

KRZYSZTOF SZEWCZYK

NOVÝ POLSKÝ DOKUMENT



Slezská univerzita
Filozoficko-přirodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2010

KRZYSZTOF SZEWCZYK

NOVÝ POLSKÝ DOKUMENT

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí Fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: Odb. as. Mgr., MgA Tomáš Pospěch



Slezská univerzita
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2010

Za pomoc při přípravě této práce a všechny cenné rady bych chtěl poděkovat
prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi.

Prohlašuji,

že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a na základě uvedených pramenů a
literatury.

Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Ústřední knihovny FPF SU v
Opavě, knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky
Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Opava, leden 2010
Krzysztof Szewczyk

OBSAH

ÚVOD	5
DOKUMENT – POJEM	8
TRADICE POLSKÉHO DOKUMENTU	16
NOVÝ DOKUMENT	30
REKAPITULACE	61
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	64
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	105
JMENNÝ REJSTŘÍK	108

ÚVOD

Za posledních 10 let se polská fotografie značně proměnila. Po řadu let dominující konceptualismus (jinak ve své době velmi ceněn), který v osmdesátých letech již začal zjevně stagnovat, nakonec ustoupil novým jevům souvisejícím s veškerými směry fotografického dokumentu. Tyto jevy, představující složitou množinu různých podob a často i protichůdných tendencí, se v polovině prvního desetiletí 21. století značně zviditelnily. Tehdy se začaly běžně označovat pojmem nový dokument (lze se také setkat s názvy nová fotografie, nový pohled). Vzhledem k marginalizaci dokumentární fotografie trvající v Polsku celá desetiletí a s tím související nepřítomností tradic v této oblasti je expanze tohoto druhu fotografie pro řadu kritiků značně překvapivá. Novými dokumentaristy navrhovaná estetická řešení jsou často vzdálená těm doposud přijímaným, což vede k nepochopení a dokonce i nesouhlasu.

Nesmíme zapomenout, že jevy, které se v polské fotografii po roce 1989 objevují, zapadají do širšího kontextu proměn, ke kterým dochází v celé střední a východní Evropě. Ve všech zemích bývalého komunistického bloku probíhající změny znamenaly zpochybňování dosavadních místních tradic. V Polsku a na Slovensku došlo k odklonu od konceptualismu, inscenovaných záběrů a dalších formálních experimentů. V Česku expanze nových formálních a estetických strategií znamenala především odklon od bohaté tradice kinofilmového černobílého dokumentu, který v devadesátých letech zřejmě vyčerpal své možnosti.

Tato práce si klade za cíl probrat jevy označované jako nový polský dokument, mj. jejich genezi v historickém kontextu, příznačné vlastnosti a dominující estetické tendence. Jelikož neexistující jasná definice vede k četným nedorozuměním, chtěl bych v první části této práce v krátkosti nastínit významovou evoluci pojmů „dokument“ a „dokumentární fotografie“. V druhé části se nachází stručný přehled historického vývoje dokumentární fotografie v Polsku od meziválečného období do devadesátých let 20. století. A konečně ve třetí části se

nachází podrobné pojednání o jevech nového dokumentu včetně pojednání o práci jednotlivých fotografů.

Podstatná část níže zmíněných autorů je absolventy nebo v současné době ještě studenty opavského Institutu tvůrčí fotografie. Nemůžeme pominout fakt, že popularita této české školy je mezi polskými fotografy určitým fenoménem. Nepochybně se o to přičinila i její pověst jakožto místa zvlášť zaměřeného na fotografický dokument (v posledních letech se však tento obraz pomalu mění). Důsledkem toho bylo, že se sem hlásili lidé se silným zájmem o tento druh fotografie, kteří nebyli spokojeni s úrovní vzdělávání na polských školách a kteří později získali značný vliv na směřování současné polské fotografie.



Piotr Szymon - Spěšná pozorování

DOKUMENT – POJEM

Přes široké použití (nebo možná právě proto) se termíny „dokumentárnost“, „dokument“ či „dokumentární fotografie“ nedočkaly jasné a jednoznačné definice. V běžném chápání se často dokumentární fotografie ztotožňuje se snímky v tisku, fotoreportáží nebo dokonce i s normálním pořízením dokumentace. Současný výskyt slova „dokument“ s přídavnými jmény jako humanistický, sociologický, subjektivní nebo paradoxně znějícími souslovími typu „inscenovaný dokument“ problém ještě více komplikuje. Sławomir Sikora poznamenává: „zdá se, že se termín ‚dokumentární fotografie‘ nedočkal jasné definice a bývá (ve společenských vědách) chápán v podstatě dvěma způsoby: buď se používá jako dost arbitrální klasifikační kategorie aplikovaná na vybrané fotografie, jednotlivé snímky (nebo jejich skupiny), nebo se pokouší najít metodologické (a ontologické) základy stanovení jistého typu fotografie jako dokumentární“¹.

Derrick Price v textu *Surveyors and Surveyed. Photography Out and About* zase už na začátku své úvahy vzdává pokusy definovat dokumentární fotografii slovy: „Dokumentárnost (*documentary*) byla popisována jako forma, žánr, tradice, styl, pohyb a praxe; pokoušet se navrhnout jednu definici tohoto slova nemá smysl“². Takovýto přístup se zdá být nejrozumnější. Takže místo krkolomných pokusů o definici samotného pojmu bych chtěl níže uvést pouze ty okamžiky v historii fotografie, v nichž termín dokument měnil svou konotaci. Pokaždé to souviselo s hlubšími sociálněekonomickými proměnami, technologickým rozvojem, rozvojem prostředků hromadné komunikace a konečně měnícími se estetickými koncepcemi.

Původně se slovo „dokument“ vztahovalo k právníké terminologii. V tomto kontextu znamenalo „každý předmět, který se může použít jako právní důkaz, potvrzující určitý právní vztah, okolnosti, fakta nějaké věci.“ Slovník

1 Sikora S.: *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Świat Literacki. Warszawa 2004, s. 22.

2 Price D.: *Surveyors and Surveyed. Photography Out and About*, In: *Photography. A Critical Introduction*. London-New York 2004, s. 69.

polského jazyka uvádí rovněž následující význam slova „dokument“: „každý předmět materiální kultury poskytující znalosti o určité epoše; doklad“ nebo „každá věc potvrzující pravdivost dané události, okolnosti, jevu“.

Fotografie chápána jako mechanický a chemický proces záznamu obrazu, nezávislý na rozmarech lidské ruky, byla v 19. století vnímána jako plně objektivní. Vlastnosti fotografie jako přesnost, ostrost, preciznost při reprodukci detailu, možnost nekonečného rozmnožování a archivace ji přirozeně předurčovaly k plnění úlohy dokumentu - důkazu, dokladu potvrzujícího existenci daného předmětu. „Lze soudit, že pojem fotografie původně jaksí předpokládal a obsahoval termín dokument. Ale to také znamená, že pojem ‚dokumentární fotografie‘ je termín spíš historický než ontologický“³. Když byla fotografii přidělena funkce dokumentu, vylučovalo ji to zároveň z oblasti umění. Fotografický obraz byl na jednu stranu pouhou zajímavostí a měšťáckou zábavou, na druhou stranu měl plnit funkce utilitární a poznávací. Pro Baudelaira byla preciznost a masovost fotografie reálným ohrožením uměním. „Pokud připustíme, aby fotografie nahrazovala umění v některých jeho úkolech, fotografie ho brzy vypudí nebo zcela zdeformuje díky přirozenému příměří s hloupostí davu. Je tedy nutné, aby se fotografie vrátila ke svým opravdovým úlohám, tedy aby se stala sluhou věd a umění [...]. Nechť se rychle obohatí album cestovatele a vrátí jeho očím důkladnost, které se nedostává paměti, nechť je ozdobou knihovny přírodovědce, zvětšuje mikroskopické živočichy, zesiluje třeba několik vysvětlení hypotézy astronoma; nechť to koneckonců bude sekretářka se zápisníkem pro každého, jehož povolání vyžaduje absolutní a materiální přesnost [...]“⁴. Eugène Atget, který sám své práce vymezoval jako „documents pour artistes“, se tedy odvolával na chápání fotografie jako dokumentu-důkazu (dokumentace) a na její pouhou pomocnou roli vůči opravdovému umění, kterým mělo být malířství.

V odborné literatuře se přijal zvyk psát dle A. Solomona-Godeaua, že termín „dokumentární“ v současném slova smyslu byl poprvé použit v roce 1926 Johnem Griersonem ve vztahu k filmu Roberta Flahertyho „Moana“. Grierson o něm psal: „jako vizuální zpráva o událostech z rodinného života polynéské mládeže má

3 Sikora S.: *Fotografia ...*, op. cit., s. 22.

4 *Ibidem*, s. 21.

dokumentární hodnotu“. Takovéto chápání dokumentu v sobě spojovalo prvek objektivního pozorování skutečnosti s tvůrčími prvky. Nevylučovalo to, ba dokonce to přímo předpokládalo tvůrčí ingerenci autora / režiséra do zaznamenávané skutečnosti. V roce 1928 měl být termín *dokumentární* použit právě v takovémto významu k charakteristice prací Atgeta a Andrého Kertésze⁵. Přesně v tom samém roce vycházejí knížky Alberta Rengera-Patzsche *Die Welt ist schön* (Svět je krásný) a Karla Blossfeldta *Unformen der Kunst* (Pratvary umění). Jejich technicky dokonalé, ostré, geometrizující snímky rostlin a předmětů představovaly kvintesenci nové věčnosti, která se rozvíjela od dvacátých let. Ve Spojených státech propagovali „Nový pohled“ členové skupiny f/64 neformálně založené na západním pobřeží v roce 1930 jako Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, Consuelo Kanaga či Willard Van Dyke. Jednoduchý a přímý záznam skutečnosti bude charakteristický také pro práce Walkera Evana, Augusta Sander, Paula Stranda, Margaret Bourkeové-Whiteové a řadu dalších. „U německých a amerických fotografů z tohoto období se starý konflikt mezi dokumentem a uměním vyřeší ve prospěch dokumentárního umění. Od Augusta Sander po Walkera Evana, od Alberta Rengera-Patzsche po Dorotheu Langeovou a od Karla Blossfeldta až po první pokusy Henriho Cartiera-Bressona je přístup podobný. Jedná se o to, aby se věci fotografovaly takové, jaké jsou, aby se akceptoval svět takový, jaký se jeví před objektivem fotoaparátu“⁶. S postupem času vypracování nové koncepce estetiky dovolilo zařadit díla výše jmenovaných autorů do oblasti umění.

Samotný Walker Evans hovořil v rozhovoru v roce 1971 o „dokumentárním stylu“, jenž se odlišoval od „dokumentu – dokumentace“. „Dokumentární? To je velmi složité a matoucí slovo. A nepřiliš jasné. Člověk musí mít velice jemný sluch, aby toto slovo pochopil. Termín by měl znít *dokumentární styl*. Příkladem dokumentu v doslovném slova smyslu by byla policejní fotografie místa činu. Víte, dokument je užitečný, zatímco umění je skutečně / de facto neužitečné. Proto umění není nikdy dokumentem, ačkoliv může pochopitelně takový styl přijímat“⁷.

5 Roullie A.: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Universitas, Kraków 2007, s. 93.

6 Roullie A.: *Fotografia ...*, op. cit., s. 93.

7 Leslie K.: *An interview with Walker Evans* In: *Photography in print: writings from 1816 to the*

V dalších letech dokumentární fotografie směřující k umění se bude stále více vzdalovat objektivní dokumentaci. V 50. letech dvacátého století povedou změny probíhající v americké společnosti (nástup televize, vznik konzumní společnosti) k přehodnocení dokumentární fotografie, která se otevírá novým oblastem. Průkopníkem nového stylu Robert Frank a jeho kultovní kniha *The Americans* (vydaná poprvé ve Francii v roce 1958 a o rok později v Americe). Při exponování osoby autora Frank zpochybnil dosud platné zásady. Jeho jakoby nepromyšleně komponované, náhodné, zrnité, často pohybem rozmazané a neostře snímky v následujících letech naznačily vývoj subjektivní dokumentární fotografie. Cestou prošlapanou Frankem se vydali mj. Diane Arbusová, Lee Friedlander, Garry Winogrand, William Klein a další.

V roce 1963 Ed Ruscha fascinován snímky Walkera Evansa a filmy Johna Forda vydal knihu *Twentysix Gasoline Stations*, v níž, tak jak říká název, umístil fotografie šestadvaceti benzínových stanic. Jeho snímky jsou registrací série banálních ničím se nevyznačujících objektů dovedená do čisté dokumentace. Konceptuální charakter děl Ruschy, jejich neutralita a anonymita, sklon k inventarizaci skutečnosti se stanou v 70. letech jednou z inspirací pro fotografy düsseldorfské školy a směru nové topografie. Fotografové jako Bernd a Hilla Becherovi, Robert Adams, Lewis Baltz či Stephen Shore směřovali k objektivnímu a prostému znázornění skutečnosti nezátíženému subjektivní interpretací autora. Emocionální neangažovanost přiváděla snímek k čistému popisu, k ryzí dokumentaci. Představitelé nové topografie se soustřeďovali na prozaickou, vizuálně monotónní městskou krajinu industrializované společnosti. Na jejich záběrech vidíme továrny, domy, ulice, předměstí, kde není nic zvláštního. Jejich práce odhalují postupující destrukci přírodní krajiny.

V roce 1976 vstoupila do světa seriózní fotografie barva, do té doby spojovaná zejména s komerčními magazíny a amatérskými fotografiemi. Tehdy byla

present. University of New Mexico Press, 1988, s. 364-365.

v newyorském Muzeu moderního umění zahájena výstava Williama Egglestona, první, která byla celá věnována barevné fotografii. Eggleston fotografoval své nejbližší okolí, triviální věci (dětské kolo, gril, auta), své známé a rodinu. Jeho záběry byly subjektivním dokumentárním záznamem soukromé sféry. Ve stejné době zkoumali možnosti barvy také mj. Helen Levittová, Joel Meyerowitz či Stephen Shore.

Počátkem osmdesátých let začala barva hrát významnou roli v tvorbě nové generace britských fotografů, do níž náleželi mj. Paul Graham, Paul Reas, Anna Foxová, Nick Waplington, Simon Norfolk, Tom Wood a samozřejmě Martin Parr. Ti všichni hledali nová formální řešení adekvátní tématům, kterým se věnovali. Kromě barvy se začalo běžně používat osvětlení bleskem a střední formát filmu. Propojení silné britské tradice černobílé sociální fotografie s barvou přineslo plody v podobě vzniku nové kvality. Patetický styl monochromatického dokumentu byl nahrazen ironií a groteskou. Barva spojována s komercí se skvěle hodila k zachycování nových společenských jevů jako byla rozvíjející se střední třída, konzumnost, globální turistika, masová kultura. „Barva nejenže patřila do komerčního světa, ale považována za zbavenou možnosti technické kontroly a estetického pořádku fotografie černobílé. Důsledkem použití barvy bylo uchopení nových témat (čerpaných z celého rozsahu každodenního života) a nových výrazových přístupů k těmto tématům řadou fotografů“⁸.

V devadesátých letech zformuloval francouzský fotograf Raymond Depardon, který si byl vědom neustále prohlubující se krize fotoreportáže, vlastní koncepci „temps faibles“ (anglicky „uneventful times“, česky by se to dalo přeložit jako „nezajímavé časy“). Depardon inspirován teoretickými východisky amerického tzv. *direct cinema* (doslova „přímé kino“) začátku 60. let odmítl všechno, co bylo obsaženo v pojmu reportážní fotografie, především bressonowskou teorii rozhodujícího momentu, výjimečnost události (*scoop*) a nakonec i samotnou událost. Na „fotografii temps faibles by se nic nedělo. Nebylo by tam nic zajímavého, žádná rozhodující chvíle, žádné barvy ani zázračná světla, ani jeden sluneční paprsek, žádné chemické zásahy

8 Price D.: *Surveyors and ...*, op. cit., s. 109.

kromě těch, které by umožnily vytvořit nevšední sladkost. Fotoaparát by byl něco jako kamera průmyslové televize“⁹. Jeho koncepce představuje doplněk východiska deskriptivní fotografie a toho, co Vladimír Birgus označoval jako tendence „nerozhodujícího okamžiku“.

V průběhu let dokumentární fotografie oscilovala mezi čistým zaznamenáváním skutečnosti a její tvůrčí interpretací. Střídavě přecházela od objektivismu ke krajnímu subjektivismu, od patosu k ironii, od věcí vzdálených a neznámých k věcem blízkým a triviálním. Dokument se zvolna stával uměním a umění čerpalo z výsledků dokumentu. V současnosti formální přístupy vyvinuté v minulosti fungují současně vedle sebe a autoři libovolně a podle vlastních preferencí čerpají z výsledků práce předchozích generací.

9 Roullie A.: *Fotografia ...*, op. cit., s. 203.



Zofia Rydet- Sociologický záznam

TRADICE POLSKÉHO DOKUMENTU

V diskusi na téma tradic polské dokumentární fotografie můžeme rozlišit dva krajní pohledy. První se zakládá na tvrzení, že v polské dokumentární fotografii se neudálo nic zvlášť hodnotného a vlastně škoda času se tomu věnovat. Druhý, který si v poslední době získává značný okruh stoupenců, říká, že dokument v Polsku byl a často stále je dost podceňován a že řada neznámých či zapomenutých autorů teprve čeká, až jejich práce někdo vydobude z archívů na denní světlo. Pravda se nachází jako obvykle někde uprostřed.

Faktem je, že dokument po celá léta zanedbávaný, opomíjený, vytlačený na okraj nejprve lokálními odrůdami piktorialismu a potom konceptualismu, teprve v posledních letech znovu získává náležité místo. Bohužel ať už to bylo nedostatkem vědomí samotných fotografů, obyčejnou nedbalostí či též neexistencí příslušných institucí (nebo jejich byrokratickou těžkopádností), za ta léta došlo ke ztrátě řady cenných sbírek. Je to smutné, ale stále se archívy po zesnulých fotografech často prostě vyhazují do popelnice. To, co přežilo, potřebuje patřičné zpracování. Takovouto potřebu vnímají mj. soukromé nadace jako Archeologie fotografie či Imago Mundi, které si za cíl kladou mj. shromažďování a zpracování archívů. Ukázkovým výsledkem jejich působení byla publikace doposud neznámých dokumentárních snímků Zbigniewa Dłubaka z cyklu *Periferní krajina* (Krajobraz peryferyjny, 1950-1962) nebo zpracování a vydání knižní formou portrétů od Stefanie Gurdowé nalezených na půdě. Nárůst zájmu o minulost dokumentární fotografie přinesl plody také v podobě několika cenných výstav ve varšavské Národní galerii umění Zachęta jako například *Eustachy Kossakowski, Fotograf* (2004), Edward Sępoliński, *Dělám jenom dokumenty* (2005) nebo *Dokumentaristky, Polské fotografky 20. století* (2008). Na posledně jmenované výstavě se ukázala díla 50 polských dokumentaristek. Mezi nimi bylo mnoho autorek do té doby neznámých nebo zapomenutých jako například Jadwiga Golczová, Maria Lipowska, Maria Czaplicka, Julia Pirotteová. S výjimkou pouhých několika jmen se vlastně

ženy-dokumentaristky v širším povědomí nevyskytovaly. Nutno zmínit, že přes značný zájem se v Polsku pociťuje stále nedostatek uceleného zpracování dějin polské fotografie vůbec, včetně historie polské dokumentární a reportážní fotografie. V další části bych tedy chtěl pouze načrtnout obrysy situace polského dokumentu od okamžiku obnovení polské nezávislosti přes meziválečná léta až po rok 1989. Vzhledem k výše uvedenému by mohl být dokonce i tak obecný obraz pro čtenáře zajímavý.

Meziválečná léta

V meziválečných letech dominovali piktorialisté s Janem Bułhakem na čele, kteří zdůrazňovali roli a postavení fotografie v umění a ve společnosti. Dokumentární a reportážní fotografie nenacházela jako „neumělecká“ uznání a byla kvůli tomu marginalizována. Krzysztof Jurecki uvádí dvě podoby dokumentární fotografie, které podle něj tehdy existovaly. První byla typická žurnalistická fotografie tvořená pro potřeby novin a časopisů, která se soustřeďovala na zaznamenávání politických událostí. Příkladem takovéto fotografie mohou být díla fotoreportérů Kuriera Warszawského – Jana Ryše a Henryka Śmigacze. Druhou formou měly být osobní projekty fotografů uskutečňované současně s jejich profesní činností¹⁰. Zde by bylo možné jmenovat sociální fotografie Aleksandra Minorského ze 30. let, který pro Varšavské bytové družstvo dokumentoval životní podmínky uchazečů o družstevní byty. V polovině 30. let provedl také sérii snímků nazvanou Nafta, v níž ukázal práci dělníků na naftových polích v okolí Drohobycze. Další fotograf Roman Vishniak koncem 30. let vytvořil cyklus portrétů polských Židů. Stefan Kiełsznia zase fotografoval na zakázku památkáře výlohy židovských obchodů ze Starého Města v Lublinu.

Mnohem lépe zpracovaným materiálem jsou záběry varšavského portrétisty Benedykta Doryse. Jeho cyklus *Kazimierz nad Wislou* uskutečněný v letech 1931-1932 (poprvé představen veřejně teprve v 60. letech) ukazoval život tamější chudiny.

10 Jurecki K.: *Historia fotografii polskiej do roku 1990*. Dostupné z WWW: < http://www.culture.pl/pl/culture/artykly/es_historia_fotografii >.

Druhá světová válka

Průběh druhé světové války zachycovala řada profesionálních fotoreportérů, armádních fotografů a také často anonymních amatérů. Obranu Varšavy v září 1939 fotografovali mj. již výše zmínění Jan Ryś a Henryk Śmigacz. Od roku 1942 hodně fotoreportérů pracovalo pro tehdy vytvořený Fotografický referát Kanceláře informace a propagandy Generálního štábu Zemské armády (Referat Fotograficzny Biura Informacji i Propagandy Komendy Główniej Armii Krajowej). Fotografové vyškolení v referátu dokumentovali každodenní život Varšavy během okupace a později v roce 1944 průběh Varšavského povstání. Z fotografů povstání lze uvést například jména jako Tadeusz Bukowski, Sylwester Braun, Eugeniusz Lokajski, Wiesław Chrzanowski, Józef J. Krapieński, Wacław Żdżarski, Jerzy Tomaszewski, Leonard Sempoliński a řada dalších. Početná skupina fotografů pracovala také mimo území Polska na frontách v Evropě, Africe i Asii. K nejznámějším patří Wiktor Ostrowski, Tadeusz Szumiński a Józef Rybicki. Posledně jmenovaný pořídil přes 4 tisíce snímků, zúčastnil se mnoha významných a symbolických okamžiků války. Mimo území Polska fotografovali taktéž Kazimierz Krynkiewicz, Adam Chruściel, Władysław Choma, Władysław Gryksztas, Feliks Maliniak, Stanisław Gliwa a mnoho dalších. Již po zakončení válečných operací dokumentovali v roce 1945 ruiny Varšavy Leonard Sempoliński, Zofia Chomętowska či Edward Falkowski.

Léta 1945-1989

V prvních letech po druhé světové válce rozvoj dokumentární fotografie brzdily tři faktory. Prvním byla fatální ekonomická situace válkou zdevastované země, v níž se nedostávalo doslova všeho. Druhým faktorem byla stále rozšířená estetika piktorialismu přizpůsobená potřebám reálného socialismu. Obvykle se upozorňuje na dominantní vliv estetiky Jana Bułhaka a jeho koncepce „Rodné fotografie“ (polsky „Fotografia Ojczyzna“), která – jak se soudí – účinně odstříhla polskou fotografii od světových proudů tehdejšího období. Jak bez okolků konstatuje Alfred Ligocki „Polští umělci fotografové stále zůstávali pod vlivem ohlupující estetiky Bułhaka a raději hloubali nad osvětlenými obilnými snopy na pozadí

bouřkových mraků nebo nad rafinovanými světlostíny a změkčenými obrázky architektonických krajinek, než aby se věnovali životu vlastního národa“¹¹. Nutno přiznat, že za ta léta kolem Bułhakovy ideje narostla spousta stereotypů. Objektivně je třeba říct, že koncepce Bułhaka padly na úrodnou půdu a jejich rozšíření přála politická situace poválečného Polska. O své koncepci Rodné fotografie začal Bułhak psát krátce před vypuknutím druhé světové války. Jeho články na toto téma se ukazovaly od roku 1937 v časopisech jako *Nowości Fotograficzne*, *Fotograf polski*, *Przegląd fotograficzny*. V roce 1951 (tedy rok po autorově úmrtí) byly tyto články soustředěny a vydány v knižní podobě pod názvem *Rodná fotografie*. Bułhak sám definoval rodnou fotografii jako: „(...) názorné představení země, jejího přirozeného povrchu a lidského díla i působení nacházejícího se tam způsobem tak pravdivým, výstižným a výrazným, aby to představení mohlo prohlubovat znalosti o rodné zemi a rozmnožovat radost a hrdost, kterou přináší národní znalost sebe sama (...) reprodukuje nejen relikty minulosti a přírodní úkazy, ale celý současný život člověka, zemi a vlasti“¹². Rodná fotografie se měla situovat někde mezi uměleckou fotografií (čistě formální) a dokumentací (prostým záznamem skutečnosti). Zdá se tedy, že Bułhak dokumentární fotografii ztotožňoval pouze právě s „dokumentací“. Psal: „kdežto fotografický dokument skutečnosti byl od narození a předurčení všeobecně ošklivý. Byl oschlý, nenápadný, zle nasvětlený, nešikovně komponovaný, zkrátka odpudivě šeredný. Informoval, ale nepromlouval k představivosti. Ve fotografii tedy byl vždy buď obraz, nebo dokument. Jedno, nebo druhé, ale každé zvlášť“¹³. Bułhak svérázným pojetím estetizace dokumentace paradoxně postuloval její zahrnutí do sféry umělecké fotografie. Koncepce fotografického obrazu přesycená sentimentalismem bohužel současně vylučovala z oblasti umění prostý záznam skutečnosti. Takové chápání dokumentu, jako něco bez zvláštní hodnoty, něco „neuměleckého“, na některých místech a v některých institucích přetrvalo dodnes.

Třetím faktorem ovlivňujícím rozvoj polské dokumentární fotografie byla měnící se politická situace v zemi po druhé světové válce. V dalších desetiletích bude

11 Ligocki A.: *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 98.

12 Bułhak J.: *Fotografia ojczyzna*. Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1951, s. 57.

13 *Ibidem*, s. 46.

situace dokumentární a reportážní fotografie záviset na střídajících se obdobích tání a zesílených represivních kroků úřadů. V roce 1946 formálně vzniká Hlavní úřad kontroly tisku, publikací a představení (GUKPPiW, existující vlastně již od roku 1945 jako Ústřední kancelář KPPIW). Od této chvíle budou cenzuře podléhat všechny publikace, televizní pořady, divadelní představení, výstavy, filmy atd. Cenzuře podléhá samozřejmě také fotografie, která se stala účinným nástrojem komunistické propagandy. Od roku 1947 se začaly do kulturní politiky zavádět zásady „reálného socialismu“. Od této chvíle se tématem záběrů stalo budování socialismu. Opakujícím se motivem byly heroizující záběry dělníků, hutníků, horníků a dalších zástupců dělnické třídy.

V polovině padesátých let, v období politického tání, se situace mírně zlepšuje. Místem, kde azyl našla řada vynikajících fotoreportérů, byly rozvíjející se ilustrované magazíny podle vzoru západních časopisů typu *Life* či *Paris Match*. Již v roce 1951 vzniká týdeník *Świat* (Svět, vychází až do roku 1969, kdy je zrušen v důsledku politických čistek po březnových událostech roku 1968, což byla politická krize vyvolaná studentskými stávkami a demonstracemi, které vypukly po cenzuře představení *Tryzny* od Adama Mickiewicze – místo něj vznikl týdeník *Perspektywy*)¹⁴. Podle amerického vzoru v podobě časopisu *Life* měla být fotografie stejně důležitá jako psané slovo. Vedoucím fotografického oddělení byl Władysław Ślawnny. K nejznámějším fotoreportérům časopisu patří Wiesław Prażuch, Jan Kosidowski a Konstanty Jarochofski. Tito fotografové si vzali za vzor snímky agentury Magnum a tehdejší francouzskou reportážní fotografii ve stylu magazínu *Paris Match* a byli polskými průkopníky směru humanistické dokumentární fotografie. Většina z nich byli samouci.

Od roku 1945 vychází týdeník *Przekrój* (průřez, profil) založený Marianem Eilem a Janinou Ipohorskou, v němž fotografie hrály vážnou roli v grafickém provedení. Dalším časopisem, v němž fotografie hrála významnou úlohu byl měsíčník *Polska* (Polsko), pro nějž pracoval mj. Tadeusz Rolke, Eustachy Kossakowski, Marek Holzman, Piotr Barącz či Irena Jarosińska.

14 Klatka G.: *Polské obrázkové novinové tituly*. Institut tvůrčí fotografie, Opava 2006.

Skupina vynikajících fotoreportérů spolupracovala také s týdeníkem „*ITD*“, který vydávala Vydavatelská agentura pro mládež Sdružení polských studentů v letech 1960-1990¹⁵. Tento týdeník byl původně určen studentům, postupně se však začal věnovat významným společenským otázkám. S „*ITD*“ byli spojeni mj. fotografové Adam Hayder, Jan Hausband, Krzysztof Pawela, Krzysztof Wojciechowski, Jan Morek, Andrzej Polec, Andrzej Kiełbowicz, Mirosław Makowski, Stanisław Kulawiak, Piotr Łączyński, Mariusz Wieczorkowski, Jerzy Kośnik, Andrzej Baturo, Anna Musiałová, Krzysztof Barański, Sławomir Biegański, Witold Kuliński, Maciej Osiecki a Władysław Lem. Formálně syrové snímky fotografií z okruhu „*ITD*“ se zaměřovaly na společenské problémy a často přímo otevřeně oponovaly oficiální propagandě úspěchu. Pro týdeník pracoval také známý portrétista Krzysztof Gierałowski.

Na přelomu 70. a 80. let bylo možné v Polsku pozorovat zvýšený zájem o reportážní a dokumentární fotografii výrazného politického charakteru. Společenské a politické události tehdejšího období, jako například vznikající opoziční hnutí Solidarity, vedly k tomu, že lidé začali pociťovat potřebu dokumentovat a zachycovat dějinné okamžiky. Fotografické sdělení se zařadilo k tem významnějším. Vedle profesionálních fotoreportérů hráli významnou roli při dokumentaci aktuálních událostí také amatéři. Sławomir Magala napsal: „dokument ihned začal hrát úlohu, jakou už dávno nehrál. Objevily se výstavy věnované jak tragédii v prosinci 1970 (pozn. překl.: krvavé potlačení dělnických stávek a demonstrací), tak i úspěšné stávce v srpnu 1980 (pozn. překl.: dělnické stávky, které skončily dohodou s komunistickou vládou o založení nezávislých odborů Solidarity), objevily se kolektivy zpracovávající materiály z června 1956 v Poznani (krvavě potlačené demonstrace a stávky), fotografie začala být objektem zájmu všech jako jeden z prvků, které utvářely naše myšlení o poválečných osudech naší společnosti“¹⁶. Četné fotografické výstavy byly způsob, jak se obejít státním aparátem kontrolované sdělovací prostředky a zároveň umožňovaly proniknout k široké veřejnosti. K

15 Heyda S.: *Fotografická reportáž z týdeníku „ITD“* 81. Institut tvůrčí fotografie, Opava 2007, s. 6.

16 Magala S.: *Polska droga do dokumentu*: Fotografia, 1984, č. 2/22, s. 34.

nejvýznamnějším lze zařadit „Srpen 80“ z listopadu 1980 a „Události, dokumenty z historie“ z roku 1981¹⁷. Na výstavách se poprvé ukázaly záběry z dramatických událostí z let 1956 až 1980.

Dočasné tání v Polsku na přelomu 70. a 80. let skončilo v prosinci 1981 zavedením stanného práva. K nejpůsobivějším obrazům z tohoto období nepochybně patří snímek Jerzyho Košnika a anonymních fotografů z pacifikace dolu Wujek v Katovicích zvláštními oddíly milice ZOMO, v jejichž důsledku zahynulo 9 horníků. Svého druhu ikonou stanného práva se stal záběr anglického fotografa Chrise Niedenthala, který od roku 1973 trvale žil v Polsku. Na snímku byl obrněný transportér na pozadí kina Moskva a velkoplošné reklamy na právě promítaný film *Čas apokalipsy*.

Projevem zesíleného (nikoliv však dominantního – dokument nadále zůstával na okraji) zájmu o dokument byla 1. celopolská přehlídka sociologické fotografie ve městě Bielsko-Biala v roce 1980. V rámci přehlídky proběhlo několik výstav, mj. expozice etnografické a žánrové fotografie 19. století, snímky fotoreportérů týdeníku *Świat*, fragmenty *Sociologického záznamu* Zofie Rydetové a výstavy *Štětínská rodina*, *Huť-domov-rodina*, *Z perspektivy let*, *Dokument času* (fotografie ze sedmdesátých a osmdesátých let)¹⁸. Vedle výstav se konalo také sympozium věnované problematice dokumentární fotografie. A ačkoliv byla přehlídka již po několika dnech cenzurou uzavřena, stala se významnou událostí propagující v Polsku sociologickou fotografii v oněch dobách.

Jak si lze všimnout, dokumentární fotografie je přítomna především jako fotoreportáž, fotografie událostí. Chybějí zato cíleně uskutečňované autorské dokumentární záznamy. K nečetným výjimkám patří práce konceptuálnějšího charakteru Mariusze Hermanowicze z cyklu *Pohled z mého okna. Kronika z let 1968-1979* (1979), *Stopy. Varšava 1977* (1977), *Dvorek aneb divadlo ze života* (1979).

Jednou z nejvýznamnějších postav polské fotografie je Zofia Rydetová. Od roku 1978 do roku 1991 Rydetová pracovala na svém monumentálním projektu nazvaném *Sociologický záznam* (*Zapis Socjologiczny*), v němž dokumentovala

17 Heyda S.: *Fotografická reportáž ...*, op. cit., s. 6.

18 Ligocki A.: *Czy istnieje ...*, op. cit., s. 123.

polský venkov. Rydetová fotografovala uvnitř chalup, domů a bytů. Obyvatele obvykle usazovala přímo před objektiv, záběry dosvětlovala bleskem. „Idea byla představit člověka pomocí předmětů. Domnívala jsem se, že člověk nebude tak důležitý. Ale ukázalo se, že ten je nejpodstatnější, že musí sedět uprostřed. A musí se dívat přímo do objektivu. Když se kouká stranou, kazí mi celou koncepci“¹⁹. Rydetová byla snad jedinou polskou fotografkou, která v oněch dobách a tak dlouho konsekventně aplikovala metodu sérií. „Záznam“ se stal zdrojem inspirace pro řadu současných fotografů.

Dalším cyklem vznikajícím celá léta je *Fotodeník* (Fotodziennik), který Anna Beata Bohdziewiczová tvoří od roku 1981. Deník se skládá ze snímků z politických událostí, manifestací, voleb promíchaných s výjevy z autorčina soukromého života. Reprodukce nevelkých rozměrů Bohdziewiczová doplňuje o rozsáhlé popisky. Jak sama říká, veřejné události se snaží ukázat soukromým způsobem. Její snímky ukazují každodenní skutečnost, to, jak se vzájemně proplétají a ovlivňují sféra politiky a život běžných lidí.

Směrem k novému – 90. léta a nové tisíciletí

Na začátku 90. let dvacátého století se polská fotografie ocitla na místě, kde dosud nikdy ve své historii nebyla. Poprvé za mnoho desítek let získali polští fotografové absolutní a ničím nespoutanou svobodu vyjadřování. Události roku 1989 přinesly změny ve všech rovinách společenského života, nejen v Polsku, ale v celé střední a východní Evropě. Byl to čas přehodnocování a prudkého otevření se všemu novému. Svoboda slova a narůstající poptávka po informacích přejí vzniku nových tiskových titulů. Zajímavé materiály lze vidět ve společenských a politických týdenících jako například *Polityka* (rubrika Na vlastní oči), *Newsweek*, *Przekrój*, *Wprost* a také v přílohách k dennímu tisku: *Duży Format*, *Wysokie Obcasy* (Velký formát, Vysoké podpatky, obě *Gazeta Wyborcza*) či v bohužel již neexistujícím časopise *Magazyn Rzeczpospolitej* (Magazín republiky). Od roku 1999 se ukazuje polská verze měsíčníku *National Geographic*. Vzniká také spousta titulů pro ženy a

19 Zawadzka A.: *Ja jedna przedłużam im życie*. Wysokie Obcasy, 2008.

podnikatele, které si váží dobré fotografie (*Elle, Pani, Twój Styl, Forbes*). Zároveň s ilustrovaným tiskem se rozvíjejí také fotografické agentury. K největším v Polsku patří FORUM Polska Agencja Fotografów, Reporter, East News, Polska Agencja Prasowa.

Kromě typických fotografických agentur vznikají také tzv. fotografické kolektivy, které své působení řadí někam mezi agentury umělecké a komerční. Skládají se z přibližně 10 fotografů a sázejí především na realizaci zajímavých fotografických projektů a propagaci svých členů. K nejzajímavějším patří krakovský Visavis, Sputnik Photos nebo NAPO Images vzniklý v roce 2008. Do skupiny uznávaných fotoreportérů patří mj. Krzysztof Miller, Łukasz Trzciński, Filip Ćwik, Piotr Małecki, Adam Lach, Wojciech Grzędziński, Maciej Jeziorek, Bogdan Krężel, Adam Tuchliński, Mariusz Forecki, Justyna Mielnikiewicz, Agnieszka Rayssová, Rafał Milach, Jan Brykczyński či Grzegorz Klatka.

Jmenovat by se slušelo také Tomasze Kizného, Witolda Krassowského, Tomasze Gudzowatého, jehož černobílé snímky vznikají na různých exotických místech, a Tomasze Tomaszewského, jenž dlouhodobě spolupracuje s časopisem National Geographic a který realizuje také své vlastní dokumentární projekty (*Centrum Nadziei, Rzut beretem*, česky Centrum naděje a volně Co by kamenem dohodil).

V devadesátých letech vznikají a rozvíjejí se nové tituly odborného tisku. Kromě časopisů určených fotoamatérům, které se věnovaly zejména technice, se na trhu objevují i magazíny jako *Kwartalnik Fotografie, Pozytyw* (dnes již neexistující) či *Biuletyn Fotograficzny*, které na svých stránkách prezentují zajímavé materiály a kritické texty uznávaných tuzemských i zahraničních autorů. Poslední dobou se rozvíjejí internetové fotografické portály a magazíny. Jednou z nejzajímavějších iniciativ posledních let je internetový magazín dokumentární fotografie 5klatek.pl tvořený samotnými fotografy. Na jeho stránkách se ukazují reportáže i dokumentární projekty, které by neměly šanci na zveřejnění v tradičních tištěných médiích.

Po roce 1989 vznikají také četné fotografické školy. Studenti mají možnost učit se fotografii na různých úrovních. Řada se rozhoduje pro studium v zahraničí. Velké oblibě se těší Institut tvůrčí fotografie v Opavě. Významnou úlohu v

popularizaci fotografie hrají také rozličné fotografické festivaly jako Krakovský měsíc fotografie, Lodžský festival fotografie, Varšavský festival fotografie, Poznaňské fotografické bienále.

Konec století se stal záminkou k realizaci řady skupinových dokumentárních projektů. Zajímavým podnikem byl projekt *Ex Oriente Lux* (2002) vytvořený polskými studenty ITF. Projekt prezentoval každodenní život na polsko-bělorusko-litevském pohraničí. Tohoto projektu se zúčastnili Piotr Szymon, Rafał Milach, Andrzej Kramarz, Paweł Supernak, Adam Kardasz, Łukasz Wołagiewicz, Andrzej Górski, Piotr Niemczynowicz, Kuba Dąbrowski a Grzegorz Dąbrowski.

Jedním z posledních dokumentárních cyklů, který se uskutečnil v posledních letech dvacátého století, byl projekt Wojciecha Prażmowského *Bílo-červeno-černé* (Biało-Czerwono-Czarna). Na své cestě provincionálním Polskem zaznamenával Prażmowski zbytky éry odcházející do minulosti. Příznačný je návrat tohoto autora, známého především tvůrčí fotografií, k dokumentu. Jak sám říká: „Ucítil jsem náhlou potřebu. A vůbec nejde o to, že máme konec tisíciletí – 1999-2000, a konec. No, trochu snad. Ale především jde o plynoucí čas. O změnu krajiny a o to, co se v Polsku děje. Stojíme dnes před něčím, co se stane, nevím co – zda nějaká Evropská unie, nebo co. Ale něco se nepochybně stane a toto je poslední okamžik, kdy se dají zaznamenat mizející body, ačkoliv si stejně myslím, že už je pozdě“²⁰. Bílo-červeno-černé je svého druhu kolekce–archív objektů vyplňující veřejný prostor. Pozůstatky komínů, pouliční květináče, letadla-pomníky, kapličky, stará auta. Tuší se atmosféra nostalgie místy smíšená se surrealistickými kompozicemi objektů – malý fiátek stojící vedle sochy obrovského dámského pantofle, betonový dinosaurus, loď „brázdící“ asfalt. Prażmowski postupuje jako sběratel toho, co už minulo, pečlivě sbírá útržky mizející skutečnosti.

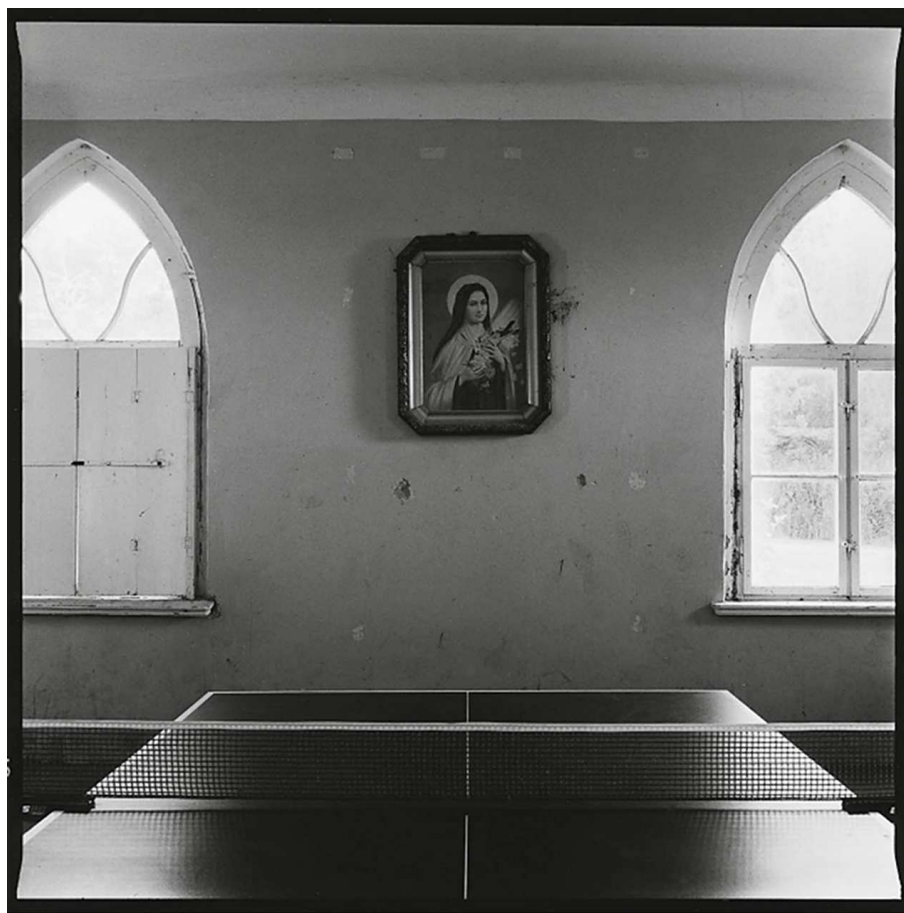
Symbolickým shrnutím posledního desetiletí dvacátého století měly být souborné výstavy představující výsledky práce polské fotografie. Zde lze jmenovat prezentaci *Pronikání* (kurátor Marek Grygiel) předváděnou v roce 2000 na Měsíci fotografie v Bratislavě či výstavu „Kolem dekády – polská fotografie 90. let“ z roku

20 Mazur, A.: *Kocham fotografię. Wybór tekstów 1999-2009*. 4000 Malarzy, Warszawa 2009, s. 285.

2002 (kurátoři Krzysztof Jurecki, Adam Sobota a Krzysztof Cichosz). U té poslední stojí za to se zastavit z jednoho důvodu – jejím nezamýšleným vedlejším efektem byla diskuse o kondici současné polské fotografie, ale také o kritériích její prezentace. Nepřítomnost řady významných jmen a celkové opomenutí dokumentární fotografie vyprovokovaly sérii živých polemik mezi jedním kurátorem Dekády Krzysztofem Jureckým a Adamem Mazurem.

Devadesátá léta by se tedy měla považovat za přechodné období, v němž se fotografové snaží najít si své místo v nových podmínkách a kdy na scénu vstupuje nová generace autorů. Krzysztof Miękus v doprovodném textu k výstavě *Nyní Polsko* (Tereź Polska) podotýká, že „Třetí republika (pozn. překl.: V Polsku je nyní tzv. třetí republika, druhá byla mezi světovými válkami a první v letech 1454-1795) se setkala s překvapivě slabým ohlasem fotografů dokumentaristů. Zejména první léta její existence nebyla plodná na fotografickou aktivitu zaměřenou na ukazování dynamicky probíhajících změn. Teprve v poslední době [pozn. autora: asi v roce 2006] lze pozorovat vznik stále nových dokumentárních projektů subjektivně popisujících náš okolní svět. Nejedná se tu však o povrchní zaznamenávání události ani o reportérské zachycování příběhu, ale o vědomě uskutečňované fotografické cykly, jejichž autoři se rozhodli obrazem vyprávět o své vizi světa za oknem, místa, v němž žijí, neboli nynějšího Polska (...) musela se objevit teprve generace fotografů, jejichž činnost připadá na období po roce 1989, abychom se mohli dočkat seriózních dokumentárních návrhů“²¹.

21 Miękus K.: *Teraz Polska*. Pozytyw, 2006, č. 04/05, s. 6.



Ireneusz Zjeżdżałka

NOVÝ DOKUMENT

V posledních letech 20. století se dal v polské fotografii zaznamenat návrat k prostému a věrnému registrování skutečnosti. Značnou oblibu si tehdy získával směr „kontaktní“ fotografie. Práce velkoformátovým přístrojem a pořizování pozitivů kontaktní metodou bylo svým způsobem navazování na přímou fotografii amerického modernismu. Způsob veristického záznamu skutečnosti používají tvůrci jako Bogdan Konopka, Wojciech Zawadzki nebo Andrzej Jerzy Lech. Tito autoři spolu s Jerzym Olkem, Jakubem Byrczkiem a dalšími již v první polovině 80. let spoluvytvářeli program „elementární fotografie“ soustředěný kolem vratislavské galérie Foto-Medium-Art. Základním postulátem elementární fotografie bylo precizní a přímé znázornění přírody. Wojciech Zawadzki ve svém cyklu s poněkud zavádějícím názvem *Moje Amerika* (1997-2001) zachycoval prozaické městské výjevy z okolí města Jelení Hora. Andrzej Jerzy Lech, který od roku 1987 ve Spojených státech opravdu žije, tvoří *Cestovní deník*, v němž nevelké (Lech používá přístroj Super Ikonta z roku 1934 na formát 6×9 cm) fotografie obyčejně banálních míst jsou doprovázeny osobními zápisky autora. Taktéž Bogdan Konopka vytvořil svůj vlastní jedinečný styl. Tlumená světla dávající fotografiím nádech mysticismu jsou přítomna jak na snímcích Paříže (*Neviditelná Paříž*), tak i na záběrech z cesty po Číně nebo v analytičtějším cyklu z výstavby budovy pekinské opery.

V dílech všech výše jmenovaných autorů je přítomný poetický prvek nostalgie, ba dokonce jistého sentimentalismu. Velkoformátová kontaktní fotografie, použití starých přístrojů nebo dírkové komory mělo být tedy přímou odpovědí na prudké rozšíření digitálních technik zobrazování: „návrat ke zdrojům, k jednoduchosti, to je přirozená reakce na prudký rozvoj nových technik a nápor formálních experimentů“²². Za most spojující staré s novým lze považovat výstavu

22 Łubowicz E.: *Źródło poetyckiego widzenia*. In: *Kontakty. Czas przełomu, przełom czasu*. Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice 2000.

Fotorealisté, která se konala koncem roku 2003 v krakovské Galerii Zderzak (česky zderzak=nárazník). Na výstavě byly prezentovány práce čtyř fotografů – Sławoje Dubiela, Piotra Szymona, Andrzeje Ślusarczyka a Ireneusza Zjeżdżałky. Každý jmenovaný autor svým vlastním způsobem interpretoval postindustriální krajinu. Sławoj Dubiel fotografoval dosloužilou cementárnu v Opolí. Jeho snímky postupně bouraných budov a ocelových konstrukcí přivádějí na mysl antické ruiny. Andrzej Ślusarczyk zachycoval důlní krajinu okolí města Wałbrzych. Ireneusz Zjeżdżałka fotografoval venkovskou krajinu svého rodného města Września – mj. interiéry zavřeného a opuštěného průmyslového závodu Stokbet, který ve svém nejlepším období vyráběl železobetonové a betonové prefabrikáty. A konečně Piotr Szymon se v cyklu *Spěšná pozorování* (Obserwacje pospieszne) soustředil na krajinu Horního Slezska viděného z oken vlaku na trase Myslowice – Zabrze. Lehce máznuté snímky ukazovaly to, co nenávratně mizí – tzv. familoky (staré dělnické obytné domy), hutě, doly. Objekty rozkrádané zloději kovů, které se postupně propadají do neexistence.

Kromě tématu – zachycení materiálních zbytků průmyslové éry – spojuje fotografie přítomné na výstavě prostý a bezprostřední přístup ke skutečnosti, snaha o představení věcí tak, jak jsou. Wojciech Wilczyk, kurátor výstavy píše: „Umělci představení v Galerii Zderzak jednoduše fotografují témata ze svého nejbližšího sousedství. I když každý používá jiný druh přístroje a zcela jinak ‚vidí‘ zaznamenávané objekty, to, co je spojuje, je čistě realistický a nevyumělkovaný přístup k tématu“²³. Samotný název výstavy měl navazovat na malířský hyperrealismus – směr, jehož představitelé si kladli za cíl věrné a realistické, místy až přehnaně, znázornění skutečnosti.

Nové jevy v polské fotografii se staly nadobro viditelné v roce 2006. Tehdy se konaly takřka ve stejnou dobu dvě výstavy, které představily široké veřejnosti nové směry vývoje polské fotografie a vyvolaly velký ohlas. První výstava nazvaná *Nyní Polsko* (Teraz Polska) se konala v květnu během krakovského Měsíce fotografie. Kurátorem expozice byl šéfredaktor časopisu *Pozytyw* Krzysztof Miękus. Na výstavě se vedle prací autorů starší a střední generace ukázala také tvorba mladých fotografů

23 Wilczyk W.: *Sławoj Dubiel, Piotr Szymon, Andrzej Ślusarczyk, Ireneusz Zjeżdżałka: Fotorealizm. FOTOTAPETA 2003*. Dostupné z WWW: < <http://fototapeta.art.pl/2003/rlm.php> >.

a naprostých debutantů. Celkem byly představeny díla více než třiceti autorů, mezi nimi byli mj. Agnieszka Rayssová, Andrzej Kramarz, Andrzej Zygmuntowicz, Igor Omulecki, Konrad Pustoła, Kuba Dąbrowski, Łukasz Trzciński, Przemysław Pokrycki, Mariusz Forecki, Wojciech Wilczyk, Rafał Milach a další. Záměrem výstavy bylo ukázat současné Polsko v „křivém zrcadle fotografie“ a opravdu v řadě vystavených prací byly vidět prvky ironie a dokonce i sarkasmu. Expozice tvořila mnohový obraz Polska na začátku 21. století. Jednotlivé vrstvy sestávaly z předmětů-symbolů toho, co je staré i nové. Jak psal v komentáři k výstavě Mariusz Sieniewicz „od nového jazyka tryskají znaky a řeči minulosti, které se nedají vymazat ani na ně zapomenout. Pokud tedy smlouvy, dohody a zákonodárné síly svedou ze dne na den zavést nové výrazy, tak se realita svým způsobem mění a často směšuje patos s ironií, vážnost s šaškárnou a krásný portrét se stává karikaturou. Z fotografického kotle se vynořuje Polsko vznešené i kejklířské. Vážné, ale zároveň výsměšné. V záměru patetické, ve skutečnosti kýčovitě“²⁴.

Druhá výstava byla zahájena v červnu 2006 v Centru současného umění ve Varšavě expozicí nazvanou *Noví dokumentaristé*. Kurátorem této výstavy byl Adam Mazur, který na ní shromáždil díla 21 autorů, nimiž byli Anna Bedyńska, Agnieszka Brzeżańska, Mikołaj Grospierre, Aneta Grzeszykowska/Jan Smaga, Zuzanna Krajewska, Andrzej Kramarz, Weronika Łodzińska, Franciszek Mazur, Rafał Milach, Igor Omulecki, Krzysztof Pijarski, Przemysław Pokrycki, Igor Przybylski, Konrad Pustoła, Szymon Rogiński, Wojciech Wilczyk, Albert Zawada, Krzysztof Zieliński, Ireneusz Zjeżdżałka, Monika Bereżecka a Monika Redziszová. Název výstavy vědomě odkazoval na slavnou expozici *New Documents*, která byla zahájena 6. března 1967 v newyorském Muzeu moderního umění, na níž se ukázaly práce tehdy málo známých fotografů jako byli Diane Arbusová, Lee Friedlander, Garry Winogrand a William Eggleston. Jejich záběry znamenaly pro tehdejší veřejnost značný estetický šok. Vyjadřovaly se přímo ke skutečnosti, ukazovaly to, co je ošklivé a banální, zkoumaly oblasti, které byly do té doby tabu. Kurátor výstavy John Szarkowski tehdy psal: „To je nová generace. Úplně jiná než generace fotografů 30.

24 Sieniewicz M.: *Metaforyczne fotowariacje o Polsce*. Pozytyw 04/05 2006 s. 16.

a 40. let (...), kteří chtěli vzdát úctu lidstvu nebo přispět ke společenským změnám. Arbusová, Winogrand a Friedlander si na něco takového nečiní nároky. Nespojuje je ani styl, ani druh citlivosti, každý z nich má vlastní výraznou vizi, co by měla fotografie být “²⁵. Slova Szarkowského dokonale vystihují Mazurovu koncepci výstavy a obecně vystihují vymezení situace nové polské dokumentární fotografie.

V rozhovoru zveřejněném ve významném deníku *Gazeta Wyborcza* Mazur srovnával svou výstavu k výstavě *Nyní Polsko* a přiznával, že se mu jedná o uspořádání generační výstavy. „Nyní Polsko nebyla výstava generační, tam své práce ukazovali také fotografové starších ročníků. Ta naše generační je “²⁶. Na jiném místě prohlašuje: „když jsem dělal výstavu o novém dokumentu, mým cílem bylo vyprovokovat diskusi na téma, co ti mladí fotografové přicházející po kritickém umění 90. let chtějí sdělit za pomoci tohoto a ne jiného média “²⁷.

Pokud se tedy výstava *Nyní Polsko* soustřeďovala na subjektivní popis polské reality a v tomto smyslu byla pohledem fotografa-reportéra, tak prezentace *Noví dokumentaristé* uchopovala problém samotného chápání pojmu dokument, dokumentárnosti a jejich vztahy se současným uměním. Široké chápání slova *dokument* dovolilo ukázat vedle sebe díla fotografů-dokumentaristů, jejichž tvorba má své kořeny v akční fotografii, a umělců, kteří pouze využívají konvence dokumentu k vlastním cílům.

„Tak či onak se zdá, že přinejmenším část účastníků výstavy nových dokumentaristů hraje rafinovanou hru ani ne tak se samotným fotografickým dokumentem, jako s reprezentováním skutečnosti a více či méně vědomě či intuitivně s Baudrillardovou hyperrealitou, simulací a simulakrem “²⁸. Příkladem takovéto hry se skutečností přítomným na výstavě jsou práce Anety Grzeszykové a Jana Smagy z cyklu *Album*. „Album“ se skládá ze snímků ze soukromého rodinného archívu Grzeszykové, z nichž autorka utkala sebe samou, čímž zpochybnila klasicky

25 Bosworth P.: *Diane Arbus. Biografia*. Wydawnictwo W.A.B. 2006, s. 252.

26 Kowalska A.: *Trzydziestolatkom nie jest wszystko jedno*. *Gazeta Wyborcza* 11.06.2006. Dostupné z WWW: < <http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34861,3406814.html> >.

27 Miskowiec M.: *Rzeczywistość a dokument*. Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2008, s. 86.

28 Stokłosa B.: *Dokumentować po Baudrillardzie*. *Obieg.pl*. Dostupné z WWW: < <http://www.obieg.pl/teksty/5886> >.

chápanou dokumentárnost fotografického záznamu. Činnosti tohoto typu nás nutí si klást otázku, kde jsou hranice pojmu dokument, co ještě dokumentem je, a co už není, ptát se na smysl tohoto termínu, který se občas zdá být už tak široký, že vlastně nic neznamena.

Co to tedy je ten nový dokument? Nutno konstatovat, že definice nových jevů a jejich jednoznačná klasifikace způsobuje řadu potíží. Jak ukázala výstava *Noví dokumentaristé* a jak už jsem psal výše, dnes je pojem *dokument* chápán velice široce. Když tedy hovoříme o jevech nového dokumentu, tak se spoléháme spíš na intuici a cit umožňující nam zařadit určité práce do té a žádné jiné kategorie. Karolina Lewandowska poznamenává, že „se zde jedná o specifickou koncepci fotografického dokumentu, u něhož jsou kognitivní funkce vůči kritickým nebo expresivním druhořadé. Takový dokument funguje samozřejmě na poli uměleckém, nikoliv hromadném sdělení“²⁹. Takovéto hledisko dovoluje zapojit do směru nového dokumentu práce, které by se jinak daly jen těžko klasifikovat jako dokument. Práce nových dokumentaristů se situují někam mezi reálně existující skutečností a její mediální simulací. Jak píše Adam Mazur, „postava nového dokumentaristy, na nějž se výjimečně hodí benjaminovský termín ‚výrobce‘ (německy Produzent), se situuje do prostoru nikoho, někdam mezi uznávané koncepce aktivity umělců a fotografů, vyhledává a dokumentuje fragmenty reality, které by v podstatě mohl nafotit každý, ale nakonec to nedělá nikdo“³⁰.

Předmětem zájmu autorů se stala sféra do té doby považována za zcela nefotogenickou. Fotografové obražejí svou pozornost na místa, situace a objekty nacházející se dosud mimo okruh jejich zájmů – nudné provincionální městečko, nedokončené domy, místní slavnosti, prozaické krajiny, průměrnost. Viditelným rozlišovacím znakem nové fotografie je vztah autora k fotografovaným lidem a situacím. Úcta k fotografovaným osobám přítomná v klasické humanitní dokumentární fotografii byla nahrazena humorem, ironií, sarkasmem a často dokonce neskrývanou nechutí. Noví dokumentaristé kritiku směřují přímo k

29 Lewandowska K.: *Estetyka dokumentalna w fotografii polskiej okresu odwilży*. In: *Polska Fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów*. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 83.

30 Mazur A.: *Kocham ...*, op. cit., s. 200.

fotografovaným lidem, zpravidla patřícím k nově vzniklé střední třídě, k jejich nekritickému přijímání všeho západního, jejich špatnému vkusu.

Když sledujeme estetickou stránku děl nových dokumentaristů, můžeme si všimnout odkazů a přímých výpůjček formálních prostředků, které se v západních zemích rozvíjely víceméně od 70. let. Lze si povšimnout prvků charakteristických pro düsseldorfskou školu, novou topografii, britskou novou dokumentární fotografii 80. let (i když jediným jejím zástupcem běžně známým v Polsku zůstává Martin Parr).

Pokud však na Západě kontinualita historického vývoje fotografie zůstává zachována, tak v případě Polska a dalších zemí Střední Evropy už to tak zřejmé není. Vzhledem k neexistenci místní tradice a dlouholetému nedostatku svobodného přístupu ke světovým úspěchům fotografie je hledání konkrétních zdrojů inspirace problematické. Jak poznamenává Wojciech Wilczyk „otázka tradic je v případě nejnovějších polských dokumentů věcí druhořadou a vyplývá spíš z jistých osobních zálib autorů (či prostě „odkroukání“), nemá ani charakter odkazování se na nějaký směr, proud či školu“³¹. Adaptace globálních strategií zobrazování na místní podmínky a tradice vede nezřídka k překvapivým výsledkům. Tomáš Pospěch píše: „viděno tedy přes poučení západem je paradoxním kouzlem novosti „nového dokumentu“ v tom, že jako svěží vítr do střední Evropy vane to, co bylo v západním prostoru několikrát zužitkováno, recyklováno, kolovalo v citacích i kopiích, obohaceno o některé aktuální podněty dneška. Z pohledu středoevropana spočívá neobyčejná podmanivost těchto tendencí v dialogu s tradičním dokumentem, s tím, co zde bylo dosud nafotografováno a jak byla realita kolem nás obrazově uchopována“³². Začíná být vidět stírání hranic mezi jednotlivými typy a druhy fotografie. Promísení prvků charakteristických pro tradiční dokument, módní fotografii a dokonce i amatérskou fotografii způsobuje, že toto rozdělené ztrácí smysl.

31 Wilczyk W.: *Czy to dziwne? Nie, wcale*. In: *Nowi Dokumentaliści* s. 21.

32 Pospěch T.: *Nowy dokument. Czechy, Slowacja, Węgry, Polska / Nový dokument. Česká republika, Slovensko, Maďarsko, Polsko*. In: *Fotografia dokumentalna w projektach fotograficznych / Dokumentární fotografie ve fotografických projektech*. Galeria Szara, Cieszyn 2005, s. 25.

Když si prohlížíme díla vzniklá v posledních letech, můžeme se pokusit vyčlenit několik význačných formálních tendencí společných různým autorům. Vymezení a zařazení děl daného autora do té a ne jiné kategorie je věcí dohody a není pochopitelně závazné – má jen pomoci k přehlednější analýze jevu *nového dokumentu* jako celku.

A tak první skupinu představují díla, jejichž zdroje můžeme hledat v tradiční fotoreportáži či dokumentu, akční fotografii a fotografii rozhodujícího okamžiku. Autoři těchto prací často trvale spolupracují jako fotoreportéři s ilustrovaným tiskem a dříve se nezdálo, že by pohybovali ve světě černobílého subjektivního dokumentu (Mariusz Forecki, Rafał Milach, Jan Brykczyński, Grzegorz Klatka, Adam Tuchliński, Agnieszka Rayssová).

Druhou skupinu představují fotografie, které se mohou řadit k tzv. dekriptivnímu přístupu nebo které s ním mají hodně společných rysů. Tento přístup se vyznačuje jednoduchostí, snahou o technickou dokonalost, objektivizujícím pohledem autora, jenž se snaží neovlivňovat vytvářený obraz a sebe sama odsouvat do pozadí. U portrétu jsou osoby zpravidla ustavovány přímo před objektiv, jsou si plně vědomy toho, že jsou fotografovány. Vztah mezi autorem a subjektem snímku nabírá charakter dialogu – často doslova, když fotograf klade fotografovanému člověku otázky nebo mu dává možnost něco říct. V případě deskriptivního přístupu je tradiční vyprávění nahrazováno typologií nebo sérií.

Třetí a poslední skupinou děl jsou ta, jejichž hlavním rozlišovacím znakem je to, že se nevejdou do žádné výše jmenované kategorie. Tyto práce se umísťují nejdále od tradičně chápaného dokumentu. Jejich autoři zpravidla běžně působí ve sféře komerční fotografie. Lze v nich najít prvky charakteristické pro styl *trash*, rozšířený ve světě módy na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Specifikem tohoto stylu jsou formální rysy jako stylizace na amatérské snímky, náhodné záběry, neostrost, přesvětlení, vinětující světlo blesku.

Jedním z mála sociálně zaměřených fotografů důsledně dokumentujících změny, ke kterým dochází v Polsku po roce 1989, je **Mariusz Forecki** žijící v Poznani. Forecki, dlouhodobě spolupracující s polskými společenskými a politickými

týdeníky, je autorem četných fotoreportáží, mj. z války v Čečně či zemětřesení v Arménii. V Polsku pracoval na cyklech jako Střípky dne (Okruchy dnia), Nová náboženství v Polsku – vyznavači Křišny (Nowe religie w Polsce – wyznawcy Kryszny), Nový nádherný svět (Nowy, wspaniały świat), Barvy moci (Barwy władzy), Mimo ráj (Poza rajem). Všechny vyprávějí o každodenním životě v Polsku z doby transformace zřízení. Jedním z nejzajímavějších projektů tohoto autora po formální stránce je cyklus Blue-Box, aneb Příběh o novém Polsku. Forecki začal pracovat na tomto cyklu v roce 2003, tedy rok před vstupem Polska do Evropské unie. Přistoupení Polska do Evropské unie bylo symbolickým okamžikem spojujícím státy bývalého komunistického východního bloku a Západ. V Blue Boxu Forecki podniká zajímavé experimenty s barvou – používá filmy na denní světlo, přičemž popředí osvětluje bleskem s nasazeným žlutým filtrem. Díky tomu získává charakteristické modré zabarvení pozadí, napodobující televizní a filmovou techniku blue-box, v níž se lidé a objekty snímají na modrém či zeleném pozadí a později se mohou nakláškovat na libovolnou scénérii. O svém projektu Forecki říká: „Technika slouží ke zdůraznění tématu a tématem jsou jevy importované do Polska odtamtud, tedy ze Západu. Je to příběh o opojení novou realitou. Před nějakým časem jsme se narodili tady a teď, ale náhle se během několika let kolem nás řada věcí změnila“³³. V Blue Boxu je tou scénérií polská realita prudce se měnící po roce 1989 a osobami, které mimoděk byly do ní nakláškovány, jsou běžní lidé, kteří se pokoušejí si na novou skutečnost zvyknout. Forecki fotografuje banální scénky všedního dne – veřejnost na technofestivalu, otevření dalšího úseku dálnice, otevření supermarketu, slavnosti organizované k různým příležitostem, předvolební politické pikniky. Tyto zdánlivě nepříliš významné události odhalují napodobování chování typické pro konzumní kulturu západních zemí. V tomto kontextu jsou lidé na Foreckého záběrech herci, kteří se zoufale pokoušejí hrát své nové role na pozadí příliš rychle se měnícího prostředí. Herci zbavení scénáře, nepřipravení na svou roli, improvizují na hraně grotesky. Modré pozadí dostává dvojí význam. Symbolizací barev Evropské unie symbolizuje také Západ. Na Foreckého snímcích se odehrává neustálá zábava a

33 5klatek.pl, č. 002, s.49. Dostupné z WWW: < <http://www.grzegorzdeminski.home.pl/003-5klatek.pdf> >.

mýtický Západ se ukazuje mít umělohmotnou tvář.

V jiném svém projektu nazvaném *Dělníci (Robotnicy)* Mariusz Forecki sleduje změnu étosu dnešních pracujících. Jeho snímky jsou na hony vzdáleny monumentálním a glorifikujícím znázorněním známým z historie (počínaje Lewisem Hinem po Sabastiaa Salgada). Forecki vypráví, jak se v posledních letech změnilo pojetí dělníka, pracoviště a pracovní kultura. Hovoří o fungování nového typu pracovní síly v postindustriální společnosti. Chtě nechtě snímky Foreckého evokují otázky na ideologii a místo dělníka v dnešním globalizovaném ekonomickém systému. Dělník chápaný podle stereotypu se spojuje s fyzickým pracovníkem nízkého vzdělání pracujícím v extrémně těžkých a vyčerpávajících podmínkách za špatnou mzdu. Dnes však dokonce i ty nejjednodušší činnosti, z nichž se skládá výrobní proces, často vyžadují specializované znalosti a továrna éry hi-tech je dokonale sterilním prostorem. Firma ve snaze udržet stálou výkonnost zavádí různé motivační balíčky – sociální balíček, systémy odměňování, integrační akce, relaxační místnosti atd. Dělník se stává součástí korporace a korporace se stává součástí jeho života. Forecki ukazuje člověka v kontextu neosobního sterilního prostředí výrobní haly, fotografuje během přestávek, pozoruje integrační setkání. Na jeho snímcích zbavených emocí jsou lidé oblečení do stejnokrojů stejně anonymní jako prostředí, které je obklopuje.

Svůj zájem o středoevropskou masovou kulturu projevuje také **Agnieszka Rayssová**. V cyklu s velmi výmluvným názvem *American Dream* analyzuje a fotografuje projevy popkultury, které mají své kořeny v americké masové kultuře a které byly více či méně úspěšně naroubovány do zemí bývalého komunistického bloku. Rayssová v dalších sériích realizovaných v rámci projektu svou pozornost zaměřuje na problémy života mladých žen zapletených do sítě každodennosti vytvářené sdělovacími prostředky. Ve svém díle autorka pozoruje zákulisí volby miss (Slovakia Beauty), vystoupení erotických tanečníků a jejich ženské publikum (Pánský striptýz), ženský box či casting do televizní soutěže talentů. Přímou formuluje otázky na příčiny a zdroje chutě napodobování amerického životního stylu: Proč je ta nová scéna tak atraktivní? Copak nám prostá skutečnost života našich rodičů nestačí?

Proč se tak moc snažíme kopírovat americký styl? Co se stalo s rodinnými a společenskými tradicemi společnosti léta vězící za železnou oponou a izolovanou od hlavního proudu masové kultury? “³⁴. Autorka při vytváření dalších fotografických příběhů vypráví o snech současných mladých žen – o touze být krásná a slavná, o iracionální potřebě objevit se v médiích. Střet místní náboženské tradice se symbolem globální konzumnosti je obzvláště vidět na snímku, kde holčička v typických bílých šatičkách pořizovaných na první svaté přijímání pojídá hamburger v restauraci McDonald’s (fotografie pochází ze série Let’s meet at McDonald’s). Na tomto snímku se s plnou silou zviditelňuje nová tradice, v níž hostie z prvního svatého přijímání je nahrazena sladkou houskou s kusem hovězího. Pro děvčátko narozené již v nové skutečnosti je návštěva v provozovně rychlého občerstvení pravděpodobně stejně významná zkušenost jako návštěva kostela. Spotřeba se stává novým náboženstvím.

Grzegorz Klatka je autorem mnoha vynikajících černobílých subjektivních reportáží představujících každodenní život polských rybářů, dívčí gymnázium (polské gymnázium odpovídá víceméně druhému stupni české základní školy) vedené řádovými sestrami, vězení pro matky s dětmi či anatomické lekce na lékařské akademii v Katovicích. Postupně začal pracovat také s barvou. Jeho snímky z nudistické pláže v Chorvatsku či Konstancinu – místa, které se spojuje s polským zbohatlictvím – ukazují velmi promyšlený způsob práce s barvou. Klatka jako fotograf na volné noze spolupracuje s řadou polských časopisů (Polityka, Wysokie Obcasy). Během svého dvouletého pobytu v Praze pracoval pro Pražský deník. Tehdy také vytvořil konceptuálnější sérii portrétů lidí stojících v kolonách na ulicích. Klatka fotografoval pomocí dálkově ovládaného aparátu umístěného za zadním sklem svého auta. Na jeho snímcích upoutávají takřka groteskní tváře fotografovaných lidí. Unavené, prázdné, nepřítomné, někam do dále upřené pohledy lidí uvězněných v nudě všedního dne³⁵.

³⁴ www.agnieszkarays.com

³⁵ Janczyk M.: *Fotografia zmotoryzowana. Portrety Grzegorza Klatki*. Kwartalnik Fotografia , 2009, č 30, s. 32.

Jedním z nejtitulovanějších (na svém kontě má již mj. ceny z tak prestižních soutěží jako *World Press Photo* a *The Picture of the Year*, ale také řadu ocenění v tuzemských soutěžích novinářské fotografie) a zároveň jedním z nejzajímavějších polských fotografů mladé generace je **Rafał Milach**. Jako fotograf na volné noze spolupracuje s řadou titulů polského tisku jako *Przekrój*, *Newsweek*, *Polityka*. Jeho snímky se ukazují také v zahraničních magazínech jako *Die Zeit*, *L'Espresso*, *GQ*, *Time* atp. Od roku 2006 je zastupován rakouskou agenturou Anzenberger. Na výstavě Noví dokumentaristé Milach se představil fotoreportáží, která se ukázala již dříve v týdeníku *Przekrój*, nazvanou „Volební večer PiS“, která referovala o finále polských prezidentských voleb v roce 2005 ve volebním štábu Lecha Kaczyńskiego. Ve své stylistice se tato fotoreportáž značně liší od typických agenturních materiálů běžně se ukazujících v tisku. V tomto materiálu se Milach úspěšně pokouší prodat skrz neposkvrněnou a napudrovanou vrstvu mediálního eventů – divadla připraveného odborníky na politický marketing. Postavy na snímcích osvětlené dolním či bočním světlem blesku dostávají d'ábelský ráz.

V jiném cyklu snímku nazvaném „Wunderland“ z roku 2006 Milach ukazuje obchodní centrum „Exaclibur City“ nacházející se na česko-rakouských hranicích v nevelké české obci Chvalovice. Centrum láká zákazníky nejen atraktivními cenami, ale také stejně atraktivním, či spíše absurdním vzhledem. V obrovském areálu centra se nachází mj. supermarket stylizovaný jako středověký hrádek obklopený umělohmotnými figurami draků, China Town, letadlo restaurace, veterinární klinika doktora Dolittle a kasino. Úvodní snímek cedule s nápisem „American Way“ symbolicky uvádí diváka do problematiky konzumnosti odněkud z Las Vegas, do světa naplněného plastickým kýčem. Ze střípků Milach konstruuje svět kýčovitě pohádky, v níž na umělohmotném hradě žijí umělohmotní draci a okolní svět je plný umělohmotných figur zvířat a modelů obrovských hamburgerů, láhví coca-coly, které doprovází šašek metající kozelce mezi láhvemi s kečupem. Wunderland je tedy jen surrealistický americký sen ztracený někde v nitru středoevropské krajiny.

Jedním z nejzajímavějších Milachových projektů je jeho fotografická esej *Mladé Rusko* (*Młoda Rosja*). Cyklus vznikající od roku 2004 se skládá z krajinek, portrétů a záběrů z každodenního života mladých Rusů. Zimní krajiny širého ruského

prostoru se střídají s pohledy na paneláková sídliště a výjevy z každodenního šedivého života doplněné statickými portréty často nasvětlenými bleskem. Sám o svém projektu píše: „Soustředil jsem se na dokumentaci každodenního života mladé generace Rusů, která vyrůstala v období transformace po rozpadu Sovětského svazu. (...) snažil jsem se nefotografovat úzkou skupinku ruských boháčů, tzv. zlaté mládeže či extrémní chudiny a sociální patologie ruského venkova. Záměrně jsem se vyhýbal kontrastům tak charakteristickým pro období proměn 90. let 20.století“³⁶. Milach navštívil během svých častých cest do Ruska jak větší města jako je Moskva, tak i malé obce ležící v asijské části Ruské federace. Postupně zúžil počet fotografovaných lidí na pouhých několik, s nimiž se více spřátelil. Dovolilo mu to hlouběji poznat hrdiny vyprávěného příběhu a fotografovat je v intimnějších chvílích jejich života. „Příběhy, které jsem chtěl vyprávět, se stávaly stále více intimnější a mí hrdinové mi dovolili se k nim přiblížit“³⁷.

Dalším autorem mladé generace, který se zaměřil na země bývalého Sovětského svazu, je **Adam Tuchliński**. Fotograf pocházející z východopolského města Białystok žije a pracuje jako nezávislý fotoreportér ve Varšavě. Spolupracuje mj. s polskými časopisy Newsweek a Przekrój. Ve svém cyklu Sovětské Bělorusko (Sovietskaja Białoruś) z roku 2005 dokumentoval všední život současného Běloruska. U Tuchlińského bychom však marně hledali stereotypní obrázky běloruského folklóru (typu starší žena v šátku na pozadí rozpadající se dřevěné chalupy), tak typické pro mediální sdělení. Tuchliński podobně jako Milach dovedně spojuje fotografie krajiny a pózované portréty. Jeho záběry jsou naplněny zdánlivě nepodstatnými maličkostmi, které teprve po složení do většího celku ukazují svůj skutečný význam. Portréty Lukašenka, kráva na pozadí panelákového sídliště, figuríny ve vojenských stejnokrojích zabalené do fólie, vojenská přehlídka a nakonec, což by mohlo v tamější realitě připadat zcela absurdní, restaurace McDonald's tvoří obraz současného Běloruska, jak někteří tvrdí, posledního autoritárního režimu v Evropě.

36 www.rafalmilach.com

37 Ibidem.

Tuchliński se po deportaci z Běloruska s pětiletým zákazem vstupu do této země zaměřil na Ukrajinu. Již v roce 2004 dokumentoval průběh tamější Oranžové revoluce. O dva roky později se vrátil do Kyjeva, aby fotografoval demonstrace ukrajinských nacionalistů a upadající pionýrský tábor (ukrajinských skautů).

Grzegorz Dąbrowski, profesně svázaný s bělostockou redakcí deníku *Gazeta Wyborcza*, pracuje od roku 2003 na cyklu *Nehody (Wypadki)*. Tento projekt vzniká tak nějak „mimořádně“ při jeho každodenní práci jako fotoreportéra. Jak sám přiznává, bezprostřední inspirací byly záběry dopravních nehod švýcarského fotografa Arnolda Odermatta (cyklus *Karambolage*). Odermatt jako policista fotografoval po čtyřicet let své služby všelijaké bouračky. Z jeho snímků ukazujících vraky automobilů vyzařuje jakýsi podivný klid. Zde se nám také vybaví práce mexického fotografa Enriqua Metinidese, který celá léta fotografoval pro mexický bulvární tisk všelijaké nehody a tvořil nemravně krásné obrazy smrti. Svými snímky Dąbrowski vstupuje do oblasti tabu, ve sdělovacích prostředcích neustále přítomné obrazy utrpení a smrti, na něž jsme si už stačili zvyknout, nám v přeestetizované podobě připadají jaksi nepatřičné. Tak jako ze záběrů Odermatta a Metinidese, i z děl Dąbrowského vyzařuje na nás klid. Na vozovce ležící starší žena, která byla patrně smrtelně sražena autem, vypadá jen jako herečka, statistka hrající scénu zločinu z nějakého béčkového filmu. Podobné asociace vyvolává snímek, na němž je vidět pouze ženská noha trčící z rozmláceného auta. Při prohlížení záběrů Dąbrowského máme dojem, že toto vše je nereálné – nikoliv surrealistické, ale nereálné. Doufáme, že se to ve skutečnosti nestalo, že to je pouze jakási hra nebo záběr z natáčení na placu.

Fotoreportér regionálního deníku **Arkadiusz Gola** se již několik let usilovně věnuje proměnám, ke kterým dochází na Horním Slezsku. Několika navazujícími cykly dokumentuje práci horníků v dole, jedná se o soubor *Šachta (Kopalnia)*, *Karmańkie* (záznam z posledních dnů existence stejnojmenné dělnické čtvrti) nebo obraz hermeticky uzavřeného společenství Romů nazvaný *Romové (Romowie)*. Díky své otevřenosti se Gola skvěle orientuje v tématech vyžadujících notnou dávku

společenské angažovanosti. Tuto empatii k fotografovaným lidem můžeme nalézt i v jeho sérii barevných portrétů pod titulem *Ženy z dolů* (*Kobiety kopalni*). V tomto projektu zachycuje Gola ženy pracující v dole – v místě, které je obecně vnímáno jako pracoviště výhradně mužů-horníků. Přičemž ženy, i když pracují na povrchu, vykonávají fyzicky stejně náročnou práci (např. třídění uhlí). Léta strávená v těchto extrémních podmínkách se podepisují na jejich zdraví a fyzickém vzhledu. Golovy portréty mají výrazně reportážní charakter. Gola portrétuje ženy přímo na jejich pracovišti, které tolik ničí jejich vzhled a postavení.

Obraz současného Horního Slezska zaznamenává také **Michał Łuczak**.

V projektu nazvaném *Mladí horníci* (*Młodzi Górniczy*, 2009) se zaměřuje na prostředí mladých mužů začínajících pracovat v dole. Jde o novou generaci horníků, která do tohoto zaměstnání nastupuje po několika letech úpadku a následné restrukturalizaci polského těžebního průmyslu. Łuczak fotografuje jejich poslední okamžiky v hornické škole, první cestu pod zem, ale i jejich každodenní život. Projekt uzavírají portréty hlavních hrdinů a syrové záběry zničené krajiny. Podobnou formu používá Łuczak i ve svém souboru z Ukrajiny nazvaném *Bílý dům* (*Biały Dom*). Jde o krátké, ale velmi působivé obrazové vyprávění o žácích a zaměstnancích školy, která je věrnou replikou amerického Bílého domu.

Silný vliv tradičně zpracované humanistické fotografie je vidět na fotografiích **Krzysztofa Gołucha**, který dlouhodobě velmi úspěšně dokumentuje každodenní život mentálně postižených. Podobně jako výše zmínění autoři přešel i Gołuch postupně od černobílé fotografie k práci s barvou. Ve svém cyklu *Ragbisté* (*Rugbyści*, 2009) zachycuje invalidní muže, pro které se ragby stalo nejen formou rehabilitace, ale i jistou metaforou jejich boje s nepřízní osudu. Práce Krzysztofa Gołucha nejsou typickými sportovními fotografiemi, které známe z denního tisku. Ragbyový zápas je pro něj pouze záminkou k bedlivému pozorování toho, co se děje mimo hřiště, k zachycení často velmi intimních okamžiků, malých, ale symbolických a univerzálních osobních příběhů. Výmluvnost fotografií je zdůrazněná dramatickým, téměř divadelním světlem.

Stejně pozorný, ale i nelítostný zároveň je při dokumentaci vlivu pop kultury na každodenní život Poláků fotograf **Paweł Olejniczak**. V cyklu "Polští hráči amerického fotbalu" (Polscy futboliści amerykańscy) vypráví o skupině nadšenců, členů amatérského družstva amerického fotbalu. Na fotografiích jsou hráči oblečení v charakteristických sportovních dresech, běhají po hřišti s postkomunistickým sídlištěm v pozadí a vypadají asi stejně tak přirozeně jako velbloud v centru města. V dalším souboru *Hoře! Hoře!* („Gorzko! Gorzko!“) vytváří silně zkreslený pohled na polskou svatbu. Fotografuje často nejen prapodivné chování svatebčanů, jejichž nápaditost roste s množstvím vypité vodky, ale i mizernou výzdobu sálů, kýčovitě dekorace apod. Ostré světlo blesku a ledabylá kompozice výřezu podtrhávají celý dojem umělé situace. V souboru *Pop Pope*, vytvořeném ve dvojici s **Marcinem Morawickým**, se soustředil na typicky polský popkulturní fenomén „kultu“ papeže Jana Pavla II. Autoři propojili portréty různých lidí – sběratele, sochaře, studentek, malíře graffiti – se snímky různorodých papežských „památek“ – pomníků, kýčovitých obrázků, plastikových figurek, nebo dokonce zapalovačů s obrázkem papeže. Olejniczak a Morawicki ukazují člověka, jemuž je přisouzena role produktu, a zároveň také „víru“, jež je součástí velkého byznysu, který podléhá stejným pravidlům jako prodej oblečení.

Jiným estetickým a formálním přístupem, který se v novém dokumentu rozlišuje, je tzv. deskriptivní fotografie, která „neinterpretuje skutečnost, ale usiluje o její věrný záznam a ze čtení jeho obsahů pak těží“³⁸.

Jedním z autorů pohybujícím se v oblasti deskriptivní fotografie je **Wojciech Wilczyk** (zmíněný v této práci už při příležitosti výše popisované výstavy Fotorealisté). Wilczyk celou dobu zůstává věrný sebou prosazovanému věrnému a bezprostřednímu přístupu ke skutečnosti (hyperreálnému). Takovýto realistický způsob zaznamenávání přírody je vidět již v jeho knize Černobílé Slezsko (Czarno-białe Śląsk) vydané v roce 2004. Monochromatické záběry zbytků hutí, dolů,

38 Pospěch T.: *Nowy dokument ...*, op. cit., s. 27.

cementáren, dělnických čtvrtí, dvorků, charakteristických dělnických obytných domů – familoků tvoří krajinu kompletního rozkladu regionu, který ještě nedávno byl průmyslovou mocností Polska. Jeho snímky příjemci sdělují konec jisté éry a také, i když na nich scházejí lidé, konec industriálního modelu společnosti. Wilczyk důsledně používá čtvercový formát a jednoduchou kompozici, jako fotograf zůstává nepřítomen (takovýto způsob práce bude aplikovat také ve svých pozdějších projektech). Jeho fotografie tématem vyvolávají asociace s díly Bernarda a Hilly Becherových a dalších žáků düsseldorfské školy, avšak narozdíl od nich Wilczyk nevytváří vědomou typologii.

Také ve svých pozdějších realizacích zůstává Wilczyk věrný svému „hyperreálnému“ vidění. Jedinou viditelnou změnou je použití barvy. V cyklu *Život po životě* (*Życie po życiu*) fotografuje staré sešrotované automobily, které slouží jako reklamní štíty, květináče či jiné netypické ozdoby nacházející se na různých překvapivých místech. Fotografovaná vozidla – maluchy (Fiat 126p), syrenky (Syrena) či žuky – představují jakési relikty uplynulé éry. Podobně jako nerentabilní továrny i auta se musejí přizpůsobit nové době, nebo zemřít. Sám Wilczyk soudí, že cyklus *Život po životě* ve skutečnosti hovoří o smrti.

Do minulosti se Wilczyk vrací rovněž ve svém posledním projektu nazvaném *Nevinné oko neexistuje* (*Niewinne oko nie istnieje*), v němž fotografuje budovy bývalých židovských synagog a modliteben. Jen nemnoho se jich dochovalo ve svém původním stavu, část zchátrala a hodně jich bylo přestavěno – nyní slouží jako sklady, domy kultury, hasičské zbrojnice, hospody, sběrný surovin atd. Během cestování po celém Polsku Wilczyk pořídil téměř 6000 snímků, z nichž nakonec vybral přes 300 záběrů. Ve svém projektu se Wilczyk odvolává na historickou paměť lokálních společností, z architektonické tkáně narostlé za celé roky dobývá to, čeho si běžně nevšímáme, i to, na co se lidé snažili zapomenout.

Do proudu popisné fotografie lze zařadit také mimořádně rozsáhlý projekt **Andrzeje Kramarze a Weroniky Łodzińské** nazvaný *Domov* (*Dom*). Projekt sestává ze série fotografií – 1,62 m² domova, Hobbisté (*Hobbyści*), Imigranti (*Imigranci*), Cely (*Cele*), Dívčí pokoje (*Pokoje panieńskie*), Dočasný domov (*Dom*

tymczasowy), Maringotky (Wozy cyrkowe), Kabiny tiráků (Kabiny Tirowców). Snímky vznikaly nejen v Polsku, ale také ve Francii, Indii a na Ukrajině. První záběry do tohoto cyklu vznikly již v roce 2003 pro potřeby krakovské přehlídky „Domáci atmosféra mezi představami a skutečností“ (2004), která byla věnována úvahám na pohraničí sociologie a umění na téma domova. Andrzej Kramarz a Weronika Łodzińska připravili sérii panoramatických snímků znázorňující lůžka bezdomovců. Fotografie vznikly v největší noclehárně pro bezdomovce v Polsku, v krakovské čtvrti Nowa Huta (Nová Hut'), kde v zimní sezóně nezřídka nocuje až tři sta lidí bez střechy nad hlavou. Jedni přicházejí do noclehárny na pár dní, jiní zůstávají několik měsíců či let. Předměty shromážděné a naaranžované kolem lůžek obyvatel hovoří potřebě člověka mít minimální vlastní prostor, být v prostoru noclehárny, svým způsobem soukromý, třeba jen dočasný. Hovoří také o potřebě shromažďování a vlastnění věcí (tato potřeba je vidět ve všech sériích projektu). Bezdomovci konstruují prostor kolem z často náhodných a dost absurdních kompozic předmětů. Dětské plyšové talismánky a svatý Mikuláš na pozadí pornografických fotografií žen. Lůžka s desítkami předmětů nashromážděnými kolem kontrastujících s prázdnými lůžky, jejichž majitele už nic nezajímá. V jednom rozhovoru Andrzej Kramarz říká: „Na této fotografii fotograf vůbec není znát – ten snímek je tak prostý, že fotografování samotné je ta nejbanálější věc. Fotograf teoreticky není přítomen. On není hrdinou, rozumíš? A to se mi strašně líbí, že když vidíš tuhle fotku, tak vůbec nemyslíš na fotografii, na kompozici, jak si to kdo vymyslel, myslíš jenom na ty lidi“³⁹.

V sérii Hobbisté vidíme interiéry bytů, jejichž majitelé aranžování prostor zcela podřídili své vášni, stejně jako jí podřídili svůj život. Na fotografiích tedy vidíme pokoj v bytě akvaristy zaplněný do posledního místečka akvárii, pokoj chovatele kanárek zaplněný klecemi, a domov myslivce naplněný trofeji a vycpanými zvířaty. Ve většině těchto místností panuje dokonalý pořádek a každý předmět má své přesně vyhrazené místo. Předměty hromaděné po celá léta a činnosti prováděné kolem jejich aranžování určují smysl života jejich majitelů.

39 Eloy Cichocka M.: *Fotografowie teoretycznie nieobecni*. Biuletyn Fotograficzny, 2004, č. 12, s. 28.

Konrad Pustola ve svém cyklu *Nedokončené domy* (Niedokończone domy) fotografuje budovy, jež jejich majitelé z různých důvodů a v různých fázích přestali stavět. Na takovéto objekty se dá na polském venkově poměrně často narazit. Pustolou fotografované domy jsou jen prázdné skořápky. Neomítnuté, bez oken, kolem dokola zarůstající trávou, obklopené prázdnotou. Samy o sobě poněkud surrealistické. Zchátraly, ještě než byly dokončeny. K těmto domům nevede žádná cesta. Vyprávějí o snech jejich majitelů, které se z různých důvodů nepodařilo uskutečnit. „Moje snímky jsou pokusem o virtuální ukázání temné stránky turbokapitalismu. Tyto nedokončené domy jsou kvintesencí smutku a prohry, kterou řada lidí zakusila“⁴⁰.

Ve stejné době zcela nezávisle (také nezávisle na sobě) na Pustołovi nedokončené budovy fotografovali rovněž Maciej Stępiński [mačjej stempiński] a Mikołaj Groszpiere (cyklus *Insolventní*, polsky *Niewypłacalni* 2003-2005). Jejich snímky byly k vidění na výstavě *Antifotografie* během 5. poznaňského bienále fotografií v roce 2007.

Mikołaj Groszpiere je Francouz polského původu. Narodil se v Ženevě, vyrůstal ve Francii, od roku 1999 žije ve Varšavě. Absolvoval londýnskou *School of Economics*. Jako fotograf je samouk. Ve svém díle se soustřeďuje zejména na architekturu a portrét. Zabývá se obzvláště architekturou budovatelského období. V cyklech *Blok* a *Koloroblok* (Panelák a Barevný panelák) představených na výstavě *Noví dokumentaristé* fotografoval fasády paneláků z dob PRL. Na jeho snímcích tyto budovy tvoří abstraktní struktury složené z pravidelně se opakujících prvků. Mnohem zajímavěji však vypadají jeho další práce. Tak například v sérii *Hydroclinic* fotografuje opuštěnou kliniku – lázeňské zařízení ve městě Druskininkai (Litva). Lázně byly vybudovány v letech 1976-1981 a v období svého rozkvětu je rádi navštěvovali Rusové. V roce 2005 byl na místě lázeňské budovy postaven aquapark. Groszpiere fotografuje opuštěné chodby a místnosti krátce před zbořením. Podivná

40 Kwaśniewski T.: *Dom, w którym nie chcę mieszkać*. Duzy Format 2007-01-16. Dostupné z WWW: < <http://wyborcza.pl/1,76842,3846299.html> >.

betonová architektura připomíná scénografie z vědecko-fantastického filmu, chrám či sídlo nějaké mimozemské civilizace.

Nepřímo o domovu vypráví také polský absolvent katedry fotografie pražské FAMU **Krzysztof Zieliński**. V cyklech *Hometown* (2000-2003), *Random Pleasures* (2002-2005), *Seens* (2006-2007) či nakonec *Milenium School* (2007) ukazuje své rodné Wąbrzeźno, městečko, v němž vyrůstal a které opustil ve věku 16 let. Zieliński v současnosti žije v Berlíně, ale do svého městečka se vrací realizovat své další fotografické cykly. Wąbrzeźno [vombžežno] je nevelké město se 14 tisíci obyvatel ležící v severním Polsku 30 kilometrů od města Grudziądz a 40 km od Toruně. Toto městečko nevyniká ničím zvláštním, je jedním ze stovek podobných polských městeček. Zielińského fotografie ukazují ospalost provincie (*Hometown*). Vyplňují je budovy a místa, která nejsou ani zázračně krásná, ale ani tak neudržovaná, aby se dala považovat za fotogenická. Ulice jsou obvykle prázdné, jen na některých fotografiích se objevují náhodné lidské postavy. Tématem snímků Zielińského je tedy obyčejnost, ta nejdoslovnější. Wąbrzeźno je na snímcích Zielińského svérázný mikrosvět uzavřený do sebe, kde se zastavil čas. V cyklu *Milenium School* Zieliński navštívil s fotoaparátem Základní školu č. 3 ve Wąbrzeźnu, kam chodil jako dítě. Škola byla postavena v roce 1962 v rámci státní akce „tisíc škol k tisíciletí polské státnosti“. Zdá se, že od té doby se v ní změnilo jen pramálo. Podobně jako v sérii *Hometown* i Škola se zastavila někde mezi blíže neurčenou minulostí a současností. V tomto cyklu se Zieliński nejen vrací do svých dětských dob, do své soukromé paměti, ale také se dotýká obecnějšího problému historické paměti veřejnosti. Fotografuje prázdné třídy, školní pomůcky, které tvoří jakási zátiší. Mimořádně významou roli v dílech Zielińského hraje barva. Na rozdíl od takřka monochromatických snímků v sérii *Hometown* tentokrát používá Zieliński velmi syté barvy: „Chtěl jsem se vizuálně přiblížit tomu nereálnému pocitu, jaký jsem měl, když jsem vcházel do školy, kde se barvy zdají být naproste neskutečné a pohádkové“⁴¹.

41 Zielińska J.: *Czasami jest tak ciężko, że trzeba uciec czyli wrócić*. In: *Milennium School*, Toruń 2008.

V dílech výše jmenovaných autorů od Wilczyka po Grospierra bije do očí nepřítomnost lidí. O nich mají více vyprávět samotná místa, než jejich fyzická přítomnost na záběrech. Nepřítomnost se tedy stává z jednou oblíbených formálních strategií, kterou noví dokumentaristé používají. Jak poznamenává Monika Branicka: „Pozornost poutá také nepřítomnost. Pustá či spíše opuštěná místa, bývalé státní budovy, nepoužívané hotely, lázně, prázdné zastávky, zdevastovaná průmyslová architektura, místa, jež mají období rozkvětu již za sebou, s neodvratnou porážkou“⁴².

Deskriptivní metoda se používá také při fotografování lidí. Akční fotografie pocházející z bressonovské teorie rozhodujícího okamžiku je nahrazována statickými portréty, na nichž je fotografovaná osoba zpravidla umístována do prostřední části záběru.

Takovýto zdánlivě prostý způsob konstruování obrazu využívá **Przemysław Pokrycki**. V cyklu *Rituály přechodu* (*Rytuały Przejścia*) realizovaném několik let tvoří takřka antropologický průřez polské společnosti. Na fotografiích Pokryckého vidíme lidi ve čtyřech mezních společenských situacích – křest, první svaté přijímání, svatba a pohřeb. Rituály přechodu doprovázejí opakujícím se celé generace charakteristické změny v životě členů dané společnosti. Vstup do náboženské komunity nebo uzavření sňatku znamenají změnu společenského stavu a nezdídko velmi radikálně mění život jednotlivců. Arnold van Gennep ve své klasické knize *Přechodové rituály* vydané v roce 1909 napsal: „Samotný fakt existence diktuje nutnost postupného přecházení z jedné komunity do druhé, z jedné sociální situace do další tak, že život jednotlivce se stává sérií etap, jejichž začátek a konec tvoří uzavřený celek s neměnným řádem: narození, sociální dospělost, manželství, rodičství, třídní postup, profesní specializace, smrt“⁴³. V polské katolické společnosti mají v sobě tyto rituály silný prvek *sacrum*. Pokrycki však tento prvek zcela pomíjí (je přítomen nepřímo v oblečení účastníků). Soustřeďuje se na sféře

42 Branicka M.: *Takie rzeczy się zdarzają*. In: *Antyfotografie*. Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2007, s. 78.

43 Van Gennep A.: *Obrzędy przejścia*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 2006, s. 30.

profanum a vždy pořizuje statický portrét účastníků ceremonie a členů jejich rodiny shromážděných kolem stolu. Hlavní aktéry události zpravidla staví doprostřed (u pohřbu se autor od této formy poněkud odchyluje a fotografuje rakve a lidi shromážděné kolem nich). Lidé jsou zobrazováni v kontextu místa a atributů, které je obklopují. Na dalších záběrech série vyniká opakovatelnost řady prvků, rekvizit neodlučně spjatých s konkrétní situací. Ze snímků Pokryckého se můžeme domýšlet o společenském postavení fotografovaných lidí, jejich vkusu, ale také činit obecné závěry např. na téma právě vládnoucí módy. Lze říct, že nám autor ukazuje tradice zapletené do měnících se sociálně-ekonomických podmínek. Ilustruje cestu, kterou překonává člověk zapletený do společenských rituálů od narození až do smrti.

Monika Berežecka a **Monika Redziszová** působí společně od roku 2000 jako **Zorka Project**. Jejich práce jsou pravidelně zveřejňovány v přílohách *Wysokie Obcasy* a *Duży Format* deníku *Gazeta Wyborcza* i v dalších novinách. Poznávacím znamením dvojice se stal statický čtvercový formát, centrální kompozice a viditelná perforace filmu. Berežecka a Redziszová se ve všech svých projektech soustředí na jinou sociální či profesní skupinu, kterou si vybraly a která představuje zlomek polské společnosti. Zpravidla se však dotýkají problémů souvisejících s problematikou pohlaví (série *Holky*, *Matky*, *Drag Queen*, *Tělo*, polsky *Laski*, *Matki*, *Drag Queen*, *Ciało*). Naturalistický způsob, jakým ukazují tělo, stojí v opozici vůči všudypřítomným retušovaným a stylizovaně ideálním pseudopodobiznám v médiích. Jejich práce se pohybují na pohraničí aranžovaného portrétu a dokumentu. V sérii *Tělo* (*Ciało*) na zakázku pro *Duży Format* autorky zhotovily sérii mužů různého věku pózujících jen ve spodním prádle – od dvanáctiletého hochy po 75letého muže. K fotografiím jsou připojeny výpovědi potrétovaných osob. Berežecka a Redziszová zviditelňují různé přístupy daných osob k vlastnímu tělu a mužské sexualitě – od totální lhostejnosti přes více či méně významné komplexy až ke krajní přecitlivělosti. V roce 2008 realizovaly opět na zakázku pro *Duży Format* projekt *Průměrní* (*Przeciętni*), v němž fotografovaly lidi, kteří sami sebe vnímají jako průměrné. „Nedefinovaly jsme, koho považujeme za průměrného Poláka. Čekaly jsme, až se přihlásí ti, kteří si o naší akci přečetli v novinách a kteří sami sebe tímto slovem

vymezili. Přihlásilo se skoro sto rodin, párů nebo osamělých osob z celého Polska. Vybraly jsme si třicet lidí. Všechny snímky byly pořízeny u nich doma “⁴⁴. [43] Obdobně jako u série Tělo fotografie doprovázejí popisy nebo výroky portrétovaných osob. Autorky jim tímto způsobem dovolují promluvit. Fotografované osoby se tak z předmětu snímku stávají aktivním subjektem (podobný postup používá **Kuba Dąbrowski** ve svém cyklu Crucial Questions).

Na tomto místě bych se chtěl ještě vrátit k **Rafału Milachovi**. V sérii „Mizející cirkus“ vytvořil portréty cirkusových umělců ve výslužbě (za což obdržel cenu v soutěži World Press Photo)⁴⁵. V období socialismu byl cirkus mimořádně oblíbenou rodinnou zábavou. Cirkusová škola a středisko existující v Julinku ležícím 30 kilometrů od Varšavy zaměstnávala 1500 pracovníků a každý rok vzdělávala několik desítek umělců uznávaných na celém světě. Spolu s pádem komunismu začal také pád polského cirkusu, který si nedokázal najít své místo v nové realitě. Cirkus nebyl s to konkurovat přívalu nové zábavy. Nakonec byla škola v roce 1999 uzavřena. Milach fotografoval lidi, kteří v cirkusu odpracovali 20-50 let. Některé fotografoval v chátrající ruině cirkusové základny, jiné u nich doma. Většinu se mu podařilo přemluvit, aby si oblékli své staré cirkusové kostýmy a nalíčili se. Podle záměru autora kontext cirkusu měl být vidět v prostředí fotografované osoby nebo v ní samotné. Portréty, které Milach vytvořil, na jednu stranu hraničí s groteskou, na druhou stranu z nich vyzařuje smutek a stesk po tom, co bylo, po mládí a potlesku publika, po životě v neustálém pohybu v maringotce.

Dalším již zmíněným autorem je **Grzegorz Dąbrowski**. Jeho cyklus Podlasianie (Podlesané) je naprostým opakem dříve popisovaného a neobyčejně vážného tématu projektu Nehody hovořícího o posledních věcech. Dąbrowski tentokrát se značnou dávkou humoru a autoironie tvoří portréty současných obyvatel okolí města Białystok v regionu Podlasie (Podlesí) oděné do různých podivných

⁴⁴ www.zorkaproject.com

⁴⁵ Birgus V.: *Rafał Milach*. IMAGO, 2008, č. 25, s. 25 – 37.

převleků. Dąbrowski zde tvoří osobitou virtuální skutečnost – mediální pohádkové alter ego Białoštočanů. Alternativní svět Podlesí je zalidněn párem robotů z Hvězdných válek, losem, včelou – maskotem místního fotbalového mužstva, středověkými válečníky a rytíři, postavami z polských pohádek. Dąbrowski své snímky pořizoval během různých slavností, náhodných setkání v centru a okolí města Białystoku. Snímky Dąbrowského jsou ve své vnější vrstvě plné surrealismu, absurdity a ironie. Ale tyto portréty ilustrují nový druh mediálního folklóru – setkání virtuální reality se skutečností, kdy se rodí otázky o totožnosti. Kdo jsou Podlesané, kým nebo čím by chtěli být a proč už nechtějí být těmi, kým jsou ve všední den? Můžeme si také klást otázku na status skutečnosti – co je dnes ještě reálné a co už je jen představení.

Radek Polak v silně ironické sérii „Polish Look“ vytváří svéráznou karikaturní typologii stereotypních Poláků. Pomocí jednoduté červené zástěny separuje portrétované osoby od skutečnosti. Červené pozadí přivádí na mysl divadelní oponu nebo červený oskarový koberec, na kterém se pyšně promenují filmové hvězdy. Před objektivem Polaka se procházejí opálení politici Sebeobraný (polská populistická strana), tzv. dresiarze (česky doslova „teplákovci“, polská městská subkultura, která se objevila v 90. letech, často mylně ztotožňována se skinheady, mládež chodící v teplákových soupravách; tepláky se polsky řeknou „dres“, připisuje se jim kult peněz, nerespektování zásad osobní kultury a občanského soužití, značně vulgární jazyk, akceptace násilí pro uspokojení svých potřeb), jejich holky, podnikatelé, ženy podnikatelů, hudebník, účetní, emeritovaná kadeřnice, emeritovaný číšník, gymnazistka a další. Každá tato osoba vytváří svůj image a vstupuje do určité společenské role pomocí oblečení. Způsob Polakova fotografování (především použití ostrého blesku) je však z toho pečlivě vypracovaného image svléká.

U všech výše jmenovaných autorů je vidět sociologický nebo dokonce antropologický přístup. Jejich práce často balancují na pohraničí umění, sociologie a žurnalistiky, fotoaparát se v jejich rukou stává výzkumným nástrojem. Tito autoři si

kladou za cíl zaznamenávat již ne jednotlivé události, ale na první pohled často obtížně viditelné procesy a společenské jevy probíhající v čase.

Mezi fotografie řadící se do proudu nových dokumentaristů lze rozlišit zvláštní skupinu autorů, jejichž práce se vymykají jednoznačné klasifikaci. Kořeny jejich tvorby vězí mimo dokumentární fotografii, tito autoři normálně zpravidla pracují pro komerční agentury, kde se zabývají kreativní, reklamní či módní fotografií.

Kuba Dąbrowski spolupracuje s časopisy jako *Przekrój*, *Elle*, *Exclusiv*, *Ha! Art*. Ve své sérii „Fauna & flora“ si hraje s pojmem přírody a její přítomností v každodenním životě obyvatele současné městské aglomerace. Na záběrech Dąbrowskiego je příroda nahrazena jejími symbolickými reprezentacemi a přítomnost zvířat i rostlin je pouze metaforická – roznašeč letáků převlečený za psa, fragmenty graffiti a nástěnná malba (mural) představující holubici míru, betonová panda, uříznutý stromček na střeše automobilu. Dąbrowski používá estetiku amatérských snímků, používá ostře vinětující světlo blesku, záběry jsou nedbale komponované a často neostře.

Tuto estetiku využívá také v dalším svém cyklu *Accidentts Will Happen*, který realizuje formou fotografického blogu – internetového deníčku. Dąbrowski fotografuje své nejbližší okolí, místa, v nichž se pohybuje, svůj byt, známé a přátele, náhodně potkané lidi. Jedná se o příběh o něm samotném, o klukovi, kterému je něco přes dvacet, o jeho snech a nejistotách. V koncepci Dąbrowského není cyklus snímků stejnorodým uzavřeným celkem, mění se a vyvíjí spolu s autorem, jeho tvar tedy může být pokaždé jiný. „Ty snímky jsou jakési maso, z něhož mohu skládat různé kousky. Když má DJ u sebe v brašně konkrétní sadu desek a hraje konkrétní set, tak si vybírá tuhle desku, tuhle desku a ony spolu ladí. Máš nějakou sadu kostek, z níž stavíš příběh“⁴⁶.

46 Pawełek K.: *Chłopaków mitologie w czasach popkultury*. Obieg.pl. Dostupné z WWW: <<http://www.obieg.pl/rozmowy/10695>>.

Pro srovnání zde můžeme uvést práce z cyklu *Dřevěné hody* (Drewniane gody, pojem užívaný v Polsku pro páté výročí svatby) od **Filipa Zawady**. Zawada, stejně jako Dąbrowski fotografuje svůj soukromý život a jeho snímky mají značně osobní charakter. Dřevěné hody vyprávějí o pátém roce společného života – roce pro autora o to významnějším, že právě v tomto roce se má narodit jeho prvorozený syn. Zawada o svých snímcích píše: „Život je jen zřídka jako ve filmech Walta Disneye, ve kterých nikdo nevyhazuje odpadky, nikdo nepere prádlo a nikdo se nezamyká v koupelně, aby utekl od každodenních problémů. Já se snažím vyprávět hlavně o takovýchto věcech, protože můj život se skládá především ze zdánlivě prozaických věcí.“ Proto Zawada fotografuje hlavně lidi a věci důležité pro něj, staví si tím svůj vlastní hermetický mikrosvět. Snímky jeho ženy (často fotografované ve velmi intimních situacích) a nejbližší rodiny se prolínají se záběry prozaickými. Zawada rád pracuje s přirozeným světlem, čímž svým významově velmi nedopovězeným snímkům dodává částečně filmový charakter.

Szymon Rogiński spolupracující s komerční agenturou PHOTO_SHOP získal uznání sérií nočních periferních krajin Polska. Estetika záběrů Rogińského je vzdálena sentimentálním obrazům známým z historie (Bułhak, Hartwig, Kielecká krajinářská škola). Budovy, stromy, kapličky u cesty, neóny motorestů, vylištěné silnice vynořující se z černi noci vypadají jako vyňaté z jiného světa. Rogińského fotografie připomínají divadelní scénu, na jejímž černém pozadí jsou ustaveny dekorace k blíže neurčenému představení. Rogiński fotografoval na přelomu podzimu a zimy, kdy jsou dny krátké a rychle se stmívá. Podobnou estetiku najdeme také v dalších projektech téhož autora. V cyklu *Tokyo Sleepless* či sérii *Shanghai* realizované na zakázku časopisu FUTU.

Ještě méně společného s klasicky chápaným dokumentem mají práce **Zuzanny Krajewské**, která často používá pseudonym madame Žužu. Krajewska se živí reklamní a módní fotografií, její snímky (pořizované zpravidla společně s jejím životním partnerem Bartkem Wiczorkem) se ukazují v nejlepších polských magazínech pro ženy jako *Pani*, *Elle*, *Twój Styl*, *Glamour* atd.

Snímky Krajewské z cyklu Rány (Urazy) jsou na hranici dokumentárního záznamu traumatu a reklamní kreaace. Fotografie úrazů a ran stylizované jako módní snímky poutají pozornost svou takřka perverzní dvojznačností. Budí střídavě odpor a fascinaci, která divákovi káže prohlížet si něčí jizvy. Jsou to krásně nafotografované obrazy bolesti, či spíše jeho vizuálních zbytků: modřin, jizev, ran, sádry na zlomené noze. „Tělesná rána, která přitahuje pozornost umělkyně, určuje totožnost jednotlivce, kterou lze popsat traumaty, které zakusila v minulosti. Při vystavování ran Krajewska, která normálně fotografuje krásné lidi pro barevné módní magazíny, vytahuje na denní světlo to, co běžně zůstává skryto“⁴⁷. Fotografie Krajewské nejsou obrazy utrpení, lidé na nich vypadají šťastně. Snímky Krajewské jsou v opozici k obrazu ideálního těla představovaného v médiích.

Tento nesoulad s vyretušovanou umělou krásou je ještě hmatatelnější v novějších projektech dua Krajewska/Wieczorek. Nemalý rozruch vyvolala výstava „I just want to see the boy happy“, která byla doplněna nálepkou „pouze pro dospělé“, což, přiznejme si, velmi spolehlivě přilákalo pozornost kritiky (výstava byla představena v rámci Měsíce fotografie v Bratislavě v roce 2008, kde vyvolala silný odpor slovenského publika). Pravděpodobně největší rozpaky vyvolala paradokumentární polaroidová série Backstage stories. Jde o naturalistické záběry mužů oblečených do součástí ženské garderoby, kteří před objektivem hrají různé divoké scény s trans- homosexuálním nábojem balancující na hranici pornografie a dobrého vkusu (pro určitou část publika tuto hranici dozajista překročili). Tyto snímky v nás vyvolávají mnoho otázek. Je to, na co se díváme, vtip, parodie nebo happening? Problematika pohlaví, mužské sexuality je také hlavní téma série „Boyeurism“ (mužské akty v přírodě) a „My boyfriend is prettier than me“ (portréty chlapců ve stylu glamour).

Můžeme tady zmínit fotografie **Oiko Petersena**, který patří k mladé generaci fotografů (nar. 1983). Jeho cykly *Downtown* (působivé portréty osob s dawnovým syndromem stylizovaných do podoby modelů z fotografií módních magazínů) nebo

47 Mazur A.: *Kocham ...*, op. cit., s. 210.

From Poland with love (stylizované portréty polských mužů) oscilují – stejně jako fotografie Krajewské a Wieczorka – mezi módní fotografií, portrétem a společensky angažovaným dokumentem. Společným jmenovatelem je snaha prolomit tabu, snaha diskutovat o věcech, o kterých se nahlas nemluví, natož jazykem, jakým se podle většiny lidí mluvit ani nesluší.

Práce fotografky a kurátorky **Urszuly Tarasiewiczové** z cyklu *Polsko* (2005-2006) lze těžko jednoznačně zařadit. V sérii čtvercových snímků se koncentruje na detailech. Fotografuje banální objekty – kýčovitou sádrovou muchomůrku, sošku papeže Jana Pavla II. vyčnívající ze sněhu, prázdné parkoviště, interiér blíže neurčeného bytu. Tarasiewiczová rozbíjí skutečnost na nicneříkající fragmenty, které však dohromady tvoří jakési „klima polství“. Atmosféru dovolující konstatovat, že byly pořízeny právě v této části Evropy. To přibližuje její cyklus k projektu Wojciecha Prazmowského *Bílo-červeno-černé*. Tarasiewiczová podobně jako on tvoří vlastní subjektivní mikrosvěty.

Detail hraje vážnou roli také v dílech **Igora Omuleckého** (série *Polsko* 2001-2004). Omulecki fotografuje urostlý hřib, zabité prase, lovecké trofeje na stánku, atrapy policejního hlídkového vozu. Ukazuje to, co je samo o sobě kýčové a ošklivé a co je ještě zdůrazněno způsobem fotografování – vinětující světlo blesku, nedbalá kompozice, neostrost. Takovýto estetický přístup spojuje Omuleckého s módním stylem *trash*. Ještě lépe je estetika *trash* vidět v jeho sérii *Masala Bigos*, kterou tvoří náhodné záběry, rozmazaný obraz, přesvětlování bleskem, tak vzdálené mediálním obrazům Indie.

REKAPITULACE

Nový polský dokument je podobně jako celá nová fotografie ve Střední Evropě sbírkou různých, často protichůdných estetických podob. Jedná se o termín velmi široký obsahující v sobě různé významy pojmů „dokument“ či „dokumentární fotografie“. Jejich chápání je podmíněno stanoviskem konkrétního autora, který čerpá, často nevědomě pomocí dalších nepřímých výpůjček, z právě takové a ne jiné tradice dokumentu.

Jak je vidět na příkladech projektů představených v této práci, přes složitost prvků, které tvoří jevy nového dokumentu, lze rozlišit jisté estetické a formální strategie opakující se a přítomné u různých autorů. První skupinu představují autoři, jejichž práce se nejvíce přibližují klasické fotoreportáži (i když těžko říct, že by jí opravdu byly) a dokumentu. Druhá jsou práce zařaditelné do tzv. deskriptivního proudu, často spojované do všelijakých typologií, v nichž je vidět snaha uspořádat vizuální chaos, který nás obklopuje. Jak podotýká M. Branicka „je to jedna z nejrozšířenějších a nejatraktivnějších metod vnímání prostředí, neboť třídění pomáhá uspořádání, dává iluzi obsažení celku, budování kompletní nabídky či sortimentu prvků vyskytujících se v přírodě“⁴⁸. Vzhledem k vyčerpání možností fotografie rozhodujících okamžiků se tvoření sérií stalo novým způsobem budování příběhu. A nakonec v poslední třetí skupině se nacházejí práce nacházející se někde mezi dokumentem a reklamní kreací, vlastně těžko kamkoliv zařaditelné a dělající největší problémy s interpretací.

Na tomto místě bych chtěl ještě zmínit jednu skupinu prací, která by se dala zařadit do tzv. inscenovaného či kreovaného dokumentu. Nejčastěji se do tohoto proudu řadí ani ne tak snímky, které si na dokument hrají nebo používají stylistiku dokumentu, jako ty, které přímo podkopávají důvěru ve věrohodnost fotografie samotné. Příkladem takového přístupu mohou být výše zmiňované práce Anety

48 Branicka M.: *Takie rzeczy* ..., op. cit., s.78.

Grzeszykowské z cyklu Album nebo také její portréty neexistujících lidí vytvořené za pomoci počítače. Dalším příkladem fotografií tohoto druhu mohou být díla Macieje Stepińskiego z cyklu N-113. Jsou to snímky úseku francouzské dálnice mezi Nimes a Arles, z nichž autor počítačově odstranil veškeré informační cedule, registrační značky atd. Takto zkonstruoval naprosto anonymní prostor. Ještě jiným příkladem kreovaného dokumentu mohou být kontroverzní paradokumentární mystifikace Zbigniewa Libery z cyklu Pozitivy (Pozytywy, 2002-2003). V Pozitivech Libera rekonstruoval známé fotografie, ale dal jim výjimečně ironickou výmluvnost, např. snímek usmívajících se lidí zahalených do dek stojících za ostnatým drátem. Jednoznačné asociace s výjevy z nacistických koncentračních táborů vyvolávají otázky, kde jsou hranice provokace v umění. Krzysztof Miękus a Adam Leszczyński v článku Skutečnost na steroidech (Rzeczywistość na sterydach) píše: „v novodobé dokumentární fotografii se realita a kreace slévají v jedno. Není to už ani objektivní dokument, ani čisté umění. Zato je spousta ironie“⁴⁹.

Zneklidňující může být opětovnost jistých schémat, která je vidět u řady autorů. To, co fungovalo v určité době, co budilo zájem svou novotou, ztrácí v nadměrném množství vyjadřovací sílu. Formální stránka podobná u různých fotografií, používání často nicneříkající banální estetiky (kromě vyvolávání pochyb ohledně technických kompetencí fotografa) či tvoření dalších a dalších typologií stále podivnějších objektů může vést k únavě příjemce nuceného dívat se stále na „ty samé fotky“. Tendence, které by šlo považovat za svého druhu módu, lze vidět na soutěžích žurnalistické fotografie. Kuba Dąbrowski poznamenává: „Před rokem byl ještě silně cítit duch angažovaného černobílého dokumentu. Letos se objevil výrazný nový trend, který Zygmuntowicz definoval jako fotografie ‚postzorková‘ (podle tvorby skupiny Zorka Project). To je úroda sérií portrétů, kde hobbisté, medailisté, olympionici, obchodníci s holuby či přerůzní sběratelé jsou ukazováni velmi podobně – portréty přímo naproti objektivu, barva, střední formát, obvykle centrální kompozice“⁵⁰. Na tom je vidět, že se hodně fotografů místo hledání vlastního jazyka

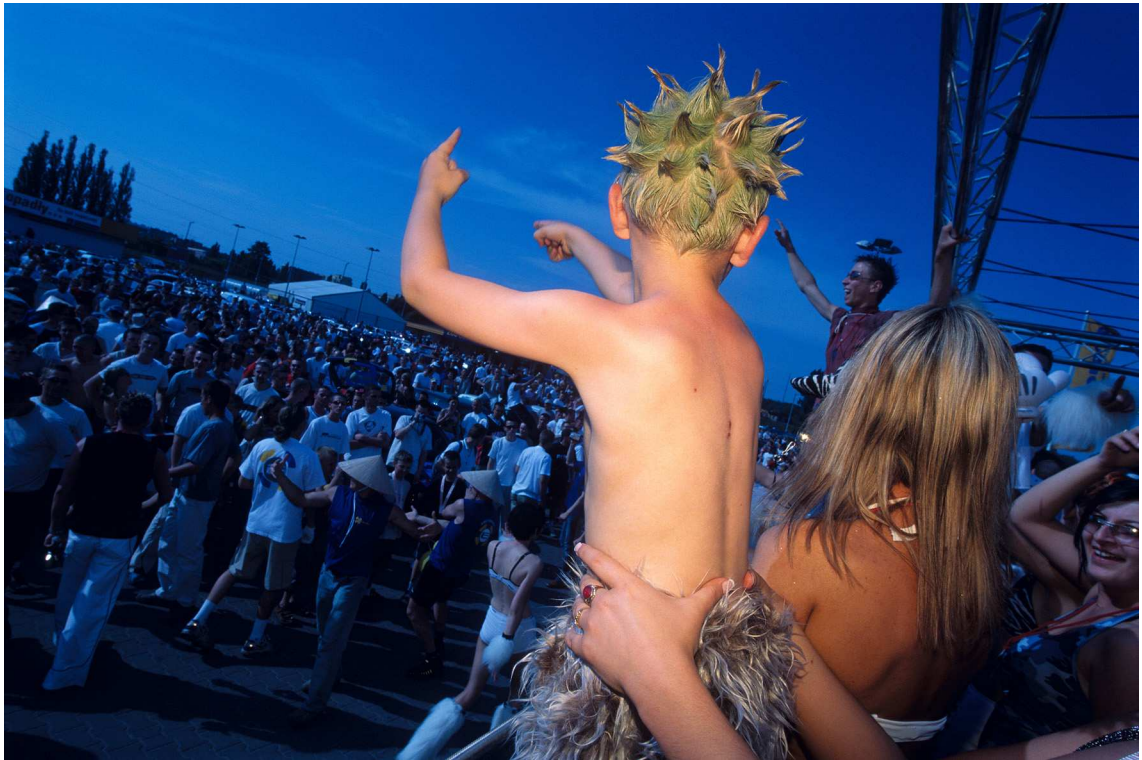
49 Miękus K., Leszczyński A.: *Rzeczywistość na sterydach*. Gazeta Wyborcza 20.04.2005, s.10.

50 5klatek.pl, č. 007, s. 62. Dostupné z WWW: < <http://www.grzegorzdembinski.home.pl/007->

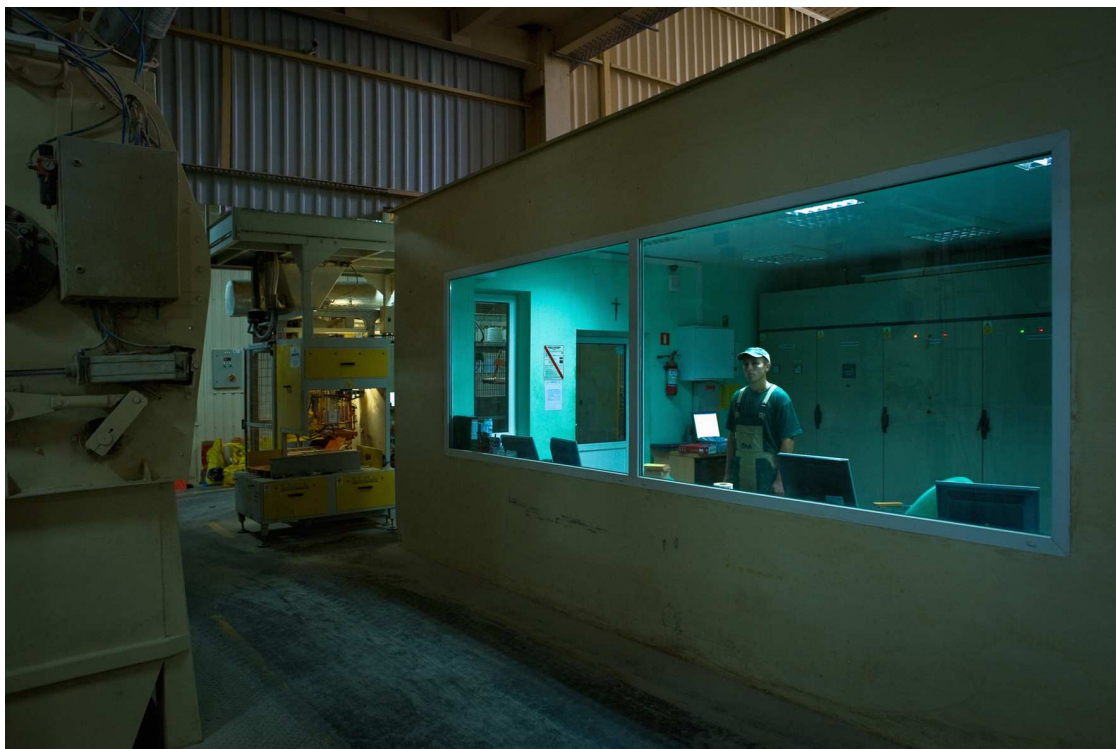
REKAPITULACE

snaží vyhovět dominujícím trendům, aplikují estetiku, která se právě dobře prodává. Lze se domnívat, že fotografie v Polsku, ale i v jiných zemích Střední a Východní Evropy, otevřená světovým směrům, se bude dále dynamicky měnit a esteticky se přibližovat globálním trendům. Dokumentární fotografie si již nedělá nárok na objektivní popisování či vysvětlování čehokoliv, stává se spíš záminkou k široké a subjektivní interpretaci okolního světa.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



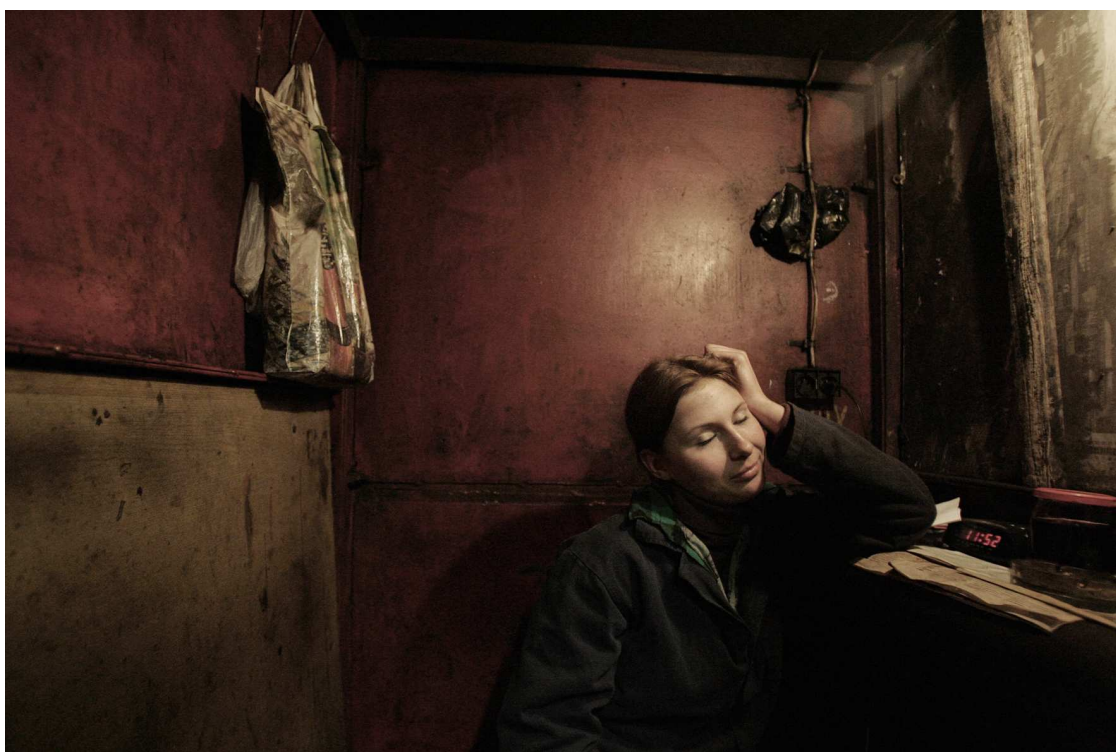
Mariusz Forecki - Blue-Box



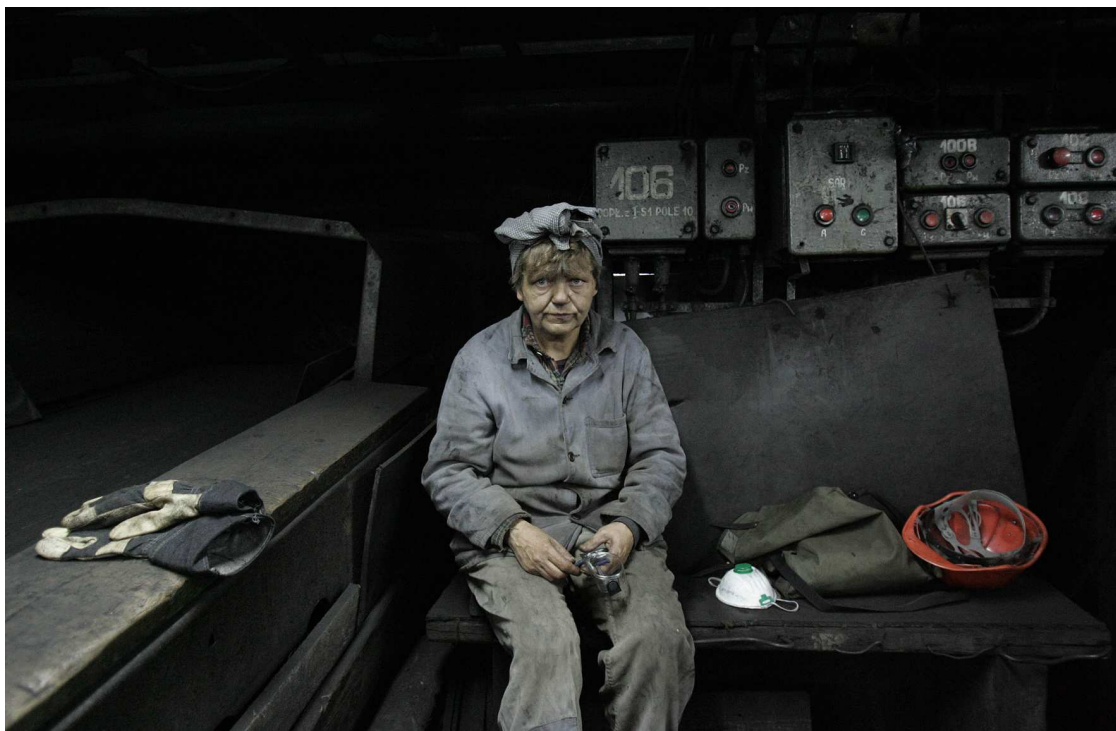
Mariusz Forecki - Dělníci



Mariusz Forecki - Dělníci



Arkadiusz Gola - Ženy z dolů



Arkadiusz Gola - Ženy z dolů



Michał Łuczak - Mładí horníci



Michał Łuczak - Mładí horníci



Michał Łuczak - Bílý dům



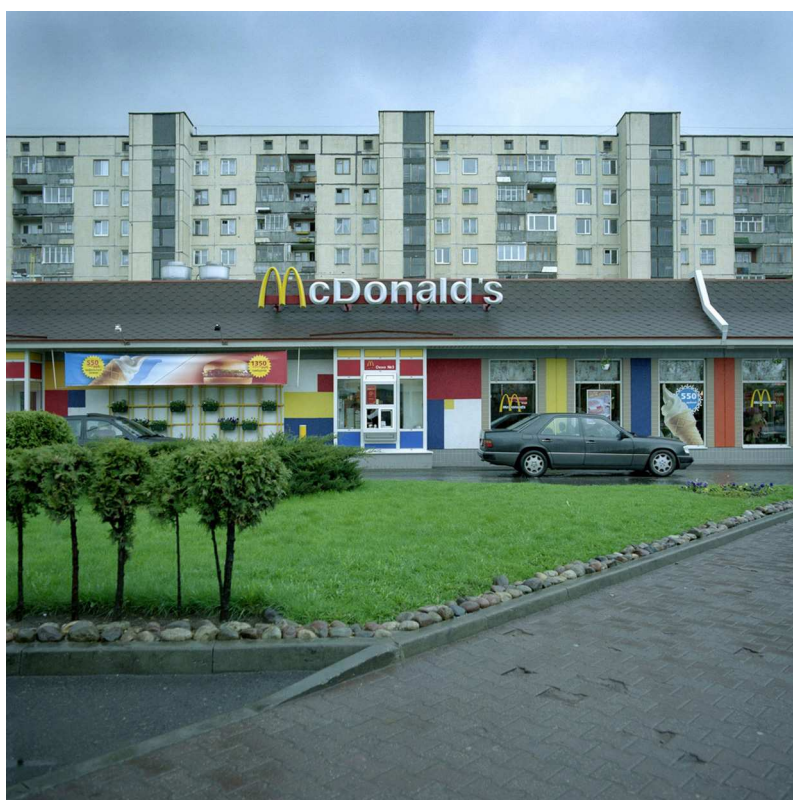
Krzysztof Gołuch - Ragbisté



Rafał Milach - Wunderland



Adam Tuchliński - Sovětské Bělorusko



Adam Tuchliński - Sovětské Bělorusko



Paweł Olejniczak - Hoře! Hoře!



Paweł Olejniczak - Hoře! Hoře!



RYSZARD, TWÓRCA SŁOWA „PAPALIA”, PREZES 72 OSOBOWEGO STOWARZYSZENIA DOKUMENTUJĄCEGO PONTYFIKAT JANA PAWŁA II.



JERZY, GRAFICZARZ Z KRAKOWA, NAMALOWAŁ PODOBIZNE PAPIEŻA, NIE DLA IDEOLOGII A DLA TRADYCJI

Paweł Olejniczak, Marcin Morawicki - Pop Pope



Grzegorz Klatka



Grzegorz Klatka



Wojciech Wilczyk - Život po životě



Andrzej Kramarz, Weronika Łodzińska - Domov



Andrzej Kramarz, Weronika Łodzińska - Domov



Konrad Pustola



Konrad Pustola



Mikołaj Grospierre



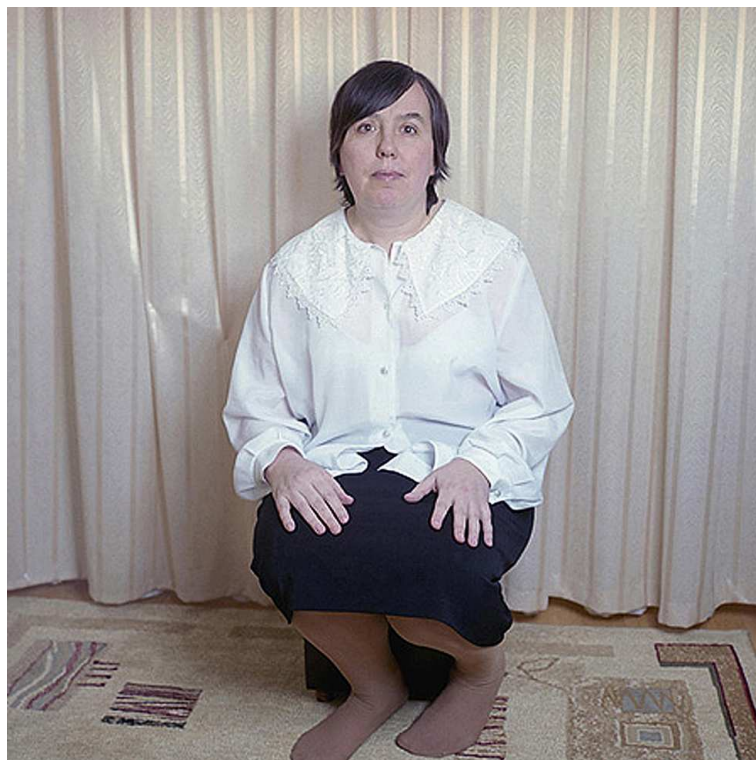
Krzysztof Zieliński - Millenium School



Przemysław Pokrycki - Rituály přechodu



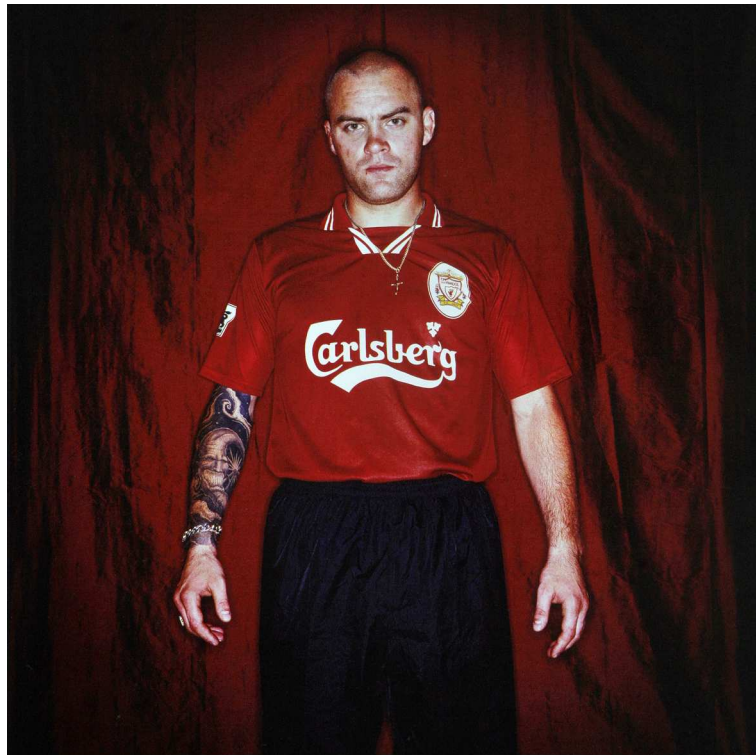
Monika Berezecka, Monika Redziszová - Průměrní



Monika Berezecka, Monika Redziszová - Průměrní



Rafał Milach - Mizející cirkus



Radek Polak - Polish Look



Grzegorz Dąbrowski - Podlesané



Kuba Dąbrowski - Fauna & flora



Filip Zawada - Dřevěné hody



Filip Zawada - Dřevěné hody



Szymon Rogiński



Zuzanna Krajewska, Bartek Wieczorek - Rány



Zuzanna Krajewska, Bartek Wieczorek - Backstage Stories



Oiko Petersen - From Poland with love



Oiko Petersen - Downtown



Urszula Tarasiewicz



Igor Omulecki

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

150 lat fotografii polskiej. Arkady, Warszawa 1991.

Baudelaire, Charles: *O sztuce. Szkice krytyczne.* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1961.

Bosworth, Patricia: *Diane Arbus. Biografia.* Wydawnictwo W.A.B. 2006.

Branicka, Monika: *Takie rzeczy się zdarzają.* In: *Antyfotografie.* Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2007.

Birgus, Vladimír: *Adam Tuchliński.* Fotografie Magazín, 2008, č. 6, s. 8 – 17.

Birgus, Vladimír: *Rafał Milach.* IMAGO, 2008, č. 25, s. 25 – 37.

Birgus, Vladimír: *Rafał Milach.* Fotografie Magazín, 2008, č. 2, s. 6 – 15.

Birgus, Vladimír: *Weronika Łodzińska + Andrzej Kramarz, 1.62 Square Meter of Home.* Imago, 2006, č. 21, s. 29.

Bulhak, Jan: *Fotografia ojczysta.* Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1951.

Eloy-Cichocka, Marta: *Fotografowie teoretycznie nieobecni:* Biuletyn Fotograficzny, 2004, č. 12, s. 27.

Heyda, Stanisław: *Fotografická reportáž z týdeníku „ITD“81.* Institut tvůrčí fotografie, Opava 2007.

Jurecki, Krzysztof: *Historia fotografii polskiej do roku 1990.* Dostupné z WWW: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_historia_fotografii

Janczyk, Marek: *Fotografia zmotoryzowana. Portrety Grzegorza Klatki.* Kwartalnik Fotografia, 2009, č. 30, s. 32.

Katz, Leslie: *An interview with Walker Evans.* In: *Photography in print: writings from 1816 to the present.* University of New Mexico Press, 1988.

- Klatka**, Grzegorz: *Polské obrázkové novinové tituly*. Institut tvůrčí fotografie, Opava 2006.
- Kwaśniewski**, Tomasz: *Dom, w którym nie chcę mieszkać*. Duży Format 2007-01-16. Dostępne z WWW: < <http://wyborcza.pl/1,76842,3846299.html> >.
- Lewandowska**, Karolina: *Estetyka dokumentalna w fotografii polskiej okresu odwilży*. In: *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów*. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006.
- Ligocki**, Alfred: *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Łubowicz**, Elżbieta: *Źródło poetyckiego widzenia*. In: *Kontakty. Czas przełomu, przełom czasu*. Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice 2000.
- Magala**, Sławomir: *Polska droga do dokumentu: Fotografia*, 1984, č. 2/22, s.34.
- Mazur**, Adam a kol.: *Antyfotografie*. Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2007.
- Mazur**, Adam: *Kocham fotografię. Wybór tekstów 1999-2009*. 4000 Malarzy, Warszawa 2009.
- Mazur**, Adam: *Nowi dokumentaliści*. CSW, Warszawa 2006.
- Miękus**, Krzysztof: *Teraz Polska*. Pozytyw 2006.
- Miskowiec**, Marta: *Rzeczywistość a dokument*. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii. Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2008.
- Pospěch**, Tomáš: *Nowy dokument. Czechy, Słowacja, Węgry, Polska / Nový dokument. Česká republika, Slovensko, Maďarsko, Polsko*. In: *Fotografia dokumentalna w projektach fotograficznych / Dokumentární fotografie ve fotografických projektech*. Galeria Szara, Cieszyn 2005.
- Pospěch**, Tomáš: *The New Document. Czech Republic, Slovakia, Hungary, Poland*. Imago, č. 20, sommer 2005.
- Price**, Derrick: *Surveyors and Surveyed. Photography Out and About*. In: *Photography. A Critical Introduction*. London-New York 2004.
- Rouille**, Andre: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Universitas, Kraków 2007.
- Sieniewicz**, Mariusz: *Metaforyczne fotowariacje o Polsce*. Pozytyw, 2006, č. 04/05.

Sikora, Sławomir: *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Świat Literacki, Warszawa 2004.

Van Gennep, Arnold: *Obrzędy przejścia*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

Zawadzka, Anna: *Ja jedna przedłużam im życie*: Wysokie Obcasy 11.05.2008.

Zielińska, Joanna: *Czasami jest tak ciężko, że trzeba uciec czyli wrócić*. In: *Millennium School*, Toruń 2008.

JMENNÝ REJSTŘÍK

Adams Ansel	10	Chrzanowski Wiesław	18
Adams Robert	12	Cichosz Krzysztof	27
Alberta Rengera-Patzsche	10	Cuningham Imogen	10
Andrého Kertésze	10	Czaplicka Maria	17
Arbus Diane	11, 33	Ćwik Filip	25
Baltz Lewis	12	Dąbrowski Grzegorz	26, 43, 54
Barącz Piotr	21	Dąbrowski Kuba	26, 32, 53, 55, 61
Barański Krzysztof	22	Depardon Raymond	13
Baturo Andrzej	22	Derrick Price	8
Becher Hilla	12	Dłubak Zbigniew	16
Bedyńska Anna	32	Dorys Benedykt	18
Bereżecka Monika	33, 52, 89	Dubiel Sławoj	31
Biegański Sławomir	22	Eggleston William	12, 33
Birgus Vladimír	13	Eile Marian	21
Blossfeldt Karl	10	Eugène Atget	10
Bohdziewicz Anna Beata	24	Evans Walker	10, 11
Bourke-White Margaret	10	Falkowski Edward	19
Braun Sylwester	18	Flaherty Robert	10
Brykczyński Jan	25, 37	Ford John	11
Brzeżańska Agnieszka	32	Forecki Mariusz	25, 32, 37
Bukowski Tadeusz	18	Fox Ann	12
Buľhak Jan	19	Frank Robert	11
Byrczek Jakub	30	Friedlander Lee	11, 33
Choma Władysław	18	Gierałtowski Krzysztof	22
Chomętowska Zofia	19	Gliwa Stanisław	18
Chrise Niedenthala	23	Gola Arkadiusz	44
Chruściel Adam	18	Golcz Jadwiga	17

Gołuch Krzysztof	45	Krajewska Zuzanna	32, 57
Górski Andrzej	26	Kramarz Andrzej	26, 32, 47
Graham Paul	12	Krapiński Józef	18
Grierson John	10	Krassowski Witold	25
GrosPierre Mikołaj	32, 49	Krężel Bogdan	25
Grygiel Marek	27	Krynkiewicz Kazimierz	18
Gryksztas Władysław	18	Kulawiak Stanisław	22
Grzeszykowska Aneta	32	Kuliński Witold	22
Gudzowaty Tomasz	25	Lach Adam	25
Gurdowa Stefania	16	Lange Dorothea	10
Hausband Jan	21	Lech Jerzy Andrzej	30
Hayder Adam	21	Lem Władysław	22
Henri Cartier-Bresson	11	Leszczyński Adam	61
Hermanowicz Mariusz	23	Levitt Helen	12
Holzman Marek	21	Lewandowska Karolina	34
Ipohorska Janina	21	Libera Zbigniew	61
Jarochoński Konstanty	21	Ligocki Alfred	19
Jarosińska Irena	21	Lipowska Maria	17
Jeziorek Maciej	25	Lokajski Eugeniusz	18
Jurecki Krzysztof	17, 27	Łączyński Piotr	22
Kanaga Consuelo	10	Łodzińska Weronika	32, 47
Kardasz Adam	26	Łuczak Michał	44
Kertész André	10	Magala Sławomir	22
Kiełbowicz Andrzej	22	Makowski Mirosław	22
Kiełsznia Stefan	18	Małecki Piotr	25
Kizny Tomasz	25	Maliniak Feliks	18
Klatka Grzegorz	25, 37, 40	Mazur Adam	27, 33, 35
Klein William	11	Mazur Franciszek	32
Konopka Bogdan	30	Meyerowitz Joel	12
Kosidowski Jan	21	Miękus Krzysztof	27, 32, 61
Kośnik Jerzy	22, 23	Mielnikiewicz Justyna	25
Kossakowski Eustachy	16, 21	Milach Rafał	25, 26, 32, 37, 41, 53

Miller Krzysztof	25	Rybicki Józef	18
Minorski Aleksander	17	Rydet Zofia	23
Morek Jan	22	Ryś Jan	17
Musiał Anna	22	Sander August	10
Niedenthal Chris	23	Sępoliński Leonard	18
Niemczynowicz Piotr	26	Sępoliński Edward	16
Norfolk Simon	12	Shore Stephen	12
Olejniczak Paweł	45	Sieniewicz Mariusz	32
Olek Jerzy	30	Sławny Władysław	21
Omulecki Igor	32, 59	Sławomir Sikora	8
Osiecki Maciej	22	Smaga Jan	32, 34
Ostrowski Wiktor	18	Sobota Adam	27
Parr Martin	12, 35	Solomon-Godeau Abigail	10
Pawela Krzysztof	21	Stępiński Maciej	49, 61
Petersen Oiko	58	Strand Paul	10
Pijarski Krzysztof	32	Supernak Paweł	26
Pirotte Julia	17	Szarkowski John	33
Pokrycki Przemysław	32, 51	Szumiński Tadeusz	18
Polak Radek	54	Szymon Piotr	26, 31
Polec Andrzej	22	Ślusarczyk Andrzej	31
Pospěch Tomáš	36	Śmigacz Henryk	17
Prażmowski Wojciech	26	Tarasiewicz Urszula	59
Prażuch Wiesław	21	Tomaszewski Jerzy	18
Przybylski Igor	32	Tomaszewski Tomasz	25
Pustoła Konrad	32, 49	Trzciński Łukasz	25, 32
Rayss Agnieszka	25, 32, 37, 39	Tuchliński Adam	25, 42
Reas Paul	12	Van Dyke Willard	10
Redzisz Monika	33, 52, 89	Vishniak Roman	18
Renger-Patzsch Albert	10	Waplinton Nick	12
Rogiński Szymon	33, 57	Weston Edward	10
Rolke Tadeusz	21	Wieczorkowski Mariusz	22
Ruscha Ed	11	Wilczyk Wojciech	31, 32, 36, 46

Winogrand Garry	11, 33	Zawada Filip	56
Wojciech Grzędziński	25	Zawadzki Wojciech	30
Wojciechowski Krzysztof	21	Zieliński Krzysztof	33, 50
Wołagiewicz Łukasz	26	Zjeżdżałka Ireneusz	31, 33
Wood Tom	12	Zygmuntowicz Andrzej	32
Van Gennep Arnold	51	Żdżarski Wacław	18
Zawada Albert	33		