, historii válečné fotografie, věnuje se především fotografické prezentaci holokaustu, od "Pozdravů z Auschwitz" Pawa Szypulského, přes "Lichá místa" Elżbiety Janické a "Jiné město" Janické a Wojciecha Wilczyka, "Kousek země" Andrzeje Kramarze až po nejnovější projekt Agnieszky Rayss "Do zbraně". Zamýšlí se, jestli je fotografie schopna vylíčit příběh po události, zkoumá odkazy fotografie na čas a paměť a ptá se po omezeních fotografie jako média dokumentujícího skutečnost.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

BAKER, Simon (ed.), Conflict, Time, Photography, London: Tate, 2015
BORKOWSKI Grzegorz, MAZUR Adam, BRANICKA Monika (ed.), Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008
DELUE Rachel, ELKINS James (ed.), Landscape Theory, Abingdon: Routledge, 2007
KOWALCZYK, Izabela, Podróż do przeszości: interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej, Warszawa: Wydawnictwo Szkoy Wyższej Psychologii Spoecznej "Academica", 2010
LATOŚ Henryk, Z historii fotografii wojennej, Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1985
MAZUR, Adam, Historie fotografii w Polsce 1839-2009. Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2010

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Bc. Rafal MILACH, Ph.D.**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **1. června 2019**
Termín odevzdání bakalářské práce: **28. června 2019**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 2. června 2019

Poděkování:

Děkuji Mgr. BcA. Rafałovi Milachovi, Ph.D. za pomoc při psaní této práce a vedení práce.

Prohlášení:

Čestně prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jen zdroje uvedené v seznamu použité literatury.

Souhlas:

Souhlasím se zveřejněním práce v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, v knihovně Divadelního ústavu v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

V Opavě, 28. června 2019

Elżbieta Polkowska

Obsah:

ÚVOD....8

NE(VINNÁ) KRAJINA....8

FOTOGRAFOVÁNÍ VE VÁLCE neboli zrození fotoreportáže....14

O VÁLCE PO UDÁLOSTI aneb krize reportáže....17

DRUHÁ SVĚTOVÁ VÁLKA V POLSKU aneb bylo možné fotografování „v průběhu“?....21

MOŘE RUIN aneb to, co zůstalo....28

„STAVÍME NOVÝ DOMOV“ aneb vzpomínal někdo na válku?....35

VÝHLED Z MUZEA....36

HOLOKAUST anebo je možné vyfotografování nepředstavitelného?....39

VÁLKA BEZ BARVY....50

KOUSEK KRAJINY....52

REKONSTRUKCE neboli válka (zdánlivě) na novo....54

Soupis použité literatury....57

Jmenný rejstřík:....60

„Člověk doraz na místo a tam je... Jsou tam bylinky a květiny. Houby, borůvky, ostružiny, maliny, lesní jahody, motýli a ptáci, včely a cvrčci. Užovky líně se vyhřívající na slunci. Padající nebo zvedající se mlha. Vůně jako balzám. Čisté nebe nebo nebe s mraky. Slunce a měsíc, planety a hvězdy. Zeleň, zeleň a zeleň. Jsou to krásná, dobrá, bezpečná místa – jednoduše rajské obrázky. A jedno sdělení: »Nic se nestalo. Všechno je v pořádku«. Samozřejmě dokud člověku nevjede do těla odštěpek z lidské kosti".

Elżbieta Janicka

ÚVOD

Území Polska, jak v předválečných, tak v současných hranicích, v obrovské míře zasáhly události 2. světové války, také právě zde z převážné části proběhl holokaust evropských židů, který se stal největším traumatem 20. století. Pokud bychom se podívali na mapu operací 2. světové války, jeví se Polsko jako jedna velká poválečná krajina. V této práci bych se ráda zamyslela, jestli a jak se polští fotografové pokoušejí a pokoušeli vypořádat s prostorem tak silně poznamenaným traumatickou historií.

NE(VINNÁ) KRAJINA

Krajina je v nejobecnějším slova smyslu pohled na přírodu. Terminologický slovník výtvarného umění ji definuje jako žánr zahrnující vyobrazení pohledů na přírodu a představení takovéhoto pohledu[1]. I když si ji dnes spojujeme s tradičním, dokonce konzervativním žánrem, jako samostatné téma se objevila poměrně pozdě, kolem 17. a 18. století, v prvním období velkého rozkvětu krajinomalby, jejímiž tvůrci byli malíři Nizozemska. Tak pozdní vydělení krajinářství se vysvětluje změnami ve vnímání vztahu člověka s okolím. Pozdní objevení se krajiny bývá rovněž spojováno s historií percepce a reprezentace[2].

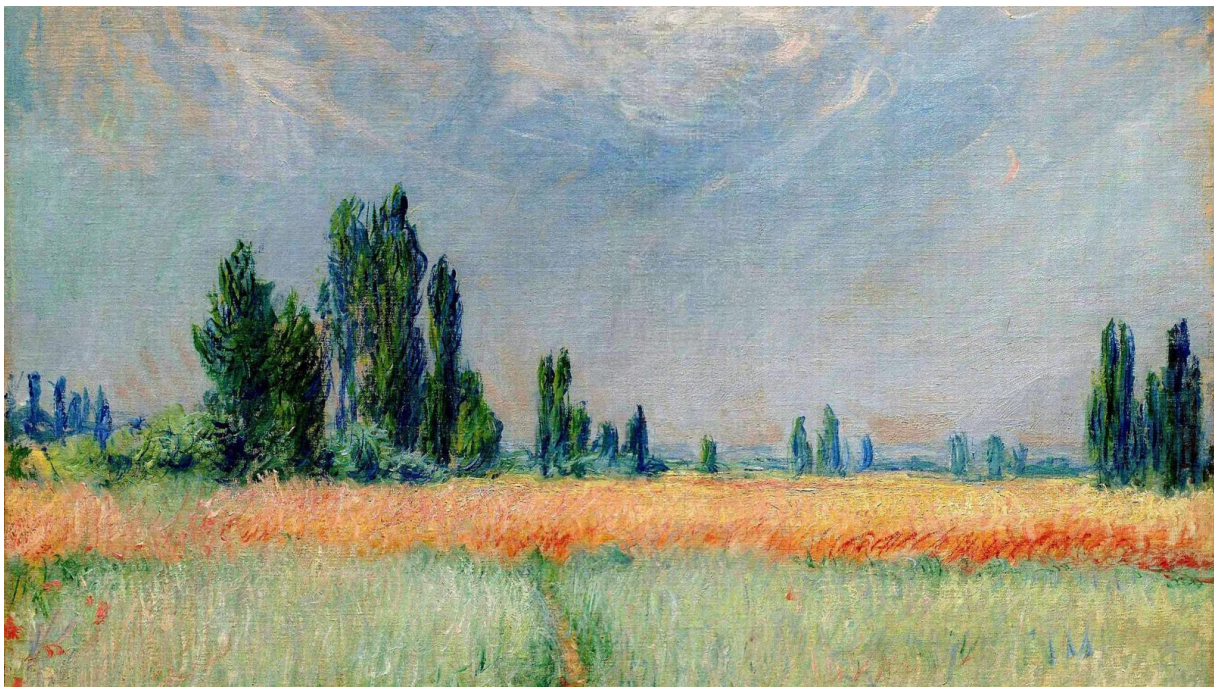
1 *SŁOWNIK TERMINOLOGICZNY SZTUK PIĘKNYCH*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997, s. 209.

2 DELUE Rachel, ELKINS James (ed.), *Landscape Theory*, Abingdon: Routledge, 2007, s. 224.



James Lambert, ***Krajina****, 1769*

Genezi krajiny jako uznávaného a samostatného uměleckého žánru musíme hledat v renesanci, kde se z ní stával čím dál významnější prvek obrazu, a následně v nizozemském, francouzském a anglickém malířství 16. století. Krajina začala nabírat samostatnost, ale ještě v 17. století bychom krajinářskou tematiku našli především na historických a mytologických výjevech. Nám známé vydělené funkce se dočkala teprve v 18. století, kdy se z ní stalo jedno z oblíbených témat evropského umění, aby v 19. století, společně s odchodem umělců do plenérů, převzala postavení dominantního žánru. Ovšem po uznání impresionismu na začátku 20. století a jeho oblibě v následujících desetiletích se krajina nezbavila svých pejorativních konotací, zůstávala považována za méně ambiciózní, méně závažný žánr spojovaný především s konzervativním měšťanským uměním.



Claude Monet, ***Champ de blé****, 1881*

Rozvoj krajinomalby jako samostatného žánru umožnila revoluce ve vědě a ve způsobu vidění světa v 17. století, která probíhala paralelně s rozvojem mechanického pozorování přírody. Šlo také o okamžik objevení se moderního, sebe si vědomého subjektu, který se nyní mohl samostatně dívat na to, co se nachází kolem něj[3]. Od 17. století začalo být možné pozorovat svět zvenčí, člověkem vědomým si sama sebe a okolí, což dovolilo také pohled z dálky. Když je možný osobní pohled na svět, můžeme ho zachytit v rámu obrazu. Obraz světa přestal být věčný a neměnný, stal se souborem individuálních, od celku oddělených výhledů. Tyto důvody umožnily objevení se nezávislé krajinomalby, protože neexistuje krajina bez přítomnosti subjektu. K nejúplnějšímu naplnění takovéto interpretace došlo v romantismu, který se stal hlavním pramenem současného chápání krajiny. Estetické potěšení a síla působení romantické krajiny se berou z vyobcování umělce a diváka, který

3 ZAREMBA Łukasz, *Polobrazy, krajobraz i to, co wspólne*, in: *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, 2014, nr 8.

nyní mohl sledovat a zobrazovat místo, na kterém se nejen nacházel jako člen ho obývající společnosti, ale od kterého se také vzdaloval a získával tak odstup[4].

Vydělení krajiny jako samostatného tématu a změna v jejím vnímání umožnil i rozvoj optických nástrojů. Optické přístroje, jako Claudovo zrcadlo nebo dokonce camera obscura, měly především pomáhat s kontemplací a ukazováním krajiny[5]. Nové vnímání krajiny charakteristické pro novověk Joachim Ritter spojuje s rozvojem vědy také v širším pojetí. Podle Ritterova názoru mělo zrození ideje krajiny, nacházející své vyjádření v umělecké tvorbě, kompenzační charakter: společně s postupující vědeckou objektivizací reality mělo estetické hledisko zajistit ztracenou schopnost obsáhnout jedním pohledem svět jako celek - „plnost přírody“[6].



Claude Lorrain, ***Le Berger***

4 DELUE Rachel, ELKINS James (ed.), *Landscape Theory*, Abingdon: Routledge, 2007, s. 205.

5 Ibidem, s. 228.

6 RITTER Joachim, *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*, in: *Szkoła Rittera*, (ed.) S. Czerniak, J. Rolewski, Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 1996.

Krajina se zpočátku uznávala především za malířský žánr, ale badatelé vizuální kultury ji ale vnímají značně šířeji. Denis Cosgrove ho nazývá „způsob vidění“[7]. Antropologové a sociologové krajinu spojují s historií, založenou především sociálně, kulturně a ideologicky, a také ji dávají do souvislosti s geografií a přírodními vědami a s pojmy umění a příroda.

Krajina na jedné straně měla být čistě estetickým odkazem na přírodu, hluboce romantickou odpovědí na svět. Na straně druhé byla vnímána jako produkt přírodních sil, které mohlo být chápáno pouze vědecky, díky oborům jako geologie, a pouze jako taková se mohla stát předmětem vědy a filozofie. Ve 20. století se k významům krajiny přidalo také její sociální a historické zasazení. Jak říká Denis E. Cosgrove, nejsme schopni poznávat přírodu mimo historické podmínění, v němž jsme se ocitli, a i příroda má vlastní historii[8]. Lze ji vnímat prizmatem ekologie (přírodní procesy probíhající během let), ale také nabírá roli svědka podílejícího se na historii chápané jako sociální a politické dějiny lidstva.

Krajina ukrývající významy začala být vnímána také jako ideologický jev. Důvodem proto má být její vztah nejen s prostorem nebo s místem, ale také s časem. Krajina „prožívá“ historii. Jaksi „vstřebává události odehrávající se na jejím povrchu“. Zároveň skrz „závoj estetické krásy“ zdánlivě neutralizuje významy a politické nebo historické konotace[9]. Její na první pohled těžko rozpoznatelný význam pro historii vyplývá z toho, že uchovává stopy a zároveň je dokáže vstřebat. Možná proto je na jedné straně těžké všimnout si v ní významu, ovšem na druhé straně, jakmile ho zachytíme, získává nadčasovou platnost. Krajina je ideologická i v tom smyslu, že historii umožňuje rozložit se.

7 ZAREMBA Łukasz, *Polobrazy, krajobraz i to, co wspólne*, in: *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, 2014, nr 8; COSGROVE Denis, *Social Formation and Symbolic Landscape*, University of Wisconsin Press, 1998.

8 DELUE Rachel, ELKINS James (ed.), *Landscape Theory*, Abingdon: Routledge, 2007, s. 89.

9 Ibidem, s. 100.

Pro význam krajiny se jako podstatná jeví její souvislost s totožností a s rolí, jíž zastává ve formování individuálních, státních a národních identit. Podle Bella Uptona, opírajícího se o koncepce Henri Lefebvra, jsou připoutání se k místu a s ním spojené pocity a jevy (nostalgie, stesk po domově, vlastenectví, nacionalismus) příklady významů, které krajina sehrává ve formování identity[10]. Krajina nás vždy obklopuje, jsme její součástí. Jak poznamenává Dianne Harrisová, „být bez krajiny, to je jako vůbec neexistovat“[11].

Obzvláštní roli ve vnímání a chápání krajiny se zdá plnit fotografie, která může sloužit jako nástroj umožňující příjemci kontemplaci pozorovaného prostoru. Charlotte Cottonová ale vnímá krajinu především jako prostor vyplněnými metaforickými významy, které ze své samotné podstaty skrývají prvky narace[12]. Při dívání se na krajinu, a tím spíše při jejím zachycování do (fotografických) rámců, jí přidělujeme význam.

Obrazy krajiny vpletené do historie, představující místa, na kterých se něco stalo, přestávají být jen kontemplací přírody, začínají zpochybňovat samu podstatu fotografie, její vnímání jako mechanického nástroje záznamu, když kladou otázky, co vlastně opravdu na snímku vidíme.

10 DELUE Rachel, ELKINS James (ed.), *Landscape Theory*, Abingdon: Routledge, 2007, s. 191.

11 Ibidem, s. 191.

12 COTTON Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Kraków: Universitas, 2010, s. 101.

FOTOGRAFOVÁNÍ VE VÁLCE neboli zrození fotoreportáže

Rozvoj reportážní fotografie, a při širším pohledu také fotografie obecně, už od poloviny 19. století souvisel s ozbrojenými konflikty. Válka se ukázala být atraktivní a nosné téma, ale také otevřela pole jak pro rozvoj fotoreportáže, tak pro zdokonalování fotografické techniky. V 19. století už války, díky přístupu čím dál širších řad občanů k informacím, nepředstavovaly pouhou záležitost vlád států. V souvislosti s tím se objevila potřeba přesvědčit veřejné mínění pro válku, vybudit nechuť k protivníkovi, vyvolat nacionalistické nálady.

Skvělým prostředkem společenského působení se ukázala být fotografie, čehož se začalo využívat v čím dál větším měřítku i přes technické potíže – těžkou a nepraktickou techniku a dlouhý expoziční čas, který znemožňoval rychlé fotografování v době konfliktu. Zrod válečné fotoreportáže se pojí s konfliktem odehrávajícím se v letech 1853-1856, později nazvaným krymská válka, a jejím nejznámějším fotografem, Rogerem Fentonem.



Roger Fenton, ***Údolí stínu smrti****,1855*

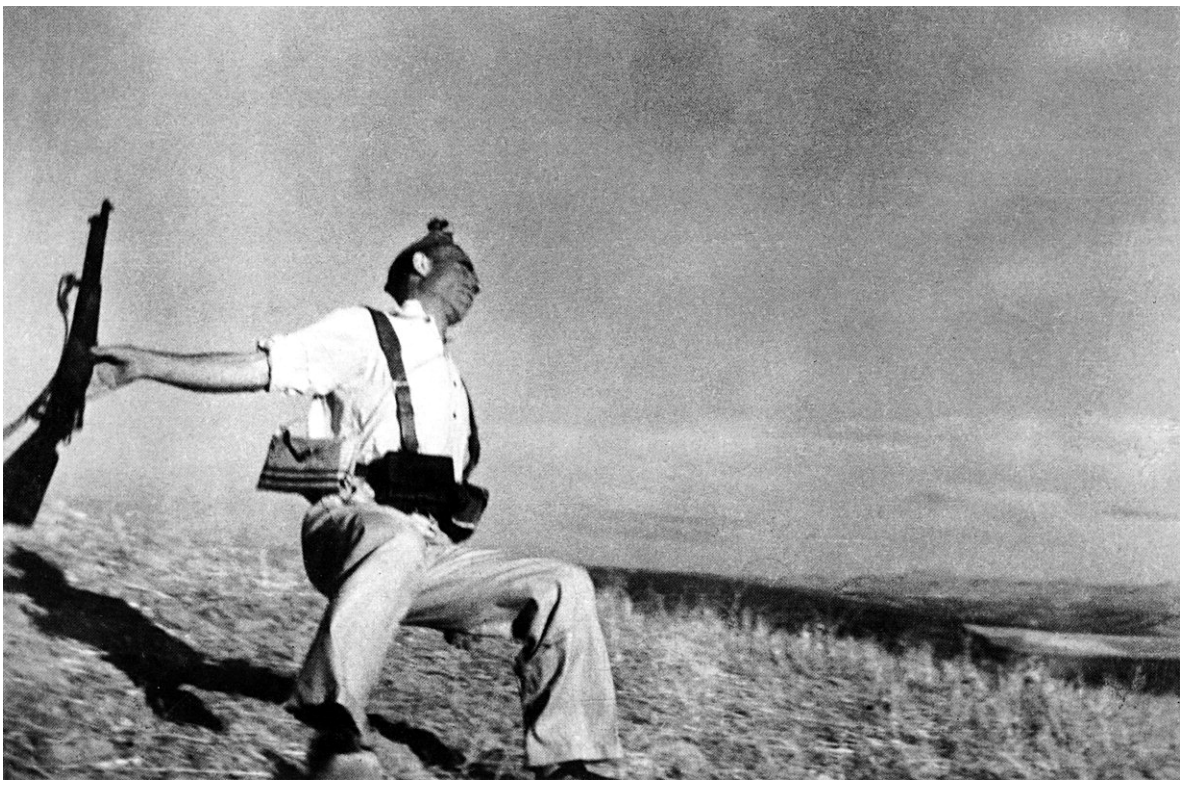
Po krymské válce se z fotografie stal jeden z nejdůležitějších prostředků ovlivňování veřejného mínění a důležitou součástí tiskových informací. Zároveň se v čím dál větší míře „začala také využívat k čistě válečným účelům: rozeznání terénu vojenských operací, přípravě taktických plánů a sestavování vojenských map“. Od té doby fotografie a válka stojí v blízké závislosti a fotografie se rychle vtáhne do militarismu a moci. Tento vztah od začátku využíval zdánlivě nevinné a ideologicky transparentní téma krajiny. Ve vojenských štábech mnoha států vznikly už ve druhé polovině 19. století fotografické sekce, jejichž hlavním úkolem měla být tvorba snímků terénu pro potřeby rozvědky a plánovaných vojenských operací[13].

13 LATOŚ Henryk, *Z historii fotografii wojennej*, Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1985.

Během první světové války měly hlavní armády obou stran čím dál rozvinutější techniku sloužící k měřícím a topografickým aktivitám, vytvořenou speciálně pro vojenskou fotografii. K registrování rozsáhlých terénů se používaly jako pozemní, tak i letecké rozpoznávací aparáty. Fotografie pořízené z letadel se staly nedocenitelným materiálem nejen pro aktuální průzkum, ale také pro sestavování situačních náčrtů a vojenských map.

Fotografie z doby 1. světové války ještě rozšířila tématiku snímků vzniklých během konfliktu. To, že se následky války poprvé v ohromné míře týkaly civilního obyvatelstva, vidíme také na fotografiích z ní. Na snímcích se objevilo její „zázemí“ - především civilní obyvatelstvo. Tématem fotografie spojené s válkou byli vůbec poprvé nejen vojáci a vojenské operace.

Nejpodstatnější událostí pro rozvoj válečné fotografie se ale ukázal být vynález maloformátového fotoaparátu Leica v roce 1924, a pak uvedení do oběhu fotomateriálu s větší fotosenzitivitou. To vedlo ke vzniku válečné reportáže, tak ji známe nejlépe, např. díky slavným fotografiím Roberta Capy ze španělské občanské války v roce 1938, těsně před propuknutím 2. světové války.



Robert Capa, ***Smrt loajalistického milicionáře****, 1936*

O VÁLCE PO UDÁLOSTI aneb krize reportáže

V této práci se věnuji žánru, který jak se zdá, nemá s fotoreportáží nic společného nebo se může jevit jako její horší bratr. Od krymské války se krajina stala svého druhu důkazem omezení fotografie, náhražkou přímého záznamu události, který nemohl být realizován s ohledem na nedostatečné technické možnosti.

Reportérský způsob zobrazování, z místa událostí a v jejím čase, se od 30. let 20. století jevil jako nejúplnější způsob podávání zprávy také, a možná především, z války. Ovšem fotografické projekty se od 90. let čím dál jasněji ptají, jestli se dá o událostech

probíhajících ve světě mluvit, a dokonce svědčit, i jinými způsoby. Došlo k souběhu s čím dál častěji se objevujícími pochybnostmi ohledně síly fotografie jako dokumentu. Jak píše Charlotte Cottonová: „Tváří tvář mezeře zanechané poklesem počtu dokumentárních projektů realizovaných na zakázku a vůči uzurpování si role přímého nosiče informací televizí a elektronickými médii, je odpovědí fotografie možnost představit různé atmosféry a kontexty, které nabízí umění“[14].

Ale pokus odpovědět na události s pomocí jiných prostředků než fotoreportáže, nepředstavuje doménu výhradně současné fotografie. Už jako následek 1. světové války vznikly fotografie míst souvisejících s konfliktem, na které fotograf dorazil po události, aby nějak nalezl „důkaz jedině v nepřítomnosti“. Byly to snímky prázdných krajin, které se popisovaly titulky typu „Vše, co zbylo z...“ nebo „Místo po vesnici...“[15].

V současnosti mnoho fotografů zastává antireportážní postoj. Zpomalení tvůrčího procesu, zájem o prostor mimo centrum událostí, a především fotografování po události slouží k oddělení fotografie od konvence reportáže. Fotografové se nemusí nutně ocitnout blízko nebo v centru tragédie, aby o ní vyprávěli, a čím dál častěji tak činí schválně. Jedním z důvodů takovéhoto posunu se zdá být problematický status fotografie vůči neštěstí. Válečná fotografie nikdy nepředstavovala eticky jednoznačné téma, provokovala především otázky týkající se „dívání se na utrpení jiných“. Tento obtížný status fotografie a nejednoznačnost ve vztahu k bolesti a tragédii vyvolávají dokonce popření její schopnosti zrcadlit svět, jako to dělá Susan Sontagová ve své už klasické eseji „S bolestí druhých před

14 COTTON Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Kraków: Universitas, 2010, s. 167.

15 BAKER, Simon (ed.), *Conflict, Time, Photography*, London: Tate, 2015, s. 122.

očima“[16].

Vzdálení se od reportážního přístupu k místu a času (tady a teď) ve prospěch posunu směrem k „mimo“ a „po“ ovšem vyvolává problémy jiné podstaty. Místo události bez události je zasaženo nedostatkem. Čas, který uplynul od okamžiku fotografování, se stává mezerou, a samotná fotografie symbolem prázdnoty, nedostatku a nepřítomnosti. Snaží se najít rovnováhu mezi tím, co tu už není, a tím, co zůstalo.

Můžeme se ptát, co vlastně znamená očekávat od fotografie, že bude reprezentovat to, co chybí. Na jedné straně pak máme hledat stopy, tedy to, co zbylo, blíže k archeologii. Co se ovšem děje, když už stopy neexistují? Fotografie pak od diváka očekává především představivost, a také důvěru. Prázdnotu zaplňuje myšlenka a představivost. To se může stát její převahou nad fotoreportáží, která nezanechává tak velké pole pro interpretaci.

Když se díváme na fotografie krajiny bez znalosti, co na nich je nebo s jakou historií se pojí, vidíme jen krajinu. To, co je odlišuje od pohledu na náhodný les nebo louku, je udělení jim významu autorem a vědomosti o místě, které bylo vyfotografováno. Vždy ale musíme věřit autorovi. Fotografie takovéhoto druhu vyžaduje po divákovi nejen představivost, ale i víru v pravdu fotografie a v samotnou fotografii jako způsob záznamu skutečnosti. Tento způsob zobrazování snad více vypovídá o samotném médiu a jeho omezeních než klasická reportáž, která nás svou v kultuře zafixovanou automatičností v odkazování na realitu poněkud uspává. Reportáži, jak se zdá, automaticky věříme, nejsme kritičtí, podezřívaví, nehledáme více, nezadíváme se hlouběji. Pokud se zbavíme kamufláže reportážní formy, vytvoříme pole pro nový druh myšlení. Tento fenomén ovládnutí představivosti souvisí také s prchavostí stop. Když se snažíme fotografovat místo po, kde

16 SONTAG Susan, *Widok cudzego cierpienia*, Wydawnictwo Karakter, Kraków, 2010.

stopy mizí nebo úplně chybí, musíme nastartovat vlastní představivost. Fotografie už neilustrují samy o sobě, ale tvoří obraz v mysli diváka.

Uvíznutí mezi minulostí a současností, které tvoří štěrbinu odhalující prázdno, se snad nejlépe odráží v krajině. Není kombinace krajiny a historie automaticky vyprávěním o absenci? Vždyť neexistuje historie, a tím spíše konflikt, bez lidí. Nepřítomnost člověka na fotografii ilustruje nejen destrukci, kterou provádí válka, ale také ukazuje fragmentarizaci paměti, mezeru, k níž v ní dochází po traumatu. Nepřítomnost těch, kdo se podíleli na události, chybějící přímé svědectví, ponechávají místo pro paměť.

Fotografie, která se vrací na místa a k událostem po jisté době, se specifickým způsobem vztahuje k času – nachází se v současnosti a vypráví přitom o minulosti.
Na rozdíl od bezprostřednosti fotoreportáže ukazuje, že fotoaparát lze využít nejen k tomu, aby dokumentoval události a to, co po nich zbylo, ale také, že fotografie má sílu odrážet běh času. Zároveň zvláštním způsobem ukazuje štěrbiny současnosti. Fotografie může vyvolat reflexi okamžiků z daleké minulosti, ukazovat jejich vliv na současnost, a dokonce se ptát po alternativě minulosti.

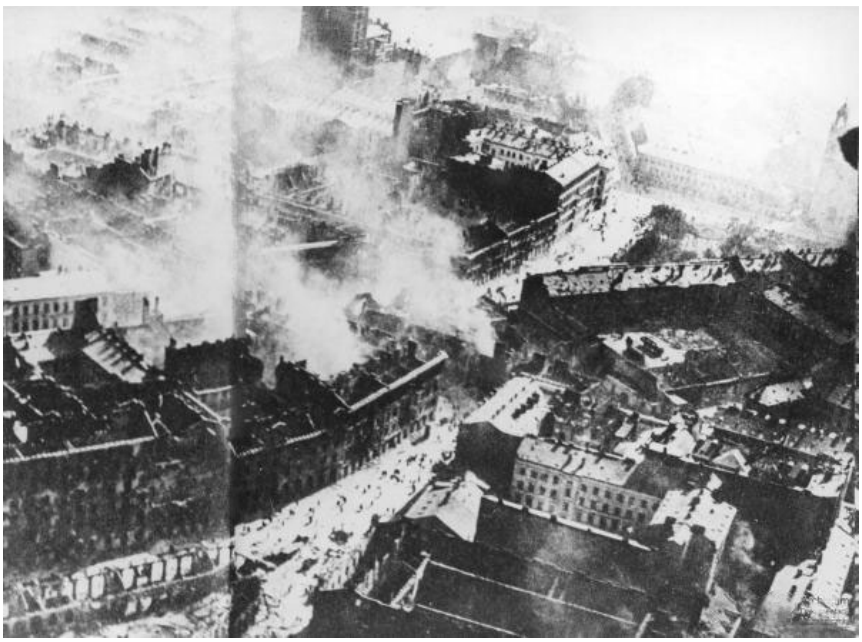
Prvkem spojujícím tyto různé časové prostory je příroda. Nevzrušená, vůči historii lhostejná příroda, která si žije svým životem a zároveň umožňuje utéct mimo reálný čas. Dáváme jí význam, když se na místa zarostlá přirozeným životním cyklem přírody snažíme znovu „vložit“ událost, co se děje, když při vyprávění o událostech z minulosti, fotografujeme současnou výseč reality. Fotografie se pak stává druhem opětovného značení krajiny, jejího umístění do zvláštního kontextu. Uvedením konkrétního místa ho označíme

na mapě zločinu. Les nebo louka přestávají být už jen idylickou krajinou a stávají se místem katastrofy.

DRUHÁ SVĚTOVÁ VÁLKA V POLSKU aneb bylo možné fotografování „v průběhu“?

Druhá světová válka začala v Polsku poté, co německé jednotky překročily polsko-německou hranici 1. září 1939. Během německé okupace bylo fotografování reality doby války Polákům zakázáno. Na příklad pod trestem pokuty nebo vězení nebylo ve varšavském distriktu povoleno „profesionální fotografování na veřejných ulicích, náměstích a v parcích“. Naprostá většina fotografických podniků a laboratoří byla uzavřena nebo převzata Němci. Výjimku představovaly ateliéry realizující zakázky pro okupanty nebo fotografie do dokladů civilního obyvatelstva. Dokumentární fotografie Poláci pořizovali jen v utajení. Mezi fotografy, kteří pracovali pro podzemní buňky Zemské armády, patřili Jerzy Tomaszewski, Mieczysław Kucharski a Włodzimierz Baran[17].

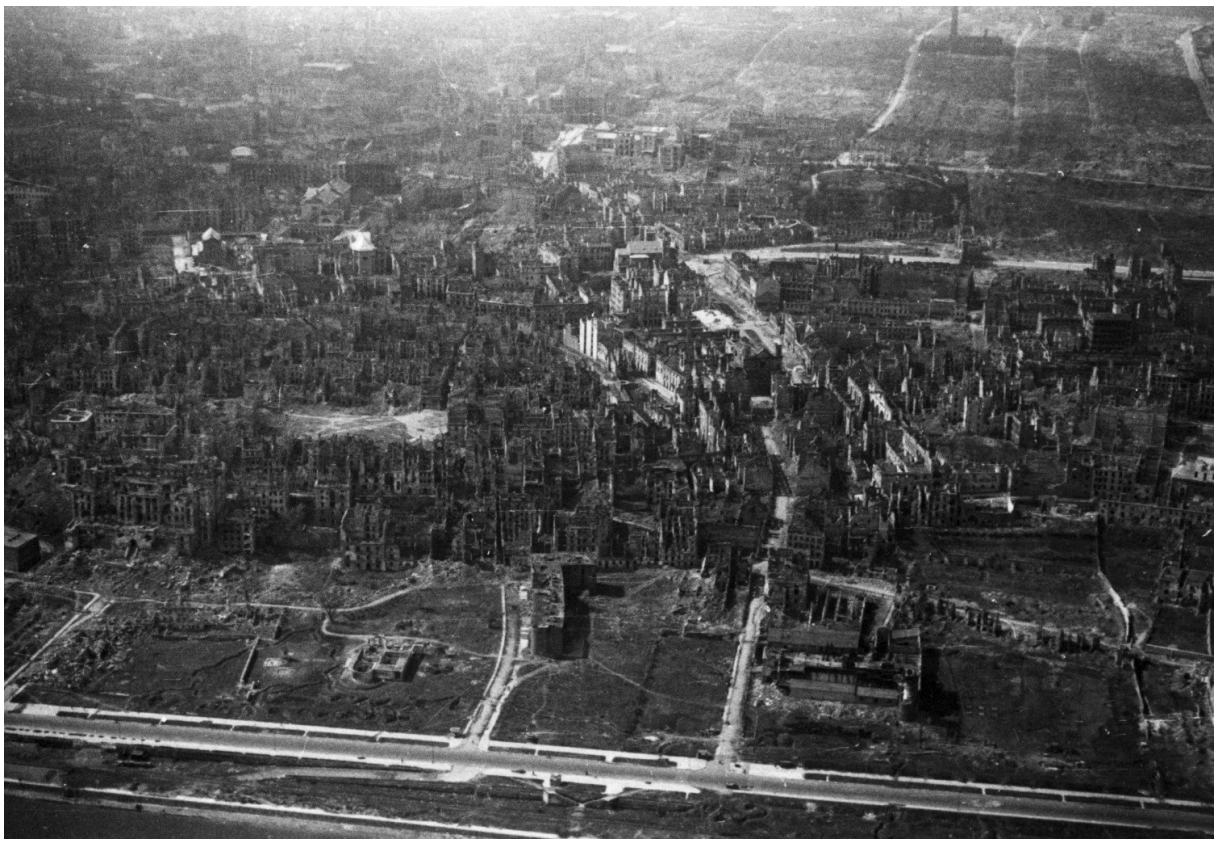
17 URBANEK Joanna, *Codzienność w cieniu terroru. Okupacja niemiecka w Polsce 1939-1945*, Gdańsk: Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, 2014, s. 10.



***Varšava**, 1939*

Konspirační Zemská armáda docenila roli fotografie nejen v dokumentaci okupované země, ale chápala ji i jako jednu ze zbraní v boji s nepřítelem. Wacław Żdżarski, který během povstání vedl fotografický referát u Kanceláře informací a propagandy ZA, podal následující zprávu: „Po fotoreportérech se požadovalo vedení stálé dokumentace života naší společnosti za podmínek okupace a boje proti vetřelcům. Tyto úkoly spočívaly především v pouličních fotografiích Varšavy zachycujících scény hromadných zatýkání, zastavování kolemjdoucích četnickými hlídkami, odvetné akce, tragické okamžiky veřejných poprav“[18]. Úkoly fotografů se tedy soustředily na registrování každodenních úkonů Němců vůči polskému obyvatelstvu a akce odboje v hlavním městě.

18 MAZUR Adam, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009,*Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2010, s. 211.



Wacław Żdżarski, ***Varšava***

Kvůli působení v podmínkách utajení se mohla stát dokumentární fotografie, především terénní snímky, také extrémně nebezpečnou. To se týkalo především partyzánských aktivit. Proto úřady v podzemí působícího polského vojenského vedení doporučovaly setrvávat co nejvíce ve skrytu, bez jakékoliv registrace. Jak ukázaly dochované archivy, vojáci tento zákaz porušovali, když fotografovali partyzánská shromáždění nebo diverzní akce[19].

19 URBANEK Joanna, *Codzienność w cieniu terroru. Okupacja niemiecka w Polsce 1939-1945*, Gdańsk: Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, 2014, s. 11.



Vojáci, Zemská armáda, *1944*

Na území Polska se ocitli také fotografové nejednající na ničí profesní příkaz a amatéři – kteří měli odvahu dokumentovat okupační realitu i přes hrozící vězení. Nejčastěji fotografovali z úkrytu, z toho pramení horší kvalita jimi vytvářeného materiálu. Mezi nimi se odlišovaly fotografie Stefana Bałuka nebo Felikse Łukowského.



Feliks Łukowski, ***Sovětští vojáci***

Jistým paradoxem je, že naše představa 2. světové války na území Polska je zkonstruována především snímky, které pořizovali němečtí vojáci. Jak píše Henryk Latoś v jedné z mála polských prací o válečné fotografii: „Jako součást německých vojsk působily tak zvané Propaganda-Kompanie zaměstnávající filmaře, novináře a fotografy. Kromě toho si s sebou mnoho nacistických vojáků vzalo fotoaparáty“[20]. Pokud k tomu přičteme velké ztráty válečných archivů s, i tak omezenou, fotografickou činností Poláků, jeví se nepoměr mezi počtem německých a polských fotografií jako obrovský.

Zintenzivnění fotografických aktivit, dokonce „opravdová obroda polské válečné fotografie“ proběhlo v době Varšavského povstání v roce 1944[21]. Umožnilo ji především převzetí německého fotografického vybavení. Varšavské povstání v polském historickém a společenském povědomí narostlo do podoby nejdůležitější události 2. světové války, ovšem počet v jeho průběhu vzniklých fotografií je v pozadí jiných událostí, období nebo oblastí Polska opravdu největší. Mezi fotografy dokumentujícími boje a každodennost povstalecké Varšavy se ocitli Eugeniusz Lokajski, Eugeniusz Haneman, Jerzy Ferdynand Beeger, Sylwester Braun, Stefan Rassalski, Tadeusz Bukowski, Joachim Joachimczyk, Wacław Żdżarski, Sabina Żdżarska, Jerzy Tomaszewski.

20 LATOŚ Henryk, *Z historii fotografii wojennej*, Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1985.

21 URBANEK Joanna, *Codzienność w cieniu terroru. Okupacja niemiecka w Polsce 1939-1945*, Gdańsk: Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, 2014, s. 11.



Jerzy Tomaszewski, ***Varšavské povstání***

Fotografové dokumentující povstání ovšem zachycovali také krajinu Varšavy ničené v průběhu bojů. Fotografovaly se nejen ozbrojené akce nebo život v době povstání těžce zkoušeného civilního obyvatelstva. Na snímcích z této doby se objevují pohledy na ulice, s různou mírou destrukce, v závislosti na fázi povstání, nebo panoramata města pořízená z oken budov. Fotografování města se rovněž věnovala speciální záchranná památkářská skupina vytvořená pro záchranu kulturních statků. Ničené památky dokumentovali historici umění a umělci, mezi nimi Ewa Faryaszewska, autorka výjimečných, barevných snímků varšavského historického centra[22]. Tyto fotografie vznikající v čase probíhajících bojů ještě

22 WRÓBLEWSKA Magdalena, *Fotografie ruin. Ruiny fotografii 1944-2014,* Warszawa: Muzeum Warszawy, 2014.

nejsou obrazem zničeného města, ale záznamem procesu zkázy.



Ewa Faryaszewska, ***Varšavské staré město,*** *1944*

Na snímcích Faryaszewské není zajímavé pouze to, že ukazují Varšavu na v té době unikátním barevném filmu, ale že zachycují samotný proces rozkladu města, jeho proměnění v ruinu. Fotografka neukázala boje, na snímcích téměř úplně chybí lidé. Hlavním tématem je město a jeho památky, spíše jejich postupné ničení, což vidíme obzvláště tehdy, když se Faryaszewska několikrát vrací na stejné místo.

S fotografiemi zničeného hlavního města už vstupujeme na pole fotografie po události, dokonce i když časový odstup v tomto případě nebyl tak velký. Záběry z ulic v plamenech, jako Henrykem Latosiem zmíněná fotografie s výřečným názvem „Po povstání. Varšava hoří“ M. Chruściela, už ukazují výsledek konfliktu, krajinu města proměněnou válečnými operacemi[23].

23 LATOŚ Henryk, *Z historii fotografii wojennej*, Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony. Narodowej, 1985.



Sylwester Braun, ***Prudential, Varšava,*** *1944*

MOŘE RUIN aneb to, co zůstalo

V důsledku 2. světové války byla Varšava nejzničenějším městem Evropy. Ztráty na levobřežní zástavbě větší části města stanovily až 84 procent. Přibližný objem trosek pokrývajících Varšavu v roce 1945 se odhaduje na 20 milionů metrů krychlových. Z 1 200 000 obyvatel žijících v hlavním městě Polska před válkou kol. 700 000 zahynulo a více než 500 000 muselo ještě z rozkazu nacistů město opustit. Varšava byla zničena natolik, že se uvažovalo o ustanovení Lodže jako hlavního města a ponechání ruin města-hřbitova v takové podobě – jako protiválečného pomníku pro budoucí generace. Nakonec se ovšem vedení nového státu rozhodlo obnovit dosavadní hlavní město a využít při té příležitosti tento obří projekt pro propagandistickou motivaci nového, socialistického zřízení.

Do fotografování trosek Varšavy se pustilo mnoho fotografů, kteří se tam ocitli po ukončení válečných operací. „Na dokumentárních snímcích Varšavy zvěčnili okamžik prázdnoty čekající na zaplnění“, jak jejich roli trefně popisuje Adam Mazur[24]. Zraněnou městskou krajinu fotografovali např. Edward Falkowski, Alfred Funkiewicz, Stefan Deptuszewski nebo nestor polské fotografie Jan Bułhak.

Poslední zmíněný fotografoval zničenou Varšavu na přelomu let 1945 a 1946. Na jeho dokumentárních snímcích je „architektura často pojímána tak, že připomíná pozůstatky antické civilizace – spojuje se s přírodou a vytváří dojem malebnosti“[25].



Jan Bułhak, ***Centrální nádraží, Varšava***

Pravděpodobně první publikovanou dokumentací ruin Varšavy byla série několika desítek pohlednic od Jerzyho Mizerského, na nichž širší veřejnosti neznámý fotograf zvěčnil nejdůležitější stavby metropole ve stavu zkázy.

---

24 MAZUR Adam, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009,* Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2010, s. 225.

25 Ibidem.

Zbořenou Varšavu také fotografovaly Zofia Chomętowska a Maria Chrząszczowa. Jejich snímky se ocitly na kolektivní výstavě „Varšava žaluje“ uspořádané Kanceláří pro obnovu hlavního města v Národním muzeu v roce 1945. Tato výstava a podobné (např. *Varšava v troskách* Stefana Deptuszewského, *Ruiny Varšavy* Jana Bułhaka), pořádané především ve Varšavě a okolí, byly výsledkem obrovské potřeby fotograficky „zpracovat“ konec války a podívat se na válečnou zkušenost s odstupem.



Zofia Chomętowska, ***Královský hrad, Varšava***

Výjimečnou pozici, jak se zdá, zaujímají fotografie Leonarda Sempolińského, vydané teprve v 70. letech v knize „Varšava 1945“ a po letech oprášené Karolinou Lewandowskou, kurátorkou monografické fotografovy výstavy ve varšavské Zachętě (19.03.-03.05.2005). Sempoliński fotografoval téměř vylidněnou krajinu hlavního města, přičemž estetizoval

jeho spáleniště[26]. Estetizace ovšem neumenšuje jejich roli jako svědectví. Jak si všímá Adam Mazur, dnes „estetická kontaminace“, k níž je do určité míry předem odkázána každá fotografie, dokumentární sdělení nezpochybňuje, ale přímo naopak posiluje[27].



Leonard Sempoliński, ***Varšava 1945***

26 BORECKA Emilia, SEMPOLIŃSKI Leonard, *Warszawa 1945*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975.

27 MAZUR Adam, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009,*Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2010, s. 225.

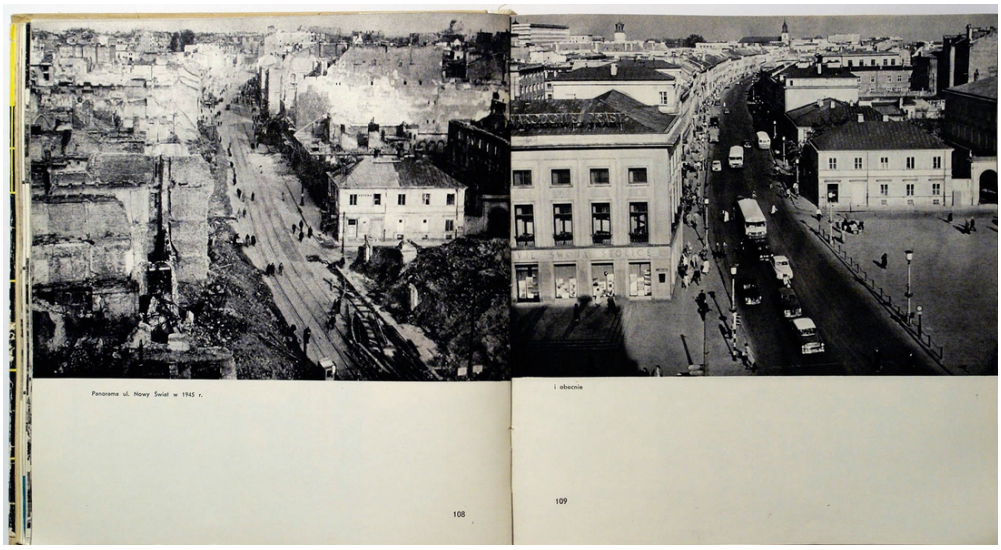


Leonard Sempoliński, ***Varšava 1945***

Prostřednictvím estetizace rumiště, které ve Varšavě zůstalo po válce, nakonec nabývá další význam – stává se ruinou, která je viditelnou známkou toho, co bylo. Podle Hartmuta Böhmeho jsou ruiny sentimentální par excellence, stávají se předmětem (opožděných) reflexí, znamenají nepřítomnost. Díky estetizaci se stávají pomníky a, jak píše Krzysztof Pijarski, „archivem paměti“. Svědčí o válce a její ničivé síle, připomínají to, co bylo (před válkou) a co se stalo (v jejím průběhu)[28].

28 PIJARSKI Krzysztof, *Wunderblock Warsaw. The Ruined City, Memory, and Mechanical Reproduction*, in: *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej,* 2013, nr 4.

Existenci trosek mezi minulostí a současností, a dokonce budoucností, po válce využily nové komunistické polské úřady. Zničená a obnovovaná metropole se ukázala být dokonalým tématem propagandy. Od samotného počátku rekonstrukčních prací tedy vznikaly ve vysokých nákladech vydávané publikace dokumentující obnovu a nový řád, ale, což je v tomto případě podstatné, také prostřednictvím fotografií zbořeného města. V knihách jako *Nová Varšava v ilustracích* z roku 1955[29], *Varšava* (1956) nebo *Varšava: o zkáze a obnově města* (1964) se kombinovaly obrazy destrukce s fotografiemi těch samých míst, vyfotografovaných z podobného úhlu pohledu, ale už obnovených. Jak píše Krzysztof Pijarski, vizuální narace tohoto druhu se využívala k vytvoření mýtu Varšavy jako znovuzrozeného města[30]. Prezentace krajin katastrofy spojených s lesklými fasádami nové metropole představovala pokus o vytyčení nových referenčních bodů: to je to, od čeho jsme začali (od nuly) - a to je to, kde se teď nacházíme.

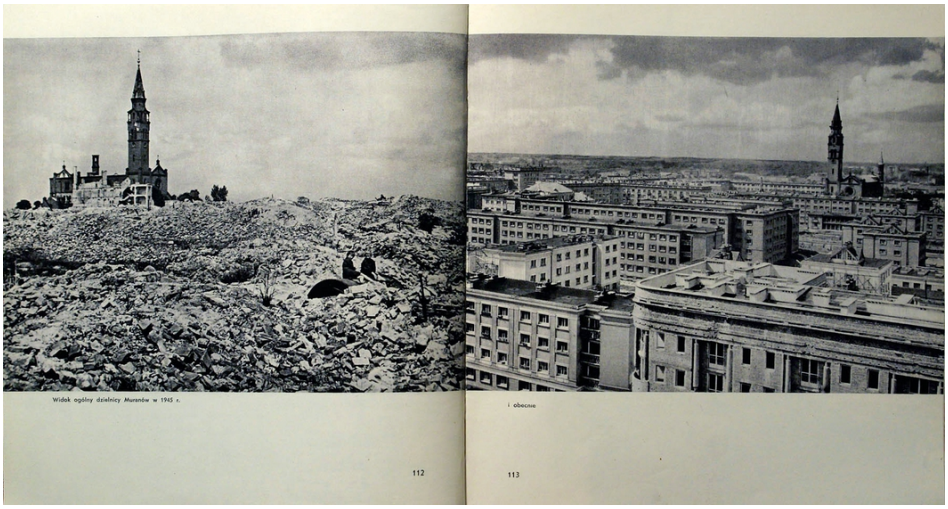


Adolf Ciborowski, ***Warszawa: o zniszczeniu i odbudowie miasta*** *(Warszawa: Polonia, 1964)*

29 *NOWA WARSZAWA W ILUSTRACJACH*, Warszawa: Warszawski tygodnik ilustrowany „Stolica", 1955.

30 PIJARSKI Krzysztof, *Wunderblock Warsaw. The Ruined City, Memory, and Mechanical Reproduction*, in: *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej,* 2013, nr 4.

Krajina trosek mohla mít mnoho významů: na jedné straně byla obrazem vyhlazení, na druhé symbolem nového začátku. Pro jedny to byla *tabula rasa*, kterou všechno začíná, pro jiné obraz-paměť oživený naracími. V krajině zkázy se zobrazují také změna a čas. Je to druh zachycení prostoru mezi minulostí a budoucností, mezi životem a smrtí. Slovy Pijarského: „estetika ruin je specifický způsob prožívání času: pohled, který syntetizuje pole suti v krajinu ruin, zastaví okamžik mezi minulostí, která tak ještě úplně minulost není, a už ukazuje budoucnost“[31].



Adolf Ciborowski, ***Warszawa: o zniszczeniu i odbudowie miasta*** *(Warszawa: Polonia, 1964)*

Pro pořádek je nutno zmínit, že přes dominanci Varšavy se válečné trosky zvěčňovaly také v jiných částech Polska. Helena Łuczywek fotografovala ve Štětíně a Poznani, Jan Bułhak, Edmund Zdanowski, Bolesława Zdanowska v Gdańsku, zničená Vratislav se ocitla na snímcích Janiny Mierzecké. Žádné z polských měst se ale nedočkalo tak bohaté dokumentace jako metropole.

31 Ibidem.

„STAVÍME NOVÝ DOMOV“ aneb vzpomínal někdo na válku?

Poválečná léta v Polsku to nebylo jen schvalování existence komunistického státu, s propagandisticky využívanými projekty, řečeno jazykem propagandistických hesel čas „stavby nového domova“, kdy „celý národ staví hlavní město“. V této době také existovala potřeba zavést nový, poválečný a posttraumatický řád. I když se v polské kultuře v prvních desetiletích po ukončení okupace téma války objevuje často, zdá se, že fotografové jakoby zapřažení do tvorby mýtu nového státu, toto téma v obrovské míře opomíjeli. Každopádně, pokud srovnáme to, co se ve fotografii dělo v prvních dekádách po válce, s bohatým literárním (mezi nejznámější jména patří Tadeusz Brzozowski, Maria Dąbrowska, Miron Białoszewski) nebo filmovým dědictvím (aspoň téměř celá tvorba polské školy) soustředěným kolem války, jeví se dílo fotografů jako nepříliš rozsáhlé.

Výjimečnou pozici zaujímá Jerzy Lewczyński, který se ve své tvorbě často vracel k válečným traumatům. Fotografa zajímaly především archiválie, k historii se vztahoval zaznamenávajíc detaily – nápisy na zdech, výstřižky z novin, části pomníků, části těla, nejčastěji přitom operoval s přiblíženími. V 50. letech k vyprávění o válce využil také místo – při realizaci cyklu fotografií z nacisty postaveného bunkru, jemuž se říká Vlčí doupě, v němž proběhl nevydařený atentát na Adolfa Hitlera. Pohledy na bunkr, a ještě ve větší míře snímky detailů, více než dokument připomínají abstraktní kompozice. Bez kontextu toto místo vypadá jako náhodná postindustriální ruina. A opět, teprve význam přidělený fotografem zacílením fotoaparátu a popisem, ho situuje na místo zločinu, posttraumatickou mapu 2. světové války.



Jerzy Lewczyński, ***Vlčí doupě***

VÝHLED Z MUZEA

Další desetiletí následující po roce 1945 znamenala také postupnou muzealizaci míst paměti. Poválečné Polsko se vracelo k životu, bylo těžké si vzpomenout, že prakticky každé město, městečko nebo vesnice byly ještě tak nedávno poznamenány konfliktem. Místa, která na sebe nedovolovala zapomenout, byly koncentrační tábory rozmístěné do značné míry na území Polska, a právě jich se především týkalo nejdříve pomalé, postupem času čím dál systematičtější začleňování do turistického kontextu.

Státní muzeum v Osvětimi vzniklo už v roce 1947, ve stejném roce bylo založeno Muzeum na Majdanku v Lublinu. Obě si od úplného začátku kladly vysoké ideologické cíle, aby se staly „trvalým mementem pro národy, společenstva, politiky“[32]. Pokud byli do této

32 PIOTROWSKI Piotr, *Sztuka według polityki. Od melancholii do pasji*, Kraków: Universitas, 2007.

činnosti zapojeni fotografové, pak jako tichá podpora vzdělávací a mírotvorné funkce muzea. Fotografie území táborů se využívaly v muzejních vzdělávacích a turistických materiálech, kde se nejčastěji ani neuváděla jména autorů snímků. Teprve v 80. letech bylo publikováno několik knih, v nichž fotografie sehrává nejdůležitější roli, ale dokonce i na jejich stránkách žijící fotografy a jejich současné snímky doprovázel dominující archivní materiál (např. *Majdanek* s fotografiemi Andrzeje Polakowského)[33].

Využití krajinných záběrů z vyhlazovacího tábora pro muzejní turistiku nejzajímavěji prozkoumává Paweł Szypulski v knize *Pozdravy z Auschwitz*[34]. Publikaci tvoří sbírka originálních pohlednic zasílaných z Osvětimi od okamžiku otevření muzea do současnosti. Všechny, kromě fotografie části tábora, nesou na rubové straně komentáře odesílatelů. Toto spojení krajiny z místa utrpení se srdečnými pozdravy se z dnešní perspektivy jeví jako divné, nepřístojné, nemístné.



Paweł Szypulski, ***Pozdravy z Auschwitz***

33 DUSZAK Stanisław, DZIADOSZ Edward, Majdanek, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980.

34 SZYPULSKI Paweł, *Pozdrowienia z Auschwitz*, Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, Zurych: Edition Patrick Frey, 2015.

Ovšem při pohledu především na způsob, jak v nich působí samotné fotografie, se jako nejzajímavější jeví takové estetizování snímku krajiny, že ho lze využít ve formě pohlednice. Jak při popisu Szypulského projektu píše Iwona Kurz, „estetické gesto fotografující osoby (nejčastěji stálých spolupracovníků muzea) dodává prostoru kontemplativní kouzlo objektu pozorování a reflexe: území tábora je fotografováno z odstupu, obvykle zdola nebo lehce zešikma, prizmatem detailu nebo květiny, může to být lopuch nebo hvozdík“[35]. To má za cíl jednak ukázat, že máme co do činění s výjimečnou krajinou, prostorem ke kontemplaci, na druhé straně také posunout těžiště, aby bylo možné zapadnutí vyobrazení míst holokaustu do turistického systému reprodukcí bez významu. Tak, aby se místo tragédie mohlo stát pohlednicí s výhledem.



Paweł Szypulski, ***Pozdravy z Auschwitz***

35 Ibidem, s. 102.

HOLOKAUST anebo je možné vyfotografování nepředstavitelného?

Z dnešní perspektivy je nejdůležitější událostí, která poznamenala přemýšlení o 2. světové válce, šoa. Téma holokaustu se objevuje v tvorbě polských umělců ve zvláštním kontextu – s ohledem na zeměpisnou blízkost (největší vyhlazovací tábory se nacházely v Polsku, zde také zahynul se žádnou jinou zemí nesrovnatelný počet Židů) a s ní spojený status Poláků jako svědků holokaustu.

Zájem o téma holokaustu se ale v polském umění objevil poměrně nedávno. Souvisí to s vytlačením paměti na Židy ze společenského povědomí a z oficiální verze historie komunistických úřadů. Z tohoto důvodu začalo být možné mluvit o holokaustu teprve pro roce 1989. Rovněž to ale souvisí s „odblokováním" této tématiky v západní Evropě, a především ve Spojených Státech v 90. letech. V poválečném období, čase budování nového politického a hospodářského řádu, byl holokaust jako extrémní událost vytlačen i z vědomí společností Západu. Nový pohled na holokaust (zejména v Polsku) umožnil už v 80. letech film „Šoa" Clauda Lanzmanna z roku 1985, ale představivost lidí po celém světě s velkou silou ovládl film Stevena Spielberga „Schindlerův seznam". Od tohoto okamžiku vstoupil zájem o holokaust na novou, dříve neznámou úroveň[36].

Po roce 2000 zájem polských umělců o 2. světovou válku a o to, co s ní souvisí, ještě zesílil. S tím, že se na rozdíl od předchozích desetiletí nejnovější umění začalo ptát především po paměti a představivosti a po způsobu konstruování a funkce historie. Důvody pro to se zdají být dvojího druhu. Za prvé se o válku začali zajímat ti, kdo se událostí neúčastnili, nijak ji přímo nezažili a nebyli zapleteni do prožitého traumatu. Musí se opírat

36 KWIECIŃSKI Bartosz, *Obrazy i klisze: między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Kraków: Universitas, 2012.

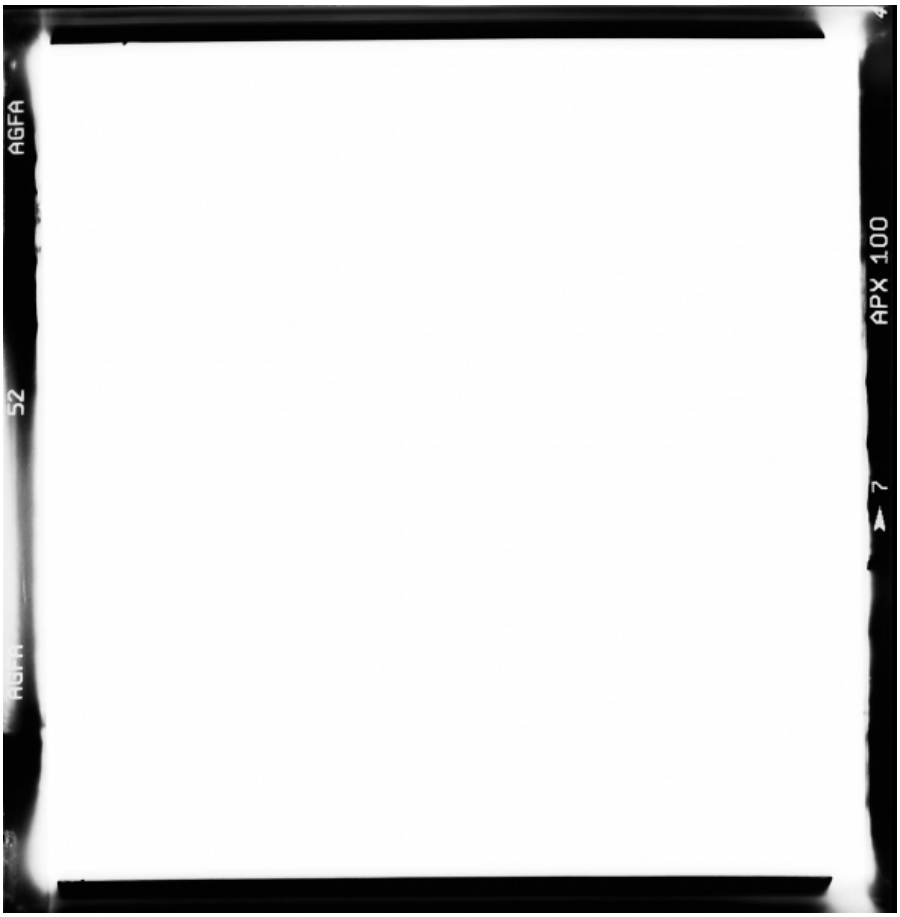
o zprostředkovanou paměť, která má právo se s během času postupně stírat. Když pomalu vymírají přímí svědci, objevují se také otázky na paměť a pravdu.

Za druhé, stále živá setrvává otázka „jak tvořit umění po holokaustu“. Prožitek holokaustu se zdá být extrémní a kvůli tomu nepředstavitelný. Problém s prezentací spočívá v neadekvátnosti všech dosavadních vyjadřovacích prostředků. U události, která v historii neměla precedent, je těžké mluvit o nějakých konvencích prezentace. Prožitek šoa lze těžko vměstnat do známých narativních rámců, protože byl bezprecedentní a nepředvídatelný.

Z těchto dvou důvodů – potíže se zobrazením něčeho, co se zdá být nepředstavitelné, a časového odstupu vyvolávajícího setření jak hmotných stop, tak pozůstatků v paměti, se současná fotografie o holokaustu do značné míry zamýšlí nad možnostmi samotného média a nad pamětí. Pokusy realizované v polském umění s pomocí fotografie se zdají potvrzovat tezi Jacquese Ranciera, že „neexistuje nepředstavitelnost jako vlastnost události. Existují jen volby“[37].

Po hranicích fotografické reprezentace holokaustu se ptá Elżbieta Janicka v projektu „Liché místo“. V letech 2003-2004 umělkyně navštívila v Polsku se nacházející nacistické koncentrační tábory – v Majdanku, Sobiboru, Treblince, Belzci, Chelmnu a Osvětimi-Březince. Výsledkem těchto cest je cyklus fotografií zachycujících vzduch nad místy utrpení. To, co vidíme, jsou bílá pole ohraničená černými rámy s nápisem AGFA a informacemi týkajícími se filmu.

37 KOWALCZYK Izabela, *Podróż do przeszłości: interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, 2010, s. 26.



Elżbieta Janicka, ***Kulmhof am Ner (31.08.2004), Liché místo***

Práci Janické lze číst v mnoha rovinách, v nichž se umělkyně vztahuje nejen ke zločinu nacistů. Název cyklu odkazuje na to, že v předválečném Polsku existovalo lavicové ghetto, v němž byla židovským studentům přidělována tzv. lichá místa. Varšavská univerzita takové „označení" studentů zapisovala také do indexů. Janicka tak vyvolává téma polského antisemitismu. K dvouznačnému podílu koncernu AGFA na válečných zločinech se pak vztahuje umělkyně tím, že v *Lichých místech* použila a zdůraznila filmy výrobce, přičemž se zároveň ptala na „zapletení do systému zla"[38].

38 KOWALCZYK Izabela, *Podróż do przeszłości: interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica", 2010.

Ve vizuální vrstvě se tyto snímky pojí s prázdnotou a scházením. Na tomto místě musíme autorce ještě silněji důvěřovat a uvěřit, že ukazuje vzduch, který je přece průhledný a proto nezachytitelný. Adam Mazur srovnává fotografie Janické s *Bílým čtvercem na černém pozadí* Kazimierza Malewicze, ovšem nejde zde jen o vizuální podobnost. „Tak, jako byl tamten obraz symbolickou zdí, ke které dospělo malířství, tak tyto [práce Janické] jsou symbolickou zdí fotografie ukazující, že vyobrazení není v tomto případě možné“[39].

Liché místo vypráví o hranicích reprezentace ve fotografii, ale také o zanikání stop, v tomto smyslu se může bílý povrch snímku vztahovat k bílým skvrnám paměti. Stopou po holokaustu je pro umělkyni vzduch, který je také nositelem popelu holokaustu.

Zájem Elżbiety Janické o stírání stop po holokaustu se zúročil také ve spolupráci s jiným fotografem poměřujícím se s nepamětí na Židy – Wojciechem Wilczykem. V letech 2011-2012 společně realizovali projekt *Jiné město*. Tato práce se skládá z několika velkoformátových fotografií současné Varšavy, viděné a fotografované z výšky. Nejedná se ale jen o krajinu s aktuálně probíhajícími urbanistickými procesy, umělci totiž zamířili fotoaparát na tu část metropole, kde se v době 2. světové války nacházelo ghetto pro židovské obyvatele města.

39 MAZUR Adam, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009,* Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2010, s. 475.



Elżbieta Janicka, Wojciech Wilczyk, ***Jiné město***

Zajímavé je podívat se na projekt Janické a Wilczyka s pomocí kombinace pojmů půda a horizont, kterou provedla Gabriela Świtek v katalogu výstavy Jiné město probíhající ve varšavské Zachętě[40]. Záběry Janické a Wilczyka na rozdíl od leteckých snímků nebo topografických plánů ukazují linii horizontu. Vytyčuje ji současná zástavba města. Společně se změnou výšky se rozšiřuje horizont vidění. Umělci se při fotografování shora zároveň přibližují totální a velící perspektivě urbanistů a kartografů, když ukazují to, co zespodu, tedy z půdy, nevidíme, ale zároveň to je předváděno z perspektivy těch, kteří vědí více. Tím si kladou za úkol demaskovat proces zapomínání probíhající v tkáni města.

40 JANICKA Elżbieta, WILCZYK Wojciech, *Inne miasto*, Warszawa: „Zachęta“ Narodowa Galeria Sztuki, 2013.



Elżbieta Janicka, Wojciech Wilczyk, ***Jiné město***

Ve své dřívější práci *Festung Warschau*, v jejímž rámci fotografovala místa paměti, části ulic nebo vytržené tramvajové koleje, které byly v provozu v době války, Janicka ukazovala, že stopy po tom, co už není, je nejsnadnější najít u půdy. Vzdálení se, k němuž se autorka uchýlila v *Jiném místě*, má těmto detailům dodat širší kontext, určit pozadí pro dochované fragmenty. Podle Świtek, „*Jiné město* připomíná (...), že pokud je půda repozitář paměti, pak nás rozšíření architektonického horizontu vidění vede do časů zapomnění, tedy budování nového/jiného města, kdy se stírají hmotné stopy paměti“[41]. Společně se změnou architektonické krajiny, čím dál více bourající pozůstatky bývalé židovské čtvrti, se Jiné město zabývá také stíráním paměti na bývalé obyvatele a holokaust, který byl jejich údělem.

41 JANICKA Elżbieta, WILCZYK Wojciech, *Inne miasto*, Warszawa: „Zachęta“ Narodowa Galeria Sztuki, 2013.

Projekt Janické a Wilczyka provokuje k přemýšlení nad prostorovými vztahy současnosti a minulosti. Zobrazováním současné krajiny ukazuje město zkoušené válkou. Jak si všímá Świtek, umělci zároveň mapují terén, na němž se zločiny odehrály.



Elżbieta Janicka, Wojciech Wilczyk, ***Jiné město***

Místo fotografování v projektu Janické a Wilczyka vyvolává asociace s leteckými snímky nebo panoramatickou topografií terénu, je také vědomým odkazováním na veduty z 18. století – malířské vyobrazení měst. *Jiné město* to je fotografické panorama Varšavy, ale zbavené malebnosti. Jedná se o poněkud antiestetický projekt. Janické a Wilczykovi záleželo na co největší „transparentnosti" použitých prostředků. Odtud se bere samotný obdélný formát, ploché, rozptýlené světlo, barva vnímaná jako transparentnější metoda záznamu. Jak řekla Janicka - „Nechceme sentimentálně nostalgickou poetiku, nechceme černobílou, a tím spíše sépiovou. Nechceme inscenizaci"[42]. Tento tlak na co největší

42 Ibidem.

možnou objektivizaci obrazu má z krajiny ještě více vytěžit to, co nevidíme.

Naprosto jiný přístup k fotografickému jazyku možná můžeme vnímat v cyklu Maćka Zycha *Všechny stromy Bałut.* Na estetizovaných, černobílých fotografiích také vidíme území ghetta, tentokráte lodžského, omezeného na část přírody – stromy, které rostou na místě, kde nacisté během války shromáždily v Lodži žijící Židy. Toto téma nebylo zvoleno náhodou – stromy se objevily ve vyprávění těch, kdo přežili, jako zvláštní součást čtvrti, ve které byly téměř všechny vykáceny pro potřebu jejich obyvatel pokoušejících se přežít. Fotograf se záznamem těch v současnosti existujících snaží odkrývat historické a bolestivé vrstvy ve struktuře Lodži, která přišla během 2. světové války o téměř všechny své židovské obyvatele.



Maciek Zych, ***Všechny stromy Bałut***

Na rozdíl od Janické a Wilczyka se Zych nesnaží skrýt výrazové prostředky. Oba projekty se týkají paměti a holokaustu, oba jsou záznamem současného vzhledu míst zasažených traumatem 2. světové války. Zychův projekt má ovšem daleko k formální transparentnosti *Jiného místa*. Na snímcích lodžských stromů vidíme rámy negativu, přesvětlení a poškození zaznamenané na filmu. Tato nedokonalost dodává projektu další význam – ukazuje křehkost stop a zlomkovitost fotografického obrazu, obzvláště jako média dokumentujícího historii a vztahujícího se k naší paměti.

O zapomenutých židovských sousedech Poláků vyprávějí projekty Wojciecha Wilczyka *Nevinné oko neexistuje*[43] a Łukasze Baksika *Macevy každodenní potřeby*[44]. Wilczyk fotografuje bývalé synagogy, které po 2. světové válce změnily svou funkci, Baksik hledá fragmenty židovských náhrobků v současné tkáni měst a vesnic. Porovnávám je nejen s ohledem na odkazy na stopy přítomnosti bývalé židovské komunity, ale také s ohledem na tom, jak se oba cykly nepřímo vztahují i k holokaustu a válečné historii polských Židů. Krajiny jsou u Wilczyka a Baksika několikastupňovou aluzí: ukazují desakralizované židovské stavby nebo fragmenty infrastruktury, do nichž jsou vpleteny předválečné macevy, připomínají, že území Polska kdysi obývali také Židé, ilustrují proces zapomínání a odírání o (především sakrální) význam, a nepřímo poukazují na to, co se se židovskými obyvateli Polska za války stalo.

43 WILCZYK Wojciech, *Niewinne oko nie istnieje*, Łódź: Atlas Sztuki, Kraków: Korporacja Ha!art, 2009.

44 BAKSIK Łukasz, *Macewy codziennego użytku*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012.





Łukasz Baksik ***Macevy každodenní potřeby***

Nevinné oko neexistuje, možná nejdůležitější cyklus vyprávějící o požidovské (ne)paměti v Polsku, zkonstruovaný ve formě atlasu, abecedního soupisu obcí s dochovanými bývalými modlitebnami, se celkově stává mapováním polské krajiny bez Židů. Wilczyk fotografuje současná místa, na nichž bývalé synagogy ztratily svou funkci a nejčastěji podlehly zkáze. Na snímcích zastoupené stopy současnosti se ptají po funkci času v krajině, a viditelné dočasnosti jejich součástí, např. navrstvené stopy přestavby

a změny účelu objektů, vyprávějí o neustále probíhajícím novém přepisu významů. Krajina zde jasně manifestuje svou funkci podílu na historii.

Tato účast probíhá i prostřednictvím samotného procesu fotografování a přítomnosti fotografa. V knize fotografie doprovázejí záznamy Wilczykových hovorů s místními obyvateli - namíření aparátu na část města spojenou s historií Židů provokuje k odkrytí nechuti a strachu u žijících sousedů.



Wojciecha Wilczyka, ***Nevinné oko neexistuje***

VÁLKA BEZ BARVY

Holokaust zasáhl způsob vnímání a chápání 2. světové války také v Polsku. I když jeho měřítko nelze konfrontovat s jakoukoliv jinou tragédií, která proběhla v polských zemích, které Timothy Snyder nazval „krvavou zemí“[45], týkala se tragičnost války také jiných událostí. Maksymilian Rigamonti ve svém projektu *Echo* uchopil téma volyňské řeže, tedy vraždění Poláků Ukrajinskou povstaleckou armádou na území Volyně v letech 1943-1944[46]. Fotograf po více než 70 letech od těchto událostí navštěvuje vesnice, ve kterých se odehrála tragédie.



Maksymilian Rigamonti, ***Echo***

45 SNYDER Timothy, *Skrwawione ziemie: Europa między Hitlerem a Stalinem,* Warszawa: Świat Książki, 2015.

46 RIGAMONTI Magdalena, RIGAMONTI Maksymilian, *Echo*, Warszawa: Press Club Polska, 2018.

V projektu a knize se stejným názvem Rigamonti spojuje fotografie prázdné krajiny s portréty lidí obývajících fotografovaná území a se zprávami svědků. Snímky krajiny doprovázejí názvy obcí a GPS souřadnice. Díky těm posledním a formě knihy se fotografie stávají rozevírací mapou ukazující místa po události.



Maksymilian Rigamonti, ***Echo***

Rigamonti míří fotoaparátem tak, aby krajině dodal malebnou krásu, čímž snímky z Volyně získávají nádech lyrismu a romantické melancholie. Zdá se, jako by zde krajina byla vystavena zákrokům odreálnění a mytologizace. Autor zároveň své fotografie zbavil barvy, což je podle Romy Sendyki jedním ze zásahů proti příliš velké malebnosti. Černobílá fotografie slouží v tomto případě k vyjevení dramatu, tragické historie místa. „Přinucení záběru k poetice monochromu“ je druh manipulace, která na jedné straně povznáší, na druhé

přitahuje pozornost k násilné minulosti krajiny[47].

KOUSEK KRAJINY

Zapomenutá místa zločinů, které se odehrály během 2. světové války, v Polsku a na Ukrajině fotografoval také Andrzej Kramarz ve svém projektu *Kousek země*. Snímky kousků luk, lesů, zdánlivě nevinných výsečí krajiny doprovází zvukový záznam, který zachycuje zprávy svědků událostí, k nimž došlo před lety.



Andrzej Kramarz, ***Kousek země***

Kramarz odkrývá tyto zakamuflované prostory, ale zdá se, že krajina se tomuto odhalení sama v sobě nepoddává. Místa jsou zarostlá přírodou, která tyto „kousky země“ anektovala pro sebe. Není vidět ani stopy po zločinu, sama příroda o něm nic neříká. V případě *Kousku země* přidělený název, popisek a vyjádření „je to tady“ umělce nestačí.

47 SENDYKA Roma, *Śledztwo i łowy. Nie-miejsca pamięci i krajobraz cynegetyczny*, in: *Poetyki ekocydu: historia, natura, konflikt*, ed. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, Warszawa: IBL, 2019, s. 94.

Kramarz jakoby úplně nevěřil síle samotného obrazu. Proto si pomáhá třetí stranou: kromě obrazu a autorova projevu se k hlasu dostávají i svědkové. Plná percepce Kramarzovy práce už vyžaduje nejen představivost, ale i soustředění. Divák se nejen dívá na fotografii, ale také musí vyslechnout vyprávěný příběh, který ji doprovází.



Andrzej Kramarz, ***Kousek země***

Zároveň díky spojení obrazu s hlasy svědků tyto fotografie více vypovídají o vztahu mezi člověkem a prostorem. Tak jako se většina mnou komentovaných projektů vyjadřovala o zapomínání, tak *Kousek země* díky přidání relací svědků mluví o pamatování, a dokonce o paměti, která stále žije. Krajina bez člověka svědčí o absenci, díky přidání živého svědectví se obraz zaplňuje.

Podle Romy Sendyki Kramarz provádí zkombinováním snímků míst konfliktu s výpověďmi svědků cílený zákrok kontrastování toho, co je viditelné, a co spouští estetické vjemy, s tím, co je podáváno s pomocí slov. „Obraz krásné přírody těšící všechny smysly“

potřebuje takový kontrapunkt, abychom rozeznali známky násilí[48].

REKONSTRUKCE neboli válka (zdánlivě) na novo

Poslední dobou je válka podrobována novým dekódujícím zákrokům, které konflikty zasazují do širšího, v současném světě se čím dál šířeji vyskytujícího jevu náhražek, kopií a představení. V Polsku se čím dál větší oblibě těší rekonstrukce historických událostí, o které se zajímala Agnieszka Rayss. Fotografka se omezila na rekonstrukce bitev 2. světové války. Po záznamu představení, během nichž herci-amatéři sehrávají válku, umělkyně využívá tehdy pořízené fotografie k vytvoření koláží představujících bitevní pole.



Agnieszka Rayss,
Do zbraně

48 SENDYKA Roma, *Śledztwo i łowy. Nie-miejsca pamięci i krajobraz cynegetyczny*, in: *Poetyki ekocydu: historia, natura, konflikt*, ed. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, Warszawa: IBL, 2019, s. 94.

V rámci cyklu *Do zbraně* Agnieszka Rayss zkoumá také funkci obrazu války v historii umění a fotografie a ve filmu. Názvy prací navazují na tituly malířských děl s výjevy bitev. Takže to, co umělkyně představuje na jednotlivých pracích, je komentářem k tradici vyobrazení konfliktů v kultuře. Vymyšlená válečná krajina vypadá jako opravdová, protože nám připomíná to, co jsme už viděli.



Agnieszka Rayss, ***Do zbraně***

Práce Rayss mají kromě v muzeálním kontextu se pohybujících batalistických scén a ikonických snímků z historie válečné fotografie nejvíce společného, jak se zdá, s fenoménem panoramat – iluzionistických prostorových maleb představujících krajinu nebo batalistický výjev v krajině. Umístěné do zvláštních, speciálně pro tento účel

postavených místností představovaly, obzvláště v druhé polovině 19. století, jednu z oblíbených forem populárního umění. Sledování přinášející iluzi prostorové hloubky panoramat, války „jako živé“ bylo vnímáno jako svého druhu představení. Sledující měl dojem, že se nachází uprostřed představené krajiny, jako by se účastnil bitvy a byl součástí válečného obrazu. V současnosti tuto úlohu, zdá se, plní rekonstrukce – pečlivě připravené sehrávání historických událostí, jejichž autoři snad vytvářejí nový obraz války. Agnieszka Rayss zkombinováním tématiky rekonstrukcí se stylistikou panoramat tyto dva jevy spojuje a zároveň se ptá po smyslu a způsobech využití krajiny konfliktu.

Fotografie historických událostí nás vždy staví před těžko řešitelnou otázku: dá se představit minulost, která už neexistuje? Odtud pramení různorodost vizuálních řešení, kterou vidíme na fotografiích popisovaných v této práci, které se pokoušejí vypořádat s dilematem prezentovatelnosti historie. Vždyť jak psal Walter Benjamin - „skutečný obraz minulosti uniká stranou. Minulost lze zachytit jen jako obraz, který se v okamžiku své rozpoznatelnosti právě rozsvítí na věčné rozloučení“.

Soupis použité literatury

BAKER, Simon (ed.), *Conflict, Time, Photography*, London: Tate, 2015

BAKSIK Łukasz, *Macewy codziennego użytku*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012

BĄK Joanna, *„Inne miasto" Elżbiety Janickiej i Wojciecha Wilczyka*, in: *Format. Pismo artystyczne*, 2014, Nr 68, s. 124-125

BORECKA Emilia, SEMPOLIŃSKI Leonard, *Warszawa 1945*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975

BORKOWSKI Grzegorz, MAZUR Adam, BRANICKA Monika (ed.), *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008

CIBOROWSKI Adolf, *Warszawa: o zniszczeniu i odbudowie miasta*, Warszawa: Polonia, 1964

CIBOROWSKI Adolf, JANKOWSKI Stanisław, *Warszawa odbudowana*, Warszawa: Wydawnictwo „Polonia", 1962

COSGROVE Denis, *Social Formation and Symbolic Landscape*, University of Wisconsin Press, 1998

COTTON Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Kraków: Universitas, 2010

DELUE Rachel, ELKINS James (ed.), *Landscape Theory*, Abingdon: Routledge, 2007

DUSZAK Stanisław, DZIADOSZ Edward, Majdanek, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980

FRĄCKOWIAK Maciej, *Kruche medium. Rozmowy o fotografii*, Poznań: PIX.HOUSE, 2018

FRYDRYCZAK Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2013

JANICKA Elżbieta, WILCZYK Wojciech, *Inne miasto*, Warszawa: „Zachęta" Narodowa Galeria Sztuki, 2013

JANKOWSKI Stanisław, *MDM. Marszałkowska 1730-1954*, Warszawa: Czytelnik, 1955

KOBIELSKI Dobrosław, HERMAŃCZYK Teodor, *Warszawa*, Warszawa: Wydawnictwo Warszawskiego Tygodnika Ilustrowanego „Stolica", 1957

KOWALCZYK Izabela, *Podróż do przeszłości: interpretacje najnowszej historii*

w polskiej sztuce krytycznej, Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica", 2010
KURZ Iwona, *Obraz ruin - obraz świata w ruinach. O tym, co mogą znaczy gruzowiska*, in: Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego, Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2006
KWIECIŃSKI Bartosz, *Obrazy i klisze: między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Kraków: Universitas, 2012
LATOŚ Henryk, *Z historii fotografii wojennej*, Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1985
MAZUR Adam, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009,* Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2010
MAZUR Adam, *Negatywne świadectwo. Fotograficzna konkretyzacja pamięci Holocaustu*, in: *Teksty Drugie,* 2004, nr 5, s. 207-213
MAZUR Adam, *Po końcu fotografii*, Sopot: Państwowa Galeria Sztuki, 2018
NOWA WARSZAWA W ILUSTRACJACH, Warszawa: Warszawski tygodnik ilustrowany „Stolica", 1955
NOWE ZJAWISKA W SZTUCE POLSKIEJ PO 2000, (ed.) Grzegorz Borkowski, Adam Mazur, Monika Branicka, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008
PIJARSKI Krzysztof, *A Model Desert. The Gulf War, Landscape, and the Pensive Image*, in: *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, 2013, nr 4
PIJARSKI Krzysztof, *Wunderblock Warsaw. The Ruined City, Memory, and Mechanical Reproduction*, in: *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej,* 2013, nr 4
PIOTROWSKI Piotr, *Sztuka według polityki. Od melancholii do pasji*, Kraków: Universitas, 2007
RIGAMONTI Magdalena, RIGAMONTI Maksymilian, *Echo*, Warszawa: Press Club Polska, 2018
RITTER Joachim, *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*, in: *Szkoła Rittera*, ed. S. Czerniak, J. Rolewski, Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 1996
SCHOLLENBERGER Piotr, *Odosobnienie. Próby dekonstrukcji krajobrazu*, in: *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, 2014, nr 8

SENDYKA Roma, *Co widać z góry. Inne miasto i jego trudne dziedzictwo*, in: *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej,* 2013, nr 4

SENDYKA Roma, *Śledztwo i łowy. Nie-miejsca pamięci i krajobraz cynegetyczny*, in: *Poetyki ekocydu: historia, natura, konflikt*, ed. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, Warszawa: IBL, 2019

SŁOWNIK TERMINOLOGICZNY SZTUK PIĘKNYCH, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997

SNYDER Timothy, *Skrwawione ziemie: Europa między Hitlerem a Stalinem,* Warszawa: Świat Książki, 2015.

SONTAG Susan, *Widok cudzego cierpienia*, Wydawnictwo Karakter, Kraków, 2010

STRUK Janina, *Holocaust w fotografiach: interpretacje dowodów*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2007

SZCZEPAN Aleksandra, *Krajobrazy postpamięci*, in: *Teksty Drugie*, 2014, nr 1

SZYPULSKI Paweł, *Pozdrowienia z Auschwitz*, Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, Zurych: Edition Patrick Frey, 2015

ŚLADY HOLOCAUSTU W IMAGINARIUM KULTURY POLSKIEJ, (ed.) Justyna Kowalska-Leder, Paweł Dobrosielski, Iwona Kurz, Małgorzata Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017

TRAKT STAREJ WARSZAWY, (ed.) Dobrosław Kobielski, Warszawa: Stołeczny Komitet Frontu Narodowego, 1953

URBANEK Joanna, *Codzienność w cieniu terroru. Okupacja niemiecka w Polsce 1939-1945*, Gdańsk: Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, 2014

WARSZAWA 1945-1970, (ed.) Irena Lange, Warszawa: Wydawnictwo „Sport i Turystyka", 1970

WARSZAWA Z PERSPEKTYWY 30-LECIA, Warszawa: Wydawnictwo MON, Zarząd Propagandy i Agitacji Głównego Zarządu Politycznego WP, 1974

WILCZYK Wojciech, *Niewinne oko nie istnieje*, Łódź: Atlas Sztuki, Kraków: Korporacja Ha!art, 2009

WRÓBLEWSKA Magdalena, *Fotografie ruin. Ruiny fotografii 1944-2014,* Warszawa: Muzeum Warszawy, 2014

ZAREMBA Łukasz, *Polobrazy, krajobraz i to, co wspólne*, in: *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, 2014, nr 8

Jmenný rejstřík:

Baksik Łukasz 47, 48

Bałuk Stefan 24

Baran Włodzimierz 21

Beeger Jerzy Ferdynand 25

Bell Upton 13

Benjamin Walter 56

Białoszewski Miron 35

Böhm Hartmut 32

Braun Sylwester 25, 28

Brzozowski Tadeusz 35

Bukowski Tadeusz 25

Bułhak Jan 29, 30, 34

Capa Roberta 16, 17

Chomętowska Zofia 30

Chrząszczowa Maria 30

Ciborowski Adolf 33, 34

Cosgrove Denis 12

Cotton Charlotte 13, 18

Dąbrowska Maria 35

Deptuszewski Stefan 29, 30

Falkowski Edward 29

Faryaszewska Ewa 26, 27

Fenton Roger 14, 15

Funkiewicz Alfred 29

Haneman Eugeniusz 25

Harris Dianne 13

Janicka Elżbieta 40, 41, 42, 43, 44, 45

Joachimczyk Joachim 25

Kramarz Andrzej 52, 53

Kucharski Mieczysław 21

Kurz Iwona 38

Lanzmann Claude 39

Latoś Henryk 25, 27

Lefebvre Henri 13

Lewczyński Jerzy 35, 36

Lokajski Eugeniusz 25

Łuczywek Helena 34

Łukowski Feliks 24

Malewicz Kazimierz 42

Mazur Adam 29, 31, 42

Mierzecka Janina 34

Mizerski Jerzy 30

Pijarski Krzysztof 32, 33, 34

Polakowski Andrzej 37

Rancière Jacques 40

Rassalski Stefan 25

Rayss Agnieszka 54, 55, 56

Rigamonti Maksymilian 50, 51

Ritter Joachim 11

Sempoliński Leonard 31, 32

Sendyka Roma 51, 52, 53

Snyder Timothy 50

Sontag Susan 18, 19

Spielberg Steven 39

Szypulski Paweł 37, 38

Świtek Gabriela 43, 44, 45

Tomaszewski Jerzy 21, 25, 26

Wilczyk Wojciech 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49

Zdanowska Bolesława 34

Zdanowski Edmund 34

Zych Maciek 46, 47

Żdżarska Sabina 25

Żdżarski Wacław 22, 23, 25